



HAL
open science

Théâtre documentaire au Chili : le théâtre Mapuche et le théâtre pour l'immigration

Gonzalo Toledo

► **To cite this version:**

Gonzalo Toledo. Théâtre documentaire au Chili : le théâtre Mapuche et le théâtre pour l'immigration. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02360358

HAL Id: dumas-02360358

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02360358>

Submitted on 12 Nov 2019

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.

**Gonzalo
TOLEDO**

Théâtre documentaire au Chili : Le théâtre Mapuche et le théâtre pour l'immigration.

UFR 04 – École des Arts de la Sorbonne
Mémoire de Master 2

Mention : Esthétique
Parcours : Théorie des Arts et de la Culture

Directeurs du parcours : Mr Christophe GENIN et Mr Jacinto LAGEIRA
Directeur du mémoire : Mr Gilles TIBERGHIE

RÉSUMÉ

L'objet de ce travail de recherche est d'étudier les dispositifs documentaires du théâtre post-dictatorial chilien, illustrés par deux courants d'expression appartenant au théâtre chilien actuel: le théâtre Mapuche et le théâtre pour l'immigration.

Une étude comparative des pièces de théâtre est proposée, dans laquelle les œuvres de la compagnie de théâtre « Kimvn », la pièce *Carta Abierta* de Juan Radrigán, et *Fulgor* de la compagnie de théâtre Niño Proletario, sont prises comme références. Dans leur analyse, l'étude des textes dramatiques devient aussi importante que leurs représentations scéniques et leurs modes de production et d'exposition.

Enfin, le développement de notre recherche s'efforce de défendre la nature documentaire de chacune de ces œuvres, d'élucider les liens éventuels associés au théâtre documentaire universel, de mettre en valeur sa contribution formelle au théâtre chilien contemporain et de comprendre sa portée éthique, esthétique et sociale, en tant que format privilégié pour la mise en scène de l'actualité.

Mots clés : Théâtre Chilien / Théâtre documentaire / Théâtre Politique / Théâtre Mapuche / Document / Immigration

ABSTRACT

The purpose of this research work is to study the documentary features of Chilean post-dictatorial theater, illustrated by two currents of expression belonging to the current Chilean theater: the Mapuche theater and the theater for immigration.

A comparative study of plays is proposed, in which the works of the theater company "Kimvn," the play *Carta Abierta* by Juan Radrigán, and *Fulgor* by the theater company "Niño Proletario" are taken as references. In their analysis, the study of dramatic texts

becomes as important as their scenic representations and their modes of production and exhibition.

Finally, the development of our research seeks to defend the documentary nature of each of these works, to elucidate the possible links associated with universal documentary theater, to highlight its formal contribution to contemporary Chilean theater, and to understand its ethical, aesthetic and social significance as a privileged format for the staging of current events.

Keywords: Chilean Theater / Documentary Theater / Political Theater / Mapuche Theater / Document / Immigration

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene por objeto el estudio de los dispositivos documentales en el teatro chileno post-dictatorial, ejemplificado en dos corrientes de expresión del teatro chileno actual: el teatro mapuche y el teatro por la inmigración.

Se propone un estudio comparativo de obras de teatro, en el cual se toman como referentes el trabajo de la compañía de teatro Kimvn y las obras *Carta Abierta*; de Juan Radrigán, y *Fulgor*; de la compañía de teatro Niño Proletario. En sus análisis, cobra importancia el estudio de los textos dramáticos tanto como las representaciones escénicas de los mismos, y los modos de producción y exhibición de estas obras.

Por último, el desarrollo de nuestra investigación trata de defender la categoría de documental de cada una de estas piezas, de dilucidar los posibles nexos que se asocien con el teatro documental universal, de conmensurar su aporte en términos formales al teatro chileno contemporáneo y de comprender su envergadura ética, estética y social, como un formato preferido para poner en escena la actualidad.

Palabras clave: Teatro chileno / Teatro documental / Teatro político / Teatro Mapuche / Documento / Inmigración

Dédicace

À ma famille :

À ma mère, María Elena Albornoz ; à mon père, Gonzalo Toledo.

À ma sœur Arlette Toledo, à notre Felipito Rodríguez Toledo et à la mémoire de nos grands-parents, Lita et Lito.

Aux Mapuches de mon pays.

Remerciements

À mon directeur de recherche, Gilles Tiberghien, pour sa volonté et son engagement quant à mon sujet de recherche et au professeur Jacinto Lageira pour m'avoir encouragé dans ce sujet.

Au Ministère des Cultures, des Arts et du Patrimoine du Gouvernement du Chili, pour la reconnaissance de mon travail et son soutien financier pour mes études.

À mon amie et enseignante Patricia Carrasco pour son amour de la langue française.

À mes amis et collègues Karim Kharbousch, Lorena Saavedra, Patricia Moreno, Tess Scriptunas, Soufiane Chouardi et David Álvarez pour leur aide essentielle pendant cette année de master.

Aux camarades présents lors de cette traversée, en particulier Sheyla Coelho, Bingxing Lian et François Bocquet.

À Flavia Radrigán, à la mémoire de Juan Radrigán et à toute cette grande famille que le théâtre chilien réunit.

SOMMAIRE

Résumé.....	2
Dédicace, Remerciements.....	4
Sommaire.....	5
Introduction.....	7
I. La fracture historique :	
Le théâtre chilien avant, pendant et après la dictature militaire...	10
I.1) La trace de la marginalité.....	15
I.2) La mémoire et la post-mémoire du traumatisme.....	18
I.2.1) La mémoire historique.....	20
I.2.2) L'autocensure prolongée et la post-mémoire.....	23
I.3) Les nouveaux sujets du théâtre chilien d'actualité.....	26
I.3.1) Le théâtre pour l'immigration.....	26
I.3.2) Le théâtre mapuche.....	27
II. Le théâtre documentaire.....	30
II.1) Le théâtre documentaire marxiste.....	30
II.1.1) Le théâtre documentaire d'Erwin Piscator.....	31
II.1.2) Le théâtre documentaire de Peter Weiss.....	36
II.2) Le théâtre documentaire d'actualité.....	44

II.2.1)	Le dispositif testimonial.....	48
III.	Le théâtre documentaire Mapuche.....	53
III.1)	<i>Ñi Pu Tremen – Mis antepasados</i>	54
III.2)	<i>Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo</i>	58
III.3)	<i>Galvarino</i>	65
	Conclusions sur le théâtre documentaire mapuche.....	70
IV.	Le théâtre documentaire pour l’immigration.....	75
IV.1)	<i>Carta Abierta</i> , de Juan Radrigán.....	78
IV.2)	<i>Fulgor</i> , de Luis Guenel.....	82
	Conclusions sur le théâtre pour l’immigration.....	86
	Conclusions finales.....	90
	Bibliographie.....	97
Annexe N° 1	Traduction de la pièce <i>Galvarino</i> . Théâtre Kimvn...	101
Annexe N° 2	Traductions d’une scène de la pièce <i>Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo</i> .	112

Introduction

Le théâtre chilien, postérieur au régime dictatorial (1973-1990), tente de renaître timidement au cours de la décennie des années 90, période marquée par une transition en termes sociaux, politiques et économiques dans le pays, qui affecte sans aucun doute le médium artistique et culturel. De cette manière, en raison de plusieurs facteurs, parmi lesquels la réunification des artistes en exil et leurs compagnies de théâtre respectives ; diverses esthétiques apparaissent progressivement et se concentrent principalement sur des récits de fiction, afin de dénoncer les injustices qui ont eu lieu dans le pays au cours de la période précédente, révélant un caractère nettement politique dans le contenu du nouveau théâtre chilien.

De même, ce théâtre de dénonciation, ni censuré ni autocensuré, commence à évoquer des thèmes fondamentaux correspondant au souvenir et à la post-mémoire du traumatisme dictatorial, et commence à faire un clin d'œil à d'autres types de récits, dans lesquels le témoignage et le document occupent une place de plus en plus prépondérante au fil des années.

Avec l'esthétique documentaire, le théâtre chilien, sans jamais oublier ni soigner la blessure de l'ère militaire, commence à faire appel à d'autres sujets qui commencent à problématiser en particulier les gouvernements démocratiques postérieurs à l'an 2000, sujets qui se réfèrent très particulièrement à *l'autre*, à *l'étranger*, ou, comme nous le verrons plus tard, au concept du « non chilien », et c'est là que deux univers co-existants commencent à être représentés sur des plateaux chiliens : les immigrés et les peuples autochtones, des univers qui nous intéressent et que nous analyserons dans cet étude.

Par conséquent, notre recherche a pour objet l'étude du théâtre post-dictatorial chilien vu et analysé sous l'angle de l'esthétique documentaire. À cet effet,

nous prendrons comme références principales deux thèmes émergents du théâtre du nouveau siècle au Chili, correspondant à la question de l'immigration ; d'une part, et le théâtre du peuple autochtone *Mapuche*, d'autre part.

À cette fin, nous devons examiner les procédés de construction du récit documentaire et le comparer avec d'autres récits où la fiction prédomine. Pourquoi le documentaire avant la fiction ou vice versa ? Dans quelle mesure ces deux éléments peuvent-ils coexister ? Enfin, nous allons passer du cadre esthétique au plan éthique afin de comprendre l'option documentaire choisie par différents auteurs et metteurs en scène, qui utilisent le document non pas uniquement comme une réponse politique, mais également comme une action conforme à un comportement fondé sur des valeurs. Le document constitue-t-il alors un obstacle à la représentation du théâtre actuel ou au contraire reflète-t-il un changement de la société qui incarne en soi une modification inaliénable pour le théâtre lui-même ? Peut-on alors envisager une contribution formelle du document au théâtre chilien et aux différentes formes de son écriture, sur la base de cette option prise par ces artistes ?

Pour répondre à cette problématique, nous prendrons comme point de départ l'année 2004, car il n'existait auparavant aucune trace de création théâtrale abordant pleinement la question de l'immigration ou du peuple Mapuche au Chili, à l'exception de quelques ouvrages de fiction, qui ont partiellement évoqué ces thèmes. De la même manière, nous proposerons d'étudier des créations contemporaines proposées jusqu'en 2019. Ces 15 années nous permettront d'analyser la place qu'occupe le document dans le théâtre chilien et de réfléchir à son intégration et aux questions respectives que ces mêmes dispositifs documentaires dans le théâtre chilien comprennent.

Parallèlement à ce qui précède, nous nous appuyerons conceptuellement sur un cadre de références théoriques nous permettant d'approfondir les notions de *l'autre*, du *migrant*, de *l'indigène* et explorerons différentes notions clés pour la compréhension du théâtre chilien actuel, telles que la *marginalité* et le *racisme*. Par

ailleurs, un support historiographique sera nécessaire pour contextualiser les différentes formes de théâtre chilien contemporain et, bien sûr, les mécanismes épistémologiques et conceptuels pour comprendre la notion de document et ceux qui proviennent du documentaire.

Enfin, pour compléter ce cadre théorique, nous proposerons comme instruments méthodologiques le travail rigoureux de la traduction partielle de certains ouvrages à analyser dans notre étude de cas, susceptibles de constituer une contribution au sujet de l'étude en question.

Chapitre I

La fracture historique : Le théâtre chilien avant, pendant et après la dictature militaire.

Pour nous interroger sur le théâtre d'actualité chilien et sur la fonction du documentaire qu'il comprend, nous devons connaître le contexte dans lequel le théâtre professionnel chilien est né. Par ce dernier, nous entendrons l'institutionnalisation du théâtre en tant que métier perçu par la communauté et l'État au XXe siècle, qui au Chili naît principalement sous le patronage des universités, par le biais de groupes d'étudiants amateurs qui rassemblent, d'une part, l'héritage du théâtre le plus populaire, et d'autre part, s'ouvrent à l'arrivée de diverses formes étrangères et évolutions des écritures, du jeu et de la mise en scène.

Le *Winnipeg*, navire acheté par le gouvernement espagnol en exil, a quitté le port de Trompeloup, en France, et a atteint les côtes de Valparaiso au Chili en 1939, grâce à Pablo Neruda, ambassadeur du gouvernement chilien en Espagne à l'époque, sous le mandat du président progressiste Pedro Aguirre Cerda. Dans ce bateau, sont arrivés au Chili « des gens du théâtre : Abelardo Clariana, Héctor del Campo, José Ricardo Morales [qui] apportèrent leur expérience de la guerre et d'un théâtre populaire qui ne renonçait pas à une aspiration esthétique ».¹

Ainsi, en juin 1941, débuta le *Théâtre Expérimental* de l'Université du Chili à la capitale du pays, également avec des comédiens étrangers. Les premières pièces représentées pour l'inauguration de ce théâtre comportaient le répertoire suivant : *La guarda cuidadosa* de Cervantes, dirigée par Pedro de la Barra, et la deuxième, *Ligazón* de Ramon del Valle-Inclán, dirigée par l'Espagnol José Ricardo Morales, ce dernier arrivé dans le Winnipeg.

¹ PRÁDENAS, Luis, *Le théâtre au Chili : traces et trajectoires : XVIe-XXe siècle*, Paris ; L'Harmattan, 2002, p. 214

Ce Théâtre expérimental, a été le principal déclencheur de la professionnalisation du théâtre au Chili. Sa création a été aussi fortement inspirée par l'arrivée de Margarita Xirgú sur les terres latino-américaines pendant la tournée des œuvres de Federico García Lorca. Puis, en 1939, elle s'exile définitivement en Amérique latine à cause de la guerre civile espagnole et habite principalement à Santiago, où elle a appris la nouvelle de son exil.

Les répercussions des pièces jouées par la compagnie de Margarita Xirgu au Théâtre Municipal de Santiago depuis la première représentation en 1919 et jusqu'à 1939, sont telles qu'on peut dire qu'elles donnèrent une nouvelle dimension au spectacle théâtral inédit au Chili. Les étudiants qui, en 1941, formeront le Théâtre Expérimental, choisiront des hommes de théâtre espagnols, notamment des comédiens et metteurs en scène arrivés au Chili pour les accueillir dans leur exil et profiter de leurs connaissances. C'est alors que surgit ce qu'on pourrait appeler un Théâtre chilien, en partie grâce à l'immigration, ou peut-être précisément du fait de cette dernière.

Issue de l'intersection des lignes d'action des groupes d'étudiants amateurs de théâtre, de la mise en pratique d'une politique culturelle engagée par le gouvernement, des influences culturelles variées dues à l'exil européen, tout particulièrement des hommes de théâtre espagnols, des politiques d'extension et de communication des universités, la création des troupes universitaires infléchit l'« histoire » du théâtre au Chili. Le « théâtre chilien contemporain » trouve ses racines...²

Au cours des décennies suivantes, le théâtre chilien s'enrichit grâce au développement des conservatoires nés au sein des théâtres universitaires. Le *Teatro de Ensayo* de l'Université Catholique du Chili voit le jour, fondant ensuite une école de théâtre qui existe encore aujourd'hui.

La contribution des professeurs du jeu et des formes dramaturgiques, ainsi que des nouveaux modes d'expression pour la mise en scène ne tardent pas à arriver

² PRÁDENAS, Luis. Op. Cit., p. 217

dans ce pays grâce à une professionnalisation constante des comédiens, des metteurs en scène et des enseignants du jeu, la plupart alors chiliens.

D'autres exemples de théâtres universitaires ont été reproduits à Santiago et dans les villes les plus peuplées du pays, notamment à Valparaíso et à Concepción. Nombre d'entre eux ont cessé d'exister pendant la dictature civile militaire chilienne (1973-1990) et d'autres ont resurgi plus tard, lors du retour de la démocratie.

Dans les années cinquante, il était donc déjà possible de parler d'une génération d'auteurs nés sous le patronage universitaire, liés d'une certaine manière à l'Université du Chili ou à l'Université Catholique, où la plupart de leurs œuvres les plus significatives ont été présentées. Par ailleurs, Henrik Ibsen, Arthur Miller et Tennessee Williams ont commencé à figurer dans la programmation de ces théâtres, et ces auteurs semblent avoir fortement influencé les auteurs dramatiques chiliens.

Les auteurs chiliens, sans aucun doute, étaient déjà déterminés à créer un théâtre national qui mettrait également en scène des problèmes de nature nationale. Toutefois, ces problèmes intéressaient un public appartenant essentiellement à la classe moyenne de Santiago ou au monde universitaire de la ville. On pourrait dire que ce théâtre n'était pas préparé à tous les changements sociaux qui se produiraient aux niveaux national et international et qui auraient lieu dans les années 60, une décennie marquée par le bouleversement social et populaire, qui a été influencée en Amérique latine par l'indépendance de Cuba castriste, par la guerre du Vietnam et les faits qui se sont déroulés à Paris en mai 68 ; des événements qui ont eu un impact important sur le Chili et qui se terminent par *la voie chilienne du socialisme*, avec Salvador Allende comme président du Chili, un dirigeant marxiste-léniniste élu au suffrage universel, à savoir, le premier président communiste élu démocratiquement au monde.

La décennie des années 60 a alors commencé avec des auteurs de renommée nationale, et leurs textes sont devenus très représentatifs de ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre chilien contemporain. Ces auteurs ont inévitablement été

confrontés au problème social qui n'affecte plus seulement le contenu des œuvres de théâtre, mais aussi les politiques d'accès culturel et la difficile intégration de la classe ouvrière et des paysans de l'époque aux foyers d'expression culturelle du pays. Les échos du théâtre épique de Brecht et des techniques du théâtre de l'opprimé de Boal se perçoivent dans l'utilisation de nouvelles formes expressionnistes et de l'engagement politique, raison pour laquelle un nouveau théâtre populaire tente de renaître de manière explosive.

Cependant, un nouveau problème se dessine pour le théâtre chilien dans les années 70 et pendant le bref gouvernement de Salvador Allende et de l'Unité populaire : « les théâtres universitaires avaient dû choisir entre le fait de s'engager dans le processus sociopolitique que vivait le pays ou de se cantonner à des activités d'ordre purement esthétique ».³ D'importantes réflexions ont émergé sur le devoir d'organiser les efforts pour parvenir à former un théâtre enraciné dans la grande masse populaire, dans son idiosyncrasie, qui mettrait principalement en lumière ses problèmes et tenterait d'y trouver des solutions. Un théâtre populaire, ouvrier, paysan et amateur « semblait bénéficier de conditions optimales pour garantir un développement remarquable » à l'époque.⁴

L'Université du Chili a apporté un soutien exceptionnel au théâtre amateur. Elle a même formulé une déclaration de principes selon laquelle « on pouvait constater son intention d'intégrer au travail artistique la société toute entière et de toucher les masses de la population à l'aide de pièces véritablement engagées ».⁵ Ce théâtre populaire et paysan n'a pas été abandonné par les institutions de l'État à l'époque ; il grandit et se développe grâce à la promotion et la diffusion des

³ FERNÁNDEZ, Teodosio, « Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973) », article dans *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 5 - 1976, p. 346 [Nous traduisons : « ...Los teatros universitarios habían tenido que decidir entre el compromiso con el proceso sociopolítico que vivía el país o marginarse en actividades de orden puramente estético. »]

⁴ *Ibid*, p. 345, [Nous traduisons : « parecía en condiciones óptimas de lograr un desarrollo notable ».]

⁵ *Ibid*, p. 344, [Nous traduisons : « ...se podía advertir la intención de integrar en su hacer artístico a la sociedad toda y llegar a las grandes masas de la población mediante obras realmente comprometidas ».]

communautés majeures et de la principale université de l'État en tant que premier bienfaiteur.

Le panorama des années de l'Unité populaire reflétait l'extraordinaire complexité de la vie nationale. D'une part, un riche mouvement culturel ouvrier et paysan qui a seulement eu l'occasion de se manifester par un petit nombre de représentations, et d'autre part, des troupes consacrées à l'expérimentation la plus caractéristique des « théâtres d'art » ou à la diffusion d'œuvres présentant un intérêt culturel prédominant.⁶

Après cela, arrive le coup d'état de 1973, où l'exil massif, cette fois fuyant le Chili, a obligé de nombreux artistes et enseignants de théâtre à abandonner le pays. Certains d'entre eux y sont retournés pendant ou après la dictature et ont apporté une contribution incommensurable au théâtre chilien. D'autres, comme Isidora Aguirre, comédienne et dramaturge chilienne sous l'époque militaire, sont restés dans le pays et ont commencé à travailler les techniques documentaires recueillies auprès des théâtres de Piscator et de Peter Weiss, en intégrant par exemple le thème des *Mapuches*, comme dans sa pièce *Lautaro*,⁷ et ont fait de leurs œuvres de véritables pièces qui métaphorisaient cette même dictature. D'autres auteurs et réalisateurs ont principalement vécu leur exil au Venezuela, au Mexique, en Belgique, en France et en Union soviétique, et ont rapporté en guise de récompense une connaissance enrichissante des techniques théâtrales de la fin du siècle, où le documentaire commence manifestement à acquérir une importante matérialisation sur la scène.

La dictature, en dépit de la terreur et de l'extermination, s'est traduite par un excellent déplacement de formes et de techniques jusqu'alors inconnues - et réduites au silence - au Chili, en ce qui concerne le théâtre professionnel. Ce n'est certainement pas le cas du théâtre populaire et amateur chilien qui, sous la protection du théâtre universitaire et professionnel, n'a pas progressé en raison de la fracture historique et

⁶ *Ibid*, p. 346, [Nous traduisons : « El panorama en los años de la Unidad Popular reflejaba así la extraordinaria complejidad de la vida nacional. De una parte, un rico movimiento cultural obrero y campesino que apenas tuvo tiempo para sus primeras manifestaciones, y de otra, algunos conjuntos entregados a la labor experimental más característica de los «teatros de arte» o a la difusión de obras de predominante interés cultural ».]

⁷ AGUIRRE, Isidora ; *Lautaro. Epopeya del pueblo mapuche*, Santiago du Chili : Ed. Nascimento, 1982.

sociale provoquée par le coup d'État du 11 septembre 1973. Ses tentatives de résurrection ont été nombreuses mais infructueuses, et il a toujours été marginalisé et tenu à l'écart des centres d'expression culturelle, plus jamais accompagné par les institutions de l'état, plus jamais aux côtés de l'université. « Lorsque le coup d'État militaire a été consommé en 1973, le panorama a radicalement changé, le théâtre chilien semblait avoir atteint la fin de l'étape la plus brillante de son histoire ».⁸

I.1) La trace de la marginalité

Le théâtre chilien a historiquement été l'écran des inégalités de la société chilienne, place qu'il avait déjà occupée avant, durant et après la dictature civique militaire de Pinochet. En effet, au-delà des genres et des formes artistiques qui sont nés sur la scène chilienne et dans l'écriture dramatique au XXe siècle, la *marginalité* a toujours été traitée d'un point de vue critique et dénonciateur, investissant pleinement les plateaux et les écritures de ce théâtre, comme elle l'a fait également pour la littérature du pays.

L'étude de la marginalité dans le théâtre et la littérature chiliens peut être envisagée à partir de perspectives différentes. La première et la plus évidente est celle selon laquelle nous identifions les personnages comme ceux étant isolés de la société ou rejetés par elle à cause d'un statut précaire. Une autre perspective s'ajoute à partir de l'idée que la marginalité est perçue comme une façon de s'éloigner des normes imposées par la société et le pouvoir, en faisant partie d'une minorité sociale.

Cette dernière perspective est assez intéressante. De nos jours, on attribue également la marginalité à l'appartenance à une minorité sexuelle, à des problèmes sociaux, tels que la pauvreté, la discrimination, les individus qui se sentent exclus de la société, en situation d'abandon ou isolés dans leur condition de migrants, par

⁸ FERNÁNDEZ, Teodosio ; *Op. Cit.*, p. 347, [Nous traduisons : « Cuando el golpe militar se consumó en 1973 hizo que el panorama variase radicalmente, el teatro chileno parecía haber llegado al final de la etapa más brillante de su historia ».]

exemple. Une personne est toujours marginale quand celle-ci est évincée par rapport à un groupe de personnes formant un milieu particulier, régi par ses propres règles.

La marginalité peut se définir alors comme le manque d'avantages sociaux et les biens matériels disponibles dans la société moderne, tels que le toit, l'abri, la santé ou la nourriture par rapport à une frange de la société privilégiée favorisant l'existence de cette brèche. Ce qui constitue les exigences fondamentales des luttes sociales pendant le XXème siècle :

Ces défauts affectent les personnes en situation de précarité, leurs liens et leurs institutions. En parallèle, l'identité collective est confuse, mais elle existe bel et bien. Elle se manifeste en opposition à ceux qui se posent comme responsables de la situation d'abandon de ces personnes, à savoir dans les secteurs économiques ou politiquement dominants. Cependant, les individus marginalisés sont considérés comme un pilier au sein de la société, à travers la matérialisation de leur emploi mal rémunéré, ce qui favorise l'existence de groupes qui bénéficient des avantages du système.⁹

Néanmoins, cette marginalité n'est pas uniquement associée à des sphères macro-sociales et économiques, elle est associée aussi à l'idéologie, à la psychologie, à l'éthique ainsi qu'à l'expérience. Elle se manifeste également à travers un pouvoir d'agir et de réagir face à cette réalité inégale, qui favorise, comme Piña et Hurtado le disent : « la désacralisation et la transgression des normes établies, sans pouvoir toutefois cesser de fonctionner à l'intérieur de son cadre »¹⁰. Pour cela nous devons comprendre que, bien que les marginalisés fassent tout leur possible pour rompre leur destin de pauvreté et de discrimination sociale, même s'ils prennent conscience de la précarité de leur condition, ils ne parviennent presque jamais à s'extirper de ce

⁹ PIÑA, Juan Andrés, et Hurtado, M^a de la Luz, « Los niveles de la marginalidad en Radrigán » dans *Teatro de Juan Radrigán. 11 obras*. Santiago du Chili : Ed. Universitaria, 1984, p. 8 : « Estas carencias repercuten en una precariedad de sus relaciones e instituciones. A la vez la identidad grupal es problemática, pero existente. Esta se genera especialmente en su oposición con aquellos que se plantean como los responsables de la situación de privación en que se encuentran: los sectores económica o políticamente dominantes. No obstante, los marginados son considerados un eje basal de la sociedad, están en su corazón en cuanto factibilizan con su mal remunerado trabajo la existencia de los grupos que gozan de los beneficios del sistema. » [Nous traduisons.]

¹⁰ *Ibid.*, p. 5 : « ...su protesta desacralizante y violatoria de la normativa establecida sin poder dejar de funcionar, no obstante, dentro de sus marcos. » [Nous traduisons.]

contexte marginalisé, qu'il s'agisse du plan social, économique ou psychologique, voire les trois en même temps.

Il est important de souligner également que cette marginalisation a clairement identifiés ses responsables. L'élite et le pouvoir acquièrent de nombreuses façons de s'inscrire dans les textes dramatiques chiliens à partir des années vingt. La lutte des classes, la théologie de la libération, la restitution des valeurs populaires et la guerre froide ont alimenté ce thème et ont représenté esthétiquement la classe sociale qui était complice du système établi.

Toute la dramaturgie commentée est donc basée sur la relation explicite entre un groupe dépossédé, qui parvient à peine à survivre matériellement, mais qui a le désir de se réaliser personnellement, désir précédé d'une attitude morale ; et un autre groupe qui coordonne de la vie des précédents, en la niant, en s'y opposant ou en la violant. Dans certains cas, les secteurs dominants sont mis en évidence afin de concentrer sur eux l'action organisée des marginalisés ; dans d'autres, afin de les inciter à se remettre en question et à s'humaniser personnellement et socialement.¹¹

Cette marginalité, si récurrente tout au long du XXe siècle au Chili, a profondément marqué l'écriture et la représentation du théâtre chilien pendant la dictature civique-militaire. Il s'avère qu'à cette époque, les pauvres comme tous ceux qui étaient proches des idées contraires au régime faisaient partie de ce segment. Ainsi, le scénario politique et social a fourni le contenu du scénario théâtral, tel qu'on peut l'observer dans la citation suivante de Piña y Hurtado :

Si nous pensons, par exemple, à la montée en puissance de la dramaturgie dans ce pays sous la dictature de Pinochet, nous voyons que, dans ses œuvres représentatives, le sujet devient nettement plus récurrent. Le taux de chômage des travailleurs a atteint un niveau extrême intolérable ; en conséquence, la marginalité économique du pays

¹¹ SANDOVAL, Enrique ; « El tema de la marginalidad en dos dramaturgos contemporáneos: Athol Fugard y Juan Radrigán », dans *Polis* N°3 / 2002, p. 12, [En ligne], publié le 21 janvier 2013 et consulté le 19 avril 2019, [URL : <http://journals.openedition.org/polis/7661>] , [Nous traduisons : « Toda la dramaturgia comentada, entonces, se basa en la relación explícita entre un grupo desposeído, que apenas logra sobrevivir materialmente pero que posee ansias de realización personal precedidas por una actitud moral, y otro grupo que dispone sobre la vida de los anteriores, negándola, resistiéndola o violándola. En algunos casos, se resalta a los sectores dominantes, para focalizar sobre ellos la acción organizada de los marginados; en otros, para instarlos a que reaccionen sobre sí mismos y tiendan hacia la humanización personal y social ».]

s'est développée et tous les Chiliens ayant une orientation progressiste ont dû grossir les rangs des marginaux politiques et économiques du Chili. Parmi les pièces théâtrales de cette époque, nombre d'hommes et de femmes sont représentés comme étant marginalisés par la dictature et sont privés des moyens de subsistance essentiels.¹²

Nous pouvons souligner un exemple illustrant ce concept de *marginalisation* dans la quasi-totalité de l'écriture de Juan Radrigán pendant et après la dictature et chez la plupart des dramaturges de l'époque. Nous procéderons ultérieurement à l'analyse du documentaire dans les pièces de cet auteur et des autres dramaturges. De la même manière, une décennie après la fin de la dictature, nous pouvons observer que différents sujets associés à la marginalité commencent à être abordés sur les plateaux et dans les textes dramatiques chiliens. Parmi eux, nous pouvons notamment relever l'immigration des péruviens dans différents pays, Juan Radrigán étant le premier auteur dramatique chilien à avoir écrit sur le sujet. Le théâtre mapuche, de son côté, devra encore attendre quelques années pour voir apparaître l'outil documentaire. Cependant, ce qui constitue véritablement le documentaire dans le théâtre chilien au début des années 2000 est justement *la mémoire et la post-mémoire du traumatisme dictatorial*.

I.2) La mémoire et la post-mémoire du traumatisme.

Les gouvernements démocratiques qui ont suivi la dictature chilienne après 1990 n'ont pas répondu aux attentes de justice et d'égalité pour une grande partie de la population, et encore moins pour les victimes de violations des droits de l'homme et les proches des détenus disparus. « Toutes les horreurs qui se sont produites dans le passé dictatorial n'ont pas été résolues avec ce nouveau mandat, malgré les intentions

¹² PIÑA, Juan Andrés et HURTADO, M^a de la Luz, *Op. Cit.*, p. 6 : « Si se piensa, por ejemplo, en el auge que logró la dramaturgia en este país bajo la dictadura de Pinochet, se comprobará que en sus obras representativas, el tema se hace significativamente más recurrente. Los niveles de cesantía obrera subieron a extremos insostenibles; por lo tanto, creció la marginalidad económica en el país y todos los chilenos con alguna orientación progresista debieron engrosar las filas de los marginados políticos y económicos de Chile. En piezas teatrales de aquellos tiempos figuran muchos hombres y mujeres, marginados por la dictadura y privados de los medios esenciales para subsistir ». [Nous traduisons]

du nouveau président »¹³ Patricio Aylwin, qui a largement contribué à l'application des droits de l'homme dans le pays à travers la création de la *Comisión de Verdad y Reconciliación*, qui avait pour objectif de favoriser « l'unification du pays » et de fournir des informations fiables sur le destin, jusqu'alors incertain, de milliers de détenus disparus pendant la dictature.

Au cours de l'exercice du gouvernement d'Aylwin, de grandes actions ont été mises en œuvre, telles que le développement de la croissance économique, la création de la CONADI (Société nationale de développement des peuples autochtones) et la réduction de la pauvreté, entre autres. Cependant, les cas liés aux violations des droits de l'homme n'ont pas trouvé de solution digne et efficace. Cela ébranle sans aucun doute la scène théâtrale et artistique chilienne, à partir de laquelle, à titre d'exemple, nous reprendrons les paroles de l'auteur dramatique Juan Radrigán¹⁴ :

On constatera les dégâts causés par une poignée d'irresponsables qui ont joué aux dieux encore cent ans après, car si les ponts peuvent être reconstruits, les usines remises sur les rails et les richesses nationales vendues récupérées, on ne pourra pas guérir du jour au lendemain des dommages immenses que les gens ont subis. Je ne vivrai pas assez longtemps pour voir les blessures du pays se refermer.¹⁵

La vie culturelle s'accroissait aussi avec le retour d'exil de nombreux artistes accueillis en masse par la population afin de leur souhaiter la bienvenue. Nombre de

¹³ SAAVEDRA, Lorena ; DE GREGORIO, Melissa ; Et., al., *PASADO, RECUERDO PRESENTE, Cambios temáticos y formales en la obra de Juan Radrigán entre los años 1990-2004*. Mémoire de Licence pour l'obtention du diplôme de Licencié en Art Scénique de l'Université de Playa Ancha sous la direction de la Dra. SENTIS, Verónica, p. 46

¹⁴ Radrigán est l'auteur qui a été le plus mis en scène dans l'histoire du théâtre chilien. Il été doté d'une titularisation comme professeur d'écriture dramatique dans différents conservatoires et universités du Chili, n'a jamais cessé d'écrire. Il a reçu le Prix National de Théâtre en 2011, avant de mourir en 2016. Le milieu théâtral et le peuple lui ont fait ses adieux lors d'une grande cérémonie populaire comme cela avait déjà été fait en hommage aux grands personnages de la culture chilienne, tels que Violeta Parra, Andrés Pérez, Isidora Aguirre, Pablo Neruda et Salvador Allende.

¹⁵ RADRIGÁN, Juan, dans ALBA, Andrade; FUENTES, Walter. *Teatro y dictadura en Chile: antología crítica*, Ediciones Documentas: Santiago du Chili, 1994, p. 98. [Nous traduisons: « El daño hecho por un puñado de insensatos que jugaron a ser dioses es siempre superior a cien años puesto que se pueden volver a levantar los puentes, se puede volver a echar a andar las fábricas y es posible recuperar las riquezas nacionales vendidas, pero no se puede curar de la noche a la mañana el daño inmenso hecho a las personas. No vivirá el tiempo suficiente para ver al país sin heridas. »]

groupes de musique chiliens et musiciens internationaux avaient l'interdiction d'entrer dans le pays sous le régime précédent. Dans la société comme dans le monde du spectacle, les notions de justice, d'impunité, de mémoire et d'oubli ont commencé à résonner dans l'air.

Tout ce contexte a été renforcé par la présence du dictateur Augusto Pinochet, qui a occupé les fonctions de sénateur à vie et de commandant en chef de l'armée chilienne jusqu'en 1998, grâce aux ruses qu'il a lui-même orchestrées avec la création de la Constitution politique du Chili, écrite sous la dictature en 1980, laquelle gouverne encore le pays à ce jour.

Ainsi, le théâtre chilien, surtout après 1995, reprend des sujets liés à la mémoire de la dictature, aux violations des droits de l'homme, voire à la mémoire post-historique du génocide. Le *document* commence à apparaître comme un format privilégié ayant pour fonction de raconter l'histoire interdite du passé récent dans le pays, laquelle a même été cachée aux médias et aux écoles. Le théâtre s'est servi du document de façon à la fois pédagogique et politique. Nous n'oublierons jamais que les partisans de la dictature et les militaires ont nié l'existence des détenus disparus au moins jusqu'en 2000. Il existe en effet encore aujourd'hui des capitaines de l'armée dans les prisons qui nient ces événements historiques. Le documentaire est alors devenu nécessaire.

1.2.1) La mémoire historique

Le concept de mémoire, assez récurrent dans les études culturelles comme dans la recherche artistique, apparaît forcément après la Seconde Guerre mondiale, en exprimant une façon de se souvenir des événements passés qui ont provoqué des failles dans l'histoire de l'humanité. Maurice Halbwachs, dans ses études sur la mémoire historique, se réfère à la commémoration et aux souvenirs, comme des valeurs précieuses pour la société dans son ensemble.

Il n'est pas seulement question d'une mémoire individuelle. Cette dernière est directement liée à une mémoire collective, c'est-à-dire, toujours sociale, où elle émerge par rapport aux personnes, aux groupes, aux lieux et aux mots. Ainsi, *Les cadres sociaux de la mémoire* que l'auteur détermine en étudiant les processus sociaux de la mémorisation collective, sont composés de combinaisons d'images, d'idées, de concepts et de représentations. La mémoire collective est partagée, transmise et construite par le groupe, la communauté ou la société.¹⁶

Ce concept a été développé principalement chez les auteurs et les écrivains des sociétés victimes de traumatismes produits par des faits historiques abjects. Ces auteurs cherchent à démontrer et faire connaître au public des catastrophes qui ont été commises, et en particulier des violations des droits de l'homme ou le génocide. Ainsi, certains auteurs comme Beatriz Sarlo sur le continent latino-américain, soutiennent que le concept de « la mémoire est un bien commun, un devoir et une nécessité juridique, morale et politique »¹⁷. Ce constat se répercute dans les expressions artistiques dans tout le continent. Ainsi, au Chili, cette idée se manifeste dans les écritures de dramaturges, tels que Juan Radrigán, Ramón Grifféro, Marco Antonio de la Parra, Jorge Díaz et de metteurs en scène comme Rodrigo Pérez, María Izquierdo et Alfredo Castro, entre autres, qui ont utilisé le concept de mémoire dans leurs mises en scène vers la fin du XXe siècle, et qui ont donné une identité majeure au théâtre chilien du nouveau siècle.

Cependant, ces manifestations artistiques ne constituaient pas une réponse immédiate aux crimes de la dictature dès le retour de la démocratie. La réponse dénonciatrice et sans métaphores, pointant du doigt les bourreaux en les nommant, *documents* à l'appui, a toutefois mis beaucoup de temps à se produire

¹⁶ HALBWACHS, Maurice ; Bibliographie consultée :

- *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Les Presses universitaires de France, Nouvelle édition, 1952. (1925).
- *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1950.

¹⁷ SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires : Siglo XXI Editores, 2012, p. 62

Intrinsèquement lié à la mémoire, nous pourrions donner à ce phénomène le nom de « machination de l'oubli », ou de négationnisme, lequel s'est produit tout au long des années 90 au Chili. Néanmoins, comme nous l'avons dit précédemment, l'ex-dictateur siégeait à vie au Parlement et une grande partie de ce même parlement était composée d'autres sénateurs nommés à vie sans avoir été élus au suffrage universel. Une démocratie décadente, fondée sur la même constitution politique de l'ère dictatoriale, qui faisait des tentatives de rétablissement de la démocratie une sorte de partage des pouvoirs entre l'ancien régime dictatorial et les nouveaux gouvernements sociaux-démocrates, ou entre le pouvoir exécutif et l'armée, laquelle avait des représentants directs au Sénat.

Cette sorte de machination de l'oubli, perpétrée par le pouvoir lui-même et par les médias, principalement administrés par la droite pinochetiste, niait ce qui s'était passé et imposait au pays la réconciliation et l'oubli. Comme l'a dit Paul Ricoeur, « la conjoncture idéologique et la mise en scène médiatique ont régulièrement joint leurs effets pervers, tandis que la passivité excusatoire composait avec la ruse active des omissions, des aveuglements, des négligences ».¹⁸ C'est la tâche que la droite chilienne s'est donnée tout au long de la décennie des années 90, à savoir une « mémoire manipulée dont la contrepartie est l'oubli manipulé. S'il y a une histoire officielle, autorisée, commémorée, il y a aussi un oubli officiel, des choses interdites dont on n'a pas le droit de se souvenir ».¹⁹

Cet oubli officiel a probablement ralenti la création artistique contestataire des crimes de la dictature ainsi que l'apparition du documentaire dans le théâtre, sans pour autant avoir atteint son objectif, car le théâtre et la société n'ont jamais pardonné ni oublié.

Par ailleurs, nous pouvons relever le fait que la société chilienne dans son

¹⁸ RICOEUR, Paul ; *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 584

¹⁹ REAGAN, Charles ; « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur : La mémoire, l'histoire, l'oubli » article dans *Cairn.Info*, N° 106, 2008 / 2, p. 173, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm>, [consulté le 25 mai 2019].

ensemble n'était pas claire sur la vérité à propos des détenus disparus dans les années 90, car la dictature récente jouissait encore d'un soutien important de la population. Bien que les atrocités du régime autoritaire en termes humains aient été évidentes pour une grande partie des citoyens, un nombre tout aussi élevé de personnes ont nié les faits, et les médias ont fermement menti au sujet de l'endroit où se trouvaient les détenus et ont aidé à occulter cette information. Ainsi, l'histoire des détenus disparus a été mêlée à des anecdotes confuses d'exil et d'auto-exil, et interprétée dans un moment donné comme une espèce de fiction communiste :

C'était très étrange de le dire... il s'agissait d'un nouveau mot dans notre dictionnaire, dans notre vocabulaire, car tout le monde savait ce qu'était un « détenu », mais un « détenu disparu » c'était un concept illogique, maudit, c'était quelque chose d'impossible... ²⁰

1.2.2) L'autocensure prolongée et la post-mémoire

Dans ce contexte, il est compréhensible que des auteurs de théâtre et des artistes aient pu se sentir passablement restreints, et un exercice d'autocensure pourrait se manifester comme à l'époque de la dictature. En revanche, sans vouloir approfondir les mécanismes de la censure menée par la dictature chilienne à l'encontre des artistes, nous souhaitons suggérer clairement que la période communément appelée "inerte" ou de "dés-historicisation" ou du "vide" de la dramaturgie chilienne de la décennie des années 90, puisse être comprise selon un mécanisme de censure très particulier, comme le souligne Mathilde Arrigoni :

Le dramaturge, comme l'écrivain [...] il doit lui-même supposer quels sont les critères et se censurer en conséquence. L'autocensure est la forme la plus sophistiquée de censure en contexte autoritaire, puisque les auteurs

²⁰ Entretien avec Gabriela Rivera, hija de Juan Luis Rivera, détenu disparu en 1975. Entretien réalisé par l'AFDD (Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos), Santiago de Chile, Enero de 2013. Archive du « Museo de la Memoria y los Derechos Humanos », Santiago du Chili. Cité par VELOSO, Karen, *ESTHÉTIQUE ET THÉÂTRALITÉ DU CORPS DISPARU : Chili, 1973-1989, 2011-2013*, Thèse pour l'obtention du Doctorat en Esthétique (spécialité Théâtre) à l'Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis, Année 2015.

intériorisent les limites de la liberté d'expression sous l'effet de la peur...²¹

Nous pouvons immédiatement affirmer à partir de cette citation, que dans les années 90, le contexte autoritaire n'existe plus. Cependant, tel que nous l'avons vu dans le point précédent, le dictateur était toujours en position de Commandant en chef de l'armée.²² Ce n'est qu'à son procès à Londres, où il fut arrêté en 1998, que les citoyens chiliens retrouvent le courage de descendre dans les rues pour réclamer ouvertement la justice. L'hypothèse que nous voulons défendre dans cette section consiste à dire que les artistes et écrivains ne pouvaient pas créer dans une liberté absolue, du fait que l'atmosphère de la nouvelle démocratie, avant l'arrestation du dictateur était à tout le moins fragile.

D'une certaine façon, nous pourrions dire que l'exercice de la censure n'était pas imposé par le pouvoir gouvernemental, mais par les citoyens *pro-Pinochet*, surtout avant la révélation de l'existence de nombreuses tombes de prisonniers disparus découvertes au cours des années 90 à travers tout le pays. Cette vérité a profondément changé le discours des citoyens chiliens. S'il existe encore aujourd'hui quelques partisans de l'extrême droite qui s'exclament : « *vous ne les trouverez jamais !* », à l'époque, ils assuraient que de telles disparitions n'existaient pas. Ainsi, ces années inertes, vides ou déshistoricisées comme le soulignent d'importants chercheurs du théâtre chilien, sont étroitement liées à ces événements. Ce n'est pas avant le changement de millénaire que le théâtre chilien commence à donner des exemples nouveaux et successifs de la politisation de ses modèles et de son contenu, au-delà des formes métaphoriques connues sous la dictature. À la fin des années 90, non seulement les citoyens ont cessé d'avoir peur d'affronter le gouvernement ou un éventuel retour de la dictature, mais les artistes ont également commencé à écrire et à s'exprimer plus librement, avec un degré moindre d'autocensure, ce qui coïncide avec

²¹ ARRIGONI, Mathilde, *Le théâtre contestataire*, Paris : SciencesPo Les Presses, 2017, p. 37

²² Il serait intéressant de nous référer à l'événement appelé *le Boiazo* en 1993, où Pinochet et ses soldats en tenue de combat et sur leurs chars, encerclent le palais du gouvernement chilien, 3 ans après la restauration de la démocratie, à la suite d'une affaire de corruption dans laquelle était impliqué son fils. Ce fait n'a finalement pas donné lieu à un nouveau coup militaire comme en 1973, mais a quand même interrompu l'investigation judiciaire.

l'émergence explosive des formats documentaires dans le théâtre.

Les horreurs commises durant la dictature et l'impunité de ses bourreaux pendant la période démocratique ont non seulement convoqué les dramaturges et les metteurs en scène qui ont vécu à cette période, mais également et de façon très intense, les jeunes artistes et les nouvelles troupes qui ont pris en charge un processus de *post-mémoire*. De nombreuses formes, parmi lesquelles le document, ont exploité ce concept sur les plateaux de théâtre chiliens du XXI^e siècle. Nous pouvons notamment citer les artistes Nona Fernández, Marcelo Leonart, Guillermo Calderón, Isidora Stevesson et les compagnies de théâtre ICTUS²³, La Resentida, Teatro la María, Teatro en el Blanco, parmi bien d'autres, qui voulaient représenter avec ces œuvres un exemple de « produits culturels qui explorent la durabilité des expériences traumatiques à travers les générations futures ».²⁴

Le terrain est alors prêt pour l'apparition d'un théâtre de plus en plus documentaire afin de rendre visibles ces dénonciations. L'appropriation de nouveaux sujets tels que l'abandon et l'extermination du plus grand peuple autochtone chilien, les Mapuches, ainsi que l'intégration des problématiques associées à l'immigration qui, depuis les années 90, commence à augmenter significativement au Chili, ce sont des thématiques qui peuvent également être considérées comme une extension des dénonciations des crimes commis pendant la dictature, en faisant partie de l'ensemble des œuvres qui représentent cette post-mémoire.²⁵

²³ Il s'agit de la même compagnie que dirige aujourd'hui Paula Sharim, fille de Nissim Sharim, de cette troupe historique ayant traversé le passé, le présent et le futur de la dictature militaire, qui continue d'exister grâce au renouvellement de ses membres.

²⁴ SZURMUK, Monica & McKee, Robert. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México : Siglo XXI Editores, 2009, p. 224

²⁵ Le théâtre documentaire et mapuche de Paula González, que nous analyserons plus en profondeur dans cette recherche, est un bel exemple d'un théâtre contemporain qui évoque l'abandon et les souffrances du peuple Mapuche pendant la dictature. En outre, de nombreuses pièces traitant sur la question de l'immigration, évoquent également la période autoritaire, faisant écho aux chiffres d'immigration les plus bas de l'histoire du Chili en raison de lois et de décrets dictatoriaux. Ainsi, le théâtre d'actualité chilien est fortement lié à la post-mémoire du traumatisme.

I.3) Les nouveaux sujets du théâtre chilien

I.3.1) Le théâtre pour l'immigration

Depuis les années 90, le Chili a été un espace de prédilection pour les immigrants provenant de pays latino-américains, principalement de communautés frontalières comme le Pérou, la Bolivie, et l'Argentine, mais aussi d'autres pays comme l'Équateur, la Colombie, le Venezuela et Haïti. Les causes du phénomène migratoire sont diverses, mais il est important de souligner que ces communautés d'immigrés se sont majoritairement installées dans la capitale chilienne.

Par « immigrants », nous entendons les personnes nées à l'étranger qui résident actuellement au Chili ou qui ont fait une demande de titre de séjour dans le pays. Selon cette définition, nous pouvons estimer que 1 251 225 étrangers vivent au Chili au 31 décembre 2018, représentant ainsi plus de 6,5 % de la population, compte tenu du fait que la population totale du pays est légèrement supérieure à 19 millions d'habitants.²⁶

La communauté vénézuélienne, avec 23 % du total des résidents étrangers, est la plus répandue, remplaçant après 28 ans la communauté péruvienne, historiquement la plus nombreuse du pays. Le deuxième groupe qui croît le plus après le 31 décembre 2018 est celui des Haïtiens, qui représente 14,3 % du nombre total d'étrangers et qui occupe la troisième place des plus grandes communautés. En somme, la population étrangère résidant au Chili par rapport au recensement effectif de l'année 2017, a augmenté de 67,6 % en presque un an et demi. Ainsi, dans les médias, on parle d'une augmentation explosive des chiffres de l'immigration.

²⁶ Données recueillies à partir du document : *Estimación de Personas Extranjeras Residentes en Chile*, publié par l'Instituto nacional de estadísticas (INE) et le Departamento de Extranjería e inmigración (DEM) à Santiago, en février 2019. [En ligne] : URL <https://www.extranjeria.gob.cl/media/2019/04/Presentación-Extranjeros-Residentes-en-Chile.-31-Diciembre-2018.pdf>, [consulté de 31 mai 2019].

Au-delà de ces chiffres, le fait est qu'il existe une confrontation majeure entre l'arrivée des nouveaux migrants et les Chiliens. Se pose alors la question du racisme. C'est à partir de cette notion et son existence dans la réalité chilienne que nous pourrions finalement envisager un théâtre et une dramaturgie associés aux phénomènes migratoires. Le théâtre contestant le discours et l'acte de haine dans un pays où, par exemple, il n'existait presque pas de population afro-descendante avant le tremblement de terre de Port-au-Prince en 2010, événement qui a engendré une grande diaspora haïtienne vers le Chili, à la suite de l'aide fournie par l'armée chilienne dans la capitale d'Haïti.

Cette réponse du milieu théâtral chilien « pour l'immigration » se sert incontestablement du document pour présenter un point de vue critique, mais toujours favorable à l'immigration et qui la considère comme une contribution à la société. Pour cette raison, nous avons décidé de qualifier ces nouveaux écrits du théâtre chilien de dramaturgie « pour l'immigration » et non « par l'immigration ». En effet, il ne s'agit pas d'immigrants créant un nouveau langage scénique, mais d'un théâtre écrit et interprété en majorité par des artistes chiliens, qui se sont servis tout au plus de témoignages de migrants et/ou de quelques acteurs étrangers résidant dans le pays. Nous analyserons ultérieurement ce théâtre et sa relation avec le traitement documentaire, dans l'étude de cas dédiée.

1.3.2) Le théâtre mapuche

Contrairement au théâtre « pour l'immigration », un nouveau théâtre mapuche a finalement eu lieu dans l'histoire du théâtre chilien, où la paternité de ce nouveau langage scénique revient effectivement au peuple mapuche. Dans le théâtre de Paula González Seguel et du dramaturge Daniel Arancibia, auteurs que nous

analyserons plus tard, le document est présenté du point de vue textuel (texte dramatique) et du point de vue de la matérialisation scénique.²⁷

Le peuple mapuche, assez riche en théâtralité, ritualité et oralité, n'a pas créé de théâtre dans la stricte définition du terme occidental, et il a fallu attendre longtemps pour constater son impact esthétique sur la scène chilienne contemporaine. Les Mapuches, plus communément énoncés que personnifiés, faisaient timidement partie de la thématisation du théâtre chilien dans des œuvres telles que *La Viuda de Apablaza* (1928) de Germán Luco Cruchaga ou en tant que personnages historiques, comme dans le drame épique d'Isidora Aguirre, *Lautaro* (1982), où le traitement documentaire sera très intéressant à analyser. Cependant, ce ne sera pas avant l'arrivée du nouveau millénaire, à l'instar du théâtre pour les immigrants, qu'il commencera à fournir, à travers la fiction et l'utilisation du document, des langages scéniques intéressants à la scène chilienne actuelle.

En outre, il est important d'envisager le théâtre mapuche comme une cause importante à défendre dans des pays tels que le Chili et l'Argentine, où le processus de post-colonisation a hérité du système de castes, caractéristique de la couronne espagnole du XIXe siècle, des stéréotypes et de la catégorie des races, systèmes discriminatoires toujours en place aujourd'hui. Les artistes, et plus précisément les artistes mapuches dans ce cas, n'ont pas hésité à utiliser le document comme contestation à cette discrimination qui a traîné pendant des années, pour dénoncer l'élite ainsi que l'État chilien lui-même, face à l'injustice et à l'invisibilité forcée de ce peuple précolombien.

²⁷ César de Vicente define la formalización escénica como una actividad artística e ideológica que se desarrolla en un espacio y tiempo definidos y limitados, que se contempla ante un público o asistentes. [En su libro: *La dramaturgia política*, Madrid : Centro de Documentación Crítica Ediciones, 2018, p. 23] César de Vicente définit la formalisation scénique comme une activité artistique et idéologique se déroulant dans un espace et un temps définis et limités, devant un auditoire ou des spectateurs qui la contemplent. [Dans son livre : *La dramaturgia política*, Madrid : Centro de Documentación Crítica Ediciones, 2018, p. 23]

Compte tenu de ce qui précède, nous devons nous interroger sur le sens du document lui-même, à savoir s'il peut continuer à affirmer ou non la qualité de l'art dans le théâtre chilien contemporain, après en avoir exclu partiellement ou totalement la fiction. Le document nous invite à aborder les formes et les degrés de sa présence en ce qui concerne le témoignage et l'autobiographie, et à nous interroger également sur le droit de témoigner, de documenter, de vérifier et de mettre en scène ces traces documentaires appartenant à des peuples, tels que les communautés d'immigrés et les communautés autochtones de ce pays lointain, qui ont été, historiquement, profondément blessés et outragés.

Chapitre II Le théâtre documentaire

Dans ce chapitre, nous aimerions identifier les éléments qui caractérisent le théâtre documentaire chilien par rapport aux caractéristiques historiques du théâtre documentaire universel, qui ont conféré au premier un héritage considérable. Deux exemples déterminants de cet héritage sont les œuvres que le metteur en scène de théâtre Erwin Piscator a mises en scène pour la première fois, et plus tard, Peter Weiss ; qui a aussi théorisé cette façon de faire du théâtre à travers ses *Notes sur le théâtre documentaire*. Les deux auteurs seront étudiés dans ce chapitre, qui apportera différentes contributions universelles au théâtre documentaire chilien concernant les œuvres traitant de la question de l'immigration ou des peuples autochtones du Chili.

II.1) Le théâtre documentaire marxiste

Piscator comme Weiss souhaitaient faire du théâtre un vecteur de changement social :

L'enquête, la collecte et la mise en forme de documents d'archives remplaçaient la fable fictionnelle et étaient régies par un point de vue politique combinant une analyse marxiste d'événements historiques tragiques (guerres, soulèvements révolutionnaires) avec une perspective partisane : Piscator et Weiss se positionnaient en effet systématiquement du côté des opprimés.²⁸

Aux alentours des années 20, Piscator, pour sa part, a commencé « à voir clairement la mesure dans laquelle l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation »²⁹ comme l'indiquent ses paroles dans son ouvrage majeur : *Le théâtre politique*. Et encore, la conception de l'art selon ses postulats dépendait de manière décisive de ce vecteur politique auquel

²⁸ KEMPF ; Lucie & MOGUILEVSKAIA ; TANIA, *Le théâtre documentaire. Résurgence ou réinvention*, Nancy : PUN – Editions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 11

²⁹ PISCATOR; Erwin, *Le théâtre politique. Suivi de Supplément au théâtre politique*, Paris : L'arche, 1972, p. 27

nous nous référons. Le changement social attendu n'était rien de moins que la révolution marxiste-léniniste ; la dictature du prolétariat à laquelle le théâtre devrait servir humblement :

Et nous constatons, ce faisant, que l'art ne pouvait être l'art, ne pouvait avoir quelque valeur que s'il n'était qu'un moyen parmi d'autres dans la lutte de classes. Pleins de souvenirs d'un passé récent, déçus de nos espérances, nous ne voyions de salut pour le monde que dans la lutte organisée du prolétariat, la prise du pouvoir. Dictature. Révolution mondiale. Notre idéal : la Russie.³⁰

II.1.1) Le théâtre documentaire d'Erwin Piscator

C'est donc à travers cet idéal que naît une pièce que de nombreux théoriciens contemporains considèrent comme la première œuvre du théâtre prolétarien dans laquelle on distingue clairement l'observation d'un document ; et celle-ci est intitulée *L'Heure de la Russie*, datant de 1920. La paternité de l'œuvre revient à Piscator et à ses collègues de l'époque, car il s'agissait d'une création collective. La pièce présente un élément que l'auteur considère comme pédagogique, à partir duquel on peut déduire, précisément, une première impression de l'utilisation du document dans l'histoire du théâtre ; et l'expliquer avec ses mots :

Dans *L'Heure de la Russie*, une carte figurait la situation géographique et donnait l'évidente signification politique des scènes représentées. Ce n'était plus seulement un « décor », mais également un schéma social, économique, historique, géographique. La carte faisait partie intégrante du jeu. Elle intervenait dans le déroulement des scènes, elle devenait, d'une certaine manière, un élément dramatique. Ainsi un élément nouveau intervenait dans la mise en scène : *l'élément pédagogique*.³¹

Cette forme de théâtre, jusque-là inconnue en Allemagne, annonce l'agit-prop ; le théâtre d'agitation et de propagande, qui était écrit collectivement, et qui devait être représenté dans de petites salles de réunion populaires, puisque, selon

³⁰ *Ibid*, p. 24

³¹ *Ibid*, p. 41

Piscator, « il fallait toucher les masses sur les lieux mêmes où elles demeuraient ».³² Avec cette conscience politique de l'espace de représentation, s'ajoute la manière dont il choisit ses acteurs ; un casting composé non seulement d'acteurs professionnels, mais également d'amateurs prolétariens du théâtre ; parce qu'après tout, les ouvriers étaient les destinataires de son théâtre.

Le théâtre pour Piscator avait pour but, par le biais de cette pièce, d'éviter d'envahir le spectateur prolétarien par de simples réponses émotionnelles. Il fallait donc s'adresser exclusivement à son raisonnement. Le théâtre « ne se contenterait plus de communiquer l'élan, l'enthousiasme, le ravissement, mais aussi les lumières, le savoir, la connaissance ».³³

À travers cette forme, et dans ce but, l'auteur commence à aborder un nouveau théâtre qui présente les mêmes caractéristiques que ce que nous appellerons plus loin, dans cette étude, le « théâtre documentaire ». Cette nouvelle forme, manifestement marxiste, donne naissance à de nouveaux langages textuels et scéniques, dans lesquels différents types d'intertextes sociaux et scientifiques sont combinés, offrant ainsi au document une place spéciale dans le théâtre. Dans les mots de la théoricienne Tania Moguilevskaia, on peut constater clairement ce qui précède :

La collecte d'informations va se diversifier, combinant approche marxiste de l'actualité politique et sociale et rigueur scientifique de l'investigation, jusqu'à constituer la base même du texte et de la représentation. Les sources relèvent majoritairement du domaine public (média, ouvrages, essais, mémoires, discours...). Mais comme Piscator enquête sur des événements proches, le témoignage n'est pas exclu dès lors qu'il atteste de processus collectifs.³⁴

Au fil du temps, Piscator commence à construire progressivement un théâtre de plus en plus documentaire. Le metteur en scène, entre 1924 et 1927, s'associe à un autre théâtre, le *Volksbühne* à Berlin, où il dispose de ressources matérielles plus

³² *Ibid*, p. 40

³³ *Ibid*, p. 41

³⁴ MOGUILEVSKAIA ; Tania, « Notes sur l'invention du théâtre documentaire marxiste » article dans KEMPF ; Lucie & MOGUILEVSKAIA ; Tania (dir.), *Op. Cit.*, p. 29

importantes, et où il utilise pour la première fois les projections iconographiques, textuelles et cinématographiques, qui viennent s'intercaler dans le développement dramatique de ses œuvres.

Quant au contenu de ces représentations, elles comprenaient différents événements historiques, qui avaient eu lieu de nombreuses années auparavant, avec lesquels il était envisagé de démontrer différentes thèses au spectateur. Ces projections, si constitutives de ce que nous comprenons aujourd'hui par document, sont expliquées par l'auteur lui-même dans son chef-d'œuvre :

Je ne pouvais pas encore m'apercevoir entièrement de l'importance théorique des projections, employées en l'occurrence pour la première fois. Je considérais ce procédé scénique, utilisé seulement pour élargir le sujet et éclairer les arrière-plans de l'action, comme une arabesque intéressante, somme toute, et il me fallut bien plusieurs années de travail pratique pour reconnaître que les textes intercalés ressentis comme les « moins heureux » constituaient, au contraire, l'essentiel de cette représentation.³⁵

Ensuite, dans le théâtre de la *Volksbühne*, Piscator qualifie « documentaire » à une nouvelle pièce qu'il a créée en 1924. Elle s'intitulait *Malgré tout*, une création « où le document politique constitue la base même du texte et de la représentation ». ³⁶ Dans cette oeuvre, nous pouvons également observer divers mécanismes dans son élaboration, très caractéristiques de ce qui se fait souvent de nos jours dans le théâtre contemporain. Un travail collectif et sans hiérarchisation, où le plateau devient l'élément de développement du texte dramatique. Cette fonctionnalité est également décrite par les mots de l'auteur :

Ce spectacle fut une œuvre collective, où se conjuguèrent les efforts de l'auteur, du metteur en scène, du musicien, du décorateur et des comédiens. Et en même temps que le texte, naissaient la musique et la mise en scène. Des scènes furent montées simultanément en différents endroits du théâtre avant même

³⁵ PISCATOR; Erwin, *Op. Cit.*, p. 57

³⁶ *Ibid*, p. 63

que le manuscrit ne fût définitivement fixé. Et pour la première fois le film devait être lié organiquement aux événements scéniques.³⁷

Piscator souhaitait, avec cette pièce, que le document devienne la preuve convaincante, celle qui « ne découle jamais que d'une compréhension scientifique du sujet ». Pour obtenir un tel effet, il fallut absolument dépasser le découpage autonome des scènes, en accentuant le caractère individuel et social des personnages, « ce qui ne peut être réalisé qu'en reliant l'action scénique aux grandes formes agissantes de l'histoire ». Cette procédure, ne se fondait pas sur une technique spécifique au théâtre, mais dépendait plutôt « d'une forme de théâtre en voie de gestation fondée sur une conception commune du monde : celle du matérialisme historique ». Cela signifiait, selon lui, que cette preuve était « la démonstration que cette conception, avec tout ce qui en découle, demeure, pour notre époque, la seule valable », et par conséquent, « appropriée » pour exercer le métier du théâtre.³⁸

En poursuivant l'analyse de ces documents, il est très intéressant d'observer la place qu'occupent les projections cinématographiques proposées par Piscator. Cette mise en scène était avant-gardiste pour l'époque, et son impact a été l'objet d'un vif débat chez les spectateurs comme chez les critiques. Ces projections ont permis au metteur en scène de démontrer l'interdépendance entre l'humain et la classe sociale à travers cette nouvelle intégration : « L'un de ces procédés fut le cinéma. Mais il n'est rien de plus qu'un procédé, et un autre procédé peut très bien le remplacer demain ».³⁹

L'objectif reste cependant le même que dans ses travaux précédents. C'est-à-dire, réveiller la conscience politique du spectateur. Avec *Malgré tout*, il s'agit principalement d'une extension des techniques utilisées dans ses travaux précédents et d'une plus grande concentration des ressources nécessaires à leur réalisation. Piscator estimait que les moments de tension dramatique, au lieu d'être supprimés

³⁷ *Ibid*, p.64

³⁸ *Ibid*, p. 65

³⁹ *Idem*.

avec l'intégration de l'écran dans le théâtre, se sont au contraire intensifiés. « Les deux arts se renforçaient mutuellement et il en résultait, à certains moments, une frénésie comme j'en ai rarement vécu au théâtre ».⁴⁰

Nous distinguons ainsi le document tiré d'archives cinématographiques utilisé au théâtre des autres documents écrits, photographiques, etc., comme un nouvel élément dans les tentatives de réveiller le prolétariat, tel que le conçut Piscator, et qui est devenu une partie élémentaire de l'histoire du théâtre universel ; le film cinématographique mis en scène.

Le film était, pour moi, « malgré tout », un *document*. Nous avons utilisé dès l'abord des prises de vue authentiques de la guerre, de la mobilisation [...] tirées des archives impériales que des amis avaient mises à notre disposition. Ces prises de vue montraient avec brutalité l'horreur de la guerre...⁴¹

D'autre part, de nouvelles fonctionnalités accompagnent le théâtre de Piscator au-delà du document cinématographique. Le théâtre de l'époque devait être un théâtre itinérant, d'utilité pratique, qui permettrait également de déplacer la scène des centres d'expression culturelle vers la périphérie, où résidaient les prolétaires. L'autonomie du dispositif « se substitua à « la boîte optique » de la scène bourgeoise. Ce dispositif pourrait aussi fort bien être érigé en plein air. L'antique boîte italienne ne constituait plus qu'un handicap matériel »⁴² ne permettant pas d'éviter le « décorativisme » et promouvait un illusionnisme qui ne représentait plus l'idée du théâtre selon Piscator.

Pour la première fois, nous étions confrontés avec la réalité absolue, celle que nous vécûmes nous-mêmes. Et cette réalité présentait des moments de tension et des sommets dramaturgiques identiques à ceux que connaît le « théâtre des auteurs ». D'elle émanaient des émotions tout aussi violentes. À une condition

⁴⁰ PISCATOR; Erwin, *Op. Cit.*, p. 69

⁴¹ *Ibid*, p. 65

⁴² *Ibid*, p. 66

il est vrai : cette réalité devait être politique (au sens du mot grec : qui concerne tout le monde).⁴³

Et c'est probablement dans ce public que réside plus fortement le politique de son théâtre. Les spectateurs prolétariens étaient conscients que les scènes qui se déroulaient devant eux étaient les événements historiques qu'ils avaient vécus eux-mêmes en tant que public, que c'était leur propre histoire qui donnait forme et sens à la scène. « C'était exactement leur destin, leur propre tragédie ». Plutôt qu'un théâtre c'était une vaste salle de réunion pour les ouvriers : « ...un gigantesque champ bataille, une gigantesque manifestation ».⁴⁴

Cette magnificence a alors permis « qu'une émotion humaine s'en dégagait, on atteignait à l'art ».⁴⁵ C'est ce que signifie l'art pour Erwin Piscator, qui a légué à l'humanité et à l'histoire du théâtre le document, matériel qui n'a jamais disparu au théâtre, du moins jusqu'à présent, grâce au développement qu'il a instauré sur la scène et à sa pièce *Malgré tout*. Un véritable art au service de la révolution.

La représentation dans son ensemble n'était qu'un gigantesque montage à partir de discours authentiques, d'articles, d'extraits de journaux, d'appels, de tracts, de photographies et de films de guerres, de films de la révolution...⁴⁶

II.1.2) Le théâtre documentaire de Peter Weiss

Les conséquences de la Seconde Guerre mondiale constituent pour l'Allemagne un changement considérable sur le plan politique, économique, social et artistique. Le plus grand exemple historique de ces conséquences a été la scission du pays en deux parties idéologiquement opposées : une RFA, avec une démocratie libérale et ouverte au marché, influencée et contrôlée principalement par les États-Unis ; et une RDA, avec une position démocratique antifasciste, mais qui finit par être

⁴³ *Ibid*, p. 67

⁴⁴ *Ibid*, p. 68

⁴⁵ *Ibid*, p. 69

⁴⁶ *Ibid*, p. 66

absorbée par le bloc soviétique. L'Allemagne, dans son processus de « dénazification », doit affronter le Procès d'Auschwitz à Francfort, en 1963, et faire face aux conséquences morales et juridiques de son passé national socialiste. Dans ce scénario, le travail de Piscator disparaît petit à petit et le travail de Peter Weiss commence à devenir visible.

Weiss, d'origine juive, fuit le régime nazi et finit par se réfugier en Suède. De retour en Allemagne en 1947, il prend pleinement conscience de la réalité ou de l'avenir qui l'attendait s'il n'avait pas trouvé refuge ailleurs, ce qui le sensibilise fortement et lui fait prendre position :

Quelles que soient les fautes commises [en RDA] et à condition de ne pas les taire, il me semble impossible de ne pas choisir la cause du socialisme. C'est le seul moyen que je vois de parvenir à une transformation du monde, seul le socialisme recèle en lui-même les possibilités d'éliminer les vices de notre société.⁴⁷

À travers cette adhésion explicite au socialisme, nous trouvons sans aucun doute le premier point commun, pour le moment idéologique, entre Piscator et Weiss. Il n'est donc pas étonnant que l'une des dernières mises en scène présentées pendant l'époque au cours de laquelle Piscator était le directeur de la *Freie Volksbühne* à Berlin-Ouest, soit précisément *L'Instruction* de Peter Weiss, en 1965, un an avant la mort de Piscator.

Piscator trouve précisément dans l'écriture dramatique de Peter Weiss l'impact politique et esthétique décrit dans son chef-d'œuvre, *Le théâtre politique*. Un héritage qui fut assimilé par Weiss, qui abordait alors les années les plus productives et les plus réussies de sa carrière artistique en tant qu'auteur, réalisateur et metteur en scène.

⁴⁷ WEISS, Peter, cité dans TAILLEUR ; Jean, « Je sors de ma cachette » dans *Les nouvelles littéraires*, 1996.

L'exil, qui a accompagné Weiss pendant la plus grande partie de sa vie, n'a pas donné lieu à une écriture théâtrale s'inspirant de son expérience personnelle. Cependant, le choc émotionnel provoqué par les conséquences de l'Holocauste à son retour en Allemagne a amené l'auteur à trouver dans le documentaire une manière d'exprimer également les conséquences politiques sur son plan intime. Sa technique documentaire est née principalement de l'écriture :

...Peter Weiss néglige presque totalement les aspects politiques et historiques de sa vie, pourtant marquée par sa situation d'exilé. On peut néanmoins constater que l'auteur a eu besoin de l'exposé de ses problèmes personnels et artistiques pour être capable de s'ouvrir à la vie extérieure, politique et historique. Son théâtre des années soixante démontre dans toute sa diversité la volonté parfois problématique de Peter Weiss de faire abstraction de toute expérience subjective et personnelle et de s'occuper sans réserves des problèmes du monde.⁴⁸

À partir de son écriture, l'auteur nous permet d'identifier les caractéristiques qui ont donné naissance à son théâtre documentaire. Peter Weiss a créé deux chefs-d'œuvre, *Marat / Sade* (1964) et *L'Instruction* (1965). L'importance littéraire et scénique de ces œuvres réside précisément dans le fait qu'elles incarnent l'un des meilleurs exemples de ce que l'on comprend comme le théâtre politique au XXe siècle, à l'instar des œuvres de Bertolt Brecht. Ce dernier auteur est une référence très claire dans le travail de Weiss. Ce dernier a insisté pour développer « un *théâtre total* inspiré à la fois par le théâtre dialectique de Brecht et le théâtre de la cruauté araldienne »⁴⁹. Les événements politiques et historiques évoqués ont « la volonté de leur auteur de ne pas faire abstraction des conflits, des paradoxes et des contradictions qui caractérisent à la fois sa propre existence et les expériences historiques de son époque »⁵⁰.

Néanmoins, ce n'est pas avant la création de *L'Instruction* que nous pouvons voir un théâtre proprement documentaire, tel que conçu par Erwin Piscator et dont

⁴⁸ MÉRY ; Marie-Claire & HOFMANN ; Michael (dir.), *Littérature, esthétique, histoire, dans l'œuvre de Peter Weiss*, NANCY : Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 13

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

les éléments fondamentaux sont largement utilisés dans le théâtre contemporain d'actualité, afin de faire entrer le document dans la mise en scène. Weiss a fait un va-et-vient entre fiction et réalité dans l'ensemble de son œuvre et, au fil des années, son écriture a progressivement donné plus de place au document. Il s'inspire ainsi de faits historiques pour créer une fiction, comme dans *Marat Sade*, ou dans *L'Instruction*, une pièce dont la dramaturgie était composée presque entièrement à partir du matériel documentaire.

Les tendances représentées par le personnage de Marat s'imposent nettement dans l'esprit de notre auteur qui rejette l'imagination poétique et s'oriente vers le théâtre documentaire avec la pièce *Die Ermittlung (L'instruction)* de 1965. [...] Le texte de la pièce consiste entièrement en des documents tirés du procès intenté aux responsables du camp de concentration d'Auschwitz.⁵¹

La représentation de cette œuvre a eu une portée extraordinaire auprès de la communauté théâtrale de l'époque. En quelques mois, par exemple, la pièce a été représentée en région parisienne, en mai 1966, au théâtre de la Commune à Aubervilliers, et mise en scène par Gabriel Garran. De cette représentation en France, suffisamment documentée, nous pouvons tirer certaines caractéristiques du document, déjà utilisées auparavant, en partie, par Peter Weiss.

Une première idée du metteur en scène Gabriel Garran était précisément de respecter la procédure documentaire de la pièce originale. Le metteur en scène « n'avait pas ajouté la moindre indication scénique là où Peter Weiss n'en met pas... »⁵². Ainsi, l'utilisation de l'acteur sur scène, semblable à celle de Piscator qui travaillait avec des ouvriers sans connaissances professionnelles en théâtre, a favorisé le fait que Garran ait exigé de ses comédiens « que chacun procède à un dépassement de sa condition d'acteur pour être participant-témoin »⁵³ dans la pièce.

⁵¹ MÉRY ; Marie-Claire & HOFMANN ; Michael (dir.), Op., Cit., p. 14

⁵² GISSELBRECHT ; André, « Rencontre avec le théâtre documentaire – L'Instruction à Aubervilliers et ses suites », article dans *Peter Weiss à Paris*, sous la dir. De SCHÜTZ ; Günter, Paris : Éditions KIMÉ, 1998, p. 83

⁵³ SCHÜTZ ; Günter, introduction à *Peter Weiss à Paris*, Paris : Éditions KIMÉ, 1998, p. 22

De même, l'intégration du public dans le dispositif scénique constituait l'un des éléments hérités de Piscator, que l'on retrouve également dans les créations scéniques de Weiss. Cette idée a également été absorbée par d'autres réalisateurs dans d'autres théâtres du monde. La dynamique proposée consistant à placer les spectateurs dans l'espace « fiction » et/ou les acteurs dans l'espace du public a également inspiré la mise en scène de Garran :

Le dispositif, comme chez Piscator, entrait légèrement dans le public pour qu'il soit plus impliqué et Gabriel Garran avait tenu à ce que les acteurs ne soient pas perçus comme des acteurs, il fallait surtout donner à voir et surtout à entendre, en oubliant qu'on avait affaire à des comédiens, si possible.⁵⁴

Ce n'est toutefois qu'en 1968 que Peter Weiss réalise *Discours sur le Vietnam* ...⁵⁵, c'est en publiant la pièce qu'il écrit une préface intitulée *Notes sur le théâtre documentaire* où il théorise plus généralement cette forme de théâtre. Ses notes inspirent, depuis plus de cinquante ans, d'innombrables troupes théâtrales, professionnels et amateurs, qui empruntent à la réalité les faits historiques pour dénoncer les négligences du pouvoir.

Avec cette publication, nous pouvons aborder fidèlement les principes qui ont formé chez Weiss l'esthétique de son théâtre, une forme « dont l'objet exclusif est la documentation sur un sujet »⁵⁶. Des procès verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux, des reportages journalistiques et de la radio, des photographies, des films et des témoignages formeront les fondements du spectacle.

Ce théâtre documentaire « se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en structurant la forme »⁵⁷. De cette manière, « il ne fait donc pas

⁵⁴ GISSELBRECHT ; André, Op., Cit., p. 82-83

⁵⁵ WEISS ; Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*, l'allemand par BAUDRILLARD ; Jean, Éditions du Seuil, 1968.

⁵⁶ WEISS ; Peter, « Notes sur le théâtre documentaire », dans *Discours, op. cit.*, p. 7

⁵⁷ *Idem.*

usage de caractères dramatiques ni d'évocations d'atmosphère »⁵⁸. Pas de promotion de la fiction. Ce matériel documentaire sera celui même qui conformera la dramaturgie de la pièce.

...on présente sur la scène un choix qui converge vers un thème précis, la plupart du temps social et politique. Ce choix critique, ainsi que le critère qui régit ce montage de coupures prises dans la réalité, garantissent la qualité de cette dramaturgie du document.⁵⁹

Ce théâtre documentaire va se confronter à l'obscurcissement de l'information que les gens au pouvoir, les bourgeois, utilisent dans le but de manipuler l'histoire et la vérité historique. Ce théâtre va revendiquer le retour de moyens de productions et les médias aux citoyens communs, et pour cela Weiss proposera cette esthétique documentaire basée sur le droit à la protestation.

Le théâtre documentaire s'oppose à ses cercles dont la politique consiste à rendre aveugle l'observateur et nébuleux son objet d'études, il s'élève contre cette tendance des moyens de communication de masse à maintenir la population dans un désert d'abrutissement et de crétinisation ; il se trouve finalement dans la même situation que chacun des citoyens de l'État qui cherche à faire sa propre enquête, mais se trouve pieds et poings liés, contraint en fin de compte de faire usage du seul moyen qui lui reste : la protestation publique.⁶⁰

La vigueur de ce genre de théâtre demeure dans sa capacité à dégager des « fragments de réalité, un exemple utilisable, un « schéma modèle » des événements actuels ». Le découpage et le collage comme procédure dans le théâtre « lui permet de faire ressortir du matériau chaotique que lui livre la réalité extérieure, des détails clairs et éloquents »⁶¹. Ces matériaux seront mis à la disposition des spectateurs afin d'être perçus et compris, pour qu'ils puissent prendre position face aux événements, au même titre que la troupe de théâtre et des membres qui la composent dans le processus de création. Cette prise de position ne permet par conséquent aucune relativisation possible.

⁵⁸ WEISS ; Peter, « Notes sur le théâtre documentaire », *Op., Cit.*, p. 12

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7-8

⁶⁰ *Ibid.*, p. 9

⁶¹ *Ibid.*, p. 10-11

Le théâtre documentaire prend parti. Un grand nombre de ses thèmes ont pour seul épilogue possible une condamnation. Pour un tel théâtre, l'objectivité, sous un certain angle, apparaît comme un concept dont une puissance au pouvoir fait usage afin d'excuser ses actes. L'appel à la modération et à la compréhension se révèle être le cri que jettent ceux-là même qui craignent de perdre leurs avantages.⁶²

Le théâtre documentaire aussi « peut prendre la forme d'un tribunal. [...] il peut traiter sur un mode nouveau les questions et les points litigieux évoqués dans la salle d'audience réelle »⁶³. Et pour y parvenir, il ne faut pas se méprendre, il est effectivement possible d'utiliser un certain degré de théâtralité, car le documentaire « ne représente plus la réalité saisie dans l'instant, mais l'image d'un morceau de réalité arraché au flux continu de la vie »⁶⁴. Cela veut dire que, le refus de l'illusion est compris dans le sens où il ne faut pas inventer une fable nouvelle. On peut proposer, par exemple, une interprétation d'un personnage historique ou la fin d'une fable narrant la « condamnation » d'un bourreau ou un événement injuste. Ainsi, on peut tout à fait représenter la réalité historique à travers une recreation divertissante, car ce qui s'est déjà produit dans l'histoire n'empêche pas pour autant d'intégrer l'artifice théâtral dans le théâtre documentaire.

... On caricature des personnages, on simplifie des situations pour les rendre frappantes. Des *songs* ont la charge de présenter des rapports, des commentaires, des résumés. Introduction du chœur et de la pantomime. Le jeu gestuel épuise l'action, les parodies. Utilisation de masques et d'accessoires décoratifs. Accompagnement instrumental. Bruitages.⁶⁵

L'intégralité de cette procédure offrait donc différentes voies possibles ; fictives ou non, caricaturées ou non. Ces voies ont toutes été interrompues par le « document » tiré de la réalité elle-même. Le but était de dénoncer l'appareil du système capitaliste, dont les complices avaient un nom et un prénom, ainsi que leurs détracteurs. Ces personnages historiques ont généralement donné naissance aux

⁶² *Ibid.*, p. 12

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ WEISS ; Peter, « Notes sur le théâtre documentaire », *Op., Cit.*, p. 1

⁶⁵ *Ibid.*, p. 12

personnages de la pièce, certes théâtralisés, mis en action, mais en stricte conformité avec les événements historiques auxquels ils ont eux-mêmes participé.

Les personnages inclus dans l'action sont situés dans un cadre historique. Parallèlement à la description de leurs actes, on montre le processus dont ils émanent et l'on attire l'attention sur les séquelles possibles. Leurs activités viennent illustrer la démonstration du mécanisme qui continue d'exercer son influence sur la réalité.⁶⁶

Pour terminer avec Peter Weiss, il est important de mentionner sa sixième note sur le théâtre documentaire, où il défend l'existence de la qualité « artistique » de son théâtre. Beaucoup de critiques conservateurs, même de nos jours, ne voient dans ce type de théâtre qu'un pamphlet et une propagande, de sorte que les médias historiques, généralement ceux qui représentent le pouvoir, ont eu tendance à le dénigrer surtout à l'époque où était le plus en vogue, en pleine guerre froide. L'auteur prend ainsi sa défense :

Même lorsqu'il cherche à se libérer du cadre qui fait de lui un moyen artistique, même lorsqu'il abandonne les catégories esthétiques, même lorsqu'il se veut chose imparfaite, prise de position et action militante, même lorsqu'il se donne l'apparence de naître dans l'instant et d'agir sans préméditation, le théâtre documentaire est en fin de compte un produit artistique, s'il veut justifier son existence.⁶⁷

En tenant compte des notes susmentionnées sur le théâtre documentaire, nous pouvons entrevoir non seulement les procédures formelles du travail de Peter Weiss, mais aussi, et en profondeur, toute une vision du monde et une sensibilité contestataire qui ont permis au théâtre universel de se détacher du drame classique et absolu, se libérant des liens qui l'emprisonnaient et le forçaient à n'être qu'un vecteur d'illusions et de mimétisme.

De même, cette intégration de l'histoire et du réel a permis à Weiss de réaliser un travail interdisciplinaire, faisant appel à différentes formes et structures de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12-13

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10

pensées, lesquelles, aujourd'hui, opèrent généralement ensemble dans l'activité théâtrale, ayant pour objectif, au mieux d'éveiller chez les spectateurs une conscience révolutionnaire, au moins une conscience civique.

L'art et la politique, l'esthétique et la morale ne sont jamais abordés [par Weiss] comme des champs séparés les uns des autres, et l'analyse d'œuvres d'art vues par les opprimés de cette terre, se met au service d'une archéologie du pouvoir et de l'oppression.⁶⁸

II.2) Le théâtre documentaire d'actualité.

La guerre froide est terminée et avec elle, le mur de Berlin. Une diversité de formes théâtrales subsistent, d'autres expirent, mais le théâtre documentaire résiste aux événements historiques et devient très à la mode. Actuellement, le théâtre documentaire s'exerce sur les principaux plateaux de théâtre et festivals du monde, regroupant les meilleures compagnies théâtrales et collectives telles que les Allemands de Rimini Protokoll, le metteur en scène suisse Milo Rau, la metteuse en scène argentine Lola Arias et au Chili, la compagnie de théâtre KIMVN, de Paula González, que nous analyserons plus tard.

Le théâtre documentaire de notre époque tend à s'éloigner de l'unique vision marxiste avec laquelle sa réalisation a été conçue au siècle précédent. De nouvelles œuvres documentaires émergent et, avec elles, de nouvelles réflexions théoriques, telles que celle de David Lescot dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, où il indique que les exemples de Piscator et Weiss ne s'appliquent pas nécessairement à l'activité documentaire d'aujourd'hui, et de nombreux créateurs actuels s'opposent même à ces deux auteurs.

Des tentatives de théâtre documentaire, dénonciatrices et poignantes (...), resurgissent aujourd'hui, et l'on peut s'interroger sur un tel phénomène, à

⁶⁸ SCHÜTZ ; Günter, *Op., Cit.*, p. 17-18

l'heure où toute forme de totalisation historique ou politique est suspecte. Peut-être un théâtre documentaire de l'individu, de l'existentiel, du symbole ou du sentiment s'invente-t-il, qui entrerait alors en contradiction avec ses prédécesseurs.⁶⁹

Ce nouveau théâtre documentaire n'annule cependant pas la validité du théâtre documentaire marxiste des années 20 ou des années 60. De plus, une grande diversité de groupes de théâtre et de collectifs d'art néo-marxistes appliquent aujourd'hui l'héritage de Piscator et de Weiss. Néanmoins, même en insistant sur le fait que cette scène doit être un champ de bataille pour la lutte des classes, ce type de théâtre est relégué à un périmètre social et amateur, loin des plus importants centres de production théâtrale.

Par ailleurs, et bien plus qu'une simple distinction chronologique, deux nouvelles lignes de théâtre documentaire se dégagent, lesquelles nous analyserons sur la base des réflexions de la théoricienne Bérénice Hamidi-Kim. La première ligne est due à un théâtre documentaire que l'on pourrait classer comme historique, dénonciateur de la réalité, où l'héritage weissien devient très important. La seconde, en rupture avec le théâtre documentaire historique, aborde une approximation documentaire du « réel » et non de la réalité qui rend compte de l'idéologie marxiste.

...la différence entre deux lignées concerne la nature des documents utilisés (documents historiques, officiels, scientifiques, politiques, à caractère public, ou documents subjectifs, à caractère privé, documents écrits ou oraux etc.) et les modalités de présence de ce matériau sur la scène...⁷⁰

Dans la première tendance, les archives choisies pour le théâtre prêtent attention à un matériel documentaire « authentique », comme le disait Weiss dans son manifeste pour le théâtre documentaire. La dénonciation d'une réalité cachée, un

⁶⁹ LESCOT, David, « Théâtre documentaire », dans SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Ed. Les éditions Circé, 2010, p. 219

⁷⁰ HAMIDI-KIM, Bérénice, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui », article dans *Le théâtre néo-documentaire résurgence ou réinvention ?*, KEMPF, Lucie et MOGUILEVSKAIA, Tania (dirs.), Nancy : PUN - Ed. Universitaires de Lorraine, 2013, p. 46

mensonge prôné par les grands patrons et les institutions au pouvoir, est la cible de ce type de théâtre, comme l'explique Hamidi-Kim ci-dessous :

... ce théâtre se situe donc dans le registre du vrai et non du vraisemblable. Si les œuvres ne respectent pas toujours le principe rigoureux de l'absence totale d'invention prôné dans les quatorze thèses (que Weiss dramaturge fut le premier à contourner), elles visent toujours le vrai, et plus précisément le dévoilement d'une vérité cachée, tout autant qu'elles mettent en scène cette volonté.⁷¹

Les fondements de ce théâtre se basent sur le fait que « le spectacle ne renonce nullement à penser les rapports entre groupes sociaux à l'échelle nationale et mondiale, comme des rapports de domination et d'exploitation »⁷². Un ancrage idéologique de genre weissien est entrevu, mais plus que d'appeler à une dictature ou à une révolution du prolétariat, ce théâtre est basé sur la dénonciation d'une réalité, injuste et bien délimitée, dans laquelle le spectateur est tenté de se faire convaincre, de prendre une position critique, qui est la même que celle que proposent les concepteurs du spectacle.

Si certains spectacles relevant du théâtre documentaire de dénonciation de la réalité se fondent sur d'autres valeurs morales et politiques (les droits de l'homme notamment [...]), tous ont en commun une même visée d'affirmation de ces valeurs et de dénonciation de la réalité qui leur contrevient, et une même conception du théâtre documentaire comme œuvre d'art hétéronome qui vise à « prendre parti » et à faire prendre parti au spectateur.⁷³

Cependant, cette position politique ne peut être rendue aussi évidente qu'elle l'était à l'époque du projet de théâtre documentaire weissien. Pour défendre avec succès une telle vision idéologique, il vaut mieux séduire le nouveau public de théâtre avec prudence, ou comme le dit Hamidi-Kim « il faut désormais avancer masqué ».⁷⁴ Ce type de théâtre, bien qu'inspiré d'un changement radical des conditions de la

⁷¹ *Ibid.*, p. 47

⁷² *Ibid.*, p. 49

⁷³ *Idem*

⁷⁴ HAMIDI-KIM, Bérenice, *Op. Cit.*, p. 50

société, tient compte du fait que la prise de conscience ou la colonisation du spectateur est une entreprise un peu tardive par rapport aux temps actuels. Et c'est précisément en ce qui précède que ce théâtre documentaire de dénonciation de la réalité coïncide normalement avec la deuxième ligne que nous étudierons du théâtre documentaire.

Cette deuxième ligne, que l'on peut appeler « Théâtre documentaire du réel », est loin de tout projet idéologique défini, elle se méfie de l'instrumentalisation du spectateur et propose la neutralité comme base pour assurer cette émancipation du destinataire du message que porte l'artiste. La nature de ses documents, pas seulement historique, provient du réel lui-même, de l'individu, de « l'ici et du maintenant » de l'identité d'un sujet, par exemple, ou de l'état actuel de la société, et ceci afin de ne pas donner lieu à des cadres de pensée fixes et préexistants, mais pour générer l'émergence de nouveaux cadres de pensée qui permettent l'émancipation. Selon les mots de Hamidi-Kim :

Si la fonction référentielle est présente, il ne s'agit jamais de dénoncer la réalité, entité considérée comme caduque, tout comme il ne saurait être question de monter le matériau documentaire pour tirer une leçon du cas particulier et de faire du théâtre un instrument d'affirmation de valeurs morales et politiques ou de formation politique.⁷⁵

Cette tendance du documentaire encourage l'idée selon laquelle il incombe au théâtre « de faire toucher du doigt au spectateur ce que sont les choses et les gens, au plus près du réel et au plus loin de toute prise de parti, voire de toute mise en scène »⁷⁶. Et c'est pourquoi l'artifice théâtral ainsi que la plupart des formes d'illusion, voire des théâtralisations, restent presque interdits pour « ce théâtre documentaire [qui] fantasme la neutralité du point de vue et la suspension des effets de la présence de l'artiste dans son œuvre ».⁷⁷

⁷⁵ *Ibid.*, p. 51

⁷⁶ *Idem*

⁷⁷ *Idem*

Ce théâtre prendre parti pour le manque de prise de parti, c'est un manifeste de non-intention. « Ces conditions sont, de fait, nécessaires pour que le spectateur jouisse lui aussi de la liberté de prendre position face à ce qui lui est montré ».⁷⁸ Il propose une émancipation qui reconnaît au spectateur son autonomie où « il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui »⁷⁹, tel que le dit Rancière dans *Le spectateur émancipé*.

C'est justement dans ce genre de théâtre documentaire du réel qu'il y a de la place pour un matériau documentaire qui génère nombre de questions, le témoignage, et que nous analyserons par la suite :

II.2.1) Le dispositif testimonial

Bien que la première ligne de théâtre documentaire décrite puisse nier le témoignage en tant que matériau de qualité documentaire, ce témoignage, dans la pratique, coexiste avec d'autres documents divers. Ce qui précède suscite évidemment des interrogations sur la notion de « document » ou de « néo-documentaire » ou, comme le dit César de Vicente, de « document postmoderne ».

Il est difficile d'identifier l'adéquation d'un document, à l'ère de la réalité virtuelle, des *fake news*, de la falsification d'archives, de la saturation, d'une part, de l'information, et d'autre part de la conservation de celle-ci par les institutions conservatrices du pouvoir. De Vicente affirme que face à cette éventualité, « le théâtre documentaire postmoderne doit faire un mouvement critique dans deux directions : la première, en restaurant la réalité, la seconde, en restituant l'histoire... ».⁸⁰ Les arguments sur lesquels ce nouveau panorama est basé concernant la difficulté de

⁷⁸ HAMIDI-KIM, Bérénice, *Op. Cit.*, p. 57

⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : Ed. La fabrique, 2008, p. 19

⁸⁰ DE VICENTE, César, « El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento », dans *ArtEscena*, N°2, Pag. 34-45, 2016, p. 42 : [Nous traduisons : "el teatro documento posmoderno está obligado a hacer un movimiento crítico en dos direcciones: la primera, restituyendo la realidad; la segunda, restituyendo la historia..."].

concevoir un document provenant du « réel » sont expliqués dans les termes de l'auteur :

La forme de la constitution sociale est maintenant conçue à travers de fausses identités, des maladies du vide (...) ou des réalités virtuelles qui omettent précisément la matérialité que serait la réalité. C'est précisément la spécificité de ce nouveau temps social.⁸¹

Par ailleurs, certains considèrent, comme Bérénice Hamidi-Kim, que le format du témoignage a bien sa place dans le théâtre documentaire. La différence réside dans la nature du témoignage et le lieu à partir duquel il est positionné dans le dispositif sémantique qui construit la représentation documentaire. L'histoire personnelle en tant que document, entourée de faits historiques et de la mémoire, nous permet non seulement d'aborder les conséquences politiques et sociales de l'histoire, mais également de les connaître à travers leurs propres protagonistes : « ... le témoignage jouit dans ce théâtre documentaire d'une confiance rendue plus grande encore par l'identité de ceux qui le portent ».⁸²

Et c'est précisément dans ce contexte liminal que réside le rejet de certains artistes à l'égard du témoignage, qui ne le considèrent pas comme un élément documentaire objectivable. À travers le « dispositif testimonial », comme l'appelle le théoricien Arnaud Rykner, le témoignage « met en évidence une frontière, une mise à distance que le théâtre connaît bien : je parle ici, cela se passe là (s'est passé là-bas, autrefois) [...] cela met en évidence le fait que le théâtre parle d'une absence... »⁸³ Ainsi, le risque d'interpréter le témoignage comme faux ou instrumentalisé est extrêmement élevé, et par conséquent, la vérité objective dont parlait Weiss a tendance à disparaître peu à peu, et avec elle, l'évidence scientifique des événements

⁸¹ *Idem* : [Nous traduisons : "La forma de constitución social se concibe ahora a través de identidades falsas, enfermedades del vacío (...), o realidades virtuales de las que se omite, precisamente, la materialidad que sería la realidad. Esta es, precisamente, la especificidad de este nuevo tiempo social."].

⁸² HAMIDI-KIM, Bérénice, *Op. Cit.*, p. 52

⁸³ RYKNER, Arnaud, « Théâtre-Témoignage, Théâtre Testament », article dans *Études théâtrales*, L'Harmattan / 2012/2, N° 51, p. 167

historiques. C'est pourquoi Rykner souligne que « le témoignage ne vise pas à témoigner de quelque chose, en tant que preuve ou exemple, il témoigne surtout de lui-même ». ⁸⁴ De la même façon, le « comédien » ou « non-comédien » témoignant de l'histoire évoquée ne fait pas opérer « la performativité même du geste de témoigner. En quoi l'on retrouve le fait qu'au théâtre, ce sont toujours des fantômes qui témoignent à travers les acteurs ». ⁸⁵

Néanmoins, une coïncidence avec l'héritage weissien est inéluctable : montrer le « réel » caché ou nié à travers le geste de témoigner.

On ne peut pas voir ce qui n'est plus là ou n'est pas montrable, mais on peut le dire, et ouvrir ainsi un espace de visibilité au cœur même d'une invisibilité. Et c'est proprement ce que fait le théâtre, qui ne cesse d'articuler un voir et une impossibilité de voir, une image immédiate et une image inaccessible. Le geste de témoigner épouse la nature profonde du théâtre et, en même temps, est un défi à ce qu'il se contente de proposer bien souvent (une monstration, du visible). ⁸⁶

Rykner fait référence à un défi, celui de chaque metteur en scène ou collectif de théâtre contemporain engagé dans la création d'un théâtre documentaire. Le documentaire ne peut pas rendre compte de la véracité absolue due aux conditions matérielles du théâtre, aussi performatif soit-il, où les véritables événements de l'histoire sont inimitables dans une *mise en scène*. D'un certain point de vue, à l'extrême, le témoignage comme le documentaire risquent de ne pas exister.

La matérialité du spectacle tend à corrompre la représentation, elle peut se retourner contre le théâtre lui-même et trahir la signification de ce qu'il cherche à montrer. [...] Cela passe aussi par le texte, surchargé de significations et d'images, qui crée en permanence une tension extrême entre matérialité de ce qui est scéniquement présent et la visée obsédante de tout ce qui justement ne peut pas être montré, qui résiste à la manifestation et qui est pourtant

⁸⁴ RYKNER, Arnaud, *Op. Cit.*, p. 168

⁸⁵ *Idem*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 169

l'essentiel.⁸⁷

Plutôt que d'interpréter ce qui précède comme un défaut du théâtre, nous proposons de l'interpréter comme un défi, grâce auquel le théâtre a tendance à se renouveler avec le temps. Le théâtre documentaire ne fait pas exception à la règle et coexiste aujourd'hui avec les différentes formes et esthétiques qui composent le contemporain. Le fait de plonger dans une enquête approfondie sur le documentaire en tant que genre uniforme et infrangible ne nous mènerait qu'à des définitions inachevées, obsolètes et absolues.

Cependant, l'intentionnalité testimoniale et documentaire existent de la même manière que chaque être humain persiste dans la recherche de la vérité, quelle que soit sa distance par rapport à notre réalité. Le témoignage est donc présenté comme un élément fondamental du « théâtre documentaire » du XXI^e siècle, si nous arrêtons de remettre en question cette appellation ; et devient un élément de réforme et de remise en question des possibilités offertes par le théâtre et le drame d'actualité, comme médias artistiques qui ne cessent de se tourner vers la représentation du réel sur la scène, aussi impraticable cette tâche puisse-t-elle paraître.

...le témoin, et a fortiori le témoin théâtral, se présente comme un écran qui s'interpose entre nous et le réel : il nous donne ce dernier à deviner au moment même où il nous en sépare ; de dos, il regarde vers le réel, qui reste pour nous irregardable ; de face, c'est nous qu'il regarde, faisant interface entre les deux.⁸⁸

Il reste donc encore, au-delà d'un catalogue d'œuvres qualifiables de « documentaires » ou « non-documentaires », à rechercher en profondeur l'origine de cette « obsession » documentaire qui consiste à dépeindre le théâtre chilien contemporain. Dimensionner les différents niveaux de documentaire existant dans ces représentations et analyser la manière dont leurs textes dramatiques se prêtent au matériel documentaire. Il est possible à ce stade d'observer une contribution du

⁸⁷ HAUMESSER, Mathieu, *l'Autre scène, philosophie du théâtre*, Paris : Ed. J. VRIN, 2018, p. 56

⁸⁸ RYKNER, Arnaud, *Op. Cit.*, p p. 169-170

théâtre documentaire universel au théâtre post-dictatorial chilien, mais demeurent nécessaires les exemples les plus illustres de ce théâtre documentaire, la place que le témoignage y occupe et les fins avec lesquelles les artistes utilisent ce format pour exprimer leurs motivations, et soit dit en passant, pour la recherche même de la vérité historique et du réel.

Chapitre III

Théâtre documentaire *mapuche* de la compagnie de théâtre *Kimvn*

Paula González Seguel est une dramaturge et metteuse en scène de théâtre chilien, originaire du peuple Mapuche et née à Santiago du Chili. Elle est titulaire d'un diplôme en arts de la scène de l'Université Mayor, en plus de ses études en mise en scène au Centre de recherche sur le théâtre *Teatro la Memoria*, ainsi que d'un master en Cinéma documentaire de l'Université du Chili. Les fonctions qu'elle occupe dans la compagnie de théâtre *Kimvn* sont celles de metteuse en scène, dramaturge et responsable culturelle. Très jeune, elle dispose déjà d'une longue carrière de metteuse en scène et de comédienne et a participé à la mise en scène d'une dizaine de montages au sein de sa compagnie.

En 2009, elle a reçu un prix exceptionnel du cercle de journalistes chiliens du spectacle (APES), celui de la meilleure dramaturgie, avec son travail *Ñi Pu Tremen – Mis antepasados*, un drame qui fait partie de notre première analyse sur le théâtre documentaire chilien. Ses pièces suivantes ont été financées par différentes organisations de l'État chilien, notamment le Fonds national de la culture et des arts (Fondart) et celui de la Corporation nationale pour le développement autochtone du Chili (Conadi).

Son travail de recherche d'un théâtre documentaire et du témoignage lui a valu de participer à d'importants festivals internationaux en Corée du Sud, au Mexique, au Brésil, à Cuba et en France. Dans ce dernier pays, elle a pris part au festival *Sans interdits* de Lyon, en 2011.

L'importance fondamentale des textes et de la mise en scène nés sous l'aile de la troupe de théâtre *Kimvn* se caractérise précisément par la mise en valeur de la vision du monde, la récupération de la mémoire et la pensée mapuche, la force

dénonciatrice de son « intégration » conflictuelle et son exclusion du côté de l'État chilien, que ces textes et pièces mettent en évidence. Il n'existait pas de véritable théâtre mapuche - du point de vue théorique et occidental - avant ces représentations créées par Paula González et sa troupe, tâche dont la réalisatrice et auteure a pris conscience depuis qu'elle était étudiante en théâtre, lorsqu'un enseignant lui a demandé : « Es-tu vraiment Mapuche ? - Oui, ma grand-mère est Mapuche, ai-je répondu. Prends les choses en main, a-t-il dit, car il n'y a personne dans le théâtre chilien qui le fasse. »⁸⁹ C'est exactement ce que Paula González a fait. Elle a pris les choses en main sur les Mapuches et c'est cela qui a façonné sa contribution au théâtre chilien au cours des dix dernières années ; un théâtre mapuche qui a donné naissance à ce chapitre, qui propose d'analyser à son tour le matériel documentaire de ses principales œuvres et leur portée esthétique.

III.1) *Ñi Pu Tremen – Mis antepasados*

Mise en scène et texte dramatique :	Paula González Seguel
Année de création :	2008
Théâtre(s) :	Théâtre Universidad Mayor / Théâtre la Memoria / Théâtre Camino / Théâtre du Centre Culturel de la Memoria y los Derechos Humanos

Ñi Pu Tremen raconte l'histoire du témoignage de onze femmes, une histoire qui découle de la nécessité de donner au théâtre l'espace de la parole aux femmes mapuches, en particulier celles qui ont émigré de la campagne à la ville, précisément celles de la communauté mapuche de *Moguelein Mawidache* qui se sont installées à Santiago du Chili dans la commune de "El Bosque" il y a quelques décennies. Le témoignage de ces femmes apporte un savoir ancestral, une « récupération du

⁸⁹ GONZÁLEZ, Paula, *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental Kimvn marry xipantv*, Santiago du Chili : Ediciones Pehuén, p. 35

patrimoine immatériel du peuple Mapuche »⁹⁰ selon les paroles de Paula González. La dramaturgie et le montage se font donc dans l'intention de sauver l'oralité de ces femmes, dont « les récits de vie sont chargés non seulement de la mémoire historique du peuple Mapuche, mais aussi d'une partie de l'histoire du Chili ».⁹¹

Son traitement documentaire réside principalement dans la finalité qui commande la création du spectacle, laquelle consiste à intégrer l'histoire de la discrimination à l'égard des femmes du peuple Mapuche au Chili, sujet qui a souvent été passé sous silence au fil du temps et soumis à la complicité de diverses institutions de l'État, mais surtout à cause de la propre discrimination sociale du Chili envers le « Mapuche ».

Les moyens principaux par lesquels ce théâtre documentaire est réalisé résident principalement dans le témoignage, un support qui est rendu possible par le recours à des acteurs non professionnels, et plus précisément, des actrices non professionnelles, qui donnent vie à divers témoignages motivés par deux grands souvenirs : les bons et mauvais moments de leur mémoire ; toutes ont en commun le bon souvenir de la terre natale des protagonistes, comme on peut le voir dans l'extrait suivant d'Isolina Mercado Marileo, l'une des « actrices » de la pièce :

Je me souviens que lorsque j'étais petite, mon père travaillait la terre. Il semait du blé, des haricots, des patates et c'est grâce à ça qu'il subvenait aux besoins de la famille ... parce que les récoltes étaient parfois bonnes et d'autres fois mauvaises... un jour mon père, après avoir récolté toute la nuit, m'a dit : "Ma petite, nous irons en ville au premier chant du coq ». Je n'ai pas dormi de la nuit parce que je pensais que le lendemain nous irions à la ville de Temuco, parce que je ne connaissais pas la ville, j'y allais pour la première fois. Alors, au premier chant du coq, mon père a dit "allons-y", car j'allais avoir de nouvelles chaussures. Nous sommes montés à cheval [...] Et nous sommes allés au centre-ville, mon père me tenant par la main, pour attendre l'ouverture du magasin de chaussures, car il était très tôt. Ils ont ouvert le magasin de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 41

⁹¹ « Ñi Pu Tremen (Mis Antepasados) » article dans *Portal de arte.cl*, octobre 2009, [En ligne : <http://www.portaldearte.cl/agenda/teatro/2009/nipu.html>], consulté le 20 août 2019, [Nous traduisons : « rescate del patrimonio inmaterial del pueblo mapuche. »]

chaussures et mon père a acheté mes chaussures, j'étais heureuse et nous sommes repartis [...] nous sommes rentrés à la campagne. Nous sommes arrivés à la maison le soir, et le lendemain, j'ai mis mes petites chaussures, mais d'abord je devais me laver les pieds, car j'étais toujours pieds nus.⁹²

Ces récits sont souvent ponctués de mauvais souvenirs et du traumatisme de la discrimination, comme le témoigne María Seguel Mercado, également actrice du spectacle, qui se souvient que sa grand-mère paternelle ne l'appréciait pas, car son père chilien a épousé une femme mapuche : « ... La mère de mon père ne m'aimait pas, car elle disait que j'étais la fille de l'Indienne, elle nous appelait « les indiennes » ma mère et moi, parce que j'étais la fille d'une femme mapuche... »⁹³

Cette discrimination à laquelle le personnage fait allusion est également évoquée par la grande majorité des témoignages des autres actrices, qui font également référence à différents moments de l'enfance, ainsi qu'à l'histoire de leur traversée de la campagne à la ville lorsqu'elles étaient jeunes, quittant la communauté mapuche de la campagne pour rejoindre la ville de Santiago. Le témoignage suivant de Juana Huanquilaf est un bon exemple illustrant ces moments : « Plus tard, lorsque je suis arrivée à Santiago... j'ai travaillé, on m'a maltraitée, on m'a traité d'Indienne expatriée. Je lui ai dit que c'était peut-être vrai pour elle, mais pas moi, car j'étais la vraie Chilienne. »⁹⁴

Par la discrimination, le texte dramatique laisse entrevoir comment le discours de haine raciale du peuple chilien commence à se normaliser envers le peuple Mapuche, où ce dernier commence à intégrer les éléments discriminatoires qui ont fini par occulter ou obstruer ses coutumes et son patrimoine. C'est le cas du dernier témoignage de l'œuvre, prononcé par l'actrice Elena Mercado Marileo, qui relate le discours de son mari chilien ci-dessous :

⁹² GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 44

⁹³ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 45

⁹⁴ *Ibid.*, p. 47

Rosa, tu ne peux pas continuer comme ça, chanter devant ton *rewe*, chanter avec ton *kulxun*, tu ne peux pas suivre cette religion... pense au fait que nos enfants vont faire des études, peut-être qu'ils vont aller vivre en ville, je ne veux pas que nos enfants soient discriminés ...⁹⁵

Le père d'Elena fait référence au rite ancestral du peuple Mapuche, le *Gillatún*, officié par le *machi*, également une figure ancestrale et puissante dans la hiérarchie du peuple mapuche ; ce rite s'accomplit avec un *kulxun*, un instrument de musique mapuche, pour effectuer la cérémonie destinée à guérir les malades ou prier pour une bonne récolte. Ce que l'actrice finit par regretter dans le même témoignage : « ... et peu à peu, maman a cessé de toucher son kulxun ... notre mère était machi ... mais je pense que quand elle est morte ... elle, dans son cœur ... elle n'a jamais cessé d'être machi. »⁹⁶

Par ailleurs, la fiction, de son côté, n'est pas complètement retirée de la représentation de ces témoignages. La musique soutient tous les artifices théâtraux proposés, et l'univers sonore de l'œuvre est également composé d'autres éléments, tels que « le son des oiseaux », par exemple, proposé dans les didascalies, qui sont insérées dans le texte dramatique afin de donner une atmosphère fictive à l'œuvre.

Parmi les autres éléments qui se déclenchent à partir de la fiction figurent les intertextualités qui sont utilisées dans l'œuvre, lesquelles font aussi partie du texte dramatique, comme le poème d'Ayleen Cayumin, une poétesse mapuche. L'extrait du poème lu correspond à l'intervention d'une des filles mapuches qui font partie de la pièce. De la même manière, Maribel Hueche raconte la légende intitulée "Madres y huachos" de Sonia Montecinos, dans l'un de ses discours ; et enfin, la chanson de Violeta Parra, chercheuse du folklore chilien et chanteuse, en l'honneur des rites mapuches qui clôturent l'œuvre, *El guillatún*.

Ce dernier rite est donc le plus problématique pour notre étude. De notre point de vue occidental et postcolonial, il serait très facile et précipité d'envisager le

⁹⁵ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 52

⁹⁶ *Idem.*

rite mapuche, avec lequel l'œuvre se termine, comme un élément étroitement fictionnel et théâtral. Bien que chaque rite, antérieur et postérieur à la création du théâtre dans la Grèce antique, constitue une activité riche en dispositifs fictifs et plongé dans une théâtralité évidente, la convention avec laquelle les autochtones, dans ce cas les Mapuches qui exercent cette activité, ne peut être considérée comme « une imitation » ou « une simulation », dans ce cas, les femmes « imitant » leur propre rite. Dans la communauté mapuche de *Moguelein Mawidache* de Santiago du Chili, ces rites sont toujours pratiqués aujourd'hui, même lorsque le manque de pluie et la pollution deviennent problématiques dans la ville de Santiago. On pourrait dire que ces « comédiennes non comédiennes » imitent ou dansent, ce qui peut aussi être considéré comme une forme de mépris à l'encontre d'une activité rituelle, rare mais présente de temps en temps, ou au contraire, comme la genèse d'un document spontané, réalisé dans le cadre d'une création théâtrale documentaire.

III.2) *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo.*

Mise en scène	:	Paula González Seguel
Dramaturgie	:	Marisol Vega Medina
Année de création	:	2011
Théâtre	:	Centre Culturel Matucana 100

Nous pourrions traduire le titre de cette pièce comme « Territoire arraché. Témoignage d'un pays métis ». La pièce raconte une histoire basée sur la vie d'Elena Mercado, participante du premier travail de la compagnie (voir 3.1), racontant en particulier l'histoire des « appropriations de terres » des communautés mapuches installées à Santiago du Chili pendant la dictature militaire (1973-1990).

Si dans *Ñi Pu Tremén...* l'histoire était principalement basée sur le témoignage de femmes mapuches, dans *Territorio descuajado...*, cette histoire est complétée par

l'intégration du témoignage de quelques hommes, ne laissant toutefois pas aux femmes mapuches la seconde place du témoignage.

La pièce, dans cette deuxième création de la compagnie *Kimvn*, intègre également des acteurs professionnels de renommée sur la scène chilienne. Ainsi, les personnages proposés dans le texte dramatique incluent quatre Mapuches (ou fils de Mapuches et de Chiliens) ainsi que quatre acteurs qui incarnent des Mapuches qui ne sont plus là ou qui, pour des raisons de force majeure, comme l'âge par exemple, ne peuvent plus représenter « leur propre » personnage.

Bien que l'œuvre commence par une atmosphère évoquant l'essence même du théâtre (« on entend des bruits typiques de la campagne, des oiseaux, des chiens et l'*Ulkatun* d'une grand-mère qui raconte l'histoire de Juana Calfunao Paillalef, *lonko* de la communauté Juan Paillalef, dans la neuvième région du pays, le département de l'Araucanie »⁹⁷)⁹⁸, ce début plein d'artifices est soudainement interrompu par la projection du premier document de l'œuvre : une lettre au président chilien, écrite par l'autorité mapuche, la *lonko* Juana Calfunao, ancienne prisonnière politique accusée de violation du respect de l'autorité de l'État chilien, en 2006.

L'œuvre que nous analysons, en exposant ce document, semble avoir une tendance profonde à dénoncer la réalité des humiliations des populations Mapuches rurales et urbaines, en particulier si nous la comparons à l'œuvre précédente (Voir 3.1). Pour faire cette comparaison, nous allons partager quelques extraits de la lettre ci-dessous :

Je m'appelle Juana Calfunao Paillalef, *lonko* de la communauté Juan Paillalef, prisonnière politique mapuche.

[...]

... depuis que je suis enfant, les premières années où je suis allée à l'école, on m'a beaucoup puni parce que je ne parlais pas espagnol et je redoublais tous

⁹⁷ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 101

⁹⁸ Dans le *mapuzungun*, langue des mapuches, l'*Ulkantun* est une chanson, et la *lonko* le chef ou la cheffe d'une communauté.

les ans [...] on nous faisait aussi beaucoup de religion, puis un autre prof est venu et il nous a donné un autre cours de religion ... deux, trois ou quatre personnes différentes sont venues à l'école avec des religions différentes... alors j'ai demandé à mon père quelle était la vraie religion et mon père m'a dit que lorsque *gnechen est venu*, il a laissé à chacun une langue, une culture, une forme politico-sociale de la vie... [...] Et vous devez le respecter, c'est pour ça que je n'ai jamais enlevé mes vêtements, car je suis Mapuche et je pense que le jour où j'enlève mes vêtements, je vais contrarier mon *gnechen* ou lui manquer le respect qu'il m'a laissé... il ne m'a pas faite Chilienne ou Espagnole ou Allemande ou Française ou Portugaise ou Musulmane ... c'est ma façon d'être ... mon *mapudungún*, là j'ai mon *kupan*, j'ai ma *quilla*...⁹⁹...¹⁰⁰

Cette dénonciation devient de plus en plus agressive et la prisonnière politique mapuche tente de justifier ses actes de violence passés, pour lesquels elle a été emprisonnée :

Monsieur le Président, l'être humain connaît tellement d'injustices, la persécution est si forte (...) Je ne pouvais même pas être chez moi. Le procureur avait donc besoin de se faire remonter les bretelles parce qu'il disait que j'étais une criminelle, que je faisais partie d'un gang, que j'étais une déracinée, une personne qui méprisait l'humanité, et moi, en tant que *Lonko*, en tant que mère et femme, je ne peux permettre à un *winka*¹⁰¹ mal élevé et de la classe inférieure, fils des descendants de la *niña*, de la *pinta* et de la sainte Marie¹⁰², de venir me frapper et m'insulter sur mon territoire, dans la capitale d'un peuple Mapuche endurci mais cultivé. [...] Il doit y avoir un respect mutuel si vous voulez vivre sur notre terre.¹⁰³

Calfunao insiste dans sa lettre sur la discrimination dont sont victimes les Mapuches, de la part du Chili et de ses différents gouvernements, dénonçant que, du fait de leur façon de penser, « ils nous accusent d'être des terroristes, des sandinistes, de tout, parce que vous et votre gouvernement ne voulez pas connaître la vérité, vous ne voulez avoir ici que de sombres idiots, mais les Mapuches ne sont en rien des idiots.

⁹⁹ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 101

¹⁰⁰ *Gnechen*, le dieu le plus spirituel des mapuches, le tout-puissant ; *Kupan*, une robe ; et *Quilla*, une étoile.

¹⁰¹ *Winka* ; étranger, chilien, qui n'appartient pas au peuple des Mapuches.

¹⁰² Les navires avec lesquels Christophe Colomb est arrivé aux Amériques.

¹⁰³ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 101

»¹⁰⁴ Ainsi, les messages qui suivent revêtent un caractère de plus en plus menaçant, mais soulignent toujours la ségrégation du peuple mapuche, caractérisant le contenu de la lettre comme un acte de dénonciation mais aussi comme un acte de résistance. Le document se termine en faisant référence à la situation de Juana, privée de liberté, dénonçant le terrorisme d'État contre les Mapuches pendant la dictature et exigeant la récupération de leurs terres ancestrales :

Monsieur le Président, en raison des cauchemars que je fais après que ma maison a été brûlée à trois reprises et qu'ils [la police, les militaires] ont saisi ma mère par les cheveux et l'ont agressée devant moi et mes frères, après qu'ils ont brûlé les terres, et les ont vendues au plus offrant, j'exige que vous me disiez où est ma terre et quelle merde vous en avez fait.¹⁰⁵

Juste après la présentation de ce document, la pièce laisse place à la fiction. Les acteurs professionnels du spectacle prennent la parole pour interpréter certains des textes testimoniaux. Ces histoires, dans le cadre de la représentation et de la théâtralisation, donnent vie à une problématique qui dépasse les limites du peuple mapuche. Les récits proposés rendent compte de l'« appropriation des terres » des familles installées à Santiago, mapuches et non-mapuches, et de leur lutte pour obtenir leur propre logement. Divers témoignages de femmes mapuches ayant aussi participé à ces appropriations de terres sont également intégrés au spectacle. Ils donnent vie à cet acte de résistance et de survie, basé sur des événements réels survenus au Chili pendant les années 80 et 90.

Alors, nous avons porté le banc à l'épaule, les sacs et le drapeau, mes talons étaient cassés, en pleurant nous nous sommes cachés au milieu des fossés et les flics nous ont suivis, comme des chiens. Du coup, les communistes criaient ... Camarades ! Et ils nous ont emmenés à la caserne de pompiers, près de la ville de Santa Adriana. Là-bas, les flics ne pouvaient pas nous déloger, la sirène a retenti, elle a retenti comme s'il s'agissait d'un incendie.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 102

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 104

La réalisatrice Paula González Seguel et la dramaturge Marisol Vega Medina connaissent bien le concept de « fiction documentaire ». « Une actrice habillée en Elsa Quinchaleo brise le quatrième mur de la *fiction documentaire* »¹⁰⁷, disent les didascalies. Par fiction documentaire, on entend par là, de façon générale, la création d'une matérialisation scénique à partir de la fiction, la création d'une fable dont la trame est interrompue par le dispositif documentaire. Vu ce qui précède, il s'agit de l'idée avec laquelle la mise en scène et la dramaturgie de l'œuvre ont été réalisées, proposant, comme nous l'avons vu au début, depuis la simple théâtralisation du son et de certains oiseaux vers une autre scène prenant la forme de l'élément le plus démonstratif de la théâtralisation de l'œuvre : l'adaptation d'une scène de l'une des œuvres les plus importantes de Friedrich von Schiller, *Marie Stuart*.

Dans la scène IV de l'acte III de l'œuvre de Schiller, se trouvent les deux reines soeurs, Elizabeth et Marie Stuart. Cette dernière obtient une audience de la reine d'Angleterre pour implorer réconfort et clémence lors de sa condamnation à mort. Cette réécriture est adaptée à la réalité mapuche et nous pouvons en observer ci-dessous les extraits les plus représentatifs :

MARÍA : Je n'ai pas la force de me souvenir de gros mots. Je pense seulement que, dans mon esprit, quand je vous ai demandé de me donner un endroit où vivre, vous vouliez que je renonce à ce qui me correspond. Vous m'avez traitée comme une criminelle. Je ne vous demande pas de me rendre un service, je vous demande simplement ce qui m'appartient, et ça vous dérange tellement que vous me traitez comme une terroriste ...¹⁰⁸

La représentation de Elizabeth d'Angleterre fait clairement référence à la position occupée par l'État du Chili, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, en ce qui concerne le « conflit mapuche ». Ce conflit est principalement basé sur des événements historiques, souvent non visibles et non relatés dans l'histoire du pays, lorsque les communautés autochtones du sud du Chili ont été « dépouillées » de leurs terres.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 102

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 106

Ce conflit, que l'État n'a pas su résoudre en plus de deux cents ans d'histoire républicaine, a laissé la plupart des communautés mapuches, rurales et urbaines, sous le fléau de la marginalité (Voir chapitre I.1). « ... Quel mal puis-je faire si je n'ai aucun pouvoir? »¹⁰⁹, dit Marie, le personnage mapuche qui incarne les circonstances dramatiques du personnage de Marie Stuart, tiré de l'œuvre de Schiller. Tandis qu'Elizabeth, métaphore de l'État du Chili, répond: « Pourquoi me soucier des liens du sang et des droits des personnes ? Ma sécurité réside uniquement dans la force, je ne veux aucune alliance avec la race des serpents ! »¹¹⁰

Marie, la Mapuche, à travers la fiction, énonce un discours revendiquant les droits des Mapuches, mais néanmoins, elle ne peut pas échapper au cadre de la marginalité comme nous l'avons vu dans le premier chapitre (voir fin du chapitre I.1) et comme le montre l'extrait suivant :

MARIE : Tu ne peux pas venir, aussi reine d'Angleterre sois-tu, pour me subordonner. Tue-moi si tu veux. Mais sache que ma mort ne mettra pas un terme à tout ça. D'autres Marie apparaîtront, elles arriveront de chez des parents, avec des enfants traînant derrière elles... avec les mêmes revendications que moi. Parce que nous sommes nombreuses à avoir besoin d'un toit. Si nous, les Mapuches, marchons pieds nus, c'est parce que nous n'avons pas d'argent pour acheter des chaussures. Si nous prenons un morceau de terre, c'est parce qu'on nous a enlevé les terres où nous avons enterré nos ancêtres, des terres qui ont séché et qu'on ne peut plus cultiver. Parce que moi, j'étais la reine et la dame d'un territoire vaste et fertile, et que vous l'avez saisi et y avez planté des pins. Des hectares et des hectares de pins, et maintenant, je dois me battre contre la municipalité pour qu'on me donne un mètre carré où vivre.¹¹¹

Dans cette adaptation de la scène de Schiller, de manière très particulière, des extraits de la lettre adressée au président de la république que nous avons vue au début, et qui ont alimenté notre première analyse dans cette section, sont également

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 105

¹¹⁰ *Ibid*, p. 106

¹¹¹ *Idem*.

intégrés. « Si je sors demain dans la rue vêtue, comme une Mapuche, on va me remarquer. Et ça vous fait peur, car c'est la seule ressource que j'ai. C'est pour ça que vous me traitez de déracinée, de membre d'un gang, que vous dites que je méprise l'humanité »¹¹², en faisant référence aux réponses du procureur qui a condamné et a fait devenir une prisonnière politique la *lonko* Juana Calfunao.

Ainsi, d'une manière pour le moins ingénieuse, document et fiction se fondent dans cette pièce basée sur le témoignage. Comme nous l'avons déjà dit, le reste des témoignages se réfère à la discrimination et aux appropriations de terres de ces familles migrantes mapuches, événement que l'histoire du Chili n'a pas assez développé, en faisant de cette pièce une arme dénonciatrice de l'injustice.

La pièce nous laisse une dernière surprise, quand, dans la dernière scène, le même monologue interprété au début de l'œuvre par l'actrice professionnelle Andrea Gadiach, est alors « joué » par « l'actrice » non professionnelle mapuche Elsa Quinchaleo, plutôt âgée, et avec une façon particulière de parler et de prononcer l'espagnol, qui n'est rien de moins que sa deuxième langue. Elle raconte l'histoire de l'« appropriation des terres des tisserands » dans l'épilogue de l'œuvre, témoignage dont elle était elle-même la protagoniste, offrant au spectateur la possibilité de voir comment un matériel documentaire peut être fourni comme motif de fiction, et à la fois comment le document possède, ou pourrait posséder, des éléments poétiques qui relèvent du local, du vrai et de l'humain.

ELSA QUINCHALEO : ...et quand on était là-bas, une dame est venue me demander si on allait occuper ce lopin de terre que les gens allaient prendre. Puis, elle a dit, vous pouvez prendre un drapeau et un manteau et dormir là-bas. J'ai pris les affaires et je portais José qui tétait mon sein, il était petit, et quand mon mari est arrivé, il m'a dit, c'est quoi ce drapeau ? Et je lui ai dit, tu sais, les voisins vont prendre un terrain et nous, on n'a pas de maison et on doit encore je ne sais où... Je vais y aller. Et le bébé ? Il me dit. Je lui réponds que je l'amène, je lui donne le sein. Non, il me dit, j'y vais. Et dans la nuit, des balles sifflaient et moi j'avais peur, alors j'ai dit, là-bas, ils vont le tuer, quelque

¹¹² GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 105-106

chose va se passer, et Dieu merci, rien ne s'est passé. Après, avec toutes les femmes, on a veillé pour ne pas se faire enlever le terrain ... ¹¹³

III.3) Galvarino

Mise en scène	:	Paula González Seguel
Dramaturgie	:	Marisol Vega Medina
Année de création	:	2012
Théâtre	:	Théâtre Universidad Mayor

Galvarino est le fils d'une famille mapuche vivant à la campagne, au sud du Chili. Ses parents et sa soeur attendent son arrivée, deux décennies après son exil involontaire en Russie, en 1973. La raison de son départ pour la Russie était une très bonne nouvelle pour cette famille, puisque Galvarino avait remporté une bourse agraire sous le gouvernement du président socialiste Salvador Allende (1970-1973). Cependant, l'avenir lui avait préparé un autre destin, car le 11 septembre 1973, le coup d'État a eu lieu au Chili, suivi d'une dictature militaire de dix-sept ans. Galvarino, en tant que partisan du parti socialiste chilien, n'a pu bénéficier de la bourse ni retourner dans son pays en raison de la politique de persécution qui détruisit sa famille et le peuple Mapuche. Trois ans à peine après la fin de l'ère dictatoriale, la famille a appris le décès de Galvarino, tué dans un crime racial commis par des néo-nazis à Rostov, en Russie, en 1993.

Ce résumé de son histoire est la source principale pour la mise en scène qui nous est proposée à partir de l'histoire et des témoignages de Marisol Ancamil Mercado, la sœur de Galvarino ; si elle ne participe pas à la pièce, elle facilite la présentation des documents exposés dans la mise en scène, qui expliquent son angoisse et son cheminement administratif pour demander au Ministère des Affaires étrangères du Chili d'obtenir des nouvelles de son frère.

¹¹³ *Ibid.*, p. 111

Lettre au Ministre des Affaires étrangères du Chili

1er avril 1991, ville de Chucauco, kilomètre 14, Camino Boroa. Temuco

Monsieur le ministre, vous ne me connaissez pas. Je m'appelle Marisol Ancamil Mercado. Je suis la soeur de Galvarino Ancamil Mercado. Vous ne le connaissez sûrement pas non plus.

[...]

C'est à son sujet que je vous écris. En effet, depuis qu'il est parti en Russie, nous communiquons avec lui de temps en temps par la poste. Même si actuellement, cela a été difficile pour nous. Ce fut une période difficile pour tout le monde je pense, mais encore plus pour nous, avec un frère éloigné et ne sachant pas pendant longtemps s'il allait bien, s'il était en vie, s'il avait faim, s'il avait froid. Et avec toutes les tragédies qui se sont produites ici au Chili, tant mieux si nous ne nous en rappelons pas.¹¹⁴

Galvarino, peu après la fin de la dictature, parvient à se rendre au Chili avec sa famille russe, mais doit retourner en Russie à cause de cette dernière. Mais à son retour en Russie, tout avait aussi entièrement changé. « Il dit que le communisme s'est effondré là-bas, mais qu'il ne s'inquiétait pas. Mais nous ne savions pas grand-chose de lui depuis longtemps et, puisqu'il était communiste, nous ne savions pas comment il serait là-bas »¹¹⁵, explique la sœur dans le même document projeté sur scène.

Le document se termine par une timide requête au ministre, où Marisol demande à ce que l'institution localise son frère, évoquant la situation politique précise de l'histoire du Chili, au moment où cette lettre a été rédigée, à savoir la fin de la dictature et le début de la transition vers la démocratie :

Nous sommes ici en démocratie. Et c'est pourquoi je vous écris, parce que vous êtes le ministre des Affaires étrangères, et que vous pouvez le localiser d'une manière ou d'une autre et voir s'il va bien. Si vous pouvez le localiser, veuillez lui transmettre le message que nous souhaitons qu'il vienne, que s'il le souhaite, il peut venir avec sa famille et que nous recevrons tout le monde de la même manière. Je vous indique la dernière adresse qu'il nous a donnée, où

¹¹⁴ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 121

¹¹⁵ *Ibid*, p. 123

nous avons envoyé les dernières lettres. J'espère que cela servira à quelque chose.

Cordialement,

Marisol Ancamil Mercado¹¹⁶

Les documents qui font suite au premier ne sont rien d'autre qu'une insistance grandissante pour savoir où se trouve Galvarino :

Monsieur le ministre,
3 mars 1992, Chucauco, Temuco.

C'est la cinquième fois que nous essayons de communiquer avec vous. Nous n'avons toujours pas reçu de réponse de votre part. S'il vous plaît, nous avons besoin d'une réponse de votre part et de celle du ministère.

Cordialement,

Marisol Ancamil Mercado¹¹⁷

La série de documents se termine par une dernière lettre exposée, dont l'émetteur est cette fois le ministère des Affaires étrangères, qui annonce la mauvaise nouvelle :

Mme. Marisol Ancamil Mercado,

Le ministère des Affaires étrangères a le regret de vous informer du décès de M. Galvarino Ancamil Mercado, tué par balle le 18 septembre 1993, à la périphérie de Moscou, en Russie.

Il semblerait que les auteurs appartiennent à un groupe raciste appelé « Les têtes noires » et que l'acte ait été perpétré pour des raisons discriminatoires.

Recevez les plus sincères condoléances de la part du ministère pour vous et votre famille. Ci-joint le certificat de décès du défunt.

Cordialement,

Ministère des affaires étrangères¹¹⁸

La dernière scène de l'œuvre s'affranchit complètement de la présentation de documents pour donner lieu à un développement fictif, avec un traitement similaire à

¹¹⁶ *Idem*

¹¹⁷ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 124

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 125

la scène de *Terriotio descuajado* ... (3.2) dans laquelle est proposée une adaptation de *Marie Stuart* de Schiller, mais cette fois avec une référence au théâtre national chilien : *El desaparecido* (*Le disparu*), de Juan Radrigán¹¹⁹.

Juan Radrigán, sans doute le dramaturge le plus réputé ou en tout cas celui qui a été le plus mis en scène sur les plateaux chiliens, publie en 2004 un monologue dans lequel il exige « qu'on ramène les disparus », c'est-à-dire les prisonniers politiques supposément morts mais dont les corps n'ont jamais été retrouvés. Radrigán fait ici référence à la disparition de personnes sous la dictature militaire du pays, à travers un texte incarné par un personnage unique, une femme, qui réclame le retour de son mari. C'est un texte incisif qui exige le retour des corps disparus, qui représente la tragédie vécue par des milliers de familles de détenus disparus, lesquelles n'ont pas trouvé ni solution ni réponse réparatrice du côté de l'État.

Dans le texte de la compagnie Kimvn, les lignes de Radrigán se confondent, représentant les sentiments du personnage de Victoria, tirées de la pièce de théâtre *El desaparecido*, et les lignes du personnage de Marisol, la sœur de Galvarino, énonçant et dénonçant la nécessité de ramener son frère ou le corps de son frère, ce qu'elle réclame depuis longtemps.

Écoutez-moi bien maintenant : fini les pirouettes ! Debout les misérables et partez à la recherche du corps de mon frère ! Sans lui, il n'y a pour nous ni dieu ni démon ni démocratie qui puissent nous sauver. Je ne sais pas dans quel trou, dans quelle flaque d'eau ou dans quel désert il se trouve. Mais ramenez-le comme il soit. Saisissez-le par les cheveux, les jambes ou le cœur.¹²⁰

Le but de cette œuvre, qui se veut testimoniale et documentaire, comme l'ont indiqué ses concepteurs et les descriptions de la pièce dans les théâtres dans lesquels elle a été exposée, consiste à dénoncer la lenteur, la bureaucratie et l'indifférence des institutions chiliennes face aux revendications du peuple mapuche. C'est pourquoi

¹¹⁹ Cet auteur sera aussi étudié dans l'ensemble de notre recherche, car il a écrit le premier texte dramatique du théâtre chilien pour l'immigration. (Voir chapitre 4.1)

¹²⁰ GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 126

Marisol demande réparation et dépasse, en formulant cette demande, la critique faite à l'Etat et ses institutions, en disant que « tout ce qui compte, c'est de ramener le corps de [son] frère Galvarino ». Il n'a pas quitté son pays, il n'a pas accepté volontairement l'exil, il a simplement remporté une bourse. Mais cela importe peu maintenant. Ce qui importe, c'est qu'« il faut le récupérer tel qu'il est », au moins son corps. Elle le demande pour des raisons de dignité : « Mentez-lui, menacez-le, demandez-lui pardon, frappez-le si vous voulez, mais s'il vous plaît, ramenez-le ou notre vie ne sera que pure obscurité. »¹²¹

Au-delà de la fable, l'œuvre, comme les deux précédentes que nous avons analysées dans ce chapitre, contient différents éléments qui tentent de donner une certaine atmosphère à l'espace scénique, tels que des chansons, des sons et des musiques jouées en direct, qui sont complétés par une autre série d'éléments d'ordre performatif et documentaire, comme le fait de cuire un poulet, par exemple. Le cadavre du poulet est déplumé sur scène pour préparer un plat chilien typique. Ces actions, bien qu'elles viennent du réel, servent toutefois de prélude pour symboliser « l'attente » de l'arrivée de Galvarino, une partie fondamentale pour exprimer le sentiment d'une famille dont le fils n'arrive pas et qui n'a aucune nouvelle de lui. Tout cela est envisagé avant que n'apparaisse le premier document textuel: la première lettre envoyée au Ministre des Affaires étrangères.

Enfin, le plus problématique pour qualifier cette œuvre de « documentaire », réside dans la « représentation » faite par ces acteurs mapuches non professionnels, « représentant » d'autres Mapuches sur scène. Autrement dit, la pièce est basée sur des témoins réels. Certes, il s'agit de témoignages de la famille de la metteuse en scène de l'œuvre, mais ils ne sont pas déclarés sur scène par leurs propres protagonistes. Par conséquent, l'exercice d'imitation dans ce projet semble évident et sa qualité

¹²¹ *Idem.*

documentaire peut être confrontée à diverses questions que nous analyserons dans les conclusions suivantes.

Conclusions sur le théâtre Mapuche

Si nous prenons en compte l'ensemble de l'œuvre de la compagnie de théâtre Kimvn, nous pouvons dire que la caractéristique générale qui fait de son théâtre un théâtre documentaire, réside principalement dans le « témoignage » en tant que document principal dans ses œuvres. En d'autres termes, le théâtre de la compagnie Kimvn utilise comme « premier document » le récit testimonial, plutôt que le collage ou la juxtaposition d'autres archives et lettres faisant partie de cet univers documentaire.

Cet univers documentaire est précisément celui que nous avons essayé d'identifier dans les trois œuvres analysées ci-dessus, où se trouvaient les lettres adressées au président de la République dans la deuxième pièce, et au ministre des Affaires étrangères dans la dernière, documents datés et existants, dont Marisol Vega et Paula González se sont servies pour construire la « dramaturgie documentaire » qu'elles proposent dans leurs œuvres.

Une intention documentaire à tout le moins, conforme aux approches du théâtre documentaire théorisé par Peter Weiss, apparaît immédiatement avec la dénonciation de la réalité. Cependant, le théâtre documentaire de Kimvn s'éloigne de Weiss dans le sens où il ne croit pas en une manière unique de voir le monde, ni en une vision nécessairement marxiste-léniniste de la réalité. Ses critiques dépassent les institutions et l'État, sa plainte va directement au cœur de l'identité chilienne, ou de l'illusion identitaire chilienne, qui a tenté de laisser les Mapuches de côté au cours de l'histoire, presque sans exception.

Les membres de la troupe, comme la plupart des Mapuches, estiment que, pour pacifier le conflit araucanien, il est nécessaire de récupérer et de répartir équitablement les terres qui leur appartiennent, ce que les responsables politiques de la gauche sociale-démocrate chilienne n'ont pas suffisamment défendu lorsqu'ils sont arrivés au pouvoir, notamment en maintenant, même après la période de transition vers la démocratie, une militarisation constante des territoires mapuches pendant leurs mandats. Cela est clairement représenté dans les témoignages de Juana Calfunao dans la deuxième œuvre analysée, plus précisément dans la lettre qu'elle a adressée au président chilien de l'époque.

Les « costumes » de ces personnages font également partie de cet univers documentaire. Ils ne s'habillent pas « comme » des Mapuches, ils sont Mapuches et s'habillent en tant que tels lors de la représentation des pièces que nous avons analysées dans ce chapitre. Les rites font aussi partie de cet univers, ils sont chargés de toute la théâtralité et la performativité que ces types d'actes constituent. La scénographie aussi fait partie du même univers documentaire, tel que le décrit la chercheuse Catalina Donoso, faisant référence au deuxième travail de la compagnie analysé dans cette étude.

Les éléments composant le décor correspondaient au mobilier et aux objets ayant effectivement appartenu à la maison d'Elsa Quinchaleo, de sorte que, non seulement sa présence physique en tant que témoignage biographique et performatif, rendait compte de cette histoire mise en place, mais également que cette « coupe de la maison de Madame Elsa »... constituait aussi un dispositif pertinent pour témoigner de l'histoire personnelle et sociale d'Elsa.

122

La problématique concernant l'origine documentaire de certains éléments et actions mis en scène se situe, comme nous l'avons déjà indiqué, au niveau de la personnification des « acteurs » de la troisième pièce, *Galvarino*, où nous sommes confrontés à une histoire basée sur des événements réels, avec des documents

¹²² DONOSO, Catalina, « De la biografía a la espacialidad: una historia personal de KIMVN Teatro », article dans GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 13

authentiques intercalés, qui n'arrivent néanmoins pas à se libérer de l'acte imitatif du théâtre lors de l'interprétation d'autres personnages réels, qui ont existé ailleurs et à une époque déterminée, même si une grande véracité ressort de cette interprétation.

Cette œuvre, *Galvarino*, marque une différence fondamentale par rapport aux deux premières, car l'intégralité des comédiens, bien qu'ils appartiennent au peuple mapuche, du point de vue de la théorie du jeu, « interprètent » un témoignage étranger, même s'ils sont proches idéologiquement des gens qu'ils interprètent, soit par rapport à leur vision du monde, soit par rapport à leur façon de penser.

Si l'on regarde de près le parcours de la première à la troisième œuvre, il existe une dépossession de la réalité documentaire pour laisser de plus en plus de place à la fiction et à la théâtralisation des éléments :

Dans la première œuvre, il n'y avait que des femmes mapuches racontant leurs propres témoignages sans avoir besoin de façonner une fable conventionnelle en termes aristotéliens (début, développement et dénouement), et c'est en cela que la première pièce est plus « documentaire » que les autres.

Dans la deuxième œuvre, la plupart des acteurs, encore une fois, représentent leurs identités respectives, mais nous observons déjà l'intégration de certains acteurs professionnels dans le but de créer un contraste plus important entre le format documentaire et le format fictif. Cela a également servi de solution pratique pour faire entendre le témoignage de certaines personnes qui, pour des raisons de santé, ne pouvaient pas intégrer la création. Dans cette pièce, *Territorio descuajado...*, contrairement à la première, *Ñi Pu tremen*, une fable plus cloisonnée est proposée et rend compte cette fois-ci d'une histoire avec les éléments du drame traditionnel (début, développement et dénouement). Il s'agit ici de l'histoire des prises de terres et du problème territorial des Mapuches, qui sont relatés dans la lettre adressée au Président de la République, rédigée par Juana Calfunao.

Au contraire, dans la troisième œuvre, qui propose également une fable identifiable en termes de poétique aristotélicienne, aucun acteur ne représente sa propre identité, faisant de cet exercice d'imitation l'argument supposé éloquent pour faire disparaître la construction d'une dramaturgie et d'une mise en scène documentaires.

Il convient donc de se demander si le documentaire est véritablement le seul élément qui compte pour transmettre un message de vérité dans le théâtre, puisque dans la troisième proposition, *Galvarino*, la fiction est utilisée presque exclusivement. La fiction et l'illusion théâtrale résultent de la disposition d'acteurs incarnant d'autres personnages, de la scénographie fictive et enfin des textes de Radrigán comme sources d'inspiration pour exiger le transfert du cadavre de Galvarino.

Pour notre part, nous nous appuyerons sur l'argument selon lequel le théâtre de la compagnie Kimvn s'inscrit sous un certain angle dans le théâtre documentaire postmoderne, non seulement grâce à l'intercalation de diverses archives et témoignages, mais également grâce à l'exercice de démonstration du non-visible (Voir Weiss / Rykner. Chapitre 2.3). Certaines choses, certains souvenirs et documents sont tout simplement inaccessibles ou ne peuvent tout simplement pas être montrés ou intégrés à la réalité scénique, dans l'« ici et le maintenant » du théâtre. Dans ce cas, le grand geste documentaire que la troupe veut représenter sur scène est l'histoire non écrite des revendications du peuple Mapuche et les difficultés qu'il a rencontrées pour marquer de son empreinte l'historiographie nationale chilienne. Ce que l'histoire n'a pas accompli, le théâtre tente de le faire :

...on tente, du point de vue de la réalisation, d'approfondir le texte dramatique avec l'intention de générer de nouvelles lectures [...] Revendiquer la mémoire d'un peuple, donner l'espace nécessaire pour en faciliter la manifestation, faire entendre la voix et interpeler le spectateur pour créer un espace de réflexion, aller au-delà et participer à un processus de réappropriation du patrimoine, donnant au spectateur la possibilité de valoriser la culture mapuche et ses habitants, afin d'entamer son processus d'intégration par le biais d'une empathie et d'une compréhension du peuple Mapuche comme partie

intégrante de nous-mêmes, et non plus comme un « étranger » fragmenté, où son imaginaire génère ainsi un regard réel et attentif sur sa culture, brisant par là même la marginalité et la barrière discriminatoire qu'imposent les Chiliens au peuple Mapuche. (sic)¹²³

Comment peut-on alors identifier le théâtre documentaire ? À travers le collage de documents proposés par l'imaginaire propre à chaque créateur, metteur en scène et collectif de théâtre. Choisir, par exemple, comme dans le cas de Paula González, de travailler avec la *corporalité mapuche*, avec le phénotype mis en scène, indépendamment du fait que la personne qui interprète le témoignage soit un acteur professionnel ou non, ou que le témoignage soit interprété par un tiers ou par la personne concernée. Il ne s'agit pas d'un théâtre autobiographique, « testimonial » ou encore « documentaire », régi par des notions rigides et infranchissables. L'apparition d'un corps mapuche sur scène, à travers les textes qu'il énonce et par sa seule présence, suffit pour transmettre un message porteur de fiction mais également de réalité, ou comme le disait David Lescot au début de notre deuxième chapitre : « un théâtre documentaire de l'individu » peut commencer à être constitué ou, dans le cas de la troupe de Kimvn, un théâtre documentaire constitué à partir d'une communauté.

¹²³ GONZÁLEZ, Evelyn, « Biografía Kimvn Teatro », dans GONZÁLEZ, Paula, *Op., Cit.*, p. 20-21

Chapitre IV

Le théâtre documentaire pour l'immigration

L'étude des nouveaux phénomènes migratoires postérieurs à la dictature civique et militaire qui s'achève au début de l'année 1990 nous permet de nous interroger jusqu'à quel point ces phénomènes migratoires pourraient encore changer le panorama, d'un point de vue esthétique, de la mise en scène du théâtre chilien et de son écriture.

Il faut donc se demander quelles ont été les modifications que les nouveaux phénomènes migratoires ont apporté dans la réalisation du théâtre chilien post-dictatorial et post-transitionnel. À compter des années 90 une reformulation du théâtre, sur la base des phénomènes d'immigration, est envisagée et on a fait évidemment de la place à un théâtre documentaire. L'immigration apparaît comme un sujet fondamental qui vient faire partie d'un large univers de formes et de dispositifs avec lesquels le théâtre chilien et sa dramaturgie réagissent face aux discours de haine et à la xénophobie d'une société qui n'est pas habituée à se mélanger avec d'autres cultures. Sous quelles formes, opérations et tendances, associées au théâtre documentaire, est-il possible de rattacher la question de l'immigration au théâtre chilien ?

Pour répondre à la question ci-dessus, il est également pertinent de s'interroger sur les groupes théâtraux composés de migrants et sur leur participation à la vie culturelle du pays, ou bien s'il s'agit d'un théâtre plutôt assumé par des artistes locaux professionnels qui se solidarisent avec ce sujet ou s'en servent. En somme, il convient de se demander s'il s'agit d'un théâtre *d'immigrants* ou un théâtre *pour l'immigration* ?

Les ateliers de théâtre sociaux, composés de divers groupes communautaires manifestant leur réalité et leurs problématiques, réussissent parfois à jouer leurs pièces dans les grands théâtres et parviennent ainsi à sortir du carcan des représentations locales accueillant un public restreint. Cela est principalement possible lorsque le message social que ces groupes essayent de faire passer est transmis parfois avec beaucoup de capacité communicative. De plus, ils obtiennent des résultats esthétiques intéressants, comme dans le cas du *théâtre ouvrier* au Chili des années 20 ou du *théâtre de prisonniers* dans l'actualité chilienne.¹²⁴

Même si nous pouvons attester de l'existence de différents centres artistiques communautaires au Chili, certains d'entre eux dispensant des ateliers de théâtre aux immigrés, il n'est pas encore possible de parler de troupes de théâtre professionnelles dont les acteurs seraient immigrés, comme c'est le cas aux États Unis ou en France, par exemple. Néanmoins, de nombreuses fondations culturelles, pendant le deuxième gouvernement de Michelle Bachelet (2014-2017), ont mis en œuvre différents programmes artistiques qui accueillent des migrants avec des préoccupations artistiques. Le meilleur exemple dans le théâtre, en termes de résultats esthétiques et de répercussion au sein du public, a été l'atelier de théâtre animé par l'actrice et metteuse en scène Macarena Prieto. Cette dernière, avec le soutien de la *Fondation CoArte* et de ses bénéficiaires, est à l'origine de la deuxième pièce de théâtre jouée exclusivement par des immigrés, après *Carta Abierta* de Radrigán (voir 4.1). Cette pièce s'appelait *Tribu*, et est sortie en 2017.

Au cours d'un atelier de théâtre de 15 séances animées par l'actrice Macarena Prieto, les immigrés de différents pays - Bolivie, Pérou, Colombie, Venezuela - ont réussi à refléter sous forme d'images scéniques les moments les plus significatifs de leurs biographies. Une série d'épisodes émouvants qui nous amènent à connaître des

¹²⁴ Le *théâtre ouvrier* au Chili s'est livré à plusieurs tentatives documentaires avant même que Piscator ne commence sa pratique du théâtre « documentaire » et avant même que Weiss n'en poursuive la théorisation. (Pour s'informer davantage, on peut consulter le livre de BRAVO, Pedro, *Cultura y teatro obreros en Chile*, Madrid : Ed. Libros del meridión, 1986). Dans le cas du *théâtre de prisonniers*, il y a eu également diverses tentatives d'utilisation du format documentaire, notamment par le biais du témoignage, mais elles ont été reléguées loin des circuits de théâtre professionnels du pays.

passages biographiques de ceux qui décident de quitter leur pays d'origine pour diverses raisons et motivations.¹²⁵

En somme, la citation nous montre l'existence d'un groupe d'immigrés faisant partie d'une pièce qui fait usage des pratiques du théâtre documentaire et testimonial. Dans cet exemple, ils sont dirigés par une metteuse en scène chilienne, ce qui n'exclut pas qu'un jour ces migrants puissent créer leur propre troupe de théâtre. Autrement dit, cela laisse entrevoir la possibilité de voir resurgir un mouvement théâtral migrant et documentaire dont les troupes seraient composées en majorité, voire en intégralité, d'immigrés.

Nous pouvons donc percevoir la différence qui existe entre un théâtre *d'immigrants* et un théâtre *pour l'immigration*. Ainsi, les raisons pour lesquelles le théâtre *d'immigrants* n'est pas encore développé, sont probablement associées au contexte d'adversité sociale dans lequel sont plongés actuellement les nouveaux migrants au Chili. Une lutte constante pour survivre et s'adapter à l'économie que peut leur offrir le pays, mais qui pour l'instant les préoccupe bien plus que le développement de leurs loisirs.

À l'inverse, les dramaturges et les jeunes compagnies de théâtre chiliens, qui ont décidé d'exploiter le théâtre *pour l'immigration*, accueillent et intègrent la problématique des migrants, et ce depuis au moins 15 ans. Cet engouement a permis à la thématique de l'immigration de devenir un sujet important dans le théâtre chilien actuel, en faisant usage du format du document, ce que nous essaierons d'analyser en détail par la suite.

¹²⁵ « Jóvenes inmigrantes en Chile llevan a escena el resultado de un apasionante trabajo testimonial » Article dans *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes – Gobierno de Chile*, le 22 mai 2017, [En ligne] <URL : <http://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/jovenes-inmigrantes-en-chile-llevan-a-escena-el-resultado-de-un-apasionante-trabajo-testimonial/>>, [consulté le 28 mai 2017] : « Durante un trabajo de Taller Testimonial de 15 sesiones a cargo de la actriz Macarena Prieto, inmigrantes de distintos países – Bolivia, Perú, Colombia, Venezuela – lograron plasmar en imágenes escénicas los momentos más significativos de sus biografías. Episodios llenos de emoción que nos llevan a conocer pasajes biográficos de quienes deciden emprender la salida de su país de origen por diversos motivos y con distintas motivaciones ». [Nous traduisons.]

IV.1) *Carta Abierta*, de Juan Radrigán

Radrigán est l'auteur qui a été le plus mis en scène dans l'histoire du théâtre chilien. Il est né en 1937 et a exercé différents métiers tout au long de sa vie : chef de chantier, libraire, vendeur, entre autres. N'ayant pas suivi de cursus universitaire, il a pratiqué l'écriture au Chili, plus particulièrement pendant la dictature militaire.

Dans ses œuvres, Radrigán a travaillé des personnages que personne ne voulait voir au Chili et le gouvernement [dictatorial] a essayé de les faire disparaître en les déplaçant vers la périphérie : les pauvres, les prostituées, et tous ceux que le développement économique du néo-libéralisme instauré voulait repousser.¹²⁶

Catherine Boyle, académicienne du King's College London, spécialisée en théâtre latino-américain, et traductrice de l'œuvre de Radrigán en anglais, explique que l'auteur « a donné une voix aux « sans voix », à ceux qui ont subi le coût social de la révolution économique du régime »¹²⁷.

Juan Radrigán, en dépit des différents métiers qu'il a développés et toujours doté d'une titularisation comme professeur d'écriture dramatique dans différents conservatoires et universités du Chili, n'a jamais cessé d'écrire. Il a reçu le Prix National de Théâtre en 2011, cinq ans avant de mourir, en 2016. Le milieu théâtral et le peuple lui ont fait ses adieux lors d'une grande cérémonie populaire comme cela s'était déjà produit en hommage aux grands personnages de la culture chilienne, tels que Violeta Parra, Andrés Pérez¹²⁸, Isidora Aguirre, Pablo Neruda et Salvador Allende.

¹²⁶ « Juan Radrigán, el dramaturgo que reveló la miseria que Pinochet quiso ocultar en Chile » *BBC Mundo*, le 18 octobre de 2016, [En ligne] URL : <<http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37678157>>, [consulté le 15 mai 2017]. « En sus obras, Radrigán trabajó personajes de esos que nadie en Chile quería ver y el gobierno pretendía hacer desaparecer moviéndolos a los extramuros: los pobres, las prostitutas, los locos y todos aquellos que el desarrollo económico del neoliberalismo instaurado en Chile había desplazado ». [Nous traduisons.]

¹²⁷ *Idem*. « Le dio voz a los sin voz, a los que sufrieron el costo social de la revolución económica del régimen ». [Nous traduisons.]

¹²⁸ Andrés Pérez, était un auteur, metteur en scène et dramaturge chilien. Il a fondé l'une des compagnies de théâtre les plus prospères de l'histoire du Chili, *El Gran Circo Teatro*. Il était comédien au *Théâtre du Soleil*, à Paris. Il est mort en 2002 d'une pneumonie, associée à sa séropositivité au VIH.

Le dramaturge a mis en scène des personnages représentant la partie la plus défavorisée du Chili du XXème siècle. Et en 2004, avec la même sensibilité, il fut le premier à mettre en scène des immigrés péruviens, qui n'étaient pas des comédiens professionnels, dans une pièce de théâtre jouée par eux-mêmes.

Carta Abierta est le témoignage de deux Péruviens au Chili. Ils sont dans les rues, ils chantent et dansent pour recueillir quelques pièces de monnaie. Mais personne ne leur donne de l'argent. Il fait froid. Ils ne vont pas bien. Elle enregistre une cassette pour rassurer sa famille et leur dit qu'elle va bien. Ils ont raconté des mensonges : ils font un travail d'esclave, ils nettoient « la merde » ... Et les Chiliens les rabaissent.¹²⁹

Lucinda et José, les protagonistes, et les seuls acteurs de ce travail, luttent alors pour gagner leur vie, pleins de rêves et d'espoir, dans ce pays où ils sont soi-disant les bienvenus. Cependant, la réalité qui les attend est tout autre :

Lucinda : Pays merveilleux qui nous a accueillis à bras ouverts ... pour quoi nous a-t-il reçu à bras ouverts ? Pour que nous puissions faire les bouffons dans les rues, pour pouvoir faire la vaisselle, pour que nous puissions sortir les poubelles ? [...] les autres sont des personnes, ce sont des êtres humains, nous sommes les petits indigènes, nous sommes inférieurs à eux et ils se sentent fiers et heureux d'avoir des professionnels comme employés, mais pour quoi ? Pour nous exploiter, c'est pour cela qu'ils nous veulent. Non, je ne suis pas ingrate, ce qui se passe, c'est que pour qu'un acte soit bon, tout doit être bon en lui, et ici nous avons été reçus comme des esclaves et des parasites [...] quelle sorte de solidarité cela peut-il être. (Sic)¹³⁰

Né le 11 mai 1952, on lui doit la célébration officielle de la Journée nationale du théâtre au Chili à cette date tous les ans.

¹²⁹ RADRIGÁN, Juan, entretien avec PULGAR, Leopoldo, « Carta Abierta a los chilenos », *Punto Final*, N°574, août-septembre 2004, [en ligne] URL : <http://www.puntofinal.cl/574/radrigan.htm>, consulté le 16 mai 2017 : « Carta Abierta es el testimonio de dos peruanos en Chile. Están en la calle, cantan y bailan para recoger algunas monedas. Pero nadie les da plata. Hace frío. No les va bien. Ella graba un caset para tranquilizar a su familia y les cuenta que está bien. Son mentiras: hacen trabajos de esclavos, le están limpiando la mierda a los chilenos... Y los chilenos los tratan como las tristes. » [Nous traduisons.]

¹³⁰ La lecture et l'analyse de cette pièce ont été possibles grâce à la courtoisie de la dramaturge chilienne Flavia Radrigán, fille de Juan Radrigán, qui nous a donné accès à une version digitalisée inédite de *Carta Abierta*, p. 18, [Nous traduisons : « Lucinda : País maravilloso que nos ha recibido con los brazos abiertos...para qué nos ha recibido con los brazos abiertos. Para que hagamos de payasos en las calles, para que lavemos los platos, para que les saquemos la basura? [...] ...los demás son personas, son seres humanos, nosotros somos los indiecitos, los inferiores a ellos y se sienten orgullosos y felices de tener a profesionales como empleados, pero para que? Para explotarnos para eso nos quieren. No, yo no soy malagradecida, lo que pasa que para que un acto sea bueno, todo en el debe ser bueno y aquí nos recibieron como esclavos y parásitos [...] que clase de solidaridad puede ser esta. » (Sic)]

Dans la citation précédente, nous pouvons constater avec certitude comment se manifeste une dénonciation, tel que nous l'avons affirmé lors de l'analyse du théâtre mapuche, qui s'adresse bien au-delà de l'institution chilienne en tant qu'État. Ici, il existe une dénonciation et une condamnation de la société chilienne et de son illusion identitaire, à laquelle nous avons également fait référence dans le chapitre précédent. Une dénonciation, pour ainsi dire, Weissienne, faite aux Chiliens ; une démonstration du non-visible, sans toutefois diviser la charge rhétorique ou la poésie du témoignage autobiographique.

Notre auteur nous plonge alors dans cette réalité déplaisante à partir du mauvais accueil vécu par les protagonistes et c'est à partir du récit testimonial que Radrigán décide de faire exprimer leurs désirs et leurs souvenirs. Lucinda et José, enveloppés dans le désespoir et la faim, ne ressentent plus que de la nostalgie, comme en témoigne la citation suivante :

José : ... j'ai pris le même sac à dos avec lequel je suis allé chercher du travail, j'ai offert une étreinte péruvienne à la vie, j'ai fumé une cigarette et je suis parti, tous ceux qui m'ont vu partir ce jour-là ont dit : "Bon ... José a enfin trouvé du travail " ... On dirait que mille ans se sont écoulés ...¹³¹

Ces récits, imprégnés de dénonciations et de souvenirs, représentent les Péruviens, la plus grande communauté de migrants au Chili jusqu'en 2018. Ils sont discriminés et doivent non seulement faire face aux effets de la *racialisaton*, ils doivent aussi survivre aux conséquences de la marginalité sociale et économique. Jusqu'ici, cela s'apparente presque en tous points à ce que faisait Piscator dans les années 20 et Weiss dans les années 60, dénonçant les effets de la marginalisation sociale et politique. Mais Radrigán ajoute à cette dénonciation les effets adverses vécus par les migrants sur le plan social comme psychologique. Tout cela, au travers du témoignage.

¹³¹ RADRIGÁN, JUAN, *Carta Abierta*, Inédit, p. 16 [Nous traduisons : « José:...cogí la misma mochila con la que salía a buscar trabajo, le di un abrazo peruano a la vida, me fume un cigarro y partí , todo aquel que me vio salir ese día dijo: "Que bueno;... por fin el José encontró trabajo"...Parece que han pasado mil años... »]

... Et nous voilà Sara, rongée par une discrimination et une névrose que nous nions comme s'il s'agissait de la peste, ici nous sommes emmerdés, tous seuls avec la vie qui rétrécit comme un mauvais torchon ... nous nous sommes relevés et nous sommes encore écrasés, d'heure en heure, de pierre en pierre, et cette faim malheureuse qui est de retour, qui n'est jamais rassasiée, qui se développe dans notre corps comme de la mauvaise herbe, qui ouvre des trous où elle pénètre de plus en plus avec des poussées de faim ...¹³²

L'auteur a intégré pour la première fois la question de l'immigration à travers un texte qu'il a mis en scène lui-même. Il est important de mentionner le caractère testimonial, documentaire et performatif de sa mise en scène, qui était assez novatrice, car elle était jouée par ses propres protagonistes, et bien avant que dans le théâtre documentaire mapuche : des acteurs amateurs péruviens, racontant une histoire qui retrace des faits réels vécus par eux-mêmes, ce qui représente une manière de travailler avant-gardiste par rapport à l'époque. La pièce dresse alors un portrait de la situation migratoire et dans le même spectacle, il a mis en scène des danses, des chansons et des poèmes typiques du Pérou, une sorte de collage documentaire *costumbriste*, non pas d'une région chilienne, mais des chants et des danses appartenant au folklore du pays voisin. De cette manière, Radrigán ouvre une niche dans la dramaturgie chilienne, en tirant parti du documentaire et du témoignage, ce qui lancera, dix ans plus tard, une génération d'auteurs chiliens qui choisiront comme thème la question de l'immigration et son ampleur.

Pour se débarrasser des questionnements sur l'intention de l'auteur avec cette pièce, nous retrouvons par la suite une autre ressemblance avec l'intention documentariste weissienne, celle qui traite de la façon de guider idéologiquement l'opinion du spectateur. Selon les paroles de son auteur, l'œuvre doit :

¹³² *Ibid.*, p. 19 [Nous traduisons : « ...Y aquí estamos Sara, carcomidos por una discriminación y una neurosis que negamos como si se tratara de la peste, aquí estamos jodidos solos con la vida encogiéndonos como paño malo... volvimos a levantarnos y volvimos a estrellarnos de hora en hora como de piedra en piedra y esta hambre desgraciada de regreso que no se sacia nunca, que nos crece por el cuerpo como mala yerba, que nos abre hoyos por donde entra a empellones más y más hambre... »]

Parvenir jusqu'aux exilés qui habitent au Chili, et humaniser, même un peu, les gens de ce pays. Et faire en sorte que les comédiens aient des avantages économiques en exposant la pièce. Ce pays est déshumanisé. Et ce qui est le plus surprenant, c'est que cela se produit dans les foyers pauvres. Tout à coup, nous nous rendons compte que nous vivons dans un pays très fasciste et raciste. Il y a aussi un certain « patriotisme » ignorant.¹³³

Pour finir, il est important de souligner que le texte n'a malheureusement jamais été publié. Il ne reste aujourd'hui que la mémoire du spectacle et des articles de journaux traitant de cette pièce, d'où la difficulté de retrouver chacun de ses documents. Il est tout de même important de rappeler que cette mise en scène fut jouée à la *Plaza de Armas* de Santiago, ce qui est triplement symbolique. La place urbaine est aujourd'hui le centre névralgique de la migration péruvienne au Chili, est le symbole de la fondation historique de Santiago par les colons espagnols et autrefois le lieu de départ de tous les *Chemins des Incas* qui traversaient le pays jusqu'au Pérou à l'époque précolombienne ; tout cela au cœur du centre-ville de la capitale du Chili. Jouer *Carta Abierta* dans cet endroit est un chapitre que l'histoire du théâtre au Chili ne doit jamais oublier : la première fois que quelqu'un a mis en évidence la discrimination et le racisme chez les Chiliens à travers de documents et témoignages.

IV.2) *Fulgor*, de Luis Guenel et La Troupe *Niño Proletario*

Un deuxième travail à analyser est la pièce *Fulgor* (2016) de Luis Guenel et de sa compagnie de théâtre 'Niño Proletario'. Cette troupe, qui existe depuis 2005, est un collectif qui, en plus de présenter des spectacles de théâtre, développe des projets socioculturels visant à établir un lien avec la communauté, et c'est à partir de ces expériences que les personnes qui l'intègrent cherchent à créer de nouveaux langages dramatiques qui donnent de l'existence à leurs pièces de théâtre.

¹³³ Radrigán, Juan, entretien avec PULGAR, Leopoldo. *Op. Cit.*, [Nous traduisons : « Que llegue a los exiliados que viven en Chile y humanizar, aunque sea un poco, a la gente de este país. Y que los actores tengan algún beneficio económico al exhibir la obra. El país está deshumanizado. Y lo que más sorprende es que eso se da en los hogares pobres. De repente nos damos cuenta de que vivimos en un país bastante fascista y racista. También hay algo de patriotismo ignorante. »]

En plus d'être les protagonistes des principaux festivals de théâtre au Chili, ils ont été les ambassadeurs internationaux du théâtre chilien dans des pays tels que la France, l'Allemagne, le Portugal, la Belgique, les Pays-Bas, l'Espagne, l'Italie, le Brésil, la Bolivie et la Colombie.

La mise en scène de *Fulgor*, très particulière, proposait une antichambre où les spectateurs étaient invités à découvrir le processus de création avec tous les documents et outils de recherche, un ensemble d'archives accompagnées d'une exposition photographique de la célèbre photographe chilienne Paz Errázuriz, faisant de ce spectacle un événement pluridisciplinaire autour de la question de l'immigration. Il ne fait nul doute que les photographies et les archives constituent un recours inhérent au dispositif documentaire, notamment avec des images de véritables migrants dans les rues de Santiago, et s'inscrivent à part entière dans le cadre de la manifestation artistique.

Ce qui attire l'attention dans cette pièce, c'est que les comédiens et Luis Guenel ont travaillé avec des communautés de migrants afin qu'ils exposent leurs demandes et leurs besoins pour le spectacle : « Nous avons cartographié différents contextes pour comprendre la persistance d'une catégorisation des êtres humains selon leurs origines et leur couleur de peau »¹³⁴, sans laisser en marge, comme le démontre la citation, la question du racisme.

La mise en scène est innovante dans la représentation du migrant, comme le décrit la critique chilienne Andrea Jeftanovic, en disant que la pièce a montré

¹³⁴ Entretien avec Luis Guenel, « Obra sobre migración y racismo en Chile "Fulgor" en Nave, 10 al 14 de agosto », article dans *El Mostrador*, le 4 août 2017, [En ligne] URL : <<http://www.elmostrador.cl/cultura/2016/08/04/obra-sobre-el-migracion-y-racismo-en-chile-fulgor-en-nave-10-al-14-de-agosto/>>, [consulté le 15 mai 2017] : « Mapeamos desde distintos contextos para entender cómo es que aún existe una categorización de seres humanos según su origen y su piel ». [Nous traduisons.]

« l'immigrant comme une mosaïque d'identités, un individu qui a perdu son noyau identitaire ... Une mosaïque d'histoires intimes invoquant un paradis de mondes... »¹³⁵.

De même, les membres de la compagnie, sur scène, ont décrit cette question de la migration en se rapprochant de l'acception bureaucratique du concept de *migrant*, à travers des documents tirés des archives officielles, et en soulignant en quoi cette signification tend à déshumaniser le concept même, en s'éloignant de l'idée initiale de la traversée des corps et de leurs émotivités pareillement migrantes, d'un endroit vers un autre, où l'identité de l'individu migrant est mise en jeu :

La migration s'entend généralement, en termes bureaucratiques, comme un mouvement linéaire entre le point d'origine et la destination, quant à la traversée des frontières, mais nous savons que la migration entraîne bien plus qu'un corps, car elle transporte aussi des objets, modifie les identités, mobilise de la force de travail, de l'exploitation et des vulnérabilités. *Fulgor* se demande : Qu'est-ce qui advient de l'expérience de ces mouvements ? Comment cela se dessine-t-il dans notre cartographie personnelle ? Depuis quand l'autre est-il devenu un danger ?¹³⁶

La pièce est présentée à travers une série de tableaux scéniques de courte durée et en constante transformation, toujours liés par le concept migratoire, dont la fable est indépendante d'un tableau à l'autre, sans établir un conflit dramatique unique. Parmi les particularités que ces tableaux nous apprennent, on retrouve d'abord les anecdotes des migrants face à la difficulté d'obtenir du travail, en raison des différentes formalités et protocoles existant d'un pays à l'autre pour entrer dans le monde professionnel. Formalités et protocoles montrés sous la forme de documents

¹³⁵ JEFTANOVIC, Andrea, « "Fulgor", de la compañía Niño Proletario El inmigrante como retrato hablado », article dans *El Mercurio*, [En Ligne : consulté le 25 mai 2018] <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=281657> [Nous traduisons : « ...el inmigrante como un mosaico de identidades, un individuo que ha perdido su núcleo identitario... Un mosaico de historias íntimas que invoca un paraíso de mundos imaginarios y de añoranzas perdidas que se traducen en atmósferas cromáticas y musicales. »]

¹³⁶Compte-rendu de *Fulgor* sur le site web officiel de la compagnie, [En Ligne : consulté le 25 mai 2018], URL : « <http://teatroninoproletario.cl/fulgor/> » [Nous traduisons : « La migración ha sido entendida, habitualmente, en términos burocráticos como un movimiento lineal entre origen y destino traspassando fronteras, pero sabemos que la migración trae consigo mucho más que un cuerpo pues traslada objetos, modifica identidades, moviliza fuerza de trabajo, explotación y vulnerabilidades. Fulgor es preguntarse ¿qué pasa con la experiencia de estos movimientos? ¿cómo se dibuja en nuestra cartografía personal? ¿desde cuándo el otro se ha convertido en un peligro? »]

comme la vidéo de Youtube « tutoriel pour trouver de boulot au Chili ». Dans cette pièce, on nous présente aussi des documents associés à des questions philosophiques et politiques, comme le concept bureaucratique de la notion de « migrant », au-delà des documents et témoignages concernant la structure de travail chilienne, dominée par le secteur des entreprises et son système patronal abusif.

Un tableau spécifique de l'œuvre nous présente le récit testimonial d'une femme. Cependant, celui-ci est interprété par une actrice chilienne, un récit détaillé qui nous montre ce qu'implique la traversée de la femme immigrée péruvienne, et le lourd tribut que ces femmes doivent payer sur le plan psychologique et émotionnel, en abandonnant leur passé, en essayant de contrôler la nostalgie et en acceptant la solitude que représente l'acte de migrer :

Je te le dis, je vais te donner un précieux conseil : tout d'abord, travaille bien, garde la bouche fermée, ne raconte jamais ce qui se passe dans ta vie, c'est la première chose à faire. Sois sociable au travail, mais garde tes histoires pour toi, c'est particulier, mais on s'y habitue.

Je n'aime pas Noël.

Je n'aime pas Noël.

[...]

Je prévois de rester ici. Ici, si je dois mourir, je meurs ici, il y a des fosses communes partout, quand on est mort, on est mort et on ne ressent plus rien.¹³⁷

La pièce, en définitive, s'est rapprochée du style documentaire, également à travers la communauté des migrants, en tirant parti de leur expérience et témoignages, en s'en inspirant pour la création, en mettant en scène le document, mais sans utiliser l'acteur lui-même comme une ressource documentaire. Fait office d'exception le comédien indien Manoj Mathai, immigré, qui exerçait déjà le métier de comédien et qui a incarné dans cette pièce plusieurs personnages de fiction. Des

¹³⁷ Luis Guenel, autor y director de esta pieza, nos facilitó amablemente el texto de la obra inédito, para permitirnos este análisis. P. 5. [Nous traduisons : « Yo le digo, te voy a dar un consejo bien grande: número uno, trabaja bien, mantén la boca bien cerrada, nunca cuentes tus cosas, entonces es lo primero que tienes que hacer. Ser sociable en el trabajo, pero tus cosas son tus cosas, e increíble pero uno se acostumbra. / No me gustan las navidades. / No me gustan las navidades. / Unas lloraban, las otras tomaban champán. Algunas tenían sus hijos acá pero la mayor parte no tienen sus hijos acá. / Yo pienso quedarme acá. Acá si tengo que morir me muero acá, fosas comunes hay bastantes, cuando uno está muerto, muerto está y ni siquiera uno siente nada ».]

propositions de fictions et des jeux se font entre les acteurs, propositions qui sont nées à partir de témoignages d'autres personnes qui n'étaient pas sur le plateau.

Conclusions sur le théâtre *pour l'immigration*

Grâce à *Fulgor*, nous pouvons observer, comme nous l'avons fait dans la dernière pièce de la troupe Kimvn, au sein du théâtre mapuche, qu'un théâtre documentaire pourrait s'établir, un théâtre dans lequel les demandes et les dénonciations d'un genre (femmes mapuches/femmes péruviennes) et d'une communauté particulière (mapuches/immigrants) seraient mises en perspective. Il est question d'un témoignage documentaire d'une communauté, mais cette fois-ci, d'une communauté de migrants, qui enregistre les chiffres d'immigration les plus élevés des années 90 et 2000, à l'instar des Péruviens. Cette pièce coïncide avec le théâtre testimonial mapuche, dans le sens où le documentaire échappe aux marges de la culture officielle ou institutionnelle, en essayant de rendre visible une réalité contingente et en la dénonçant, mais pas dans l'exercice du jeu. Dans *Fulgor*, les acteurs se voient « interpréter » l'autre, dans un travail d'imitation constant ; ils représentent « leurs semblables », des Chiliens représentant des non-chiliens.

Le cas de Radrigán est différent. Il décide idéologiquement de faire appel à des acteurs amateurs qui pourraient percevoir un bénéfice financier, en jouant cette œuvre, à la manière des « shows » qu'ils ont animés dans la rue, mais cette fois sous forme d'une pièce de théâtre. Mais ici, bien sûr, ils s'interprètent eux-mêmes, ils n'imitent pas l'autre, ni l'étranger, mais leurs propres expériences et relations émotives par rapport à la patrie qu'ils ont abandonnée, le Pérou.

Radrigán, de son côté, souhaite apporter aussi une contribution éminemment sociale. L'auteur souhaite, comme Peter Weiss à son époque, « propager une certaine conception de la vie [...] pour prouver que cette conception de la vie et tout ce qui en

émerge, est la seule valable pour notre époque »¹³⁸ et c'est également la raison pour laquelle l'auteur et metteur en scène a décidé de s'inspirer de l'esthétique du document qui, par l'objectivité, la vérité factuelle et scientifique, tente de répondre au racisme de la société chilienne et apporte également une aide à ses acteurs, ne comprenant pas uniquement par cette aide la libération de la souffrance à travers l'illusion, à travers la « création théâtrale ». Au contraire, la position documentaire qu'adopte Radrigán dans cette pièce cherche à avoir un impact favorable sur la société dans laquelle « la création des mondes oniriques ne contribuera pas aux changements sociaux »¹³⁹ comme Weiss l'a tout d'abord dit dans ses *Notes sur le théâtre documentaire*.

Cependant, malgré cette réflexion et les distinctions que Juan Radrigán a reçues dans la vie, nous notons un paradoxe marqué par le fait qu'il n'ait pas bénéficié de la même évaluation de la part de ses pairs, ni des critiques de la presse écrite, concernant ses travaux pratiques sur la mise en scène. En effet, malgré le grand respect que lui vouent ses collègues et les autres membres de l'activité théâtrale chilienne, son travail de metteur en scène a toutefois été considéré comme secondaire, sans tenir compte dans son œuvre *Carta Abierta* d'un certain nombre d'incidences que nous avons analysées dans ce chapitre, que nous jugeons être précieuses et qui sont directement liées au thème qui nous convoque : le théâtre documentaire.

Arturo Casas, dans un texte préliminaire de la revue *Tropelías*, intitulé « Action publique du poème », souligne un important débat social, politique et esthétique, dans lequel « certaines sensibilités classeraient comme des formes alternatives et secondaires du discours poétique »¹⁴⁰ diverses formes qui ne sont pas

¹³⁸ WEISS, Peter, « Once notas sobre el teatro documental », préface dans *Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra de liberación del Vietnam*, Barcelona: Ed. Lumen, 1974, p. 112

¹³⁹ WEISS, Peter, « Ceci est la scène... » entretien dans *Theater heute*, Jahrbuch, Berlin, 1963, p. 70. Traduit et cité par ZENKER, Kathrin-Julie, « Ni discours ni expertise » article dans KEMPF, Lucie & MOGUILJEVSKAIA, Tania (dirs.), *Op., Cit.*, p. 189

¹⁴⁰ CASAS, Arturo, « Preliminar: Acción pública sobre el poema », article dans *Tropelías. Revista de la Literatura y la Literatura Comparada*, N°18/2012, p. 3

soutenues par les conventions littéraires et culturelles - ici, le théâtre - et qui restent généralement presque intactes dans le temps. Cela peut expliquer peut-être le manque d'impact artistique et académique de la pièce *Carta Abierta*.

Par conséquent, pour pouvoir définir *Carta Abierta*, de Radrigán, comme une victime de ce cadre dit secondaire, il faut d'abord comprendre l'œuvre du point de vue du discours poétique. Mais pour cela, il faut concevoir non seulement la dramaturgie ou le texte dramatique en tant qu'objet poétique, mais également la création théâtrale elle-même. Si la poésie, opposée au fait de rester sur le papier comme seul format, passe à la représentation et utilise différents niveaux de théâtralité pour être exposée et partagée, entre autres la forme documentaire, on ne voit pas pour quelle raison nous n'envisageons pas la création théâtrale et la mise en scène sous cette même perspective. Il s'agit peut-être d'une autre enclave littéraire, une incompréhension venant du fait que ces conventions traditionnelles ont probablement conduit à la non-édition du texte dramatique de *Carta Abierta* de Radrigán, et que cette création est aujourd'hui presque entièrement ignorée par l'historiographie du théâtre chilien contemporain, malgré sa contribution en matière documentaire.

En effet, ce que nous voulons défendre, c'est que le caractère politique de la mise en scène de *Carta Abierta* de Juan Radrigán, au-delà de sa dramaturgie, réside principalement dans sa mise en public et son caractère documentaire. Les conditions particulières de l'exhibition de l'œuvre, qui se rapprochent de la façon dont Piscator a exercé son théâtre dans les usines d'ouvriers, Radrigán les conçoit précisément à travers un geste politique fondamental, qui consiste à représenter l'œuvre sur la « Plaza de Armas » de Santiago, centre névralgique de l'immigration péruvienne dans le pays. Son mode de production financière et publicitaire réside principalement dans la méthode de travail de sa compagnie théâtrale "Locos por el pueblo", qui remonte à l'époque dictatoriale, dans laquelle le financement indépendant était la seule possibilité de concevoir le théâtre, sans aucune subvention, comme le faisaient Piscator et Weiss avant de devenir célèbres. Enfin, l'esthétique proposée s'avère être

assez novatrice, si bien que l'on pourrait la classer presque sans hésitation dans les catégories de l'esthétique documentaire et de la performativité.

Ce ne serait pas le cas de *Fulgor*, une pièce qui ne tomberait pas dans la catégorie du documentaire, aussi ambitieuses eussent été les intentions de ses artistes. Cela s'appliquerait aussi, mais pas de la même manière, à *Galvarino*, de la troupe Kimvn, une pièce que nous pouvons placer également dans le cadre de la fiction et de la théâtralité conventionnelle, dans l'exercice de l'activité dramatique, à la fois du point de vue de l'écriture de son texte dramatique et du point de vue de la représentation de son spectacle. Pourtant, cela reste encore discutable surtout dans le cas de *Galvarino*, car le message et les textes que cette pièce veut communiquer appartiennent à la même communauté qui les a produits.

Conclusions finales

Une tâche difficile consisterait, selon nous, à classer les pièces analysées dans les deux chapitres précédents sans générer de questions supplémentaires, dans l'une des deux lignes du théâtre documentaire actuel décrites par la théoricienne Hamidi-Kim (Voir chapitre 2.2).

D'une part, dans la première tendance, le fait de classer le théâtre mapuche dans le registre du théâtre documentaire, ancré uniquement dans la dénonciation et en utilisant des documents authentiques, fondés sur l'héritage documentaire du théâtre weissien, peut s'avérer réducteur compte tenu de l'intégration du témoignage et de la façon dont celui-ci est interprété par des tiers à mesure que les pièces de la troupe se succèdent. L'intention « d'avancer masqués » dans la diffusion du message de la compagnie Kimvn, dont les artistes, aux idéologies fortes, ne s'intéressent pas à la neutralité de leur message, constituerait également une contradiction. Ils exposent des documents authentiques, certes, mais aussi les problèmes rencontrés au sein de leur propre environnement, de leurs propres familles, en établissant des thèses et des solutions répondant aux conflits du peuple Mapuche, qui sont présentées entièrement au spectateur comme le seul moyen possible de résoudre ce problème.

D'autre part, en ce qui concerne la deuxième ligne du « théâtre documentaire du réel », nous hésitons également à inscrire si facilement ces œuvres dans ce spectre, considérant que l'un des points les plus attrayants des œuvres dirigées par Paula González résulte justement des adaptations dont se servent ces pièces, faisant appel à la fiction, comme dans les exemples de Schiller (*Marie Stuart*) et Radrigán (*Le disparu*), et qui font de ces pièces des éléments précieux, et pas uniquement du point de vue de l'étude de leur perspective documentaire.

En ce qui concerne le théâtre pour l'immigration, dans *Fulgur* comme dans *Carta Abierta*, nous pourrions être également tentés d'inscrire les œuvres dans la

deuxième tendance décrite par Hamidi-Kim, mais nous risquerions également de nous tromper. *Carta Abierta* utilise des matériaux documentaires incontestables, basés d'abord sur l'utilisation de ses acteurs, et son auteur, Radrigán, était aussi un homme qui se démarquait fortement, idéologiquement parlant, en ce qu'il ne se souciait pas non plus de la neutralité lorsqu'il répondait à la fausse idée identitaire chilienne, qu'il a lui-même appelée « *patrioterismo* ignorante » (chauvinisme ignorant). Les acteurs de *Carta Abierta* ont été persécutés pendant la dictature de Fujimori au Pérou, un fait qui nous donne également une idée sur leur raisonnement et leur vision.

De façon générale, nous pourrions conclure que le théâtre documentaire chilien, répondant à ces deux questions, au Mapuche et à l'immigration, est idéologiquement proche de la première tendance, dans cette quête de vérité et dans la dénonciation, qui exige réparation et justice, mais qui, en termes formels, utilise également la deuxième tendance, se servant du réel performatif, du réel communautaire, de la projection de la poésie, du patrimoine et de l'anonymat comme document, de deux communautés dont les histoires n'ont pas encore été racontées officiellement et dont les documents n'ont pas été complètement dévoilés.

Nous pouvons également affirmer que, au-delà de la classification que nous faisons des œuvres, celles-ci ont pour matériau principal le document, qu'il s'agisse de l'origine de la pièce, d'inspiration, d'un mécanisme préalable à la formalisation scénique et du texte dramatique lui-même, que ces documents finissent par être fictionnalisés ou non. En effet, c'est la lettre de Juana Calfunao au Président de la République qui passe avant l'interprétation de *Maria, la mapuche*, avec les textes de *Marie Stuart* de Schiller, et ce sont les témoignages de Lucinda et de José qui priment sur les danses et chansons traditionnelles qu'ils interprètent du Pérou. En somme, le document passe avant la fiction.

Le théâtre analysé n'est pas documentaire uniquement en raison de la présentation de documents. C'est documentaire en raison des *gestes* fondamentaux

selon les conditions dans lesquelles les œuvres sont exposées et produites, en ayant tendance à réformer le théâtre chilien contemporain, ce qui a été notre thèse de départ dans cette recherche.

En vertu de ce qui précède, la théâtralité et le documentaire évoqués par de nombreux théoriciens et artistes qui ont remis en question le théâtre et ont donné naissance au concept appelé *la crise du drame*, s'accordent également sur l'intégration du terme *geste* comme un concept qui a permis d'étudier la scène sous un nouvel angle. On ne doit pas confondre ce *geste* avec celui du personnage ou de l'acteur. Nous entendons alors par *geste* l'élaboration fondamentale qui donne son sens au théâtre épique de Brecht, ce dernier auteur ayant établi la différence entre un *geste social* et un *geste fondamental*. Le premier est associé au comportement d'un personnage ou d'un ensemble de personnages, tandis que le second est lié à l'action de l'œuvre et à la manière dont elle est présentée devant le public ¹⁴¹, et c'est celui-là qui nous intéresse.

On peut alors observer un geste documentaire fondamental tout au long de la dramaturgie analysée et étudiée, dont les troupes engagées et politisées accomplissent un acte citoyen, héritage du théâtre épique de Brecht et du théâtre documentaire de Piscator et de Weiss, replacés dans leur contexte local.

Dans le théâtre mapuche précisément, ce *geste fondamental* est évident lorsque le message principal que proposent Paula González et sa troupe, qui a été verbalisé par la compositrice musicale de la compagnie Kimvn, apparaît dans le prologue du livre de la compagnie, lorsqu'ils disent croire « en la possibilité de construire un tissu social à travers les différentes cultures qui vivent sur le même territoire, comme c'est le cas du peuple chilien, du peuple d'origine Mapuche ou de la population d'immigrés, en relayant leurs demandes d'un point de vue artistique, social

¹⁴¹ BAILLET, Florence et NAUGRETTE, Catherine, « Théâtre documentaire », dans SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Op. Cit.*, Ed. Les éditions Circé, 2010, p. 95-98

et politique »¹⁴². C'est ce geste fondamental, de nature idéologique, qui fait apparaître le document et sa fiction ultérieure, le cas échéant.

Dans *Carta Abierta*, ce geste fondamental est très illustratif et réside dans la zone d'insertion dans laquelle le metteur en scène a inscrit le spectacle. Avec l'arrivée du nouveau millénaire, la 'Plaza de Armas' devient rapidement point de ralliement des immigrants péruviens au Chili, leur centre d'accueil et d'organisation. Les Péruviens « occupent » cette place, comme on le dit couramment au Chili, place qui est le symbole de la fondation du pays, ce qui confronte vigoureusement la population migrante au racisme le plus dur de la société chilienne. Ainsi, c'est dans cette place que Juan Radrigán réalise ce grand geste en mettant en scène une pièce de théâtre pro-immigrants au cœur de la nation chilienne, et avec son geste, donne également naissance à la première pièce chilienne traitant de la question des migrants, écrite par un auteur national, qui deviendra plus tard un sujet incontournable de la dramaturgie chilienne contemporaine, le *théâtre pour l'immigration*. C'est son geste politique et documentaire fondamental, au sens large du terme, qui nous permet d'apprécier la représentation de *Carta Abierta*.

Ces gestes fondamentaux façonnent la contribution du théâtre documentaire chilien au théâtre chilien d'actualité, contribution qui réside clairement dans le politique. Grâce à l'utilisation du document, le drame chilien d'aujourd'hui a été politisé à différents niveaux. La fiction et ses variantes n'étaient pas assez politiques pour mettre en perspective la mémoire du génocide dictatorial, car le théâtre devait changer ses signes de représentation s'il voulait réellement avoir un effet politique plutôt qu'esthétique.

Lehmann, dans son *Théâtre postdramatique*, affirme avec conviction que « ce n'est pas par la thématisation directe du politique que le théâtre devient politique

¹⁴² GONZÁLEZ, Evelyn, *Op., Cit.*, p. 23

mais par la signification implicite de son *mode de représentation* ». ¹⁴³ Autrement dit, il ne devient pas politique à cause du contenu de son écriture. Ce qui permet au théâtre mapuche et au théâtre de l'immigration de devenir un théâtre politique, ce « n'est pas le thème, ni même le problème humain, mais la structure sociale, la constitution sociale tirée d'une relation de pouvoir qui inclut les autres approches ». ¹⁴⁴ Dans ce cas, ce que permet le document, en tant que ressource et en tant que matière première, c'est de constituer l'enjeu qui articule la pièce de théâtre et le réel auquel elle appartient, un réel non observable de façon manifeste, un réel dissimulé, sur la base de cette constitution sociale remise en question par rapport à ses structures de pouvoir. Et c'est en cela que le document contribue précisément, d'un point de vue esthétique et politique, au théâtre chilien d'aujourd'hui, faisant de l'espace de représentation théâtrale un lieu conçu par ses artistes, et pour un grand nombre de ses spectateurs, un espace non seulement de divertissement, mais aussi d'exercice citoyen où l'on discute de notre rapport au réel.

La pièce *Fulgor*, dont l'étude était suffisamment conflictuelle, au point de nous faire nous interroger sur sa qualité d'œuvre documentaire, fait également partie de cet exercice citoyen, et apporte sa nuance au débat et s'y fait sa place. Arnel Roussel, artiste polymorphe et chercheur en théâtre, déclare que « le document premier, le prime adjuvant, est l'acteur lui-même. Celui que l'on nomme « interprète », et qui livre donc une « interprétation », constitue en soi une géographie du réel avant même d'être vecteur de fiction », et nous sommes d'accord avec ce postulat. Roussel estime « que tout théâtre est en soi documentaire car tout théâtre est, quelle que soit sa

¹⁴³ LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002, p. 279

¹⁴⁴ DE VICENTE, César, *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid: Centro de documentación crítica, 2013, p. 70, [Nous traduisons : « no es el tema, ni siquiera el problema humano, sino la estructura social, la constitución social tomada a partir de una relación de poder, lo que subsume a los otros planteamientos ».]

forme, une tentative d'approche de la réalité, y compris, et peut-être même surtout, quand il fait tout pour la fuir... »¹⁴⁵.

Le problème central dans la catégorisation de cette pièce demeure dans le fait que les acteurs appartenant à une communauté nationale se soient approprié la voix d'une autre communauté, étrangère, pour représenter le *geste fondamental* qu'ils voulaient défendre. Par conséquent, le problème reposait fondamentalement dans l'exercice du jeu, dans l'interprétation de « l'autre », de « l'étranger », mais pas forcément dans le document.

Que se passe-t-il alors avec les six autres comédiens chiliens de cette pièce ? Est-ce que, en tant qu'acteurs, nous avons le droit d'interpréter et de personnifier les migrants ? « Le théâtre donne une permission de jouer l'autre¹⁴⁶ », a déclaré Lepage à propos du scandale provoqué par sa pièce de théâtre *Kanata*, au Canada, lorsque la troupe et le metteur en scène ont été accusés d'« appropriation culturelle ». Bien que ce qui est arrivé à *Fulgor* ne soit pas comparable à ce qui est arrivé à Lepage et au Théâtre du Soleil, nous sommes en quelque sorte confrontés au même questionnement éthique, à savoir dans quelle mesure pouvons-nous, même en utilisant différents degrés de « documentalité », porter la voix des autres, autochtones ou étrangers, tout en les excluant du casting.

Sans vouloir approfondir cette discussion au-delà de l'objectif consistant à placer le document de façon éthique sur scène, et encore moins promouvoir la censure comme seul moyen d'échapper à ce dilemme, ce que nous voulons dire, c'est que cette étude ouvre des possibilités de recherche en passant du cadre esthétique au plan éthique, cherchant à comprendre l'option documentaire choisie par différents auteurs et metteurs en scène dans le monde, utilisant le document non pas

¹⁴⁵ ROUSSEL, Armel « L'acteur comme document », article dans *Usages du « document » Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, Jean-Marie PIEMME et Véronique LEMAIRE, (Dir.), Ed. Études Théâtrales, p. 128, 2015

¹⁴⁶ Robert, LEPAGE, dans le programme de salle de sa pièce *Kanata* au Théâtre du Soleil, 2019.

uniquement comme une réponse politique et esthétique, mais également comme une action conforme à un comportement fondé sur des valeurs.

La représentation de « l'autre » constitue un sujet indispensable dans le théâtre chilien et universel d'aujourd'hui, car il met en lumière des thèmes importants, tels que le genre, l'autochtonie et l'immigration. Cependant, l'utilisation du document, selon l'angle adopté, peut s'avérer négligent pour certains groupes ou communautés et constituer ainsi un obstacle lors de la mise en scène de ces problématiques. Ou bien au contraire, ces changements à échelle sociale pourraient signifier une contribution, et pourquoi pas, un changement inéluctable dans la manière de se représenter le théâtre lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

Théâtre Chilien, Études théâtrales, Document

AGUIRRE, Isidora ; *Lautaro. Epopeya del pueblo mapuche*, Santiago du Chili : Nascimento, 1982

ARRIGONI, Mathilde, *Le théâtre contestataire*, Paris : SciencesPo Les Presses, 2017

DE VICENTE, César, *La dramaturgia política*, Madrid : Centro de Documentación Crítica, 2018

DE VICENTE, César, « El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento », dans *ArtEscena*, Valparaíso : Universidad de Playa Ancha, N° 2, Pag. 34-45, 2016

DE VICENTE, César, *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid: Centro de documentación crítica, 2013

FERNÁNDEZ, Teodosio, « Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973) », article dans *Anales de literatura hispanoamericana*, Ediciones Complutense, N° 5 – 1976

FUENTES, Walter. *Teatro y dictadura en Chile: antología crítica*, Santiago du Chili : Ediciones Documentas, 1994

GONZÁLEZ, Paula, *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental Kimvn marry xipantv*, Santiago du Chili : Ediciones Pehuén, 2018

HAUMESSER, Mathieu, *l'Autre scène, philosophie du théâtre*, Paris : J. VRIN, 2018

KEMPF ; Lucie & MOGUILVSKAIA ; TANIA, *Le théâtre documentaire. Résurgence ou réinvention*, Nancy : PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 2013

LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002

MÉRY ; Marie-Claire & HOFMANN ; Michael (dir.), *Littérature, esthétique, histoire, dans l'œuvre de Peter Weiss*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1993

PIÑA, Juan Andrés, et HURTADO, M^a de la Luz, « Los niveles de la marginalidad en Radrigán » dans *Teatro de Juan Radrigán. 11 obras*, Santiago du Chili : Universitaria, 1984

PISCATOR; Erwin, *Le théâtre politique. Suivi de Supplément au théâtre politique*, Paris : L'arche, 1972

PRÁDENAS, Luis, *Le théâtre au Chili : traces et trajectoires : XVIe-XXe siècle*, Paris ; L'Harmattan, 2002

ROUSSEL, Armel « L'acteur comme document », article dans *Usages du « document » Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, Jean-Marie PIEMME et Véronique LEMAIRE, (Dirs.), Ed. Études Théâtrales, 2015

RYKNER, Arnaud, « Théâtre-Témoignage, Théâtre Testament », article dans *Études théâtrales*, L'Harmattan / 2012/2, N° 51

SAAVEDRA, Lorena et DE GREGORIO, Melissa , *PASADO, RECUERDO PRESENTE, Cambios temáticos y formales en la obra de Juan Radrigán entre los años 1990-2004*, Mémoire de Licence pour l'obtention du diplôme de Licencié en Art Scénique de l'Université de Playa Ancha, Chili ; sous la direction de la Dra. SENTIS, Verónica.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Les éditions Circé, 2010

SCHÜTZ ; Günter (dir.), *Peter Weiss à Paris*, Paris : KIMÉ, 1998

TAILLEUR ; Jean, « Je sors de ma cachette » dans *Les nouvelles littéraires*, archives de la BNF : Larousse, 1996

VELOSO, Karen, *ESTHÉTIQUE ET THÉÂTRALITÉ DU CORPS DISPARU : Chili, 1973-1989, 2011-2013*, Thèse pour l'obtention du Doctorat en Esthétique (spécialité Théâtre) à l'Université Paris 8 – Vincennes – Saint Denis, Année 2015.

WEISS ; Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*, trad. de l'allemand par BAUDRILLARD ; Jean, Éditions du Seuil, 1968

Philosophie, esthétique, mémoire historique

CASAS, Arturo, « Preliminar: Acción pública sobre el poema », article dans *Tropelías. Revista de la Literatura y la Literatura Comparada*, N°18/2012

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : Ed. La fabrique, 2008

REAGAN, Charles ; « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur : La mémoire, l'histoire, l'oubli » article dans *Cairn.Info*, N° 106, 2008 / 2, p. 173, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm> , [consulté le 25 mai 2019].

RICOEUR, Paul ; *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires : Siglo XXI Editores, 2012

SZURMUK, Monica & McKee, Robert. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México : Siglo XXI Editores, 2009

Web

Estimación de Personas Extranjeras Residentes en Chile, publié par l'Institut national de estadísticas (INE) et le Departamento de Extranjería e inmigración (DEM) à Santiago, en février 2019. [En ligne] : URL <https://www.extranjeria.gob.cl/media/2019/04/Presentación-Extranjeros-Residentes-en-Chile.-31-Diciembre-2018.pdf>, [consulté de 31 mai 2019]

« Ñi Pu Tremen (Mis Antepasados) » article dans *Portal de arte.cl*, octobre 2009, [En ligne : <http://www.portaldearte.cl/agenda/teatro/2009/nipu.html>],

RADRIGÁN, Juan, entretien avec PULGAR, Leopoldo, « Carta Abierta a los chilenos », *Punto Final*, N°574, août-septembre 2004, [en ligne] URL : <http://www.puntofinal.cl/574/radrigan.htm>, consulté le 16 mai 2017

« Juan Radrigán, el dramaturgo que reveló la miseria que Pinochet quiso ocultar en Chile » *BBC Mundo*, le 18 octobre de 2016, [En ligne] URL : <<http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37678157>>, [consulté le 15 mai 2017]

« Jóvenes inmigrantes en Chile llevan a escena el resultado de un apasionante trabajo testimonial » Article dans *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes – Gobierno de Chile*, le 22 mai 2017, [En ligne] <URL : <http://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/jovenes-inmigrantes-en-chile-llevan-a-escena-el-resultado-de-un-apasionante-trabajo-testimonial/>>, [consulté le 28 mai 2017]

Entretien avec Luis Guenel, « Obra sobre migración y racismo en Chile "Fulgor" en Nave, 10 al 14 de agosto », article dans *El Mostrador*, le 4 août 2017, [En ligne] URL : <<http://www.elmostrador.cl/cultura/2016/08/04/obra-sobre-el-migracion-y-racismo-en-chile-fulgor-en-nave-10-al-14-de-agosto/>>, [consulté le 15 mai 2017]

JEFTANOVIC, Andrea, « "Fulgor", de la compañía Niño Proletario El inmigrante como retrato hablado », article dans *El Mercurio*, [En Ligne : consulté le 25 mai 2018] <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=281657>

Compte-rendu de *Fulgor* sur le site web officiel de la compagnie, [En Ligne : consulté le 25 mai 2018], URL : « <http://teatroninoproletario.cl/fulgor/> »

Inédites

GUENEL, Luis, *Fulgor*, 2016

RADRIGÁN, Juan, *Carta Abierta*, 2004

Ouvrages consultées

BRAVO, Pedro, *Cultura y teatro obreros en Chile*, Madrid : Ed. Libros del meridión, 1986

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Les Presses universitaires de France, Nouvelle édition, 1952. (1925).

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1950

RADRIGÁN, Juan, « El desaparecido », texte dramatique dans *Crónicas del amor furioso*, Santiago du Chili : Ediciones Frontera Sur, 2004

SCHILLER, Friedrich, *Marie Stuart*, Paris : Ed. Librairie de l'Hachette, 1852 (version de la Bibliothèque Nationale de France - BNF)

Annexe N° 1
Galvarino

(Pièce complète)

GALVARINO

Basada en el testimonio de Marisol Alcamil Mercado y « El desaparecido » de Juan Radrigán.

En la memoria de Galvarino Ancamil Mercado, quien vivió su exilio forzado en Rusia el 11 de septiembre de 1973, tras el Golpe de Estado en Chile. Posteriormente el año 1993, fue acribillado por un grupo de neonazis en Rostov, Rusia.

FICHA TÉCNICA

Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental

Paula González Seguel

Dramaturgia

Marisol Vega Medina

Elenco (primera temporada)

Reynaldo Cayufile

Elsa Quinchaleo

Patricia Cuyul

Elenco (segunda temporada)

Luis Seguel Valeria

Elsa Quinchaleo

Paula González Seguel

Autora composición y dirección musical

Evelyn González Seguel

Diseño Integral

Catalina Devia

Técnica y Asistencia de Diseño

Natalia Morales Tapia

Músicos en escena

Evelyn González Seguel

Juan Flores

Marisol Vega Medina

Alejandra Flores

Producción

M^a Eugenia Valenzuela

Proyecto financiado por Teatro Universidad Mayor (TUM, 2012) / Proyecto Fondart, Línea circulación, Financiado por Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012.

GALVARINO

Basé sur le témoignage de Marisol Alcamil Mercado et "Le disparu" de Juan Radrigán.

À la mémoire de Galvarino Ancamil Mercado, qui a vécu son exil forcé en Russie le 11 septembre 1973, après le coup d'État au Chili. Plus tard, en 1993, il a été abattu par un groupe de néo-nazis à Rostov, en Russie.

GÉNÉRIQUE

Mise en scène et dramaturgie documentaire

Paula González Seguel

Texte dramatique

Marisol Vega Medina

Jeu (première saison)

Reynaldo Cayufile

Elsa Quinchaleo

Patricia Cuyul

Jeu (deuxième saison)

Luis Seguel Valeria

Elsa Quinchaleo

Paula González Seguel

Composition et direction musicale

Evelyn González Seguel

Scénographie et design

Catalina Devia

Assistants à la scénographie et au design

Natalia Morales Tapia

Musiciens sur scène

Evelyn González Seguel

Juan Flores

Marisol Vega Medina

Alejandra Flores

Production

M^a Eugenia Valenzuela

Projet financé par le Théâtre Universidad Mayor (TUM, 2012) / Projet Fondart, ligne de circulation, financé par le Conseil national de la culture et des arts, Gouvernement du Chili, 2012.

SÍNTESIS ARGUMENTAL

Una familia mapuche del sur de Chile espera la llegada de su hijo y hermano Galvarino, exiliado en Rusia por más de tres décadas. No saben que días antes de su regreso, fue asesinado lejos de su tierra a ladrillazos un 18 de septiembre. Con el pasar del tiempo, las ansias de su llegada se transforman en angustia para la hermana de éste, sin saber cuál es el motivo de tanta demora. Hasta que recibe la noticia del trágico final, suscitando un enigma e instalando una fractura en la historia de esta familia.

(Una cocina de campo. Al fondo, una ventana. Dentro de la escena hay varios muebles con utensilios de cocina. Se ve una mujer sobre la mesa, canta "Paso del Norte" de Antonio Aguilar)

(Entra un hombre a escena, el padre, hombre campesino de 70 años. Se dirige hacia un mueble, del cual saca una caja con instrumentos de carpintería. Saca una mesa pequeña, se sienta y empieza a martillar unas maderas. Desde afuera, se escucha cacarear una gallina, seguido de varios sonidos de pájaro. Cae la tarde. Entra una mujer mayor, la madre, con una gallina muerta en las manos. Mientras la despluma):

AVELINA:

Kupaime arre ko (pásame al agua caliente)

El hombre se dirige hacia la cocina, saca una olla on agua hirviendo y la lleva hacia la mujer. Avelina despluma una gallina y prepara un cazuela.

AVELINA:

Fewla cudawtunge (ya, ándate a seguir trabajando)

AVELINA:

¿Chew mvlei ta katriwe? (¿Adónde está el cuchillo?)

RUBÉN:

Uyy, lo tengo en las manos.

AVELINA:

Amungue, amungue... cudawtunge. (Ya, anda, anda a seguir a trabajando)

(Entra Marisol, la hija, una mujer adulta con leña en los brazos. Mientras se escucha en off la voz de Marisol que relata la primera carta, Adelina prepara una cazuela, plato típico chileno. Marisol pone cuatro puestos en la mesa).

MARISOL: (En off)

1.- Carta al Ministro de Relaciones Exteriores de Chile

SYNTHÈSE ARGUMENTAIRE

Une famille Mapuche du sud du Chili attend l'arrivée de leur fils et frère Galvarino, exilé en Russie pendant plus de trois décennies. Ils ne savent pas que quelques jours avant son retour, il avait été lapidé à mort, le 18 septembre. Au fil du temps, les inquiétudes de son arrivée se transforment en angoisse pour sa sœur, qui ignore ce qui explique ce retard, jusqu'à ce qu'elle apprenne la tragique nouvelle, soulevant de nombreuses questions et créant une fracture dans l'histoire de cette famille.

(Une cuisine rurale. Au fond, une fenêtre. Dans la scène, il y a plusieurs meubles avec des ustensiles de cuisine. On voit une femme sur la table, qui chante "Paso del Norte" d'Antonio Aguilar)

(Un homme entre sur scène, le père, un paysan de 70 ans. Il se dirige vers un meuble, duquel il sort une caisse contenant des outils de menuiserie. Il sort une petite table, s'assied et commence à taper avec un marteau sur des planches. À l'extérieur, on entend une poule glousser, suivi de plusieurs cris d'oiseaux. La nuit tombe, une femme plus âgée, la mère, entre avec une poule morte dans les mains, tandis qu'elle la déplume):

AVELINA :

Kupame arre ko (donne-moi l'eau chaude)

L'homme va à la cuisine, sort une casserole d'eau bouillante et l'apporte à la femme. Avelina déplume une poule et prépare une « ragoût chilien ».

AVELINA :

Fewla cudawtunge (Ben, vas-y, continue le boulot)

AVELINA :

¿Chew mvlei ta katriwe ? (Il est où le couteau ?)

RUBÉN :

Ah la la, je l'ai dans la main.

AVELINA :

Amungue, amungue... cudawtunge (Vas-y, continue le boulot)

(Marisol, la fille, adulte, rentre avec du bois de chauffage dans ses bras. Tandis que Marisol raconte en voix-off la première lettre, Adelina prépare une « cazuela », un plat typiquement chilien. Marisol met quatre assiettes sur la table.)

MARISOL : (voix-off)

1 de abril de 1991, localidad de Chucauco, kilómetro 14, Camino Boroa. Temuco.

Sr. Ministro. Usted no me conoce. Yo soy Marisol Ancamil Mercado. Yo soy la hermana de Galvarino Ancamil Mercado. Seguramente a él tampoco lo conoce. Él se fue a Rusia a estudiar en el año 1973, becado por el gobierno de Salvador Allende, por una beca de capacitación agrícola que le dieron aquí en Temuco porque mi papá era trabajador y partidario del Partido Socialista, aunque él dice que no supo hasta después de un tiempo que lo había hecho partidario de ese partido, porque en ese tiempo en el campo, a la gente la hacían firmar papeles, y como antiguamente los viejos no sabían leer ni escribir firmaban cualquier cosa. Entonces, sabiendo o no sabiendo da lo mismo, porque igual a uno lo involucraban en cosas quiéranlo o no. Y mi hermano se fue en setiembre del 73 a Rusia, y nosotros nos quedamos aquí. Mi papá como campesino, 'taba orgulloso de su hijo. Mi mamá no decía nah. Yo estaba triste, porque era mi hermano regalón el que se iba.

Es por él que yo le escribo. Porque desde que se fue a Rusia nosotros nos comunicamos de vez en cuando con él a través del correo. Aunque en ese tiempo era difícil pa nosotros'. Era un tiempo difícil pa to'os yo creo, pero más pa nosotros con el hermano lejos y sin saber del por harto tiempo, si estaba bien, si estaba vivo, si estaba pasando hambre, frío. Y con todas las tragedias que estaban pasando aquí en Chile, que pa' qué las vamos a recordar. Era difícil pa nosotros. Y porque las cartas que nos mandaba a veces sabíamos de él. Nos mandaba postales de Rusia pa' la navidad, pa'l año nuevo y pa' los cumpleaños de la familia.

Y yo le escribía de vez en cuando porque los viejos no saben leer ni escribir. Entonces yo le escribo las cartas. Incluso esta. Ellos me dicen lo que quieren decir y yo se lo escribo y se lo mando.

Y en veces sabíamos del. Que estaba bien, que estaba trabajando y que así se pasaba el tiempo... porque allá era muy diferente que acá, porque Rusia es muy diferente que acá, y siendo mapuche, porque nosotros somos mapuches, usted comprenderá que es una cosa muy extraña estar en un país tan distinto. Decía que Moscú parecía como que no estuviera hecho pa' personas sino que pa' gigantes porque era tan grande la ciudad, imagínese usted acostumbra'o en el campo Galvarino llegar a un lugar tan distinto y solo más encima.

Pero él salió adelante, formó su familia, se casó con la Marina que era una rusa bien rusa, rubia, de ojos claros y mirada fría. Después tuvimos oportunidad de conocerla a ella y a su hija menor. Cuando fue el año 90, que Galvarino se vino en un viaje a Chile, en ocasión de mi matrimonio, porque yo me casé, pero ya me separé

1.- Lettre au Ministre des Affaires étrangères du Chili

1er avril 1991, ville de Chucauco, kilomètre 14, Camino Boroa. Temuco

Monsieur le ministre, vous ne me connaissez pas. Je m'appelle Marisol Ancamil Mercado. Je suis la sœur de Galvarino Ancamil Mercado. Vous ne le connaissez sûrement pas non plus. Il est allé étudier en Russie en 1973, comme boursier du gouvernement de Salvador Allende, pour suivre une formation en agriculture pour les gens d'ici, de Temuco, parce que mon père était ouvrier et membre du parti socialiste, même s'il ne le savait pas, car à cette époque, à la campagne, on obligeait les gens à signer des papiers et, comme les personnes âgées ne savaient ni lire ni écrire, elles signaient tout et n'importe quoi. Ainsi, qu'il sache ou non, ça n'avait pas d'importance, car on était impliqué dans des choses même si on ne le voulait pas. Et mon frère est parti en Russie en septembre 73 et nous, nous sommes restés ici. Mon père, en tant que fermier, était fier de son fils. Ma mère n'a rien dit. J'étais triste parce que c'était mon frère adoré qui partait.

C'est à son sujet que je vous écris. En effet, depuis qu'il est parti en Russie, nous communiquons avec lui de temps en temps par la poste. Même si ces derniers temps, ça a été difficile pour nous. Ça a été une période difficile pour tout le monde, je pense, mais encore plus pour nous, avec un frère éloigné, sans savoir pendant longtemps s'il allait bien, s'il était en vie, s'il avait faim, s'il avait froid. Et avec toutes les tragédies qui se sont produites ici au Chili, tant mieux si nous ne nous en rappelons pas. C'était difficile pour nous. Et grâce aux lettres qu'il nous envoyait parfois, on avait des nouvelles de lui. Il nous a envoyé des cartes postales de Russie pour Noël, le Nouvel An et les anniversaires.

Et je lui ai écrit de temps en temps parce que les personnes âgées, nos parents, ne savent ni lire ni écrire. C'est pour ça que j'écris les lettres. Y compris celle-ci. Ils me disent ce qu'ils veulent écrire, je m'en occupe et j'envoie la lettre.

Et parfois, on recevait de ses nouvelles. Qu'il allait bien, qu'il travaillait et que la vie passait... parce que là-bas, c'était très différent d'ici, parce que la Russie est très différente d'ici, et en tant que Mapuches, car nous sommes Mapuches, vous comprendrez que c'est une chose très étrange d'être dans un pays si différent. Il a dit que Moscou avait l'air d'avoir été faite pour des géants, car la ville est très grande. Imaginez Galavarino, habitué à la campagne, arrivant dans

ya. Y cuando vino, vino con la Marina, la hermana de ésta que era su cuñada y su hija, la Danielita, que eran todas rubias. Imagínese que todos los hombres de la familia estaban locos por las rusas, como son tan distintas a uno; usted sabe, si trabaj en el Ministerio del Exterior ustedé. Después supimos que trajo a la cuñada porque ella le prestó la plata pa' venir a Chile. Le dijo a ella que nosotros teníamos plata y que aquí se la íbamos a pagar. Y nosotros de adónde, si somos gente humilde, no teníamos cómo. Y mi tío lucho le tuvo que pasar una tele a la rusa, pa' que se quedara tranquila, porque no paraba de gritar, ¡saltaba!, ¡pataleaba!... ¡lloraba la rusa!... decía tanta lesera que nosotros no le entendíamos na' y mi pobre hermano escuchaba nomás, callao. Yo las encontraba tan extrañas a ellas, es que tienen costumbres tan distintas. Y seguramente ellas también nos encontraban extraños a nosotros. Indios pensaban que éramos, "ustedes viven en la época de las cavernas" supimos después que dijeron las rusas. Yo no pude hablar mucho con él en esa oportunidad. Como estaba de matrimonio. Lo vi distinto eso sí. Imagínese que yo la última vez que vi a mi hermano fue a los 6 años, y ahora lo veo un hombre grande totalmente cambiado. La última vez que lo vi era flaco, con su pelito negro, largo, bonito. Ahora estaba guatón, tenía manchas blancas en la cara, de esas que te dicen cuando la gente tiene una pena muy grande guardá dentro, en el alma. Y estaba bueno pa' tomar, en eso todavía seguía siendo mapuche, claro que los rusos son rebuenos pal trago también porque donde allá hace tanto frío dicen...

Hace un año ya que fue eso. Y desde que se fue, sólo hemos sabido de él a través de una carta que le envió a mi tío Lucho y a mi tía Nena que viven en Santiago, diciendo que habían llegado bien, pero que las cosas no estaban tan bien en Rusia como antes. Porque llegó allá y era todo distinto. Dice que el comunismo se cayó allá, pero que él estaba tranquilo. Pero nosotros hace tiempo que no sabemos na' del. Y como él era comunista no sabemos cómo estará allá. Nosotros acá estamos en democracia. Y por eso le escribo, porque ustedé es el ministro de relaciones exterior entonces puede ubicarlo de alguna manera y ver si se encuentra bien, y si lo puede ubicar por favor darle el recado de que nosotros queremos que se venga, que si quiere se trae a su familia que lo recibimos a todos igual. Acá le dejo la última dirección que nos dio, acá le mandamos las últimas cartas. Ojalá sirva de algo.

Atte.

Marisol Ancamil Mercado

MARISOL:

¿Uñeleimi chaw? (¿Tiene hambre papito?)

RUBÉN:

un endroit aussi différent, et surtout tout seul.

Mais il s'en est sorti, il a fondé une famille, il a épousé la Marina, qui était une Russe de chez russe : une blonde aux yeux clairs et au regard froid. On a eu l'occasion de la rencontrer, ainsi que sa fille cadette. En 90, Galvarino est venu au Chili pour mon mariage, car je me suis marié, mais je me suis déjà séparé. Et quand il est venu, il est venu avec Marina, sa sœur qui était la belle-sœur de Galvarino et sa fille, la Danielita. Elles étaient toutes blondes. Vous imaginez bien que tous les hommes de la famille étaient fous des Russes, car elles sont si différentes de nous. Vous devez le savoir, vu que vous travaillez au ministère des Affaires étrangères. Plus tard, on a appris qu'il avait amené sa belle-soeur parce qu'il lui avait prêté de l'argent pour qu'elle vienne au Chili. Il lui a dit que nous avions de l'argent et qu'on allait lui donner de l'argent ici. Et nous, on pouvait pas, on est des gens humbles, on n'avait pas les moyens. Et mon oncle a dû filer une télé à la Russe, pour qu'elle se calme, parce qu'elle arrêta pas de crier, elle sautait, elle faisait des caprices ! ... la Russe pleurait ! On comprenait rien et mon pauvre frère écoutait ses cris sans rien dire. Je les trouvais trop bizarres, elles avaient des coutumes vraiment différentes. Et eux aussi ils ont dû nous trouver bizarres. Elles pensaient que nous étions des Indiens. « Ces personnes vivent au temps des cavernes », a-t-on appris plus tard.

Je n'ai pas pu lui parler beaucoup à cette occasion. C'était mon mariage après tout. J'ai vu qu'il avait changé. Imaginez, la dernière fois que j'ai vu mon frère, j'avais 6 ans. Maintenant, je le vois comme un adulte qui a complètement changé. La dernière fois que je l'ai vu, il était mince, il avait de beaux cheveux longs et noirs. Là, il était gros, il avait des taches blanches sur le visage, celles qui sortent quand les gens ont connu une grande tristesse gardée à l'intérieur, au fond de leur âme. Et il buvait encore plus qu'avant. Bien sûr, c'est normal pour un vrai Mapuche, mais les Russes aussi aiment boire, car on boit là où il fait si froid, dit-on ...

C'était il y a un an. Et depuis qu'il est parti, on n'a entendu parler de lui que grâce à une lettre qu'il a envoyée à mon oncle Lucho et à ma tante Nena qui sont à Santiago, disant qu'ils étaient bien arrivés, mais que la situation n'était pas aussi bonne en Russie qu'avant. Parce qu'il est rentré et que tout était différent. Il disait que le communisme était tombé là-bas, mais qu'il était calme. Mais ça fait longtemps qu'on n'a pas eu de nouvelles. Et puisqu'il était communiste, on savait

<p>Kofke (Pancito)</p> <p>AVELINA: Re kofketuimi... inche kudawkvlen (Comiendo puro pan, y yo cocinando)</p> <p>MARISOL: ¿Se va a demorar mucho con la comi'a usté?</p> <p>AVELINA: Matuvleimvn... inche kizu dewman com igyael (tan apurados que están y yo aquí haciendo todas las cuestiones sola) Si está tan apurada venga a ayudarme a hacer la ensalá. Yo tengo listas las papas y la carne. Tengo la sopa lista también. Aquí tengo...</p> <p>MARISOL: Ya, vaya a sentarse, yo sirvo. (A Rubén) ¡Está lista la comida, papito!</p> <p>AVELINA: ¡Fewla kuxayaimi tami kuwu! (¡Anda a lavarte las manos!) (A Marisol que está picando tomates) ¡Los tomates no se pican así, más chiquititos!</p> <p>MARISOL: Ya.</p> <p><i>(Se sientan los tres en la mesa. Miran hacia la ventana. Esperan. Marisol retira un plato de la mesa, devuelve el vino que sirvió en uno de los vasos a la botella y mira por la ventana)</i> <i>(Prende la radio. Se escucha la ranchera "Mi primer amor", de los 'Reales del Valle'. Se sientan a comer, canta)</i></p> <p>RUBÉN: (A Avelina) Está wena la comía mama.</p> <p>AVELINA: Ya.</p> <p>RUBÉN: (Después de un rato) Está wena la comía mama.</p> <p>AVELINA: Ya.</p> <p>RUBÉN: (Nuevamente) Está wena la comía mama.</p> <p>AVELINA: Ya. (A Marisol) Puta el viejo jodío.</p> <p>RUBÉN: Está wena la comía mama.</p>	<p>pas comment ça se passerait pour lui. Ici, on est en démocratie. Et c'est pour ça que je vous écris, parce que vous êtes le ministre des Affaires étrangères, et que vous pouvez le localiser d'une manière ou d'une autre et voir s'il va bien. Si vous pouvez le localiser, veuillez lui transmettre le message que nous souhaitons qu'il vienne, que s'il le souhaite, il peut venir avec sa famille et que nous recevrons tout le monde de la même manière. Je vous indique la dernière adresse qu'il nous a donnée, où nous avons envoyé les dernières lettres. J'espère que cela servira à quelque chose.</p> <p>Cordialement, Marisol Ancamil Mercado</p> <p>MARISOL : ¿Uñeleim chaw ? (Vous avez faim, papa ?)</p> <p>RUBÉN : Kofke (Du petit pain)</p> <p>AVELINA : Re kofketuimi... inche kudawkvlen (Tu manges du pain alors que je suis en train de cuisiner)</p> <p>MARISOL : Ça va prendre encore longtemps le repas ?</p> <p>AVELINA : Matuvleimvn... inche kizu dewman com igyael (Ils sont si pressés et moi je cuisine seule) Si vous êtes si pressés, venez m'aider à préparer la salade. Les pommes de terre et la viande sont prêtes. J'ai de la soupe aussi. J'ai ...</p> <p>MARISOL : Allez, asseyez-vous, je vous apporte les assiettes. (À Rubén) À table, papa !</p> <p>AVELINA : ¡Fewla kuxayaimi tami kuwu! (Va tout de suite te laver les mains !) (Á Marisol, qui coupe la tomate) Pas comme ça, plus petite la tomate !</p> <p>MARISOL : Ok.</p> <p><i>(Les trois sont à la table. Ils regardent vers la fenêtre. Ils attendent. Marisol débarrasse une assiette de la table, transvase le vin servi dans l'un des verres dans la bouteille et regarde par la fenêtre.)</i> <i>(Elle allume la radio. La chanson populaire « Mi primer amor » du groupe « Reales del Valle » est en train de passer. Ils s'assoient pour manger, elle</i></p>
--	---

<p>MARISOL: Ya papito, si ya lo escuchamos ya.</p> <p><i>(Comienza a sonar otra ranchera, "Paso del Norte" de Antonio Aguilar. Rubén canta. En paralelo se proyectan los siguientes textos):</i></p> <p>2.- Carta al Ministro de Relaciones Exteriores 30 de agosto de 1991, localidad de Chucauco, Temuco.</p> <p>Sr. Ministro. Todavía no hemos recibido noticias tuyas. La última vez le envié a una carta a usted a través de la oficina de partes del ministerio, pero todavía no hemos recibido respuestas. Cuando lea esta carta le pido que trate de ubicar a mi hermano, o dígame a alguien de la embajada de Chile en Rusia que lo pudiera ubicar, que nos estamos tratando de poner en contacto con él. Espero su respuesta.</p> <p style="text-align: right;">Atte. Marisol Ancamil Mercado</p> <p>3.- Sr. Ministro. 3 de marzo de 1992, Chucauco, Temuco.</p> <p>Esta es la quinta vez que intentamos comunicarnos con usted. Todavía no hemos recibido respuesta de su parte. Por favor, necesitamos tener alguna señal de respuesta por parte suya y del ministerio.</p> <p style="text-align: right;">Atte. Marisol Ancamil Mercado</p> <p>4.- Sr. Ministro. 11 de septiembre de 1992, Chucauco, Camino Boroa, IX región de la Auaraucaña.</p> <p>¿Qué pasa que no contesta mis cartas?</p> <p style="text-align: right;">Atte. Marisol Ancamil Mercado</p> <p>5.- Sr. Ministro. 18 de septiembre de 1992, Temuco. Aparézcase.</p> <p style="text-align: right;">Atte. Marisol de Temuco</p> <p><i>(La madre, se ha parado a mirar por la ventana. Luego que termina la ranchera, la mujer canta mapuzungun esperando la llegada de su hijo, hasta que llega una desde el exterior dirigida a Marisol Ancamil, en que se entrega la noticia del fallecimiento de Galvarino. Marisol lee...)</i></p> <p>Sra. Marisol Ancamil Mercado Presente</p>	<p><i>chante)</i></p> <p>RUBÉN : Il est bon le repas, ma chérie.</p> <p>AVELINA : Ok.</p> <p>RUBÉN : <i>(Un peu de temps après)</i> Il est bon le repas, ma chérie.</p> <p>AVELINA : Ok.</p> <p>RUBÉN : Il est bon le repas, ma chérie.</p> <p>AVELINA : Ok. <i>(À Marisol)</i> Putain, le vieux casse-couilles.</p> <p>RUBÉN : Il est bon le repas, ma chérie.</p> <p>MARISOL : Ok, papa. On a compris, c'est bon.</p> <p><i>(Une autre chanson populaire commence à passer, "Paso del Norte" d'Antonio Aguilar. Rubén chante. En parallèle, les textes suivants sont projetés) :</i></p> <p>2.- Lettre au Ministre des Affaires étrangères 30 août 1991, ville de Chucauco, Temuco.</p> <p>Monsieur le Ministre. Nous n'avons pas encore reçu de vos nouvelles. La dernière fois, je vous ai envoyé une lettre en passant par l'office du ministère, mais nous n'avons toujours pas reçu de réponse. Lorsque vous lirez cette lettre, je vous demande d'essayer de localiser mon frère ou de demander à quelqu'un de l'ambassade du Chili en Russie si on peut le localiser, car nous essayons de le contacter. J'attends votre réponse.</p> <p>Cordialement, Marisol Ancamil Mercado</p> <p>3.- Monsieur le ministre, 3 mars 1992, Chucauco, Temuco.</p> <p>C'est la cinquième fois que nous essayons de communiquer avec vous. Nous n'avons toujours pas reçu de réponse de votre part. S'il vous plaît, nous avons besoin d'une réponse de votre part et de celle du ministère.</p> <p>Cordialement,</p>
---	---

El Ministerio de Relaciones Exteriores, lamenta informarle el fallecimiento del Señor Galvarino Ancamil Mercado, quien fuera acribillado un 18 de septiembre de 1993, en las afueras de Moscú, Rusia.

Al parecer, los autores del hecho pertenecen a un grupo racista llamado : “Los cabezas negras”, y el acto sería por causa de discriminación.

Reciba las más sinceras condolencias por parte del Ministerio para usted y para su familia. Adjunto va el certificado de defunción del fallecido.

Atte.

Ministerio de Relaciones Exterior

MARISOL: *(A público)*

6.- Sr. Ministro.

Galvarino ya no está. Lo mataron en Rusia.

Pero la pena no me llena el alma, es rabia la que siento. Una rabia torrencial, provinciana, nacional y mundial.

Está bien saber qué terreno se pisa, tener tacto, paciencia. Tener confianza en la justicia, fe en la democracia, disposición pa'l diálogo.

Pero tanto años de eternidad. Tantos años de reclamos no respondidos, tantos años golpeando puertas que nadie quiere abrir... eso ya es demasiado.

Hace tres días nosotros recibimos una carta de mi hermano. Galvarino decía en su carta que cuando se enteró a través de la Cruz Roja que lo estábamos buscando se le llenaron los ojos de lágrimas, que estaba a tiritones escribiendo, que le tiritaba la patria y que quería volver. Pero que no podía, porque no tenía plata. Allá estaba sin trabajo y como la situación estaba tan mala allá, ya ni contrataban gente, menos si eran extranjeros. Decía que allá pasaba lo mismo que el 73 acá en Chile, que desaparecía la gente y que allá era la pura burocracia. Eso era por lo menos lo que lográbamos entender de lo que escribía mi hermano, porque el castellano de Galvarino ya casi no se entendía.

Es una impotencia tan grande la que sentimos nosotros de no haber podido no haber hecho na, de no haber podido mandarle plata siquiera, y nosotros sabíamos que usted' quizá podían intervenir pa' que mi hermano se volviera con nosotros' que somos su familia.

Así que escúchenme atentamente ahora: ¡Basta de vueltas!, se pararon los desgraciaos y partieron a buscar el cuerpo de mi hermano. Sin él de nuevo con nosotros no hay dios, demonio ni democracia que nos salven. Yo no sé en qué hoyo, en qué charco o qué desierto puede estar. Pero tráiganlo como sea. Agárrenlo de las mechas, de las patas o del corazón. Pero aquí me lo traen sea como sea. Y me importa una mierda si me repito; lo único que importa es que le exijo que nos traiga el cuerpo de Galvarino de vuelta.

Marisol Ancamil Mercado

4.- Monsieur le Ministre.

11 septembre 1992, Chucauco, Chemin Boroa, IX région de L'Araucanie.

Pourquoi vous ne répondez pas à mes lettres ?

Cordialement,

Marisol Ancamil Mercado

5.- Monsieur le Ministre.

18 septembre 1992, Temuco.

Répondez.

Cordialement,
Marisol de Temuco

(La mère s'est levée pour regarder par la fenêtre. Après la fin de la chanson précédente, la femme chante en mapuzungun en attendant l'arrivée de son fils, mais ce qui arrive de l'extérieur est une autre lettre pour Marisol Ancamil, qui annonce la mort de Galvarino. Marisol lit...)

Mme Marisol Ancamil Mercado,

Le ministère des Affaires étrangères a le regret de vous informer du décès de M. Galvarino Ancamil Mercado, tué par balle le 18 septembre 1993, à la périphérie de Moscou, en Russie.

Il semblerait que les auteurs appartiennent à un groupe raciste appelé « Les têtes noires » et que l'acte ait été perpétré pour des raisons discriminatoires.

Recevez les plus sincères condoléances de la part du ministère, pour vous et votre famille. Ci-joint le certificat de décès du défunt.

Cordialement,

Ministère des affaires étrangères

6.- Monsieur le Ministre

Galvarino est parti. Il a été tué en Russie.

Mais le chagrin ne remplit pas mon âme, c'est de la rage que je ressens. Une rage torrentielle, provinciale, nationale et mondiale.

Il est bon de savoir sur quel terrain on se trouve, de faire preuve de tact et de patience. Faire confiance à la justice, confiance à la démocratie, à l'ouverture au dialogue.

Mais tant d'années d'éternité. Tant d'années de plaintes restées sans réponse, tant de portes frappées que personne ne veut ouvrir ... c'est trop. Il y a trois jours, nous avons reçu une lettre de mon frère. Galvarino a dit dans sa lettre que lorsqu'il avait appris par la Croix-Rouge que nous

No le prometo que con su cuerpo volveremos a ser como antes, pero yo le puedo asegurar que volveremos a ser personas.

Hay que recuperarlo a como dé lugar. Miéntale, amenácenlo, pídanle perdón, péguenle si quieren, pero tráiganmelo de vuelta o de nosotros quedará con vi'a la pura sombra.

Todo esto está lleno de ausencias, como un baile de ancianos.

Quisiera ser borracha, mueble, piedra.

Pero, sobretodo, quisiera descansar.

Pero es temprano.

Siempre es muy temprano.

Todas las palabras del mundo parecen ser inútiles. Y pue'e que lo sean. Quizás sea tiempo ya de rendirse. Pero qué quiere que le haga, me niego a aceptarlo.

¿Estamos? No, usted no ha entendi'o ná'. Probablemente, debe pensar cuando cresta se callará y me dejará de escribir esta loca de mierda.

NUNCA. Me escuchó!... NUNCA. Además yo no estoy loca. Su abuela será loca, pero no yo. Yo soy Marisol Ancamil Mercado, lavá de toda culpa por la sangre de lo que ha sufrido. Traigan de vuelta el cuerpo el de mi hermano contra vientos y mareas; no se puede perder ni un minuto más. Y me importa una raja que seamos como somos y que estemos como estamos, alguien, algo, nadie, ná', lo quiso así, pero importa una soberana huea. La única verdad de verdad es que no podemos vivir sin el cuerpo de mi hermano, y que esta abundancia de palabras ya me está ahogando, ya no van significando ná'.

Así que se pararon las bolsas de caca y partieron a trabajar. Tráiganlo a combos, a besos, a patás, agárrenlo de las mechas, de los cocos o del alma, eso a mí no me importa, pero el cuerpo de mi hermano, me lo traen de vuelta a Chile y me lo devuelven cueste lo que cueste. ¿Entendieron bien los conchesumadres? ¡Cueste lo que cueste!

Porque su muerte todavía no me llega al alma, y porque si mi reclamo está equivocado, esta sería la equivocación más grande de to'os los tiempos...

30 de octubre de 1993. Temuco.

(Se escuchan los acordes de una guitarra mientras Marisol camina hacia el cuadro de su hermano Galvarino que ha estado colgado en la pared, se escucha la canción "Me tira la patria")

Frío y nieve me han cubierto
mi alma ausente de su cuerpo está.

Sin aire y tierra que precisa pa' vivir
con el corazón abierto desterrado.

Te lloro y abrazo, no rompo el lazo

le recherchions, il a dit qui avait les yeux pleins de larmes, qu'il tremblait en nous écrivant, que sa patrie lui manquait énormément et qu'il voulait revenir. Mais il ne pouvait pas, il n'avait pas les moyens. Il était sans travail et comme la situation était vraiment mauvaise, les Russes ne recrutaient personne, encore moins des étrangers. Il a dit qu'il s'était passé la même chose qu'en 73 ici au Chili, que des personnes avaient disparu et que c'était à cause de la bureaucratie. C'est en tout cas ce qu'on a réussi à comprendre de ce que mon frère a écrit, car on ne comprend presque plus le castillan de Galvarino.

On ressent une telle impuissance de ne rien avoir pu faire, de n'avoir même pas pu lui envoyer de l'argent, et on savait que vous pouviez peut-être intervenir pour que mon frère revienne auprès de nous, car nous sommes sa famille.

Écoutez-moi bien maintenant : fini les pirouettes ! Debout les misérables ! Partez à la recherche du corps de mon frère ! Sans lui, il n'y a pour nous ni dieu ni démon ni démocratie qui puissent nous sauver. Je ne sais pas dans quel trou, dans quelle flaque d'eau ou dans quel désert il se trouve. Mais ramenez-le tel quel. Saisissez-le par les cheveux, les jambes ou le cœur. Mais ramenez-le-moi ici quand même. Et je m'en fous si je me répète ; la seule chose qui compte, c'est que je vous demande de ramener le corps de Galvarino. Je ne vous promets pas qu'avec son corps, on sera comme avant, mais je peux vous assurer qu'on restera des personnes.

Il faut le récupérer dans tous les cas. Mentez-lui, menacez-le, demandez-lui pardon, frappez-le si vous voulez, mais s'il vous plaît, ramenez-le ou notre vie ne sera que pure obscurité.

Tout est plein d'absences, comme une danse d'anciens.

Je voudrais être ivre, un meuble, une pierre.

Mais je voudrais avant tout me reposer.

Mais il est tôt.

Il est encore bien tôt.

Tous les mots du monde semblent être inutiles. Et c'est peut-être vrai. Peut-être qu'il est temps d'abandonner. Mais que voulez-vous que je fasse, je refuse de l'accepter.

On est d'accord ? Non, vous n'avez rien compris. Vous devez probablement vous demander quand va se taire et cesser de m'écrire cette sale folle.

JAMAIS. Écoutez-moi bien ! ... JAMAIS. En plus, je ne suis pas folle. Votre grand-mère sera folle, mais pas moi. Je suis Marisol Ancamil Mercado, lavée de toute culpabilité par le sang de ce qu'elle a souffert. Ramenez le corps de mon frère contre vents et marées ; vous ne pouvez pas perdre une

en tierras extrañas no hay despedidas.

Todo es silencio, sin despedida

Derribada de un soplo se ha ido mi vida

Derribada de un solo se ha ido mi vida.

(Apagón).

seule minute. Je m'en bats les couilles que nous soyons comme nous sommes et que nous soyons dans cet état : quelqu'un, quelque chose, personne, rien, ce que vous voulez, mais je m'en carre. L'unique vérité, c'est qu'on ne peut pas vivre sans le corps de mon frère et que cette profusion de mots me submerge, ils n'ont pas de sens.

Alors, levez-vous, bande de connards, et faites votre boulot. Ramenez-le à coups de poing, de bisous, de pattes, attrapez-le par les mèches, les couilles ou l'âme, peu m'importe, mais le corps de mon frère, vous le ramenez au Chili et vous me l'apportez à tout prix. Vous avez bien compris, sales fils de putes ? À tout prix !

On dirait sa mort n'atteint toujours pas mon âme, et si ma demande est un erreur, ce sera la plus grosse erreur de tous les temps ...

30 octobre 1993. Temuco.

(On entend les accords d'une guitare pendant que Marisol se dirige vers la photo de son frère Galvarino, accrochée au mur, on entend la chanson « Me tira la patria »)

Le froid et la neige m'ont recouverte
Mon âme est absente de son corps.

Sans air et sans terre, il faudra vivre
Avec un coeur ouvert et banni.

Je pleure et t'embrasse, je ne casse pas le lien
Dans des contrées étranges où il n'y a pas
d'adieux.

Tout est silencieux, pas d'adieu

Abattue d'un souffle, ma vie s'en va
Abattue d'un coup, ma vie s'en va.

(Fin)

*Traduction de Gonzalo Toledo, révisée par Soufiane Chouardi.

Annexe N° 2
Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo.

(Acte 2)

**TERRITORIO DESCUAJADO.
TESTIMONIO DE UN PAÍS MESTIZO**

**Acto 2
Legitimidad de las hermanas**

(Entra una segunda actriz; Marisol Vega, actúan una escena de la obra "María Estuardo" de Friedrich von Schiller. Esta escena ha sido traducida de la versión en español al mapuzungun y posteriormente al español "chileno")

ISABEL:
¿Quién es esta mujer?

MARÍA:
El alto de cielo te ayu'ó mi hermana, y la juerza te coronó la caeza. Yo me que'ó sola, mi hermana, voy a olviar de la mala habladuría. Deme la mano pa' levantar mis juerzas.

ISABEL:
Este es vuestro lugar lady María, y doy gracias dios por su bondad, cuando no ha permitido que me viera como vos, a las plantas de mi rival.

MARÍA:
Piense en el alto del cielo, que tu dios castiga a la gente que es muy cachetona y se cree. Respete a su dios que le dé mieo, arrollídese a los pies de él. Soy tu misma sangre. No hable mal de nuestra familia, porque es tu sangre y es mi sangre.

ISABEL:
¿Qué tenéis que decirme lady Stuardo, puesto que habéis pretendido hablar conmigo? Olvidé que soy una reina cruelmente ultrajada para cumplir con el piadoso deber de hermana, y ofreceros el consuelo de verme. Cedo con ello a un impulso de generosidad, exponiéndome a justas censuras por haber descendido hasta este punto, porque hartó sabéis que quisisteis matarme.

MARÍA:
No tengo juerza ya para recordar malas palabras. Yo solo pienso con mi mente que cuando le pedí que me diera un lugar para vivir, usté quería que renunciara a lo que me corresponde. Me trató como una delincuente. Yo no le estoy pidiendo nah un favor a usted, sólo le estoy pidiendo lo que es mío. Y eso, a usted le molesta tanto, que me trata de terrorista, ¿cierto? Usted tiene miedo. ¿De qué? ¿Qué daño puedo hacerle yo que no

**TERRITOIRE RÉDUIT. TÉMOIGNAGE
D'UN PAYS MÉTIS**

**Acte 2
Légitimité des sœurs**

(Une deuxième actrice entre ; Marisol Vega, les deux jouent une scène de l'œuvre "Marie Stuart" de Friedrich von Schiller. Cette version a été traduite de la version espagnole vers le mapuzungun, puis en espagnol « chilien »)

ELIZABETH :
Qui est cette femme ?

MARIE :
Le ciel t'a aidé, ma sœur, et la force a couronné ta tête. Je reste seule, ma soeur, je vais oublier les mauvaises paroles. Donne-moi ta main pour me redonner de la force.

ELIZABETH :
Ce lieu est le vôtre, Lady Mary, et je remercie Dieu de sa bonté, car il n'a pas permis que je me retrouve comme vous, aux pieds de mon rival.

MARIE :
Pense au seigneur qui est aux cieux, ton dieu punit les prétentieux et ceux qui se croient supérieurs. Respectez votre dieu, qu'il vous inspire la peur, à genoux devant lui. Je suis de ton sang. Ne parlez pas mal de notre famille, car c'est ton sang et c'est mon sang.

ELIZABETH :
Qu'avez-vous à me dire, Lady Stuardo, puisque vous aviez l'intention de me parler ? J'ai oublié que j'étais une reine cruellement outragée pour accomplir mon pieux devoir de sœur et vous offrir le réconfort de me voir. Je cède à une impulsion de générosité, m'exposant à la censure pour être descendue jusqu'à ce point, car vous savez bien que vous vouliez me tuer.

MARIE :
Je ai pas la force de me souvenir de mauvaises paroles. Je pense seulement que, dans mon esprit, lorsque je vous ai demandé de me donner un endroit où vivre, vous vouliez que je renonce à ce qui me correspond. Vous m'avez traitée comme une criminelle. Je vous demande pas de me rendre un service, je vous demande simplement ce qui m'appartient, et ça vous dérange tellement

tengo el poder de nada? Porque no puedo decir mañana voy a dejar a todos los chilenos sin carne porque soy dueña de todas las carnicerías de Chile, si no tengo ni una pata de chancho. No puedo decir mañana cierro todos los bancos, y los dejo a todos sin plata, porque no soy dueña ni de una llave del banco. El poder está en otro lao. Se está riendo de usted y de mí en este momento. Nos mira de todas partes, y no está en ninguna. Se esconde detrás de las cosas, y la hace pensar a una que no hay a quien reclamar, a quien patelear¹⁴⁷. Pero eso usted no lo quiere ver. Si yo me boto mañana en la calle vestida de mapuche, soy una noticia. Y eso le da mie'o. Porque ese es el único recurso que tengo yo. Por eso me trata de desarraigada, de pandillera, que tengo un desprecio por la humanidad, por eso usted me encerró en la comuna de El Bosque y me tiró a un hoyo. Por eso usted me alejó de mis amistades, de mis seres queridos, de mi gente, usted me dejó mal con la gente mayor, con la autoridad. Usté no me dejó pensar nada bien, no me dio buen entendimiento.

Por eso los cabezazos. Pero yo ya no quiero más guerra, quiero olvidar todo, quiero vivir en paz junto a mi familia, quiero echarle la culpa de too esto a la suerte. Estoy dispuesta a olvidar el pasado, a acordarme de buenas palabras en adelante.

ISABEL:

No acuséis a la suerte, mas sí a la perversidad de vuestra alma y a la ambición de vuestra familia, que os inspiró propósitos de guerra, y os persuadió locamente a empuñar las armas, a usurpar mi corona y a empeñar conmigo un duelo a muerte, con las fuerzas que vosotros poséis, la pala, el cuchillo, la echona, el azadón, el chuzo, el hacha. Vos tenéis la fuerza de la tierra, pero yo tengo la ley, y el golpe fatal que amenazaba mi cabeza, ahora cae sobre la vuestra.

MARÍA:

No seré capaz de hacer algo así.

ISABEL:

¿Y quién podría impedírmelo? ¿Qué me han de importar los vínculos de la sangre y el derecho de gentes? ¡Sólo en la fuerza reside mi seguridad! ¡No quiero alianza alguna con la raza de las serpientes!

que vous me traitez comme une terroriste, n'est-ce pas ? Vous avez peur. De quoi ? Quel mal puis-je faire si je n'ai le pouvoir de rien ? Je ne peux pas dire demain que je prive tous les Chiliens de viande parce que je suis la propriétaire de toutes les boucheries du Chili, si je n'ai même pas un pied de porc. Je peux pas dire demain que je ferme toutes les banques et que je les laisse toutes sans le sou, car je ne suis pas la propriétaire d'une clé de banque. Le pouvoir se trouve ailleurs. Il se moque de vous et moi en ce moment. Il a des yeux partout, mais il n'est nulle part. Il se cache derrière les choses et nous fait penser qu'on peut rien réclamer à qui que ce soit, ni donner des coups de pied. Mais ça, vous voulez pas le voir. Si je sors demain dans la rue vêtue comme une Mapuche, j'attirerai l'attention. Et ça vous fait peur. Parce que c'est la seule ressource dont je dispose. C'est pour ça que vous me traitez d'expatriée, de truande, vous dites que j'éprouve du mépris envers l'humanité. C'est pour ça que vous m'avez enfermée dans la commune d'El Bosque et m'avez jetée dans un trou. C'est pour ça que vous m'avez éloignée de mes amis, de mes proches, de mon peuple, vous m'avez fait du tort auprès des personnes âgées, des autorités. Vous ne m'avez pas laissé penser quoi que ce soit, vous ne vouliez pas me comprendre.

A cause de ça j'ai fait une crise. Mais je ne veux plus de guerre, je veux tout oublier, je veux vivre en paix avec ma famille, je veux mettre tout ça sur le dos du hasard. Je suis prête à oublier le passé, à me souvenir de belles paroles à partir de maintenant.

ELIZABETH :

N'accusez pas le destin, mais la perversité de votre âme et l'ambition de votre famille, qui vous ont inspiré des projets de guerre et vous ont follement persuadé de brandir les armes, d'usurper ma couronne et de me défier en duel jusqu'à la mort, avec les forces que vous possédez, la pelle, le couteau, la houe, la pique, la hache. Vous avez la force de la terre, et moi celle de la loi, et le coup fatal qui menaçait ma tête tombe désormais sur la vôtre.

MARIE :

Tu ne seras jamais capable d'une telle chose.

ELIZABETH :

Et qui pourrait m'en empêcher ? Pourquoi me

MARÍA:

Qué triste. Me veis como una extranjera, como una expatriá. ¿Querí aplicar tus códigos? Bueno, yo tengo el derecho, tengo la descendencia, el kupalme, el tugun. No podís venir, por muy Isabel de Inglaterra que seai, a subordinarme. Mátame si querís. Pero ten claro que con mi muerte esto no se acaba. Aparecerán otras Marías, llegarán de allegadas en casa de parientes, con los cabros chicos colgando y las patas llenas de barro, con los mismos reclamos que yo. Porque estamos llenos de Marías que necesitan un techo. Si los mapuches andamos a patapelá, es porque no tenimo' plata pa' comprar zapatos. Si nos tomamos un terreno es porque nos quitaron las tierras en las que enterramos a nuestros antepasados, las secaron y las devolvieron muertas. Porque yo fui reina y señora de un territorio amplio y fértil, y ustedes lo agarraron y plantaron pinos. Hectáreas y hectáreas de pinos, y ahora yo tengo que ir a pelear a la municipalidad pa' que me den un metro cuadrado pa vivir. Estoy dispuesta a pelear, pero estoy cansá también, Isabel. Desde 1800 que estamos con la misma cuestión. Si reconcierai todo lo que tu Estado me quitó y me dierai lo que me pertenece, si reconocierai que yo también tengo sabiduría y conocimiento, que soy tu sucesora, sería una muy buena hermana contigo.

ISABEL:

¿Que os declarase mi sucesora? ¡Pérfido lazo! Para que aún durante mi reinado alucináis a mi pueblo y, como Armida, prendéis en vuestras redes seductoras, la juventud del reino, convirtiendo todas las miradas hacia el nuevo sol. No, María. Vuestra alma es rebelde, y vuestro espíritu, peligroso. Entendedlo bien. Es necesario protegerte de vos misma. Creedme, poseo amplios conocimientos en asuntos políticos. Tengo un certificado universitario que así lo acredita y que me faculta a tomar estas decisiones. ¿Qué tenéis vos María? Nada. Con suerte un diploma de octavo básico. ¿Y vuestro hijos? También. ¿En dónde estudiaron, María? Os habéis esforzado toda vuestra vida para darles una educación digna, trabajáis en casas ajenas para pagar los 25mil pesos del colegio particular subvencionado con nombre extranjero, ¿y en qué terminaron? Soldando fierros. Os metieron el dedo en la boca, María. Y vos lo aceptáis. No existe peor pecado que la ignorancia. ¿Cómo llamáis a los vuestros María? ¿Lautaro? ¿Caupolicán? ¿Jonathan? ¿Mitchel? ¿Michael? ¿Cómo están tus capacidades lectoras María? Haber, lee esto.

soucier des liens du sang et des droits des personnes ? Ma sécurité réside uniquement dans la force, je ne veux aucune alliance avec la race des serpents !

MARIE :

C'est triste. Tu me vois comme une étrangère, comme une expatriée. Tu veux appliquer tes codes ? Eh bien, moi j'ai le droit, j'ai la descendance, le kupalme, le tugun. Tu ne peux pas venir me commander, aussi reine d'Angleterre sois-tu. Tue-moi si tu veux. Mais sache que ma mort ne mettra pas un terme à tout ça. D'autres Marie apparaîtront, elles arriveront de chez des parents, avec des enfants traînant derrière elles et les pieds boueux, avec les mêmes revendications que moi. Parce que nous sommes nombreuses à avoir besoin d'un toit. Si nous, les Mapuches, marchons pieds nus, c'est parce que nous n'avons pas d'argent pour acheter des chaussures. Si nous prenons un morceau de terre, c'est parce qu'on nous a enlevé les terres où nous avons enterré nos ancêtres, des terres qui ont séché et qu'on ne peut plus cultiver. Parce que moi, j'étais la reine et la dame d'un territoire vaste et fertile, et que vous l'avez saisi et y avez planté des pins. Des hectares et des hectares de pins, et maintenant, je dois me battre contre la municipalité pour qu'on me donne un mètre carré où vivre. Je suis prête à me battre, mais je suis fatiguée, Elizabeth. Depuis 1800, on a le même problème. Si tu reconnaissais tout ce que ton État m'a pris et si tu m'avais donné ce qui m'appartenait, si tu pouvais reconnaître que j'ai aussi de la sagesse et de la connaissance, que je vais te succéder, je serais une très bonne soeur avec toi.

ELIZABETH :

Vous affirmez vouloir me succéder ? Quel lien perfide ! Tout ça pour que, pendant mon règne, vous dupiez mon peuple et, comme Armida, que vous jetiez vos filets séduisants sur la jeunesse du royaume, détournant les yeux vers un nouveau soleil. Non, Marie. Votre âme est rebelle et votre esprit dangereux. Comprenez-le bien. Tu as besoin de te protéger de toi-même. Crois-moi, je possède des connaissances approfondies dans les affaires politiques. J'ai un certificat universitaire qui le confirme et me permet de prendre ces décisions. Et vous, Marie, qu'est-ce que vous avez ? Rien. Vous avez de la chance d'avoir un diplôme de primaire. Et vos enfants ? Ils sont pareils. Où ont-ils étudié, Marie ? Vous avez travaillé toute votre vie pour leur donner une éducation décente, vous travaillez loin pour payer

<p><i>(Isabel [actriz] le pasa el libro "La Araucana" de Alfonso de Ercilla a Carmen Saihueque. En este gesto se lleva a escena el concepto de poder; a Carmen le cuesta leer)</i></p> <p>CARMEN: Chile, fértil provincia y señalada en la región antártica famosa, de remotas naciones respetada por fuerte, principal y poderosa; la gente que produce es tan granada, tan soberbia, gallarda y belicosa, que no ha sido por rey jamás regida ni a extranjero dominio sometida.</p> <p>ISABEL: ¿Cómo quieres que te declare mi sucesora si apenas sabéis leer y escribir?</p> <p>MARÍA: ¿Sabe qué? Usted gana. Tiene razón. Ya no soy más que la sombra de María. Mi dignidad quedó rota, me tiraste al último lugar que podía. Pero aún así puedo decir que valgo más que mi reputación. Si la gente supiera las mentiras que tenía debajo de tu ropa, supiera la gente y te sacara la ropa, vería cuántas mentiras tenís por dentro. El trono de Inglaterra está usurpado por una huacha champurriá bastarda que ni siquiera se reconoce. El trono de Inglaterra está profanado por una actriz. Si la justicia existiera, estaría hundida en el polvo de mi presencia, porque yo, yo, soy la verdadera dueña de esta tierra.</p> <p>[Final de escena]</p>	<p>les 25 000 pesos de l'école subventionnée qui porte un nom étranger, et comment ont-ils terminé ? Soudeurs de fers. Vous vous êtes fait avoir, Marie. Et vous l'acceptez. Il n'existe pas pire péché que l'ignorance. Comment appelez-vous les vôtres, Marie ? Lautaro ? Caupolicán ? Jonathan ? Mitchel ? Michael ? Quel est ton niveau de compréhension écrite, Marie ? Vas-y, lis-ça.</p> <p><i>(Elizabeth [actrice] lui donne le livre "La Araucana" d'Alfonso de Ercilla à Carmen Saihueque. Dans ce geste, le concept de pouvoir est amené à la scène ; Carmen a du mal à lire.)</i></p> <p>CARMEN : Le Chili, province fertile et reconnue dans la célèbre région Antarctique, respectée par les lointaines nations pour sa force, sa grandeur et sa puissance ; les gens qu'elle enfante sont si illustres, si fiers, si vaillants et si pugnaces, qu'elle n'a jamais été gouvernée par un roi ni soumise à aucune domination étrangère.</p> <p>MARIE : Vous savez quoi ? Vous avez gagné. Vous avez raison. Je ne suis plus que l'ombre de Marie. Ma dignité a été brisée, tu m'as jetée à l'endroit le plus sombre que tu voulais. Mais je peux toujours dire que je vaud plus que ma réputation. Si les gens connaissent les mensonges que tu caches sous tes vêtements, s'ils te les enlevaient, ils pourraient voir combien de mensonges tu as à l'intérieur. Le trône d'Angleterre est usurpé par une bâtarde qui ne se reconnaît pas. Le trône d'Angleterre est profané par une comédienne. Si la justice existait, je me fondrais dans la poussière, car je suis la véritable propriétaire de cette terre.</p> <p>[Fin de la scène]</p>
---	--

*Traduction de Gonzalo Toledo, révisée par Soufiane Chouardi.

