

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

ED 267 - Arts et Médias

Études théâtrales

**La réinvention de la forme scénique
dans le théâtre chilien durant la « transition politique »**

Inés Stranger Rodriguez

Directeur de recherche : Joseph Danan

Co-directrice de recherche : Micheline Cambron

Soutenance : le 16 juin 2016

Jury :

Micheline Cambron, Professeure, Université de Montréal

Joseph Danan, Professeur, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3

Monique Martinez, Professeure, Université de Toulouse 2

Isabelle Reck, Professeure, Université de Strasbourg

La réinvention de la forme scénique dans le théâtre chilien durant la « transition politique »

Les réflexions proposées dans cette thèse proviennent d'un dialogue entre les études théâtrales, l'histoire culturelle et des études relatives à l'imaginaire. La question principale qui se trouve abordée est la relation entre le théâtre et la période de la transition politique chilienne.

Durant le premier gouvernement de la post-dictature (1990-1994), le théâtre chilien a connu un renouveau créatif sans précédent. Bon nombre de pièces de théâtre étaient représentées partout, et non pas seulement dans les salles de spectacles. Le théâtre avait une grande importance sociale et bénéficiait d'un large public ainsi que d'une importante couverture de presse. Il était un élément clé dans l'articulation de la société chilienne.

Toutefois, les thèmes abordés étaient bien éloignés de la transition politique que connaissait alors le Chili. Il y avait un grand décalage entre ce dont parlait le théâtre et l'importance du processus politico-social vécu à l'époque, processus qui semblait être pourtant articulé dramatiquement. Le président Aylwin et Pinochet étaient les protagonistes d'un drame qui engageait la société chilienne tout entière. Chaque action menée par le Président Aylwin entraînait des actions de la part de Pinochet qui menaçaient le processus de transition.

Si, par nature, un conflit dramatique cherche à se résoudre, dans le Chili des années 90 tous les personnages secondaires - les ministres, les députés, les assesseurs - devaient cependant éviter que le conflit dramatique n'explose. Sans résolution, le récit de la transition n'arrivait pas à se formuler.

L'analyse approfondie de quatre spectacles emblématiques réalisés durant cette période - la recherche des sources dramaturgiques, la reconstruction du processus de création et une description détaillée du spectacle, analogue à ce que Geertz appelle

une « description dense », permet de comprendre comment le théâtre chilien s'est installé dans le présent, dans un processus de construction de présence scénique, qui était aussi l'affirmation du droit d'être.

Le théâtre chilien de la transition a inventé des formes collaboratives de création, il a construit des récits spectaculaires et, de manière inespérée, a réinventé la mise en scène. Le renouveau du théâtre chilien des années 90 s'explique ainsi dans sa relation avec la transition politique.

Mots-clés : théâtre chilien, dramaturgie, mise en scène, transition politique chilienne, *Teatro del Silencio*, *Teatro de la Memoria*, *Teatro Circo Imaginario*, *Teatro Imagen*.

The reinvention of the stage aesthetics in the Chilean theater during the « Chilean transition to democracy, »

The ideas proposed in this thesis emerge from a dialogue threading theater studies, cultural history and research on the imagination. The main question addressed is the relationship between theater and the period of the political transition from dictatorship to democracy in Chile.

During the first elected government post-dictatorship (1990-1994) Chilean theater experienced an unprecedented creative renewal. Numerous plays were presented in all kinds of locations, not just in theaters. It gained great social importance and enjoyed broad public support as well as mass press coverage, becoming a key element in the articulation of Chilean society.

However, the themes explored had nothing to do with the political transition. There was a wide gap between what the theater was talking about and the importance of the political and social processes in development at the time. In fact it was the political process itself that seemed articulated dramatically. President Aylwin and Pinochet were the protagonists of a drama that put Chilean society as a whole in danger. Every action taken by President Aylwin entailed a reaction by Pinochet that threatened the process of transition.

By nature a dramatic conflict needs to be resolved, however, during the '90s in Chile all the secondary characters - Ministers, Members of Parliament and Advisors – centered their mission on ensuring that the it did not explode. Due to the lack of a resolution, the narrative of the transition could not be formulated.

An in-depth analysis of four iconic performances during this period through dramaturgical research sources, the reconstruction of the creative process and a

detailed description of the shows similar to what Geertz called "thick description, elucidates how Chilean theater embedded itself in the present during the process of constructing a scenic presence, which also served as an affirmation of its right to be.

The Chilean theater of the transition period invented collaborative forms of creation, built spectacular stories and, unexpectedly, reinvented the art of staging. The revival of Chilean theater in the 90s is thus explained by its relationship with the political transition.

Keywords : Chilean theatre, playwriting, theatre production, political transition, *Teatro del Silencio*, *Teatro de la Memoria*, *Teatro Circo Imaginario*, *Teatro Imagen*.

La réinvention de la forme scénique dans le théâtre chilien durant la « transition politique »

Malasangre o las mil una noches del poeta de Mauricio Celedon et *Teatro del Silencio*

La Historia de la sangre d'Alfredo Castro et *Teatro de la Memoria*

Las Siete vidas del Tony Caluga d'Andrés del Bosque et *Teatro Circo Imaginario*

Murmuraciones acerca de la muerte de un juez de Gustavo Meza et *Teatro Imagen*

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Joseph Danan et à Micheline Cambron, qui ont accepté de diriger ce travail de recherche. Je les remercie de leur soutien et de la confiance qu'ils m'ont accordée. Je voudrais tout particulièrement remercier Micheline Cambron, qui m'a indiqué la voie à suivre pour comprendre le théâtre et sa relation avec la culture.

Je tiens également à remercier mes collègues et mes amis du théâtre chilien, qui m'ont généreusement aidée et soutenue dans la réalisation de ce projet en acceptant de partager avec moi leurs souvenirs : Renzo Briceno, Agustin Letelier, Sebastián Vila, Oscar Zimmermann, Sergio Pina, Rodrigo Pérez, Gustavo Meza, Ignacio Verdugo, Arturo Rossel, Rodolfo Pulgar et Verónica García Huidobro.

Enfin, je remercie Carola Oyarzun et Juan Antonio Munoz, qui m'ont donné accès aux critiques qu'ils ont réalisées durant la période étudiée. Je remercie également le *Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile*, qui m'a facilité l'accès à quelques photos.

Table des matières

La réinvention de la forme scénique.....	1
dans le théâtre chilien durant la « transition politique »	1
1. Introduction	11
Les outils théoriques	27
La question du récit et de son interprétation	31
La question de la mise en scène et de la production de présence	39
Le renouveau de la mise en scène, une chronologie.....	42
La construction de notre objet d'étude et la définition de notre corpus.....	56
Plan de la thèse	63
2. La transition politique chilienne.....	65
Antécédents	66
La campagne pour le Non	72
Le triomphe du Non	74
Les élections et la passation de pouvoirs.....	79
La soumission des Forces Armées au pouvoir politique	83
La question de la violation des Droits de l'Homme	84
Les prisonniers politiques	88
Les problèmes des « pinochèques »	90
Le rapport Rettig, la vérité sans nom ni personne à juger.....	93

Deux procès ont ouvert la possibilité de rendre justice	97
Deuxième conséquence des « Pinochèques » : el « boinazo »	103
Les dernières actions du Président Aylwin	107
Une société enfermée dans le présent	108
3. <i>Malasangre o las mil y una noches del poeta</i> (Mauvais sang ou les mille et une nuits du poète) par la compagnie Teatro del Silencio mise en scène par Mauricio Celedon	112
Informations générales	113
Sources dramaturgiques	114
Le processus de création de <i>Malasangre</i>	124
Le récit : trame et progression de l’histoire.....	135
Photos du spectacle	151
Analyse	160
4. <i>Historia de la Sangre</i> par la compagnie Teatro de la Memoria (<i>Histoire du Sang</i>) mise en scène par Alfredo Castro	174
Informations générales	175
Sources dramaturgiques	176
Processus de création de <i>Historia de la Sangre</i>	184
Le récit : trame et progression de l’histoire.....	194
Photos du spectacle	211
Analyse	213

5. Las siete vidas de Tony Caluga (Les sept vies du clown Caluga) texte et mise en scène d'Andrés del Bosque, Compagnie du Teatro Circo Imaginario.....	230
Informations générales	231
Sources dramaturgiques	232
Le processus de création de Las siete vidas de Tony Caluga	235
Le récit : trame et progression de l'histoire.....	242
Photos du spectacle	268
Analyse	274
6. <i>Murmuraciones acerca de la muerte de un juez</i> (Commérages et chuchottements à propos de la mort d'un juge) texte et mise en scène de Gustavo Meza et du Teatro Imagen.....	284
Informations générales	284
Sources dramaturgiques	286
Le processus de création de <i>Murmuraciones acerca de la muerte de un juez</i>	291
Le récit : trame et progression de l'histoire.....	296
Photos du spectacle	324
Analyse	327
7. Conclusions	337
8. Liste des photos	352
9. Bibliographie	356
Annexe	362

1. Introduction

Depuis sa formulation initiale, nous avons construit cette recherche à partir du présupposé qu'il devait y avoir une relation – que nous tenterons de préciser – entre le théâtre et le moment politique traversé par le Chili durant ce que l'on appelle la « transition politique ».

Ce présupposé est basé sur l'idée que le théâtre – en tant que paradigme de la représentation – doit être une source privilégiée pour rendre compte des représentations collectives d'une époque.

Notre propos est d'étudier le théâtre réalisé pendant une période qui a eu une grande importance politique, à savoir les années du gouvernement de Patricio Aylwin (1990-1994), le premier président de la post-dictature¹. Il s'agira de préciser ce que le théâtre a pu apporter au processus de la transition politique et d'examiner quels en sont les thèmes, les récits et les personnages. Autrement dit, nous nous interrogerons sur la contribution du théâtre au processus engagé par toute la société chilienne.

Deux phénomènes seront mis en relation : le politique et le théâtral

- le politique

La « transition » est le processus légal, social et politique instauré par la Constitution de 1980 qui a permis aux Chiliens de sortir de la dictature de Pinochet et de se diriger progressivement vers la démocratie. Les premières conditions de ce changement ont été de refuser un nouveau mandat de Pinochet, d'organiser une élection présidentielle et de redonner le pouvoir au Parlement et au Sénat. La transition est donc un

¹ Nous concentrerons notre attention sur des pièces de théâtre présentées pendant le mandat du premier président élu, M. Patricio Aylwin (1990-1994), même s'il a parfois été nécessaire de dépasser ces dates pour mieux comprendre le contexte et les incidences de certains processus.

processus graduel qui a permis le transfert du pouvoir des militaires aux civils dans toutes les instances de l'administration de l'État.

En d'autres termes, même si ce processus consensuel peut paraître bien encadré, la transition n'a pas été facile. Elle a été le résultat d'une longue lutte dans laquelle franchir chacune des étapes a été une véritable conquête sociale. Réussir à sortir du régime de Pinochet a signifié un projet collectif majeur (nous reviendrons sur ce point dans le premier chapitre).

- le théâtral :

Durant les années de la transition politique, le théâtre chilien a connu un renouveau créatif sans précédent. Un grand nombre de pièces de théâtre étaient représentées partout, et non pas seulement dans les salles de spectacles. Peut-être même moins dans des salles de théâtre que dans des lieux non conventionnels. Le théâtre avait une grande importance sociale et bénéficiait d'un large public ainsi que d'une importante couverture de presse.

Il était un élément clé dans l'articulation de la société chilienne. Son importance culturelle était si évidente que lorsqu'il a été question de fêter la démocratie naissante, le premier Gouvernement de la post-dictature a décidé d'organiser au Chili le Festival du Théâtre des Nations.

Ce festival a été organisé du 27 avril au 3 mai 1993 par le Centre Chilien de l'Institut International du théâtre (ITI) et le Gouvernement chilien, qui l'a subventionné et a nommé un directeur général. Cet événement, qui a bénéficié du soutien des ambassades et des centres culturels des pays participants, a été considéré comme une occasion de faire sortir le Chili de l'isolement culturel et de le projeter dans le monde.

Notre démocratie renaissante montre avec fierté son visage pacifique à toute la communauté internationale. Nous avons été, pendant un moment que nous espérons à jamais perdu dans la brume des cauchemars, le pays de l'horreur. Aujourd'hui, après avoir retrouvé notre honneur, nous sommes considérés avec respect, avec admiration même, dans les divers coins de la planète. Mais nous avons encore une entreprise en

suspens [...] nous avons besoin que notre culture redevienne cosmopolite, en nous présentant à nouveau comme un lieu d'accueil pour la diversité créative du monde entier².

Le Festival des Nations a été inauguré par Patricio Aylwin lui-même. Mikis Theodorakis a interprété le *Canto General* de Pablo Neruda avec un grand orchestre et un chœur de 120 voix. Tout le monde artistique et politique était présent dans le *Teatro Caupolican*, une ancienne salle quasi désaffectée qui a accueilli plus de 3 000 personnes.

Ce festival a été une véritable fête. Pendant dix jours, le théâtre a fait l'objet de publications dans les journaux et la ville était emplie de banderoles et d'affiches. Il y a eu des spectacles pyrotechniques, du théâtre de rue, des spectacles en salles : trente spectacles de vingt-deux pays invités et soixante-deux pièces chiliennes ont été présentés.

Un souvenir personnel nous vient à l'esprit. Le soir de la clôture du Festival, pendant un spectacle pyrotechnique qui se déroulait sur la Plaza Almagro, nous avons croisé dans une rue latérale Javier Luis Egaña, le directeur du Festival. Nous avons alors vu un camion militaire qui transportait les feux d'artifice, avec toute la discipline, les uniformes, les mouvements et les ordres militaires. Pour la première fois, le peloton redoutable était au service de la fête. Nous avons les larmes aux yeux. Nous avons alors constaté que la force du théâtre n'est pas seulement symbolique.

Au cours du Festival, le Centre d'Extension de l'Universidad Católica situé dans l'Alameda a accueilli soixante-trois invités, des conférences et des manifestations pédagogiques, entre autres une démonstration du travail de Tadashi Susuki et une

² Enrique Correa, Président du Conseil de Direction du Festival des Nations. Ancien Secrétaire Général du gouvernement chilien. « Nuestra democracia renaciente muestra con orgullo su rostro de la paz en toda la comunidad internacional. Llegamos a ser, en un tiempo, que ojala se pierda en la bruma de las pesadillas, el país del horror. Hoy, recuperado nuestro honor, somos vistos con respeto, cuando no con admiración en los más distintos rincones del planeta. Pero teníamos un asunto pendiente [...] necesitábamos que nuestra cultura volviera a ser cosmopolita, levantándonos de nuevo como lugar acogedor para la diversidad creativa del mundo entero », p.7. Notre traduction.
Enrique Correa, *El Festival de Teatro, una mirada a la diversidad*. Apuntes N°107, 1994, p. 94.

rencontre avec Eugenio Barba et l’Odin Teatret. On a pu également assister à des projections vidéo, sous le titre des *Grands créateurs du théâtre contemporain*, présentées et dirigées par George Banu et Carla Pollastrelli et centrées sur le travail de Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Peter Brook et Tadeusz Kantor. Dans le domaine de la dramaturgie, un groupe d’auteurs d’Amérique latine et d’Espagne s’est interrogé sur le rôle de la parole dans le théâtre contemporain. L’auteur argentin Roberto Cossa a dirigé un atelier d’écriture.

Par ailleurs, le rôle exercé par le théâtre pendant la dictature a été reconnu par le Ministre Secrétaire Général de la Présidence dans le programme du Festival :

Nous remercions les gens du théâtre chiliens qui, sans perdre leur autonomie et sans renoncer à leur propre esthétique, ont toujours créé, malgré la réalité du pays, en prenant tous les risques pendant des années dures, obscures et difficiles³.

Le déroulement du Festival du Théâtre des Nations en 1993 marque ainsi le retour du pays dans le monde démocratique et confirme l’importance culturelle et sociale qui était attribuée au théâtre à cette époque.

Pendant les années du gouvernement de Patricio Aylwin (1990-1994), il y avait au Chili toutes sortes de formes théâtrales : le théâtre-cirque, le théâtre populaire, le théâtre de texte et le théâtre d’images – comme on l’appelait à l’époque –, le théâtre de création collective, le théâtre d’auteur, le théâtre d’objets, le théâtre de marionnettes, le théâtre commercial et le théâtre classique. Toutefois, les thèmes abordés étaient bien éloignés de la transition politique que connaissait alors le Chili.

Le décalage entre ce dont parlait le théâtre et l’importance du processus politico-social vécu à l’époque est à l’origine de nos interrogations.

³ « Agradecemos a los teatristas chilenos que sin perder su autonomía y sin renunciar a su propia estética, siempre han creado de cara a la realidad del país, aun sufriendo riesgos en años duros, oscuros y difíciles ». Notre traduction. Enrique Correa, *Festival Mundial Teatro de las Naciones. ITI Chile 1993*, p.5.

La contingence politique était néanmoins abordée dans d'autres domaines de la culture et le traumatisme psychosocial provoqué par la dictature commençait à être évoqué. Depuis 1983, la maison d'édition CESOC⁴ – créée en vue de la « diffusion des valeurs démocratiques et les Droits de l'Homme » – publiait des recherches journalistiques qui révélaient les horreurs de la dictature. *Miedo en Chile* (1985) de Patricia Politzer, qui témoignait de la peur dans laquelle vivaient les Chiliens ; *Los Zarpazos del Puma* (1989) de Patricia Verdugo et *Operacion siglo XX* (1990) de Patricia Verdugo et Carmen Hertz ; *Detenidos-desaparecidos : Tiempo de dias claros* (1990) de Patricia Verdugo, qui évoquait les opérations d'extermination menées par les militaires et les prisonniers portés disparus. Ces textes journalistiques donnaient une vision des crimes de la dictature dont la réalité était indiscutable, preuves à l'appui. L'horreur commençait enfin à s'exprimer et à trouver sa place dans la culture chilienne⁵.

Des mémoires ont également été publiés. *Un viaje por el infierno* du journaliste Alberto Gamboa, ancien directeur du journal *El Clarin* appartenant au Parti communiste, relate son incarcération à Chacabuco. Publié en 1984, ce texte inaugure une série de témoignages qui se succéderont au fil des années. Ils comprendront plus

⁴ Le Centre d'Études Sociales (CESOC) est né au Chili en novembre 1983 en tant qu'organisation non gouvernementale (ONG) comme société dans laquelle, aux côtés des fondateurs de CHILE-AMERICA, un collectif respecté de personnes de diverses lignes de pensée progressiste, unies par une profonde conviction dans les valeurs démocratiques et les droits de l'Homme, s'est engagé dans la diffusion de ces valeurs démocratiques en faveur de la nécessité d'un changement social urgent dans le pays, encore contrôlé par la dictature militaire. Depuis cette année-là, un espace physique a été instauré pour le débat et la réflexion entre les citoyens de tendances politiques et idéologiques distinctes, dans lequel étaient échangées les expériences et où ont été générés de nouveaux apports à la pensée démocratique ». Notre traduction.

« El Centro de Estudios Sociales (CESOC) nació en Chile en Noviembre de 1983 como una institución no gubernamental (ONG) organizada jurídicamente como sociedad de profesionales, donde, junto a los fundadores de CHILE-AMÉRICA, un destacado colectivo de personas con diversas líneas de pensamiento progresista unidas por una profunda convicción en los valores democráticos y los Derechos Humanos que se comprometieron con la difusión de estos valores en pro de la necesidad de un cambio social urgente en el país, entonces aún controlado por la dictadura militar. Desde ese año se estableció un espacio físico para el debate y reflexión entre los ciudadanos de distintas tendencias políticas e ideológicas, en donde se intercambiaron experiencias y se generaron nuevos aportes al pensamiento democrático ».

<http://www.cesoc.cl/nuestra-historia/>

⁵ Les historiens n'ont quant à eux publié des travaux sur l'histoire récente du Chili qu'une décennie plus tard.

tard le terrifiant témoignage d'une collaboratrice du Service d'Intelligence Militaire (DINA) : *El Infierno* (1993) de Luz Arce.

L'histoire politique et sociale du Chili était également abordée dans la littérature. Les romans de Carlos Cerda qui traitent directement du sujet ont connu le succès et ont été bien accueillis par le public chilien : *Morir en Berlin* (1993), dont l'intrigue se déroule dans le Berlin des Chiliens et qui montre leur difficulté à mettre fin à l'exil, et *Una casa vacia* (1996), qui raconte l'histoire d'une maison de torture, reconnue comme telle par une femme qui était allée dîner chez une amie.

Par conséquent, le silence du théâtre sur les événements politiques du pays ne semble pas pouvoir être entièrement attribué au « temps de latence » nécessaire pour « historiser » le trauma dont parle Cyrulnik⁶. Les raisons de ce silence étaient assurément différentes.

À la suite de l'analyse de cent dix-sept pièces de théâtre d'auteurs chiliens produites durant les quatre premières années de la post-dictature, force est de constater que le thème de la transition – qui était pourtant la préoccupation principale des Chiliens – n'apparaît que rarement. Fait plus inquiétant encore, les pièces dans lesquelles le sujet était abordé sont précisément celles qui ont été rejetées par la presse et qui n'ont pas obtenu l'adhésion du public.

Deux pièces illustrent bien ce paradoxe : *Epoca 70 : Allende* et *La Jeune fille et la mort*, qui ont problématisé la réalité politique durant notre période d'étude. Nous les avons choisies parce qu'elles étaient les plus polémiques.

Nous mentionnerons brièvement une autre pièce, présentée par le groupe Ictus, un groupe très engagé qui faisait un théâtre de création collective pendant la dictature. Si

⁶ « Pour historiser ce qui nous est arrivé, il faut un temps de latence, un délai qui permet de se retourner sur ce qui s'est passé afin d'en faire une représentation, une sorte de film intime où l'on revoit comment nos rencontres nous ont aidés ou enfoncés ». Boris Cyrulnik. *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris, Odile Jacob, 2010, p. 48.

la pièce *Prohibido suicidarse en democracia* (Défense de se suicider en démocratie) a une dimension plutôt comique, qui correspondait au style développé par le groupe durant des années, sa réception a cependant été mitigée et les critiques ont été quasi inexistantes.

La présentation de ces deux exemples nous permettra d'entrer dans le vif notre problématisation.

La première du spectacle *Época 70, Allende* de la Compagnie *Gran Circo Teatro* dirigée par Andrés Pérez a eu lieu à Zurich le 1^{er} septembre 1990. Le metteur en scène Andrés Pérez était très apprécié et largement connu du public depuis sa mise en scène de *La Negra Ester* en 1988⁷. La pièce a ensuite été représentée à Santiago, en alternance avec *La Negra Ester*, qui était toujours jouée devant une salle comble. Même si les acteurs étaient reconnus et si leur jeu était bien réussi, *Epoca 70, Allende* n'est pas restée longtemps à l'affiche. Le public était absent⁸.

Ce spectacle construit une situation – les derniers jours du mandat du Président Allende – avec des personnages inspirés de personnalités réelles : le Président Allende, ses ministres et leurs proches. Il était donc difficile pour le public de faire la part entre la fiction et la réalité. Carola Guzman du journal *El Mercurio* montre bien cette difficulté :

Observer cette œuvre comme un spectacle apparaît difficile. Il faut faire abstraction du fait qu'il s'agit d'une situation réelle et douloureuse pour tout spectateur dont la mémoire et la sensibilité se refusent à se trouver confrontées à une si longue traversée le long des pages d'une histoire trop récente. [...] Ils ont décidé de centrer l'histoire sur la figure du président Allende et de ses collaborateurs, accordant ainsi une priorité à

⁷ *La negra Ester* est l'œuvre théâtrale la plus importante et la plus étudiée de la transition politique. La première représentation a eu lieu en 1998 et la pièce a été jouée dans le monde entier. Le metteur en scène Andrés Pérez est aussi connu du public français pour son interprétation de *Gandhi* dans *L'Indiade*, mis en scène par Ariane Mnouchkine.

⁸ Entretien avec l'acteur Rodolfo Pulgar, réalisé dans le cadre de la présente recherche, le 8 mai 2013.

l'idéologie qui déborde par moments, laissant des vides et tombant aussi dans des excès regrettables⁹.

La reconstruction de ce spectacle en vue de l'analyse présente toutefois de grandes difficultés. Il n'y a pas d'enregistrement disponible et peu de photos. Nous n'avons pas pu reconstituer le texte dans son intégralité, mais seulement les passages conservés par Rodolfo Pulgar, l'acteur qui jouait le rôle d'Allende. Bien que cette pièce soit devenue légendaire dans le milieu théâtral, les souvenirs des participants ne sont pas toujours très gais.

En 2010, Rosa Ramirez, actrice de la compagnie qui avait joué le personnage de la Negra Ester, développe une analyse et tente de comprendre pourquoi ce spectacle n'a pas bénéficié à l'époque d'une bonne réception de la part du public :

Après la *Negra Ester*, nous avons joué *Época 70, Allende*, ce qui a été un profond échec, étant donné que beaucoup se sont refusés à la voir, pensant que nous érigeons un monument à Salvador Allende, et que d'autres ne l'ont pas vue parce qu'ils pensaient que nous lui manquions de respect [...] nous étions très inquiets pour notre pays après *Allende*. Nous nous rendions compte que personne ne voulait se rappeler, que personne ne voulait avoir de mémoire¹⁰.

Le Président Allende était effectivement très controversé. Le texte de la pièce, élaboré à partir de documents – discours, entretiens, registres –, reprenait ses propos, ses rêves et ses raisonnements. Ce qui paraissait insupportable à ceux qui le détestaient,

⁹ « Observar esta obra como un espectáculo resulta difícil. Es preciso hacer abstracción de que se trata de una situación real y dolorosa para cualquier espectador cuya memoria y sensibilidad se resisten a enfrentar tan larga travesía por las páginas de una historia demasiado latente. [...] Decidieron localizar la fábula en la figura de Allende y sus colaboradores otorgando con ellos una prioridad ideológica que por momentos se acentúa dejando vacíos y también excesos lamentables ». Notre traduction. Carola Guzmán *Gran Circo Teatro en El Mercurio*. Samedi 6 octobre 1990.

¹⁰ « Luego de la *Negra Ester*, hicimos *Época 70, Allende*, lo que fue un rotundo fracaso puesto que mucha gente se negó a ir a verla, pensaron que estábamos haciendo un monumento a Salvador Allende, otros porque pensaban que estábamos faltándole el respeto [...] quedamos muy preocupados con la obra *Allende* en nuestro país. Nos dábamos cuenta de que nadie quería recordar, nadie quería tener memoria ». Notre traduction. *El Ciudadano*, entretien avec Rosa Ramirez <http://www.elciudadano.cl/2010/05/14/rosa-ramirez-en-el-gran-circo-teatro>.

mais aussi à ceux qui l'aimaient bien, et pour qui aucune représentation ne pouvait être à la hauteur du personnage. Ce spectacle, qui mettait en scène sa situation dramatique, ses inquiétudes et son courage, déchaînait les passions les plus fortes. L'engagement affectif des spectateurs ne leur permettait pas de prendre la distance nécessaire à une réception artistique.

En outre, il y avait des deux côtés un rejet du langage employé, extrait littéralement des discours du Président, dont de nombreux termes étaient devenus suspects, troubles, voire menaçants. Citons un exemple :

Les forces populaires révolutionnaires ne se sont pas unies pour combattre pour le simple remplacement d'un président par un autre, ni pour remplacer un parti par un autre au gouvernement, mais pour réaliser les changements de fond que la situation nationale exige sur la base du transfert du pouvoir des anciens groupes dominants aux travailleurs, de la ville à la campagne¹¹.

Ces formulations n'appartenaient plus au discours social¹². On n'employait plus de tels mots, ni ce ton exalté ni cette grandiloquence. Pour les ennemis d'Allende, ce langage ne faisait qu'attiser leur haine. Pour ses partisans, la ferveur révolutionnaire rappelait la défaite. Il nous faut rappeler que la transition politique chilienne coïncide avec la chute du mur de Berlin et la fin des grands récits qui modélisaient, la gauche chilienne

¹¹ « Las fuerzas populares revolucionarias no se han unido para luchar por la simple sustitución de un presidente de la Republica por otro, ni para reemplazar a un partido por otro en el gobierno, sino para llevar a cabo los cambios de fondo que la situación nacional exige sobre la base del traspaso del poder, de los antiguos grupos dominantes a los trabajadores, de la ciudad al campo ». Texte de la pièce, non publié.

¹² Nous empruntons la notion de discours social à Marc Angenot : « Nous nommerons une hégémonie comme ensemble complexe de règles prescriptives de diversification des dicibles et de cohésion, de coalescence, d'intégration. [...] Parler de discours social, ce sera donc décrire un objet composé, formé d'une série de sous-ensembles interactifs, d'éléments métaphoriques, où opèrent des tendances hégémoniques et de lois tacites ». « Ce que nous allons chercher à faire voir, ce sont les contraintes et les fonctions, non pour décrire un système statique, mais ce que nous nommons une hégémonie, comme ensemble complexe des règles prescriptives de diversification de dicibles et de cohésion, de coalescence, d'intégration ». Chapitre 1. Le discours social : problématique d'ensemble », *Media 19* (en ligne), A. Préliminaires heuristiques, Publications, 1889. Un état du discours social, mis à jour le 08/05/2014, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=11796>. 1889. *Un état du discours social*. Montréal / Longueuil: Éditions du Préambule, 1989, 1.176 p. (Collection « L'Univers des discours »).

n'avait plus de grandes théories. Les mots venus du socialisme avaient perdu leur prestige.

Il est évident que les faits décrits dans cette pièce faisaient partie de l'histoire récente à propos de laquelle il n'y avait aucun consensus. Le coup d'État est encore justifié aujourd'hui, et même défendu par un nombre non négligeable de Chiliens¹³.

À l'expérience d'*Época 70, Allende*, spectacle qui, comme nous venons de le voir, mettait en scène des personnages de l'Histoire avec un grand H, il convient d'en ajouter une autre, qui n'était que pure fiction, même si les personnages incarnaient des expériences reconnaissables par tous : un fonctionnaire d'une organisation d'État en charge des Droits de l'homme, sa femme, victime de la torture, et son tortionnaire. Il s'agit de *La jeune fille et la mort* d'Ariel Dorfman, présentée en mars 1991 sous la direction d'Anita Reeves, pièce qui a également suscité une polémique¹⁴. Cette pièce a non seulement donné lieu à des critiques négatives mais la troupe a dû interrompre ses représentations et renoncer à la tournée prévue dans différentes régions du pays¹⁵.

Carola Oyarzun, critique du journal *El Mercurio* :

Ces antécédents (la discussion de la loi d'amnistie, l'assassinat du sénateur Jaime Guzman, la rédaction du Rapport Rettig) offrent un riche panorama du moment politique et de l'attention portée alors aux droits de l'Homme. C'est pourquoi une

¹³ En 2013, plusieurs événements se sont produits à l'occasion de la commémoration des 40 ans du coup d'État. Pour la première fois, le thème de la mémoire était à la une et des documentaires ainsi que des téléfilms ont été présentés. Ceux qui étaient de droite sont apparus très divisés, entre ceux qui restaient fidèles à Pinochet et ceux qui voulaient se démarquer de son influence. Il y a une immense différence entre parler de « gouvernement militaire » et parler de « dictature ». L'expression utilisée indique la filiation politique à laquelle appartient celui qui parle.

¹⁴ La critique Carola Oyarzun a participé à cette polémique. Elle a publié à propos de la Jeune fille et la mort les articles suivants : *El recorrido de La muerte y la doncella*, en *El Mercurio* s/d ; *La muerte y la doncella* en *El Mercurio*, lundi 15 avril 1991 ; *Solida versión tiene en Londres la Muerte y la Doncella* en *El Mercurio*, dimanche 26 juillet 1992 ; *El recorrido de La muerte y la doncella de Ariel Dorfman*, *Apuntes*, n° 104, 1992.

¹⁵ Après cette première version, *La jeune fille et la mort* a été reprise plusieurs fois. La dernière version, très réussie, a été jouée en 2011, dans une mise en scène de Moira Miller.

représentation théâtrale ayant les caractéristiques de *La jeune fille et la mort* pouvait difficilement recevoir un accueil favorable. Au contraire, la sensibilité face au thème (des Droits de l'Homme) a généré un public exigeant, dont les attentes ne sont pas éteintes, au-delà de la simple intrigue fictive d'un tortionnaire et d'une torturée, soutenue par une voix inopérante motivée par un désir de vengeance. Ce n'était pas seulement un problème de contenu, comme on l'a indiqué jusqu'à maintenant. La forme banale et élémentaire de la pièce ayant contribué à la discréditer¹⁶.

À la suite des critiques, l'auteur a déclenché une controverse en accordant de nombreux entretiens à la presse pour déclarer que « le pays était incapable de reconnaître la vérité » et qu'« il n'y avait pas assez de personnes prêtes à accepter une métaphore aussi crue et aussi précise ». La critique de théâtre du journal *El Mercurio* s'est défendue : « Au contraire, la sensibilité face au thème (des Droits de l'Homme) a généré un public exigeant, dont les attentes ne sont pas éteintes ».

L'auteur a notamment souligné l'importance de mettre en scène une pièce de théâtre qui retrace l'histoire récente, une pièce dans laquelle les personnages prennent des positions différentes par rapport à la démocratie naissante, à la justice et aux solutions aux problèmes liés aux Droits de l'Homme. La journaliste considérait quant à elle que la question de la Justice et la question des Droits de l'Homme avaient été largement discutées dans le débat politique et que cela n'avait donc pas d'intérêt de les reprendre au théâtre, à l'identique, sans aucune stratégie de symbolisation. Compte tenu du moment politique et de l'attention portée alors aux Droits de l'Homme, « une représentation théâtrale ayant les caractéristiques de *La jeune fille et la mort* pouvait

¹⁶ « Estos antecedentes ofrecen un panorama contundente respecto del momento político y de la atención destinada a los derechos humanos, por lo que una representación teatral de las características de *La muerte y la doncella* difícilmente obtendría una respuesta favorable. Por lo contrario, la sensibilidad ante el tema generó un público exigente, cuyas expectativas superaban las de una intriga ficticia de torturador y torturada medida por una voz inoperante e impulsada por la venganza. No fue un problema de contenido solamente, como se ha planteado hasta ahora; también la forma tan obvia y básica de esta obra contribuyó a su descalificación ». Notre traduction. Carola Oyarzun *El recorrido de La muerte y la doncella*, en *El Mercurio* s/d. (entre le 15 avril et 31 mai 1991).

difficilement recevoir un accueil favorable »¹⁷. La sensibilité du public à cette question l'empêchait apparemment d'accepter « l'intrigue fictive d'un tortionnaire et d'une torturée », animés, semble-t-il, « d'un désir de vengeance ». D'après la critique, ce n'était pas seulement une question de contenu, mais aussi de forme, « la forme banale et élémentaire de la pièce ayant contribué à la discréditer ».

Les attaques portant sur la forme de la pièce peuvent paraître très dures. La pièce est bien mieux écrite que beaucoup d'autres, qui ont été bien accueillies par la critique et qui ont connu le succès auprès du public :

Malheureusement, on a très peu parlé dans ces entretiens [avec l'auteur] de la qualité de la pièce, de ses caractéristiques, de son potentiel dramatique, sa structure, ses ressources et son langage. En raison du poids de son contenu, on a esquivé la forme, ce qui a donné lieu à une discussion limitée et stérile. On n'a pas signalé qu'un motif important du rejet de cette pièce, dans notre pays, vient du fait qu'une histoire est mal racontée, par des personnages et des situations à contre-sens, qui ne font que répéter ce qui est connu, vu et redouté dans d'autres circonstances. *La jeune fille et la mort* n'est pas une récréation, ni une façon d'élargir la réalité, ce que, en définitive, on attend d'une œuvre d'art¹⁸.

Outre les arguments esthétiques que la critique a pu déployer, nous pensons que le véritable questionnement était lié au choix du thème de la pièce qui dérangeait et

¹⁷ « Este conjunto de hechos harían que una obra de las características de la Muerte y la doncella pudiese ser bien recibida » Carola Oyarzun. *El recorrido de La muerte y la doncella de Areil Dorfman*. En *Apuntes* 104, 1992, p. 113. Notre traduction.

¹⁸ « Lamentablemente, muy poco se ha hablado en estas entrevistas respecto a la calidad de la obra, sus características, su potencial dramático, su estructura, sus recursos y su lenguaje. Por el peso de su contenido se ha obviado la forma, lo que ha dado lugar a una discusión limitada e infructuosa. No se ha señalado que una causa importante del rechazo de esta obra, en nuestro país, se debió a una historia mal contada, por personajes y situaciones a contrapelo, que no hacían más que repetir lo conocido, testimoniado y temido en diferentes circunstancias. *La muerte y la doncella* no representa una recreación, ni una forma de expandir la realidad, que es lo que en definitiva persigue y se espera de una obra de arte ». Notre traduction. Carola Oyarzun *El recorrido de La muerte y la doncella*, en *El Mercurio* s/d.

divisait les spectateurs en les obligeant à regarder de plus près une réalité politique controversée à propos de laquelle les discours étaient partagés.

Toutefois, les critiques négatives ont eu pour effet de détourner les spectateurs des représentations. La salle était peu remplie et le bouche-à-oreille n'a pas non plus contribué à attirer le public, de sorte que, lors de sa première mondiale au Chili, *La jeune fille et la mort* a été un échec cinglant, contrairement à son succès international ultérieur.

On peut constater à partir de ces deux exemples, *Epoca 70*, *Allende* et *La jeune fille et la mort*, que dans le Chili des années 1990, il n'était pas bien accepté de parler directement de politique au théâtre. Il y avait bien évidemment une sorte de blocage, une incapacité à recevoir une pièce qui s'attaquait aux sujets politiques qui divisaient les Chiliens. Le public était réticent devant les pièces qui parlaient de la réalité historique, même si celles que nous venons d'évoquer étaient de bonnes pièces, bien jouées, par de très bons acteurs. Cette incapacité allait de pair avec l'idée que la fonction du théâtre était d'« élargir la réalité » et non pas de la « représenter ». Cette idée est à la base du refus de la forme dramatique – toujours bien ou mal associée aux langages plus réalistes – qui s'est manifesté au cours de la même période. Nous y reviendrons dans les analyses des spectacles.

Enfin, il est évident qu'un consensus est non seulement nécessaire au théâtre entre les créateurs et le public, entre la scène et la salle, mais aussi entre les spectateurs. Le *convivio* théâtral dont parle Dubatti¹⁹, s'avère impossible lorsqu'il s'agit de sujets qui

¹⁹ « Le *convivio* implique une rencontre de présences dans l'espace et une coexistence délimitée dans le temps pour partager un rite. [...] Elle entraîne l'accompagnement, être avec l'autre/les autres, mais aussi avec soi-même. [...] Ce qui est important, c'est le dialogue des présences, la conversation : la reconnaissance de l'autre et de soi-même, toucher et se laisser toucher dans la rencontre [...]. Ce qui implique une proximité, une audibilité, une visibilité étroites, ainsi que leur corrélation qui peut traverser tous les sens. La coexistence est éphémère et elle ne peut se répéter, elle fait partie du flux vital temporel dans sa double dimension objective et subjective ».

« El *convivio* implica un encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada en el tiempo para compartir un rito. [...] Entraña compañía, estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo [...]. Importa el dialogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo,

donnent lieu à une nette controverse. Il ne suffit pas d'être présent pour devenir spectateur. Il est nécessaire d'adhérer ou du moins d'accepter d'entrer suffisamment dans l'univers poétique proposé par la pièce pour lui donner un sens. Un spectacle théâtral est un dialogue qui ne peut se produire que si l'on dépasse un certain seuil d'acceptation consciente.

Nous pourrions donc dire que les thèmes politiques ne pouvaient pas être partagés dans un rituel collectif tel que le théâtre car la société chilienne était bien loin de parvenir à un consensus minimal permettant d'élaborer un récit commun²⁰.

L'objectif primordial de la transition politique était de mettre fin à la dictature de Pinochet. Même si ce processus politique était unanimement accepté, tous ne s'accordaient pas sur les autres aspects. Il s'agissait donc d'un accord pragmatique. De peur d'alimenter des conflits pouvant empêcher d'atteindre ce but, beaucoup de choses restaient tues. Les gens évitaient d'exprimer leurs idées ouvertement. Un pacte de silence était scellé.

Si, pendant le premier gouvernement démocratique, le théâtre n'a pas exprimé la transition politique ni la mémoire traumatique de la dictature, en représentant ses personnages et leurs histoires, nous avons néanmoins la conviction qu'il en a parlé d'une manière différente. Tel est notre point de départ. Il est fondé sur la confiance dans la capacité du théâtre à rendre compte de ce qui est l'essentiel de son temps. Nous émettons l'hypothèse que le théâtre réalisé pendant cette période a cristallisé

afectar y dejarse afectar en el encuentro. [...] Implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como conexión que puede atravesar todos los sentidos. El convivio es efímero e irrepetible, está inserto en el fluir temporal vital en su doble dimensión objetiva y subjetiva ». Notre traduction. Jorge Dubatti. *Le convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2003, p. 13-14.

²⁰ La construction d'un récit commun est une condition nécessaire de la paix sociale. « La résolution durable des conflits implique la transformation progressive des représentations du passé conflictuel. Elle suppose, sinon l'harmonisation des lectures divergentes et parfois contradictoires du passé, du moins l'acceptation et la reconnaissance de ces différentes lectures par l'ensemble des protagonistes. Il ne s'agit pas d'une uniformisation des représentations du passé ». Anne Bazin. *Produire un récit commun : Les commissions d'historiens, acteurs de la réconciliation*. Dans *L'Europe et ses passés douloureux*. Recherches, n° 6. 2007, p. 104-117.

l'état d'esprit des Chiliens, d'une manière qui n'était peut-être pas perceptible au premier abord. La dimension collective du théâtre nous autorise à penser que l'on peut trouver là quelque chose de l'ordre d'un imaginaire commun. Étant donné que la vie politique et sociale est chargée d'événements graves, il est impossible de penser que le théâtre ait été mis à l'écart. Une activité culturelle aussi importante ne pouvait que participer aux grands enjeux socioculturels au Chili.

Notre objectif est donc de mieux faire connaître le théâtre réalisé sous le premier gouvernement de la post-dictature et de présenter l'analyse approfondie de quatre spectacles afin de montrer quelles idées, quelles images, quels récits, quels symboles et quels conflits sont mis en jeu.

Au-delà de l'histoire que racontent ces spectacles, nous tenterons de saisir leur signification et de mettre en évidence les représentations collectives qu'ils configurent et qui nous permettent de déceler un état d'esprit, et peut-être même un récit commun. Nous pourrions ainsi élargir notre réflexion sur le théâtre et mieux comprendre quel était à l'époque l'imaginaire des Chiliens et quels ont été les fantômes – et peut-être les véritables interrogations – qui ont accompagné la sortie de la dictature. En étudiant le théâtre, nous arriverons à comprendre des éléments divergents et encore dissidents par rapport au grand canevas triomphaliste de la transition politique, des images, et même des récits qui forment un imaginaire plus large, plus sombre et plus complexe.

Si la transition politique a permis aux militaires d'abandonner le pouvoir sans violence, elle n'a cependant pas permis de restaurer la démocratie dans toute son intégrité. Compte tenu de l'équilibre trop précaire des forces, dans de nombreux cas, les attentes de justice et de liberté n'ont pas été satisfaites. Au nom de la paix sociale, il y a eu au cours du processus beaucoup de négociations, de renoncements et de non-dits.

Nous formulons l'hypothèse qu'en se plaçant en marge du récit hégémonique de la transition, le théâtre a pu donner forme à tout ce non-dit. Il est donc possible qu'en étudiant le théâtre on parvienne à aborder des questions essentielles, de véritables

préoccupations, des angoisses, des désirs et des rêves. Nous pensons que c'est là la contribution que le théâtre a apportée au processus de la transition politique chilienne.

Les outils théoriques

Les réflexions proposées dans cette thèse proviennent d'un dialogue entre les études théâtrales, l'histoire culturelle et des études relatives à l'imaginaire. Nous assumons le caractère hétérogène de ces sources.

La nature de notre problématique nous a amenée à nous approprier certaines notions des sciences humaines pour appuyer notre argumentation. Nous avons également emprunté des outils méthodologiques à l'anthropologie.

Encouragée par des idées de Clifford Geertz, nous avons considéré ces spectacles comme un champ dans lequel nous pouvions trouver des explications et des significations culturelles. Selon l'anthropologue, *La culture d'un peuple est un ensemble de textes* :

Le concept de culture auquel j'adhère est essentiellement sémiologique. Croyant comme Max Weber que l'homme est un animal suspendu à des réseaux de significations qu'il a lui-même tissés, je considère la culture comme assimilable à une toile d'araignée et, par suite, son analyse comme relevant non d'une science expérimentale en quête d'une loi mais d'une science interprétative en quête de sens. C'est l'explication que je recherche, l'interprétation des lois sociales dans leur apparence énigmatique²¹.

En réalisant un exercice analogue à ce que Geertz appelle une « description dense »²², nous avons choisi une méthode pour aborder les spectacles et décrypter leurs structures de signification.

²¹ Clifford Geertz, *La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture*. Enquête n° 6. Éditions Parenthèse, 1998, p. 75.

²² « En anthropologie, Clifford Geertz est un séducteur. À partir d'une seule description épaisse – notion empruntée au philosophe Gilbert Ryle – c'est-à-dire l'emboîtement des plus minces détails de la vie humaine reliés à leur signification contextuelle, il tire les fils et trame le tissu social de l'ensemble d'une

Jackie Assayag donne une définition, quelque peu ironique mais utile pour comprendre le fonctionnement de la « description dense », dans un recueil d'articles consacrés à l'œuvre de Geertz, publié en France en 1998 :

Une description ethnographique dite « épaisse », plutôt que mince, repose sur la technique (horticole) du marcottage, c'est-à-dire la multiplication d'interprétation de toutes espèces : celles de l'ethnographe, des informateurs principaux et secondaires, des gens avec qui l'on vit et que l'on étudie, sans pour autant faire la sourde oreille aux collègues d'autres disciplines (sociologie, histoire, sciences politiques). La culture est un palimpseste pour les acteurs sociaux, un empilement de structures de signification pour l'anthropologue²³.

Geertz lui-même précise :

La description ethnographique a trois caractéristiques : elle est interprétative : ce qu'il s'agit d'interpréter, c'est le flux du discours social ; et l'interprétation consiste à tenter de préserver le « dit » d'un tel discours des dangers qu'il encourt et de le fixer dans des termes lisibles. S'ajoute à celles qui précèdent une troisième caractéristique de ce genre de description, [...] elle est microscopique. Tout cela pour dire qu'une des caractéristiques de l'anthropologue consiste à aborder les interprétations les plus englobantes et les analyses les plus abstraites sur la base d'une très grande familiarité avec des sujets extrêmement limités²⁴.

En étudiant cet anthropologue, nous avons compris que l'interprétation se développait au fur et à mesure de la description, qui était une façon de construire une pensée. Nous avons également compris que si nous connaissions profondément un champ

culture ». Jackie Assayag, *Clifford Geertz, ou l'anthropologie interprétative souveraine*, in *Clifford Geertz Interprétation et culture*, p. 44.

²³ Jackie Assayag, *Clifford Geertz, ou l'anthropologie interprétative souveraine*, in *Clifford Geertz Interprétation et culture*, p. 44.

²⁴ Clifford Geertz, *La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture. Enquête*, n° 6. Éditions Parenthèse, 1998, p. 96.

culturel – quatre spectacles emblématiques créés dans le premier gouvernement de la transition – nous avons « le droit » d'en faire des interprétations englobantes²⁵.

Un spectacle qui a bénéficié d'une grande adhésion de la part du public et de la critique a bien évidemment joué un « rôle de cristallisation » d'un esprit collectif. Les récits de fiction appartiennent au corpus des discours d'une époque et sont « indissociables des mouvements sociaux, politiques et idéologiques »²⁶. Un récit de fiction – en l'occurrence un spectacle théâtral – est une forme symbolique du discours social, une expression de ce discours construite autrement car les récits littéraires traduisent, « de façon symbolique, les récits dominants d'une société »²⁷. Micheline Cambron propose également l'idée que ces « deux types de récits [seraient] traversés par un même récit diffus et structurant qui révèle leur commune appartenance à un discours culturel »²⁸.

Dans notre recherche, découvrir le récit diffus et structurant sous-jacent aux récits de fictions qui ont été très bien accueillis par la société chilienne nous permettra d'appréhender le récit diffus que cette même société ne parvenait pas à formuler directement, étant donné qu'elle était prisonnière du non-dit. Les récits théâtraux sont pour nous une source privilégiée pour « découvrir les règles d'acceptabilité qui circonscrivent le possible d'un discours social »²⁹. Peut-être parce le théâtre est l'expression la plus collective du discours culturel.

²⁵ La compulsion de reprendre dans notre analyse tous les spectacles réalisés pendant la période était non seulement irréalisable mais elle dénaturait notre objectif. « L'exhaustivité en plus de n'être jamais qu'un objectif irréalisable, a pour effet d'orienter l'analyse vers le quantitatif ». Micheline Cambron. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Québec. Éditions de L'Hexagone. 1989. P. 46.

²⁶ Micheline Cambron. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Québec. Éditions de L'Hexagone. 1989, p. 41.

²⁷ Micheline Cambron citant Frank Kermode. Micheline Cambron. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Québec. Éditions de L'Hexagone. 1989, p. 40.

²⁸ Micheline Cambron. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Québec. Éditions de L'Hexagone. 1989, p. 42.

²⁹ Micheline Cambron. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Québec. Éditions de L'Hexagone. 1989, p. 46.

De même, la notion de description dense, très inspirante, nous autorise à ne pas seulement décrire et relever les récits des spectacles étudiés mais à en proposer des interprétations – peut-être même des récits structurants – en interrogeant les artistes qui ont participé à la création, en préservant leur « dit ». Nous avons aussi considéré nos propres observations et nos souvenirs car nous sommes – nous ne pouvons le nier – une observatrice qui participait alors au phénomène théâtral chilien.

En outre, lorsque cela s'avérait nécessaire, nous avons examiné les débats de l'époque sur le théâtre : les discours, les prises de position, les poétiques déclarées et les controverses. Nous avons également consulté la presse pour répertorier la réception des spectacles.

La question du récit et de son interprétation

Traditionnellement, l'analyse du récit de théâtre repose surtout sur l'analyse du texte. C'est souvent le texte qui permet de savoir de quoi parle la pièce, comment sont les personnages, et comment l'action est construite. Ce sont là des éléments-clés du récit qui peuvent être rapidement décelés à la lecture du texte. Le texte construit généralement aussi le sens de la pièce, ses métaphores et ce dont l'auteur veut parler plus profondément.

Néanmoins, tous les textes théâtraux ne se ressemblent pas. Il existe différentes formes de construction du récit pour le théâtre. La distinction que nous pouvons établir aujourd'hui entre un texte dramatique et un texte théâtral non dramatique n'était pas établie à l'époque que nous étudions. La notion de texte était totalement liée à la forme dramatique, ce qui a créé plusieurs malentendus entre les créateurs.

Nous nous appuyerons sur une définition abstraite et absolue de la forme dramatique, même si, bien évidemment, aucune pièce ne correspond entièrement à cette définition dans la pratique.

Un texte en accord avec la forme dramatique construit le récit par la représentation d'une action menée par des personnages qui interagissent et dialoguent au présent, sans entrer en relation avec le lecteur/spectateur.

Dans la forme dramatique, par l'effet d'un quatrième mur virtuel qui les sépare du public, les personnages s'adressent la parole – dans le dialogue dramatique – sans jamais s'adresser au public. Leur monde est un monde fermé sur lui-même. « Le drame est absolu. Pour être une pure relation, et donc dramatique, il doit se libérer de tout élément extérieur, ne rien connaître que lui-même »³⁰. Dans ce monde, l'action se

³⁰ Peter Szondi. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1983, p. 14.

développe par la volonté des personnages d'atteindre leurs objectifs. L'action est organisée par un principe de causalité, selon lequel les événements s'enchaînent temporellement. Chaque action a des conséquences. Les personnages vivent alors dans un continuum temporel. Le présent des personnages est l'antécédent de la scène suivante et il devient le passé quand la nouvelle scène reprend le présent. « Le drame étant toujours primaire, le temps où il se déroule est toujours le présent »³¹. Le moteur de l'action du personnage est la volonté de sortir d'une situation conflictuelle et de parvenir à une résolution. La structure de l'action présente une situation dramatique initiale, dans laquelle va se présenter un conflit ou une instabilité existentielle qui crée le conflit. Les personnages sont pris dans ce conflit et l'action s'accélère et se précipite. Une fois le conflit résolu, l'action dramatique aboutit à une situation finale.

Dans la forme dramatique, ce sont les personnages qui s'expriment. La voix de l'auteur ne se fait pas entendre. « L'auteur est absent du drame »³². Il y a cependant des textes écrits pour le théâtre qui construisent d'autres formes de récit, plus narratifs que dramatiques, dans lesquels un sujet épique, peut se manifester. Au Chili, l'influence du théâtre épique de Brecht s'est manifestée dans divers textes à partir des années soixante³³. La forme de ces récits combine des éléments narratifs avec des éléments dramatiques. Par exemple, un narrateur peut d'abord s'adresser directement au public et il y a ensuite des scènes d'interaction dramatique. Un personnage s'adresse parfois directement au public. La logique de causalité peut être brisée et il peut ne pas y avoir de continuum temporel. Par conséquent, l'action n'est pas toujours présentée au temps présent. Il peut y avoir des narrations de faits survenus dans le passé. Les personnages ne sont pas seuls responsables de mener le récit par leurs actions mais le récit peut aussi être articulé par les opérations de montage, de collage et de juxtaposition.

³¹ Peter Szondi. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1983, p. 16.

³² Peter Szondi. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1983, p. 16.

³³ Notamment dans la dramaturgie d'Isidora Aguirre.

Même avec ces variations, ces textes sont susceptibles d'être analysés sur le plan dramaturgique : construction de la situation, définition de l'espace et du temps de la fiction, caractérisation des personnages, de leurs objectifs, de leur action, de leur conflit, de leur parole. Ce sont des éléments-clés du récit qui peuvent être rapidement décelés à la lecture du texte, quelle qu'en soit la forme.

Cependant, dans le renouveau théâtral chilien des années 1990, il y avait un refus du texte théâtral, et plus encore de la forme dramatique de ce texte. Ni les acteurs ni les metteurs en scène ne voulaient représenter un texte préalablement écrit dont le paradigme était la représentation d'une action au temps présent. Ils voulaient faire autrement. Ils voulaient trouver la forme du récit à partir de l'articulation des faits scéniques qui pouvaient surgir de la scène elle-même.

Ainsi, le renouveau théâtral que nous étudions se caractérise principalement par la construction de nouveaux récits à travers la réinvention de formes scéniques dans un processus de création de spectacles qui ne répond pas au paradigme de la représentation d'un texte préalablement écrit par un auteur (peu importe sous quelle forme). Dans ces spectacles, le texte théâtral – si texte il y a – a assurément une fonction dans la construction de la fiction mais il n'est pas le seul vecteur du récit. Le nouveau rôle du texte dans le théâtre a donné lieu à l'époque à de grandes discussions entre metteurs en scène et auteurs, qui se demandaient s'il pouvait y avoir un récit non articulé par la parole. Même si nous considérons que cette discussion a mal vieilli, nous la reprendrons plus loin car elle était au centre du débat.

Les outils théoriques dont nous disposons actuellement nous permettent de retrouver le récit cardinal des spectacles, bien que celui-ci ne se joue pas seulement au niveau diégétique. Comme toujours, l'analyse dramaturgique nous permet de déceler quelle est l'histoire que raconte le spectacle, quels en sont les personnages, ce qu'ils disent, quelles sont les actions qu'ils réalisent et comment la trame est construite. Si les spectacles présentent l'histoire de manière fragmentaire et discontinue, s'il n'y a pas de personnages ou si les personnages ne portent aucune action fictionnelle, une analyse dramaturgique moins étriquée par une conception rigide de la forme

dramatique nous permettra également d'examiner le récit principal en partie extra-diégétique de ces spectacles : les acteurs – identifiés comme tels – disent des textes, accomplissent des actions, élaborent ce qui va se dérouler durant le temps de la représentation, dans la matérialité de la scène.

Comme le souligne Micheline Cambron :

C'est précisément l'analyse des éléments indexicaux du langage – temps et modes verbaux, pronoms, démonstratifs, etc. – conçus comme des signaux textuels récurrents – qui permet de dégager l'un de l'autre ces deux niveaux discursifs, le diégétique étant référentiel par rapport au « réel » (qui peut fort bien être fictif) alors que l'extra-diégétique serait référentiel par rapport à la situation énonciative³⁴.

Si Fischer-Lichte parle du « référentiel » pour comprendre ce qui est de l'ordre de la fiction, nous avons cependant préféré parler du diégétique pour nous référer à ce qui appartient à l'histoire qui est racontée, car une histoire déclenche toujours des significations qui ne sont pas référentiels, mais symboliques. Pour désigner tout ce qui est de l'ordre de la scène, Fischer-Lichte parle de « performatif ». Dans notre argumentation, nous utilisons autant la notion d' « extra-diégétique » que celle de « performatif » :

Le théâtre accomplit toujours une double fonction, performative et référentielle. Tandis que la fonction référentielle renvoie à l'interprétation des personnages, actions, relations et situations, etc., la fonction performative fait référence à la réalisation d'actions - exécutées par les acteurs et les spectateurs -, ainsi qu'à leur effet immédiat. Les deux fonctions agissent simultanément, même si elles alternent le plus souvent leurs intensités. Dans ce sens, l'histoire du théâtre européen depuis le Moyen Âge peut être décrite et comprise comme l'histoire d'un constant déplacement d'influences entre la fonction référentielle et la fonction performative. Ce qui signifie qu'au théâtre, une fonction implique toujours l'autre. Par conséquent, c'est seulement

³⁴ Micheline Cambron. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Québec. Éditions de L'Hexagone. 1989, p. 23.

à partir de l'interaction entre les deux fonctions qu'il est possible de produire des significations³⁵.

Toutefois, ce n'est jamais au niveau diégétique que l'adhésion du public est créée. Au théâtre, elle est foncièrement créée au niveau extra-diégétique (ou performatif), notamment à travers l'empathie, dans tout ce que l'histoire entraîne d'émotions, d'images et de pensées. C'est plutôt à ce niveau extra-diégétique que sont configurées les représentations collectives et l'ensemble des idées partagées par la plupart des esprits qui participent à la même culture³⁶. Nous pourrions même dire que c'est à ce niveau que l'on peut comprendre ce dont le spectacle parle profondément.

La question devient plus complexe dans la mesure où un spectacle ne construit pas seulement le récit principal – qui serait référentiel – mais aussi d'autres couches de sens, qui ne se laissent pas saisir si facilement. Elles se présentent sous la forme d'images, d'émotions, de mémoires, d'impressions et d'associations de sens. Nous approchons ici la question du symbolique. Ces images doivent être interprétées. Ce sont *des structures de signification* qui ne se présentent pas explicitement à l'esprit.

Dans un processus d'écriture, par exemple, les éléments dramaturgiques qui permettent d'écrire une histoire, disons au niveau diégétique, sont connus : il y a les

³⁵ « El teatro siempre cumple con una función referencial y performativa a la vez. Mientras que la función referencial remite a la interpretación de personajes, acciones, relaciones y situaciones, etc., la función performativa hace referencia a la realización de acciones – ejecutadas por los actores y espectadores – así como también a su efecto inmediato. Ambas funciones actúan simultáneamente, aunque la mayoría de las veces alternen sus intensidades. En este sentido la historia del teatro europeo desde la Edad media se puede describir y comprender como la historia de un permanente desplazamiento de influencias entre la función referencial y la performativa. Esto significa que en el teatro una función siempre implica la otra. Por consiguiente solo a partir de la interacción entre ambas funciones es posible producir significados». Notre traduction. Erika Fischer-Lichte. *La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura*. en <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo#scribd>

³⁶ La notion de « représentation collective » a été proposée par Émile Durkheim pour comprendre toutes les représentations (mémoires, croyances et idées) que partagent les individus d'une société. Durkheim construit son argumentation en établissant une analogie avec les processus de mémoire et les représentations personnelles. Émile Durkheim. *Représentations individuelles et représentations collectives*. Collection « Les classiques des sciences sociales » Site web : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

personnages, le langage, l'action, les conflits, les structures narratives. On peut plus au moins suivre une technique. Toutefois, le processus d'écriture lui-même entraîne un autre processus plus inquiétant qu'un auteur ne parvient pas totalement à maîtriser. Une prolifération d'images forme d'autres couches d'expression dont le sens n'est jamais très clair et qui provoquent un certain malaise.

L'imagination symbolique est déclenchée. D'après Gilbert Durand, cette fonction psychosociale permet de représenter des phénomènes, des idées, des concepts que l'on ne peut pas percevoir directement. Les domaines de prédilection dans lesquels se manifeste l'imagination symbolique sont « l'inconscient, la métaphysique, le surnaturel et le surréel »³⁷:

Nous aboutissons à l'imagination symbolique proprement dite lorsque le signifié n'est plus du tout présentable et que le signe ne peut se référer qu'à un sens et non à une chose sensible. [...] On peut définir le symbole avec A. Lalande, comme tout signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir ou encore avec Jung : La meilleure figure possible d'une chose relativement inconnue que l'on ne saurait donc tout d'abord désigner d'une façon plus claire ou plus caractéristique³⁸.

Nous pensons donc qu'un spectacle, en tant qu'expression de l'imagination symbolique d'un groupe de créateurs, a une forme que l'on peut percevoir, une expression sensible, et un sens évoqué par cette forme qui peut être représenté à l'esprit par des formes plus abstraites, plus inquiétantes et chargées de vie animique. Ce sont des images « numineuses », selon C. G. Jung, dont le sens n'est jamais clair et univoque. C'est pourquoi elles doivent faire l'objet d'une interprétation.

Gilbert Durand précise :

³⁷ Gilbert Durand. *L'imagination symbolique*. Paris, Éditions Quadrige, 2012, p. 12.

³⁸ Gilbert Durand. *L'imagination symbolique*. Paris, Éditions Quadrige, 2012, p. 10.

Le symbole est donc une représentation qui fait apparaître un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère. La moitié visible du symbole, le *signifiant*, sera toujours chargée du maximum de concrétude [...]. Mais également l'autre moitié du symbole, cette part d'invisible et d'indicible qui en fait un monde de représentations indirectes, de signes allégoriques à jamais inadéquats, constitue une espèce logique bien à part. Tandis que dans un simple signe le signifié est limité et le signifiant, par l'arbitraire même, infini ; tandis que l'allégorie traduit un signifié fini par un signifiant non moins délimité, les deux termes du *Symbolon* eux sont infiniment ouverts³⁹.

Cela revêt de l'importance car les spectacles que nous analyserons ont été principalement construits sur la scène à travers des images, au sens théâtral du terme. L'absence de texte permet souvent à l'image théâtrale de prendre son sens symbolique en se présentant directement au public, sans l'articulation rationnelle inhérente à la parole – déjà inscrite dans la grammaire. Selon Jung, l'inconscient cherche à devenir conscient. Il possède une énergie propre qui demande à se manifester. Nous pouvons considérer que les non-dits de la société chilienne, telles des forces inconscientes, se sont développés pour devenir métaphoriques, en se transformant en matériel symbolique, en œuvre d'art. Ce qui expliquerait peut-être l'expression « théâtre d'images », qui était employée à l'époque pour comprendre le type de théâtre dont le sens n'était pas construit par le texte. Nous voyons bien que la notion d'image importe toujours un sens symbolique.

L'articulation des images dans une chronologie permettant que le spectacle se déroule dans le temps ne peut se faire uniquement selon une logique de causalité qui enchaîne les événements dans un récit. C'est pourquoi une grande partie du sens de la succession des images échappe à la narration. Souvent, c'est après coup, dans l'identification et l'attribution d'un sens, que le récit se construit. Autrement dit, c'est l'interprétation qui re-figure alors le récit, dans le sens que donne Ricoeur au récit⁴⁰.

³⁹ Gilbert Durand. *L'imagination symbolique*. Paris, Éditions Quadrige, 2012, p. 13.

⁴⁰ Paul Ricoeur. *Temps et récit. Le temps raconté*. Editions du Seuil, 1985.

Cela était vrai non seulement pour les spectateurs contemporains mais aussi dans notre analyse rétrospective, ce qui entraîne toujours un risque d'hypertrophie interprétative.

Il est assurément inquiétant que ce soit précisément dans une période politique qui a suivi en apparence un scénario très clair – sortir de la dictature et se diriger vers la démocratie – que le théâtre qui a fait l'objet de la plus grande attention sociale ait été précisément le théâtre qui s'exprimait sans paroles, ou par des images, ou à travers des textes très éloignés du récit principal de la société chilienne. C'est peut-être la preuve que les véritables enjeux sociaux n'étaient pas encore formulés et que « le réel » ne pouvait se représenter que symboliquement, dans l'espace collectif qu'est le théâtre.

Enfin, nous proposons l'hypothèse selon laquelle au moment de la transition politique, le théâtre chilien a pu avoir une fonction équilibrante : « L'imagination se révèle comme le facteur général d'équilibration psychosociale »⁴¹. Si le théâtre a permis d'équilibrer les énergies psychosociales qui étaient fortement en conflit, il s'avère essentiel de connaître le récit théâtral diffus et structurant. Nous pourrions en effet y relever les thèmes et les conflits latents qui se présenteront une décennie plus tard.

⁴¹ Gilbert Durand. *L'Imagination symbolique*. Éditions Quadrige, 2012, p. 89.

La question de la mise en scène et de la production de présence

Il faut d'abord et avant tout comprendre la dimension spatiale du terme « présence ». Ce qui est présent pour nous (notion très proche du latin *prae-esse*) est devant nous, à portée de main et de toucher. Si la production, au sens étymologique de *producere*, signifie littéralement faire surgir, faire apparaître, l'expression production de présence souligne que l'effet de tangibilité provenant des matérialités de la communication est également un effet constamment en mouvement⁴².

Nous avons précisé notre intention de comprendre ce dont parlaient « réellement » les spectacles, tant au niveau du récit qu'au niveau symbolique. Par ailleurs, nous avons évoqué la nécessité d'une méthode permettant de multiplier les interprétations afin de repérer les structures de significations les plus évidentes et les moins évidentes.

Toutefois, au-delà de l'analyse du récit extra-diégétique que nous voulons dégager des spectacles, nous souhaitons également comprendre – dans la mesure du possible – la dimension performative des spectacles, toujours éphémère, qui échappe à l'analyse du récit et qui semble même résister à toute interprétation. Nous voulons tenir compte du *convivio*⁴³ théâtral, avec tout ce qu'il représente de partage, de rassemblement, de cohésion, de communion. Il est évident que nous ne pourrions pas rendre compte dans une thèse de toute l'expérience des spectacles que nous analysons, mais nous essaierons d'inclure ce qui relève de « l'appropriation du monde par le biais du corps humain, c'est-à-dire par l'intermédiaire des sens »⁴⁴.

⁴² Hans Ulrich Gumbrecht. *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*. Paris. Meta-Éditions, 2010, p. 38.

⁴³ Jorge Dubatti. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Actuel 2003.

⁴⁴ Hans Ulrich Gumbrecht. *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*. Paris. Meta-Éditions, 2010, p. 67.

En effet, la réinvention de la mise en scène vécue dans le théâtre chilien de la transition se joue essentiellement dans cette dimension matérielle et corporelle du théâtre, à savoir sa dimension performative. Le jeu de l'acteur, par exemple, cherchait à ne pas être conventionnel. Les acteurs ne pensaient pas, au moment de la construction d'un personnage, à ce que ferait dans la réalité une personne placée dans la situation du personnage. Autrement dit, les outils du « si » magique de Stanislavski n'étaient plus utilisés. Dans les quatre spectacles qui constituent notre corpus, le jeu d'acteur est une construction, une façon « extra-quotidienne » – comme le dirait Eugenio Barba – de s'approprier les mouvements du personnage et de se déplacer dans l'espace.

De même, le choix et l'utilisation des espaces de représentation sont particulièrement significatifs. La relation avec le public – l'ensemble des transactions complexes dont parle Richard Schechner⁴⁵ – était facilitée par la proximité de l'acteur, ou par son éloignement par l'utilisation d'un chapiteau, au gré des intentions des créateurs. Certains spectacles étaient présentés dans de grands espaces, parfois même sur les places de Santiago, et d'autres dans de petits espaces presque clandestins. Il n'y avait pas de règles de conduite strictes qui contrôlaient la relation entre la scène et la salle. On recherchait une autre expérience. La dimension spatiale donnait donc une forme particulière au vécu théâtral.

Hans Ulrich Gumbrecht, à qui nous avons emprunté la notion de « construction de présence », distingue deux formes de culture, qui supposent deux manières de s'approprier le monde : la culture de la signification et la culture de la présence, et il précise certaines caractéristiques permettant de les différencier. En nous appropriant ces concepts, nous dirions que le théâtre est un art qui se situe entre ces deux formes de culture et que l'émergence du sens vient de l'alternance entre les effets de

⁴⁵ Richard Schechner. *Performance*. Paris Éditions Théâtrales, 2008.

présence et les effets de signification, entre le rituel et la narration, entre ce qui se joue non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps.

Si le corps constitue l'autoréférence dominante dans une culture de la présence, alors l'espace, c'est-à-dire la dimension qui s'articule autour du corps, doit être la dimension primordiale dans laquelle se négocie la relation entre les individus ainsi que celle entre les hommes et les choses du monde. Le temps, en revanche, est la dimension primordiale dans toute culture de signification, car il semble y avoir un lien inévitable entre la conscience et la temporalité.

Mais, par-dessus tout, le temps constitue la dimension dominante dans toute culture de la signification parce qu'il faut du temps pour accomplir ces actions transformatives par lesquelles les cultures de signification définissent la relation de l'homme au monde⁴⁶.

Si notre recherche penche plutôt vers l'analyse du récit, diégétique ou extra-diégétique, et son interprétation, notre intention est de ne pas oublier les aspects purement performatifs du théâtre qui font de lui une expérience significative. C'est peut-être la construction de présence qui donne force au renouveau théâtral du théâtre chilien. Toutefois, les stratégies scéniques visant la construction d'une expérience significative ont permis de gagner de nouveaux espaces pour habiter la nouvelle situation politique. Outre l'expérience déjà évoquée de la réalisation du Festival des Nations, le théâtre a conquis des espaces tant physiques – la rue, la place, le chapiteau, la petite salle oubliée – que civiques – espace pour l'écoute, la coprésence, la mémoire, le débat et l'acceptation des différences. Nous y reviendrons dans nos analyses.

⁴⁶ Hans Ulrich Gumbrecht. *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*. Paris. Meta-Éditions, 2010, p. 131.

Le renouveau de la mise en scène, une chronologie

Nous avons déjà mentionné que, pendant les années du premier gouvernement de la post-dictature, le théâtre chilien avait connu une prolifération de nouvelles formes scéniques qui avaient eu un impact social important⁴⁷. En effet, il y a eu une sorte de réinvention de la mise en scène durant ces années, pendant lesquelles ont été créés des spectacles qui ont modifié toutes les idées que l'on avait sur le théâtre : les modalités de création des spectacles, place et forme du texte, statut et rôles au sein de l'équipe créative, ainsi que discours théoriques.

Une nouvelle génération d'artistes, qui avaient déjà acquis une certaine expérience pendant les années de dictature, a trouvé sa place sans reconnaître aucune filiation. Nous pouvons mentionner, parmi les metteurs en scène les plus remarquables de cette génération,, les noms d'Andrés Pérez, Alfredo Castro, Claudia Echenique, Mauricio Celedon, Willy Semler, Andrés del Bosque, Horacio Videla, Alejandro Goic et Rodrigo Bastidas. Ces metteurs en scène ont monté des spectacles qui ont fait école, en créant des filiations, des familles théâtrales qui sont encore reconnues aujourd'hui⁴⁸.

L'irruption de ce nouveau type de théâtre ne s'est bien évidemment pas faite sans susciter des controverses. Ces spectacles ont eu des adeptes et des détracteurs. Deux positions se sont affrontées : d'une part, la position tenue par les « nostalgiques », qui ne se voyaient pas pratiquer un théâtre dans lequel le rôle de la parole – comprise exclusivement comme dialogue porteur de l'action dramatique – avait perdu son

⁴⁷ Le théâtre chilien réalisé pendant la dictature de Pinochet, ces tactiques et ces stratégies pourraient faire l'objet d'une autre recherche. Nous pouvons cependant signaler quelques travaux emblématiques qui sont à l'origine du renouveau théâtral des années 90 : le travail de la compagnie Ictus, les spectacles réalisés par le TIT (Taller de Investigacion Teatral), le théâtre de rue réalisé par Teuco (Teatro Urbano Contemporaneo), les spectacles du Teatro Imagen, les spectacles du groupe La FERIA, les spectacles de Ramon Griffero avec le Teatro de Fin de Siglo dans l'espace El Trolley, la création de la compagnie Gran Circo Teatro, de même que les créations du groupe La Troppa.

⁴⁸ Presque tous les artistes qui ont participé à ce renouveau travaillent depuis lors comme professeurs-metteurs en scène dans des écoles supérieures de théâtre dans lesquelles ils sont devenus maîtres et participent à la formation des nouvelles générations.

importance. Ils attribuaient à cette disparition de la parole l'absence de public dans les salles. C'est pourtant un fait établi que les salles de théâtre qui proposaient des pièces de textes dramatique dans un style réaliste n'étaient pas pleines et il y a eu des réunions de programmateurs pour évoquer le sujet. D'autre part, la position tenue par les artistes « rénovateurs », qui prônaient le refus du texte dramatique, déclaraient la mort de la représentation et présentaient leurs spectacles dans de petites salles ou dans des lieux non traditionnels.

Egon Wolff, important auteur dramatique de la génération dite des années 50, a bien formulé cette position « nostalgique » au cours de la table ronde d'auteurs organisée à l'occasion du Festival des Nations :

Un fait est incontestable : le théâtre a perdu de son intérêt dans l'âme des Chiliens. Le théâtre est maintenant un art mineur ou est, du moins, inférieur à ce qu'il était précédemment. Je soupçonne que le théâtre d'aujourd'hui souffre d'une sorte d'asphyxie et il n'ose montrer son visage que dans la pénombre des cénacles fréquentés par les initiés de toujours. Il est certain qu'un cercle d'adeptes le nourrit, et chacun de ses membres se contente des résultats d'une expérimentation qui augmente en spirale, mais qui s'éloigne inévitablement toujours plus du large public⁴⁹.

L'expérimentation que déplorait Egon Wolff était la création de spectacles dans lesquels le texte dramatique n'existait plus, des spectacles qui ne reposaient pas sur un texte préalablement écrit par un auteur qui avait signé son texte. Si tant est qu'il y avait un texte, ce qui n'était pas toujours le cas. Un important groupe de théâtre de rue, *Teatro del Silencio*, avait fait du silence son nom et sa poétique. Il s'agissait généralement de textes discontinus ou fragmentaires, de textes dans lesquels les

⁴⁹ « Un hecho es irrefutable: el teatro ha perdido vigencia en el alma del Chileno. El teatro es hoy un arte menor o lo es, al menos, menor de lo que fue algún día. Sospecho que el teatro sufre hoy de una especie de asfixia y solo se atreve a muestra su cara en los cenáculos en penumbra que frecuentan los iniciados de siempre. Un círculo de adeptos lo alimenta, es cierto, y cada involucrado se solaza con los descubrimientos de una experimentación que aumenta en espiral, pero que, cual inevitable destino, se va enajenando cada vez más del amplio público ». Notre traduction. Egon Wolff. *Teatro no textual en Chile* en Revista *Apuntes*, n° 107, 1994, p. 112.

personnages prenaient la parole sans que cette parole soit porteuse d'action dramatique. Nous pouvons dire pour le moment – nous reviendrons sur ce sujet à plusieurs reprises – que le texte ne présentait qu'un élément de la mise en scène parmi les autres :

Nous, les auteurs de ma génération [...] même avec la plus effervescente imagination, nous n'aurions pu imaginer que se ferait un jour un théâtre totalement différent, non textuel, sans personnages, sans histoire, sans auteur, sans texte écrit⁵⁰.

La position « rénovatrice » construisait essentiellement quant à elle son discours à travers la pratique artistique et par un bouche-à-oreille qui circulait effectivement dans des cercles « d'initiés ». Toutefois, l'effet de mode, toujours associé aux mouvements d'avant-garde, n'enlève pas leur mérite aux créateurs. Certains acteurs et certaines actrices et quelques metteurs en scènes étaient devenus très médiatisés et apparaissaient beaucoup dans la presse. Leurs déclarations étaient toujours provocatrices.

C'est Alfredo Castro, directeur du *Teatro de la Memoria*, qui a fait le plus de déclarations sur ce nouveau type de théâtre. En 1990, à l'occasion de la mise en scène de *La manzana de Adán*, il définit son projet comme un « réalisme chilien d'extravagance poétique » et il précise : « Nous n'avons pas voulu tomber dans une imitation grossière de la réalité. Il fallait aller jusqu'au bout, parier sur les abstractions davantage que sur les représentations »⁵¹. Un an plus tard, le metteur en scène déclare à propos de la création de *La historia de la sangre*, pièce qui fait partie de notre corpus d'étude :

⁵⁰ « Los autores de mi generación [...] Ni con la más efervescente imaginación podíamos suponer que un día, se haría un teatro totalmente diferente, atextual, sin personajes, sin historia, sin autor, sin texto escrito ». Notre traduction. Egon Wolff. *Teatro no textual en Chile* en Revista *Apuntes*, n° 107, 1994, p. 111.

⁵¹ « No quisimos caer en la burda imitación de la realidad. Había que tocar fondo y postular a las abstracciones más que a las representaciones ». Notre traduction. Juan Antonio Muñoz. *El engañoso juego de seducir* en *El Mercurio*, 8 juin 1990.

Aujourd'hui le théâtre chilien est un théâtre bourgeois qui se contente de raconter une anecdote et d'espionner la réalité par le trou de la serrure. Mon idée est qu'il est nécessaire de s'installer dans la cruauté plutôt que de la regarder de l'extérieur⁵².

Parallèlement, une revue consacrée au théâtre telle que *Apuntes*⁵³ consacrait de plus en plus de pages au travail des nouveaux créateurs, en l'appelant « le nouveau théâtre »⁵⁴, sans le définir, mais le texte dramatique n'en était pas l'élément structurant. Il suffit de regarder les sommaires des numéros pour comprendre comment un discours sur le théâtre perd son hégémonie et comment un autre devient dominant⁵⁵. La création de ce nouveau discours a été un élément essentiel, qui a déterminé dans une large mesure le théâtre ultérieur.

Il y a dans ce renouveau quelques éléments formels communs aux esthétiques « post-dramatiques » qui se sont développées dans les années 1980 dans plusieurs pays

⁵² « Hoy en día el teatro chileno es un teatro burgués que se contenta con relatar una anécdota y espiar la realidad por el ojo de la cerradura. Mi idea es que es necesario instalarse en la crueldad más que mirarla desde fuera ». Notre traduction. Juan Antonio Muñoz. *Testimonios (de amores ensangrentados)* en *El Mercurio*, 6 mars 1992.

⁵³ *Apuntes de Teatro* est née en 1980 au sein du Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica. « *Apuntes de Teatro* est une publication *main stream* qui a pour objet d'animer et de diffuser la recherche et la réflexion critique au niveau national et international autour du Théâtre, de préserver le patrimoine du théâtre chilien et de stimuler le dialogue interdisciplinaire avec des chercheurs d'autres disciplines ». Notre traduction.

« *Apuntes de Teatro* es una revista de corriente principal que tiene por objeto fomentar y difundir la investigación y la reflexión crítica a nivel nacional e internacional en torno al teatro, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas ». http://www.revistaapuntes.uc.cl/politica_editorial.html

⁵⁴ Ce titre était peut-être en relation avec l'ouvrage de Frank Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*. Nous n'avons pas toutefois trouvé aucune référence explicite à cet ouvrage.

⁵⁵ Nous rappellerons ce que précisait Marc Angenot : « Parler de discours social, c'est aborder les discours qui se tiennent comme des faits sociaux et dès lors des faits historiques. C'est voir dans ce qui s'écrit et se dit dans une société des faits qui *fonctionnent indépendamment* des usages que chaque individu leur attribue, lesquels existent *en dehors des consciences individuelles* et lesquels sont doués d'une *puissance* en vertu de laquelle ils s'imposent. Dès lors, ma perspective revient à prendre ce qui se narre et s'argumente, isolé de ses *manifestations individuelles*, mais cependant non réductible à du collectif, du statistiquement répandu : il s'agit d'extrapoler de ces *manifestations individuelles*, ce qui peut être fonctionnel dans les *relations sociales*, dans les enjeux sociaux, et vecteur de *forces sociales* et qui, au niveau de l'observation, est signalé par l'apparition de régularités, de prévisibilités ». Chapitre 1. « Le discours social : problématique d'ensemble », *Media 19* (en ligne), A. Préliminaires heuristiques, Publications, 1889. Un état du discours social, mis à jour le 08/05/2014, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=11796>. 1889. *Un état du discours social*. Montréal / Longueuil : Éditions du Préambule, 1989, 1.176 p. (Collection « L'Univers des discours »).

occidentaux (si l'on peut s'accorder le droit d'utiliser la notion de Lehemann de manière rétrospective), mais on ne peut pas les assimiler entièrement les unes aux autres⁵⁶. Ce qui se faisait au théâtre dans le Chili de la post-dictature n'était pas du tout théorisé et chaque metteur en scène prenait les éléments d'une rénovation théâtrale qui « était dans l'air » en vue de réaliser sa propre expérimentation et de développer sa propre thématique.

En fait, il existe une telle diversité de formes de théâtre dans le renouveau des années 1990 qu'un regroupement par styles paraît mal adapté au réel. De même, effectuer un regroupement thématique reviendrait à faire une longue énumération de thèmes, sans hiérarchie. Dans le seul article publié qui traite du théâtre chilien de cette période dans son ensemble, Maria de la Luz Hurtado analyse le mouvement des années 1990 selon deux grands concepts : « le ludique carnavalesque » et « la poétisation de la scène ». Cette double caractérisation, dans laquelle les spectacles sont entrés un peu de force, nous semble construite sur les impressions esthétiques éprouvées par le spectateur et apparaît insuffisante pour comprendre la portée de ce mouvement ainsi que ses incidences sur le théâtre des années ultérieures⁵⁷.

Pour notre part, nous proposons d'étudier le mouvement théâtral des années 1990 dans une autre perspective. Dans notre recherche, nous avons assez rapidement compris qu'il était nécessaire d'examiner le phénomène théâtral de l'intérieur, en se rapprochant de ce que voulaient faire les artistes, de leurs propres poétiques et de leurs méthodes, notamment des processus de création des spectacles. Cette perspective, qui est proche du travail théâtral lui-même, nous a permis de dégager des éléments communs à tous les spectacles qui ont été importants dans ce renouveau théâtral.

⁵⁶ Nous reviendrons dans les analyses des spectacles sur la relation entre le mouvement théâtral et les caractéristiques du « post-dramatique » théorisé par Lehemann. Toutefois, à notre avis, le renouveau théâtral chilien obéit davantage aux besoins d'expression dans la nouvelle situation politique qu'à une réflexion strictement disciplinaire. Hans-Thies Lehemann. *Le théâtre post-dramatique*. L'Arche, 2002.

⁵⁷ María de la Luz Hurtado. *Teatro chileno: historicidad y autorreflexión en Nuestra América*, n° 7, Agosto-Septiembre. Porto, Portugal, 2009, p. 143-158.

Nous avons pu comprendre les enjeux et la nature du phénomène dans son ensemble à partir de ces éléments communs. La mise en évidence de ces éléments s'est avérée indispensable pour présenter une caractérisation des spectacles. Notre approche nous paraît aujourd'hui tellement évidente qu'il nous semble difficile de comprendre que la question n'ait jamais été posée précédemment de cette façon.

Nous pouvons dire que la caractéristique majeure du renouveau théâtral des années 90 réside dans le fait que les pièces ont été créées par des groupes d'artistes réunis autour d'un projet commun : acteurs, actrices, metteurs en scène, scénographes, éclairagistes, décorateurs, musiciens. Ce sont ces groupes qui ont permis la construction de nouvelles poétiques de mises en scène. Ceux qui ont participé à ces projets ont appuyé et soutenu leurs metteurs en scène respectifs, en leur consacrant du temps et en leur faisant confiance pour qu'ils expérimentent, pour qu'ils se cherchent et se construisent en tant que metteurs en scène.

Même si le discours critique de l'époque mentionnait cette forme de théâtre en l'appelant « théâtre de metteur en scène », la présente recherche nous permettra d'affirmer qu'il s'agissait plutôt d'un travail de collaboration entre différents artistes dans lequel les acteurs avaient la part la plus importante. Certes, le metteur en scène faisait appel aux acteurs, dirigeait le travail, le coordonnait et construisait parfois le discours poétique et analytique mais il ne possédait pas une conception de la mise en scène préalable. Il la construisait et y réfléchissait au cours du travail, en relation avec les propositions des acteurs et de toute l'équipe.

Ainsi, chaque projet de mise en scène était un travail de laboratoire de longue durée, de sorte que chaque mise en scène avait une forme scénique propre et singulière qui correspondait à la recherche réalisée. Une forme scénique inventée pouvait donner lieu à d'autres mises en scène réalisées par la même troupe sous la forme d'une trilogie, par exemple, mais généralement il n'y avait pas de reprises des formes scéniques déjà utilisées. L'intention était clairement de créer un langage scénique adapté à chaque thème et à chaque projet.

Compte tenu des entretiens que nous avons réalisés, il nous apparaît évident que la recherche était principalement réalisée sur le plateau. Même si un texte avait été préalablement écrit par un auteur, il était travaillé et retravaillé au cours du processus de répétitions. Du fait que les textes n'étaient pas porteurs d'un mode de représentation implicite, il était nécessaire de trouver un mode de représentation dans le processus de mise en scène. Ainsi, la notion de dramaturgie se déplaçait du « sens 1 » (du côté du texte) au « sens 2 » (du côté du passage à la mise en scène), selon la caractérisation de Joseph Danan⁵⁸. Parfois, il n'y avait pas du tout de dramaturgie – en tant que composition d'un texte avec des personnages en interaction dans le temps présent – et le texte se présentait comme un « texte-matériaux », toujours suivant les catégories de Joseph Danan, tout en étant écrit pour le spectacle. Dans les deux cas, le texte dit par les acteurs/personnages était fixé au cours des répétitions.

L'objectif était de rechercher ce qui était l'essentiel du théâtre en l'opposant à ce qui relevait de la littérature. On parlait de « théâtre d'images » versus « théâtre de texte », pour désigner avec un certain mépris le théâtre dramatique de nature réaliste qui voulait raconter une histoire à travers les actions des personnages. Même si, au moment de l'analyse des spectacles, nous nous rendions compte qu'ils racontaient toujours une histoire, l'accent n'était jamais mis sur ce point mais sur la création d'une poésie scénique, basée sur la création d'une présence scénique puissante.

Quand il y avait intention effective de raconter une histoire, la question était de savoir comment le faire de manière scénique. La mise en récit de l'histoire était réalisée à travers le jeu des acteurs et grâce à de nouvelles solutions techniques, artisanales et surprenantes. L'enjeu était de trouver la forme scénique la plus efficace pour élaborer une narration théâtrale, dont la magie devait émerger sur la scène et se donner à voir sur le plateau. Le recours à des musiciens présents sur le plateau et à des acteurs qui

⁵⁸ Joseph Danan. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris, Actes Sud-Papiers, 2010.

jouaient de la musique répondait à ce même objectif. Il en résultait que, dans tous les cas, la forme dramatique n'était plus utile à ces récits scéniques qui étaient déjà foncièrement narratifs. Les moments d'interaction entre les personnages dans le temps présent visaient à faire avancer la narration pour caractériser les personnages ou développer un passage du récit plus significatif, drôle, émouvant, picaresque. L'action générale des pièces n'était pas menée par le développement d'un conflit interpersonnel structurant entre les personnages. Nous entendons la forme dramatique dans un sens très large : comme une forme de récit pour le théâtre qui construit l'action à travers l'interaction conflictuelle des personnages réalisée au présent, fondamentalement à travers le dialogue.

Telles sont les principales caractéristiques des spectacles créés pendant les années de la transition politique qui ont contribué au renouvellement du théâtre chilien⁵⁹.

Tous les spectacles qui ont connu un grand succès auprès du public, qui ont été salués par la presse et repris dans le cadre d'études théâtrales, ont été créés en collaboration, au fil de recherches effectuées sur une longue durée. La forme sous laquelle ils racontaient l'histoire était plutôt narrative, mais la mise en jeu des acteurs était nécessairement scénique et spectaculaire. Cette caractérisation, issue de l'analyse des processus de création, est devenue la pierre angulaire de notre recherche et elle a orienté toute notre réflexion.

Un deuxième constat plus inquiétant – qui accroît la complexité de la relation entre le théâtre et la politique – est que le renouveau théâtral touche à sa fin précisément lorsque la démocratie se stabilise, et au moment où un deuxième gouvernement prend le pouvoir à la suite d'élections démocratiques. À partir de ce moment-là, le théâtre redeviendra une activité davantage professionnelle et les processus de production

⁵⁹ *Guante de Hierro*, le texte du célèbre Jorge Diaz, qui a été mis en scène en 1992 à l'occasion du 5^e centenaire de la conquête de l'Amérique, représente une innovation formelle par rapport à ses autres textes. Cette pièce construit une situation de représentation intime - peut-être du théâtre du quotidien - dans laquelle la maîtresse du Gouverneur Pedro de Valdivia cherche à comprendre pourquoi elle a été donnée en mariage.

changeront radicalement. La recherche de la longue durée menée par des artistes autogérés prendra alors fin.

Même si les groupes continuent à travailler ensemble, les rôles de metteur en scène, d'auteur, d'acteur, d'actrice commencent à se distinguer et à reprendre leur définition conventionnelle. Il n'y a plus de travail réalisé en collaboration dans lequel les diverses fonctions s'interpénètrent. Il n'y a plus d'immense investissement collectif dans les projets, ni de temps consacré à la recherche dramaturgique et scénique, ni d'engagement créateur de la part des acteurs.

Paradoxalement, pour la première fois dans l'histoire du Chili, deux initiatives gouvernementales⁶⁰ ont été développées durant cette période, afin de soutenir les artistes et faciliter la professionnalisation du théâtre. La première, le *FONDART*, créé en 1992, qui dépend du Ministère de l'Éducation Nationale, consiste en un fonds attribué par concours afin de financer la création artistique de toute nature⁶¹. La deuxième, la Muestra de Dramaturgia Nacional, a été créée en 1994 par le Service de la Communication du Ministre Secrétaire Général de la République. Cette initiative, centrée sur le théâtre, a été particulièrement importante dans le développement de la dramaturgie et la création de textes⁶².

En 1994, le théâtre chilien semblait avoir épuisé son immense énergie rénovatrice. Il n'y avait plus « les beaux spectacles »⁶³ devenus légendaires (qui font partie de notre corpus). Les autorités ont apporté leur soutien en développant un programme qui visait deux objectifs qui nous paraissent aujourd'hui contradictoires : encourager l'écriture de textes et réunir autour de ces textes un groupe de créateurs de la scène.

⁶⁰ Une seule bourse à la création était gérée par une fondation privée : la *Fundacion Andes*.

⁶¹ Aujourd'hui, le Fondart dépend du Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, qui possède le statut de Ministère. Ce Conseil a été créé en 2003.

⁶² La Muestra de Dramaturgia Nacional dépend à présent du Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes.

⁶³ Juan Antonio Muñoz. *¿Qué le podemos pedir al teatro?* El Mercurio, 21 décembre 2012.

Ana Maria Foxley, qui dirigeait la Muestra de Dramaturgia Nacional, définissait ainsi les objectifs fixés :

La SEEC a pris la décision de lancer la Muestra de Dramaturgia Nacional, entendue comme un processus continu de diffusion et de développement du théâtre chilien. Celui-ci devrait pouvoir développer des moyens d'inciter à la création d'œuvres nouvelles, à l'exploration scénique conjointe entre auteurs et metteurs en scène, à la création d'une *Muestra* expérimentale ouverte au grand public et, enfin, à la diffusion ultérieure de pièces de théâtre à travers différents moyens de communication dans l'objectif de promouvoir son montage définitif⁶⁴.

La Muestra de Dramaturgia Nacional se propose donc comme intermédiaire entre les auteurs et leurs textes et une équipe de « praticiens » – metteurs en scène, acteurs, créateurs – qui expérimenteront le texte pour découvrir sa faisabilité scénique, c'est-à-dire ses possibilités de passage à la scène.

Concrètement, le processus était le suivant : les auteurs envoyaient leurs textes et certains d'entre eux étaient sélectionnés. La directrice de la *Muestra* recherchait les metteurs en scène et faisait appel aux acteurs qui bénéficiaient d'une petite rémunération et d'un espace de répétitions. Ils avaient ainsi un temps d'expérimentation pour découvrir le texte. Ils n'étaient pas tenus de le jouer en entier, mais ils pouvaient en choisir un extrait, une scène ou une séquence. Toutes les expérimentations étaient ensuite présentées au public pendant une semaine.

En 1995, après la réalisation de deux *Muestras*, Ana Maria Foxley a réalisé l'évaluation suivante :

⁶⁴ « La SECC decidió lanzar la Muestra de Dramaturgia Nacional, entendida como un proceso continuo de difusión y desarrollo del teatro chileno. Este tendría que desarrollar instrumentos para incentivar la creación de nuevas obras; la exploración escénica conjunta entre autores y directores; la creación de una muestra experimental abierta al público masivo, y la difusión posterior de piezas teatrales a través de diversos medios de comunicación con el fin de promover su montaje definitivo ». Notre traduction. Ana Maria Foxley. *Muestra de dramaturgia: zona de experimento* en *Apuntes*, n°110, 95-96, p. 5.

La recherche et la création de nouvelles œuvres dramatiques, la participation et l’instauration de liens entre tous les membres de la communauté théâtrale ; la possibilité de montrer la plus large liberté d’expression dans les formes, les langages et les thématiques et la réunion autour d’un spectacle expérimental des auteurs les plus prestigieux, des metteurs en scène et des techniciens sont d’autres caractéristiques remarquables de cette initiative promue par le Ministère du Secrétariat du Gouvernement⁶⁵.

Toutefois, la *Muestra de Dramaturgia Nacional* était – nous le constatons rétrospectivement – une initiative qui partait de bonnes intentions mais qui était fondée sur un mauvais diagnostic. Ce diagnostic présupposait que la production théâtrale souffrait d’un problème de communication et que les textes n’avaient pas trouvé leurs « metteur en scène idéal », de sorte que les créateurs de la scène se trouvaient contraints de parler de toutes sortes de sujets. Il postulait que seuls les textes écrits par des auteurs pouvaient garantir aux productions une certaine qualité. On devine l’intention, assurément inconsciente, de reconvertir les énergies des acteurs et des metteurs en scène pour qu’ils travaillent – pour autant qu’ils sachent le faire – à partir de bonnes idées, de bons récits et de textes bien écrits. Autrement dit, si la direction de la *Muestra* reconnaissait la valeur des spectacles créés, elle demandait cependant que les acteurs évoquent des sujets plus clairs et plus adaptés à la réalité du pays. Le Chili avait besoin d’auteurs⁶⁶.

En faisant appel à des groupes d’artistes de la scène, la *Muestra* essayait intuitivement de reconstituer les modes de production des spectacles emblématiques qui avaient été

⁶⁵ « La investigación y creación de nuevas obras dramáticas; la participación y el establecimiento de vínculos entre todos los integrantes de la comunidad teatral; la posibilidad de mostrar la más amplia libertad expresiva en formas, lenguajes y temáticas y la reunión, en torno a un espectáculo experimental, de los más prestigiados dramaturgos, directores, actores y técnicos, son otras de las características destacables de esta iniciativa impulsada por el Ministerio Secretaria General de Gobierno ». Notre traduction. Ana Maria Foxley. *Muestra de dramaturgia: zona de experimento en Apuntes* n° 110, 1995, p. 4.

⁶⁶ Cette politique publique n’a jamais fait l’objet d’une réelle discussion et le théâtre n’est pas encore un sujet d’études systématiques au Chili.

récemment créés, qui avaient suscité un vif intérêt et obtenu un certain succès. Malheureusement, les metteurs en scène et les acteurs n'étaient pas tous intéressés par la possibilité de s'investir dans des expérimentations à partir des textes rédigés par d'autres personnes. Et, plus important encore, l'esprit de collaboration dans lequel ils avaient travaillé à leurs propres projets ne pouvait ni être imposé ni transféré.

La preuve en est que, même si quelques uns des textes sélectionnés et présentés par la *Muestra* ont été par la suite mis en scène dans des productions professionnelles, ce n'était pas par les mêmes acteurs ni par le même metteur en scène, mais par une autre équipe qui avait aimé le texte sélectionné et présenté à la *Muestra*.

Bien évidemment, la *Muestra* n'aurait pu fonctionner s'il n'y avait pas eu des textes et des auteurs. Le retour aux textes était peut-être un mouvement inexorable et il correspondait sans doute au nouvel esprit du temps. Bien que la mise en place de la *Muestra* témoigne du désir de promouvoir l'écriture de textes, l'écriture avait déjà commencé à se développer dans différents ateliers et dans les écoles de théâtre⁶⁷.

En conclusion, le renouveau de la mise en scène qui s'était produit dans les premières années de la transition politique sera remplacé par une nouvelle organisation du milieu théâtral : les processus de création abandonneront progressivement le modèle de collaboration dans un groupe d'artistes autogérés pour adopter la modalité de professionnalisation des métiers du théâtre. Les temps de répétitions seront réglementés et les rôles et les responsabilités de chacun seront définis dans les équipes. Les recherches sur le plateau seront nécessairement limitées même si elles ne disparaîtront pas totalement.

Le retour aux textes s'effectue donc dans un nouveau contexte de production théâtrale. Les nouveaux metteurs en scène choisissent des pièces d'auteur et intègrent

⁶⁷ Deux des dix textes choisis pour la première *Muestra* ont été écrits par des étudiants de l'école de théâtre dans laquelle nous enseignons depuis 1991 : Marcelo Sanchez avec *Signos vitales* et Cristian Ortega avec *Viejas*.

les innovations issues des pièces expérimentales. Désormais, l'usage voudra que l'on fasse davantage de travail sur le plateau et moins de travail à la table. Quant aux auteurs, ils intégreront des innovations textuelles imposées par le renouveau de la mise en scène : fragmentation, citations et conscience de la dimension narrative de la relation entre la scène et la salle. La forme dramatique ne sera plus le seul modèle, inéluctable.

À la fin de notre période d'étude, en 1994⁶⁸, des pièces signées par des auteurs seront représentées avec succès : Juan Radrigan, Jorge Diaz, Marco Antonio de la Parra, Benjamin Galemiri, Ramon Griffiero, Roberto Parra, Egon Wolff, Gregory Cohen, Luis Rivano comptent parmi les plus connus.

Marco Antonio de la Parra, qui avait déjà commencé à écrire pendant la dictature, se réjouit du retour aux textes :

Rien n'est plus évident que le fait que l'on a terminé un cycle et que l'on entre dans un autre. Le théâtre de l'image, tout puissant, invasif, héritage de l'essor des moyens de répétition audiovisuelle et d'un certain malaise devant l'incertitude de tout discours, avait chassé toute littérature du théâtre, presque toute référence de la parole écrite, et donnait l'impression de glisser plus près de la danse et de la musique⁶⁹.

Marco Antonio de la Parra, psychanalyste, tente de donner une explication pour amener à comprendre l'irruption sur la scène nationale des grands spectacles sans auteur :

⁶⁸ « 1994 est à nouveau plein d'inaugurations de pièces de théâtre d'auteur, auteur-auteur, auteur-metteur en scène, plume enfin, ordinateur, machine à écrire, de mots comme pentagramme dans lequel on peut lire la pièce, lire l'inconscient, rêver, que les mots ont été créés pour cela ».

« 1994 está otra vez, plagado de estrenos de teatro de autor, autor-autor, autor-director, pluma al fin, computador, máquina de escribir, lo que sea palabras como pentagrama en que se puede leer la obra, leer con el inconsciente, es decir soñar, que para eso es que fueron creadas las palabras ». Notre traduction. Marco Antonio de la Parra, *El retorno del texto en Apuntes*, n° 108, 1995, p. 95.

⁶⁹ « Nada más claro que se ha cumplido un ciclo y que se entra en otro. El teatro de imagen, señero, toti potente, invasivo, herencia del auge de los medios de auge de los medios de repetición audiovisuales y de cierta desazón ante la incertidumbre de todo discurso, había expulsado toda literatura del teatro, casi toda referencia a la palabra escrita y parecía deslizarse más cerca de la danza y de la música ». Notre traduction. Marco Antonio de la Parra, *El retorno del texto en Apuntes*, n° 108, 1995, p. 94.

Les grands spectacles ont connu leur essor au Chili au moment de la transition démocratique, quand la dénonciation ne pouvait déjà plus occuper la scène avec la même charge, ni avec le même accent qu'auparavant, quand l'avenir était imprévisible et qu'il était devenu davantage une impression qu'un concept. La forme a alors pris le devant sur le contenu, de même que la censure et la restriction ont stimulé les textes qui, à ce moment-là, avaient besoin de recouvrer leurs forces dans les moyens de représentation, sans savoir quelles zones devaient être explorées. Comme si le secret, le mystère, que devait récupérer le texte dramatique, n'était pas encore bien circonscrit⁷⁰.

Nous pouvons voir dans cette analyse que le texte est présenté comme seul porteur d'idées et que le renouveau théâtral que nous étudions est compris comme une période de grands spectacles dans laquelle la forme prévalait sur « le contenu », ce qui nous semble être une grave erreur d'appréciation.

Dans ce renouveau théâtral, la forme est le « contenu » le plus important et elle comprend tous les éléments de la mise en scène : le jeu de l'acteur, la mise en récit, l'utilisation de l'espace. Notre intention est donc de redonner sa valeur à cette forme et de comprendre la portée de « ce contenu ».

⁷⁰ « Los grandes espectáculos tuvieron su auge en Chile de los momentos de la transición democrática, cuando ya la denuncia no podía habitar la escena con la misma carga ni el mismo acento, cuando el futuro era imprevisible y más una sensación que un concepto. La forma prevaleció sobre el contenido tal como la censura y la restricción hubieran apuntado a un fuerte estímulo de textos que ahora necesitaban recuperar fuerzas en los modos de representación, sin saber muy bien qué zonas límites se debían abordar. Como si el secreto, el misterio que el texto dramático debe rescatar, no estuviera aun delimitado ». Notre traduction. Marco Antonio de la Parra, *El retorno del texto en Apuntes*, n° 108, 1995, p. 94.

La construction de notre objet d'étude et la définition de notre corpus

La construction de l'objet d'étude a été l'une des difficultés majeures de cette recherche. Elle représente toujours le principal problème lorsqu'il s'agit de tenter de construire un phénomène du passé : « Le cœur de la démarche de l'historien est, dès lors, non pas la délimitation du sujet mais sa transformation en objet »⁷¹.

En outre, au Chili, l'historiographie théâtrale est une discipline qui commence à peine à se développer et les études théoriques sur le théâtre de la période sont quasiment inexistantes. Il existe quelques recueils et anthologies, mais l'histoire du théâtre chilien de la période étudiée reste à écrire.

Juan Andres Piña, journaliste et critique de théâtre, a récemment publié une *Historia del Teatro en Chile (1941-1990)*⁷². Cette étude commence par la création des théâtres universitaires et se termine en 1990, ce qui confirme notre périodisation, même si c'est regrettable pour notre recherche parce que l'année 1990 a été une année importante.

De même, en 2010, à l'occasion du bicentenaire de la République *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena* a paru, édité sous la direction de Maria de la Luz Hurtado et Mauricio Barria⁷³. Ce recueil comprend des textes dramatiques importants de l'histoire républicaine. Si chacun des quatre tomes est précédé d'une étude, ces analyses ne portent cependant pas sur les mises en scène et ne sont donc pas très utiles dans le cadre de notre recherche.

⁷¹ Pascal Ory. *L'histoire culturelle*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 45.

⁷² Juan Andres Pina. *Historia del Teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago. Aguilar Chilena de Ediciones, 2014.

⁷³ *Antología : 100 años de la dramaturgia chilena*. Compiladores María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Comisión Bicentenario. Presidencia de la Republica. 2010.

Pour notre période spécifiquement, le seul article qui considère le théâtre dans son ensemble et dans une perspective synthétique est celui de Maria de la Luz Hurtado que nous avons déjà mentionné : *Teatro chileno : historicidad y autoreflexion*, publié dans *Nuestra America*, en 2009⁷⁴.

De même, deux journalistes ont publié des recueils de leurs critiques de spectacles : Juan Andrés Piña, *20 años de teatro chileno 1976-1996, Contingencia, poesia y experimentacion. Teatro chileno 1976-2002* et Eduardo Guerrero, *Mierda mierda. Veinte años de crítica teatral 1986-2006*⁷⁵.

Nous avons également eu accès aux archives privées de Carola Oyarzun et de Juan Antonio Munoz, qui publiaient alors des critiques et des articles dans le journal *El Mercurio*, ce qui nous a permis de nous renseigner sur la réception des spectacles. En outre, nous avons pris connaissance d'articles de presse, signés par d'autres journalistes dans d'autres journaux publiés pendant l'élaboration de notre recherche.

Toutefois, notre principale source a été la revue *Apuntes*,⁷⁶ dans laquelle nous avons trouvé les articles relatifs aux mises en scène les plus significatives, qui ont été choisies par un comité éditorial, soit parce qu'elles avaient rencontré du succès auprès du public soit parce qu'elles comportaient des éléments qui permettaient de problématiser certains concepts théâtraux. *Apuntes* n'était pas encore, comme elle l'est devenue maintenant, une revue théorique. On y trouvait alors principalement des textes des créateurs dans lesquels ces derniers expriment leurs intentions, leurs idées, leurs pensées, ce qui est tout particulièrement intéressant pour notre travail.

⁷⁴ Maria de la Luz Hurtado, *Teatro chileno: historicidad y autoreflexion*, publié en *Nuestra America*⁷⁴, Revista de estudios sobre la Cultura Latinoamericana, n° 7, Porto, Portugal, 2009, p. 143-158.

⁷⁵ Juan Andrés Piña, *20 años de teatro chileno 1976-1996*. Santiago, Ril, 1998. *Contingencia, poesia y experimentacion. Teatro chileno 1976-2002*. Santiago, RIL, 2010.
Eduardo Guerrero, *Mierda mierda. Veinte años de crítica teatral 1986-2006*. Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, S/d.

⁷⁶ La revue *Apuntes*, créée en 1960, est une publication de l'école du théâtre de l'Universidad Catolica et la seule revue théâtrale qui se soit maintenue dans le temps. C'est une revue savante qui choisit ses collaborateurs.

Les numéros qui consignent « en direct » l'activité théâtrale réalisée pendant la période 1990-1994 vont du numéro 101, dont le thème central est *Le nouveau théâtre*, au numéro 110, qui a pour principal thème la *Dramaturgie chilienne en scène*. Nous voyons déjà comment ces titres marquent durant cette période l'évolution du théâtre que nous avons signalée, de la scène aux textes. Nous avons également consulté des numéros plus récents qui développaient des réflexions rétrospectives.

Pour l'analyse des mises en scène, nous avons eu recours à des enregistrements de spectacles. Nous avons également mobilisé nos propres souvenirs, étant donné que nous avons assisté à diverses reprises à certains des spectacles qui composent notre corpus.

Afin de reconstruire le processus de création et la méthode de travail des différents metteurs en scène, nous avons réalisé des entretiens extensifs avec des artistes qui avaient participé aux différents spectacles. Une relation directe avec les créateurs nous a permis d'avoir accès à des photos, à des programmes, des affiches, des manuscrits et même à des opinions personnelles. En effet, comme l'explique Pascal Ory : « Tout est source, tout est public. Il importe de donner toute leur place, et plus encore, à la totalité des sources documentaires possibles »⁷⁷.

Même si, au moment d'entreprendre cette recherche, nous avons une idée – qui n'a pas été totalement confirmée – des spectacles qui avaient été emblématiques et qui étaient passés dans l'histoire, ainsi que des metteurs en scène qui avaient élaboré le nouveau discours sur le théâtre, nous avons voulu commencer à définir notre corpus en faisant la liste de tous les spectacles qui avaient été produits au Chili pendant les années 1990-1994, avec les restrictions suivantes :

Nous n'avons pas pris en considération les spectacles pour enfants et le théâtre de marionnettes. Nous avons ainsi laissé de côté deux *spectacles* notables : *El Nato Eloy*

⁷⁷ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 44.

(1993) et *La niña de la Calaca* (1994) de la compagnie *Equilibrio Precario* qui auraient mérité de figurer parmi les spectacles retenus. Ces spectacles proposaient une nouvelle conception du théâtre de marionnettes et du théâtre d'ombres, qui n'a pas été reprise par la suite.

Nous avons également laissé de côté les mises en scène de textes d'auteurs étrangers. En effet, bien qu'un texte étranger dialogue nécessairement avec le contexte social de sa mise en scène, ce dialogue est réalisé de manière indirecte. Nous voulions retenir des spectacles créés durant la même période dans lesquels les idées étaient insérées dans le contexte de leur création.

Compte tenu de ce dernier critère, des spectacles remarquables ont été écartés, notamment une version du *Roi Lear* de Shakespeare, dans l'excellente traduction du poète Nicanor Parra ; *Quién le tiene miedo al lobo*, d'Albee dirigée par Willy Semler ; *Lobo*, adaptation du roman *Le Loup-garou* de Boris Vian et *Viaje al centro de la tierra*, adaptation du roman *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, spectacles présentés par la compagnie *La Troppa*.

Tous ces spectacles ont bien évidemment très largement contribué au développement du théâtre chilien, mais ils n'entrent pas dans notre étude.

Nous n'avons pas non plus retenu les spectacles amateurs ni ceux des cafés-concerts. Il est à noter aussi que la totalité des spectacles ont été produits et présentés à Santiago, étant donné que le théâtre régional n'était pas un théâtre professionnel.

Nous avons ainsi sélectionné 35 spectacles, signés par un groupe ou un auteur chilien, qui ont donné lieu à une mise en scène professionnelle. Cette liste figure dans l'Annexe 1⁷⁸.

La deuxième opération de classement s'est faite presque d'elle-même. Si étonnant que cela puisse paraître, aucune trace n'a été conservée de certains spectacles. Personne

⁷⁸ Voir Annexe 1.

n'en a gardé d'enregistrement ni de vidéo, pas plus que le texte ou le programme. Ces spectacles n'ont pas non plus fait l'objet de commentaires critiques dans la presse. On sait seulement qu'ils ont été à l'affiche. C'est le cas de *Parranda*, spectacle de théâtre physique basé sur des textes de Nicanor Parra, mis en scène par Rodrigo Malbran, dont nous n'avons que de petits extraits vidéo, ce qui est fort regrettable car ce spectacle est à l'origine d'une école de théâtre physique, *La Mancha*.

Étant donné que notre réflexion visait à repérer les représentations collectives pouvant être déduites de ces spectacles, il était important de sélectionner ceux qui avaient eu une circulation sociale significative et ceux à propos desquels les créateurs et les spectateurs semblaient être d'accord. Plus précisément, ceux qui avaient connu le succès de la critique et/ou du public. Il ne s'agissait pas d'adopter un parti esthétique même si le public – peut-on supposer – avait préféré et recommandé les œuvres significatives parce qu'elles possédaient des qualités, et qu'elles étaient bonnes, pertinentes, car elles apportaient du sens.

Compte tenu de cette dernière restriction, la première sélection s'est réduite à douze spectacles, choisis d'après les critères suivants : les spectacles avaient été couverts par la presse et ils avaient donné lieu à une réflexion dans des études théâtrales. Ils avaient fait l'objet de publications, de traductions, de citations et, enfin, ils avaient été invités aux festivals nationaux ou internationaux.

Nous avons retenu les spectacles suivants : trois spectacles de la compagnie Teatro del Silencio, dirigée par Mauricio Celedón : *Transfusión* (1990), *Malasangre o las mil y una noche del poeta* (1991) et *Taca taca, mon amour* (1993). Du Teatro de la Memoria dirigé par Alfredo Castro, les deux premiers spectacles de sa célèbre *Trilogía testimonial de Chile*: *La manzana de Adán* (1990), *Historia de la Sangre* (1992). Du Gran Circo Teatro dirigé par Andrés Pérez: *Epoca 70: Allende* (1990). Du Teatro de la

Universidad Católica, *Cariño Malo* (1990) d'Inés Stranger⁷⁹, dirigé par Claudia Echenique et *¿Quién me escondió los zapatos negros?* (1991), création collective du Teatro Aparte. *Osorno 1897. Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* (1993) de Gustavo Meza et *Teatro Imagen; Las Siete vidas del Tony Caluga* (1993) de Andrés del Bosque. *El coordinador* (1993) de Benjamín Galemiri. Enfin, *King Kong Palace* (1993) de Marco Antonio de la Parra.

Nous avons rapidement pris conscience du fait que nous ne pouvions pas constituer un corpus avec ces douze pièces et que, comme le propose Micheline Cambron, « l'exhaustivité, en plus de n'être jamais qu'un objectif irréalisable, a pour effet d'orienter l'analyse vers le quantitatif ».

Nous avons donc voulu retenir parmi ces pièces celles qui ont le plus profondément marqué le milieu théâtral, celles qui ont joué un rôle de cristallisation de l'imaginaire collectif et qui se sont imposées. Ces spectacles, qui ont été bien acceptés par le public et par la presse, ont suscité des débats à l'intérieur de la discipline théâtrale elle-même. Ils ont construit un discours critique, ont été imités, débattus et défendus. Si nous reprenons la formulation de Micheline Cambron, nous avons choisi les spectacles qui « ont un succès qui se répercute sur l'ensemble du discours culturel par des renvois, des allusions voire des polémiques »⁸⁰. En définitive, nous avons gardé ceux qui ont eu un effet modélisant car ils ont fait école dans le milieu théâtral. Nous avons choisi les spectacles dont la mise en scène a été considérée par le public et la critique

⁷⁹ Les questions sous-jacentes à cette recherche ont probablement un aspect biographique. En effet, ces années correspondent au début de notre carrière d'auteur dramatique, même si nous avons déjà plus de cinq ans d'activité professionnelle en tant que scénariste. Nous avons créé *Cariño Malo* en 1990 et nous avons commencé à enseigner à l'Escuela de Teatro de l'Universidad Católica l'année suivante. Ce sont sans doute là des moments marquants dans notre parcours professionnel. Il nous semble donc normal de nous livrer à cet exercice de réflexion et d'interroger notre propre expérience afin d'en mieux percevoir les composantes. Cette réflexion n'aurait pas autant d'intérêt si nous n'avions pas fait partie d'une génération de créateurs qui – pendant les premières années de la démocratie – ont été à l'origine d'un renouveau du théâtre dont les éléments créatifs fondamentaux sont toujours en vigueur aujourd'hui.

⁸⁰ Micheline Cambron. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Québec. Éditions de L'Hexagone. 1989, p. 45–46.

comme une innovation, ceux qui ont modifié les catégories d'analyse car ils ont créé un nouveau langage scénique en ajoutant le critère d'une diffusion internationale minimale.

Plus spécifiquement, nous avons constitué notre corpus définitif en effectuant les opérations suivantes :

Dans les groupes *Teatro del Silencio* et *Teatro de la Memoria*, dans lesquels nous avons sélectionné plus d'un spectacle, nous n'en avons retenu qu'un seul pour notre analyse, celui qui avait attiré le plus l'attention du public et de la presse. Nous avons cependant considéré le parcours de la compagnie dans les sources des spectacles choisis. Ainsi, nous avons choisi *Malasangre o las mil y una noches del poeta* parmi les spectacles du *Teatro del Silencio* et *La historia de la sangre* parmi ceux du *Teatro de la Memoria*.

Nous n'avons bien évidemment pas pu reprendre notre pièce *Carino Malo*, même si cette pièce remplit tous les critères de sélection. Nous avons également laissé de côté *Epoca 70 : Allende*, de la compagnie Gran Circo Teatro, en raison de sa faible réception.

Quant à la pièce *Quien me escondio los zapatos negros ?* du *Grupo Aparte*, elle n'avait pas effectué de tournées internationales, bien qu'elle ait été invitée en Colombie.

Les pièces *El coordinador* de Benjamín Galemiri et *King Kong Palace* de Marco Antonio de la Parra avaient été reconnues en tant que pièces d'auteur, mais leur mise en scène n'a pas été considérée par la critique comme une innovation scénique.

Notre corpus est donc constitué de quatre spectacles : *Malasangre o las mil una noches del poeta* de Mauricio Celedon, *Teatro del Silencio* ; *La Historia de la sangre* d'Alfredo Castro, *Teatro de la Memoria* ; *Las Siete vidas del Tony Caluga* d'Andrés del Bosque, *Teatro Circo Imaginario* ; *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* de Gustavo Meza, *Teatro Imagen*.

Plan de la thèse

Dans la première partie, nous présenterons tout d'abord notre problématique : comment le théâtre a-t-il pu contribuer à élargir le discours culturel de la transition politique chilienne, étant donné que les thèmes abordés dans les spectacles étaient en apparence éloignés des thèmes politiques ? Nous tenterons ensuite de dégager dans ses traits généraux l'importance du processus social et politique qui a traversé le Chili dans les années 1990. Nous rappellerons le grand récit de la transition politique chilienne dans lequel s'inscrit notre problématique.

Dans la deuxième partie, nous procéderons à l'analyse approfondie de quatre spectacles remarquables de la période : tout d'abord, *Malasangre o las mil una noches del poeta* de Mauricio Celedon, *Teatro del Silencio*, ensuite, *Historia de la sangre* d'Alfredo Castro, *Teatro de la Memoria*, puis *Las Siete vidas del Tony Caluga* d'Andrés del Bosque, *Teatro Circo Imaginario* et, enfin, *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* de Gustavo Meza, *Teatro Imagen*.

Nous commencerons par mettre en contexte chacun de ces spectacles, en précisant leurs antécédents et leurs sources dramaturgiques puis nous nous intéresserons plus particulièrement au processus de création des spectacles, à la manière dont ces derniers ont été élaborés ainsi qu'à la méthode ou aux méthodes mises en œuvre : nous chercherons à savoir par quels moyens ils ont accédé au langage scénique. Nous tenterons également de comprendre les filiations des artistes qui ont participé à ces spectacles ainsi que leurs poétiques et nous nous interrogerons sur les conditions de production.

Chacun des analyses comprendra une description « dense » des spectacles, c'est-à-dire une description interprétative qui nous amènera à découvrir leur sens. Il sera important de réaliser une analyse diégétique pour savoir de quoi parlent les spectacles et comment ils sont construits. Nous nous intéresserons aux textes qui sont à la base des spectacles comme aux mises en scène. Nous nous interrogerons ensuite sur le récit

extra-diégétique qui se dégage de l'analyse de la situation d'énonciation, récit que nous pourrions inférer de la mise en place du spectacle et des caractéristiques de la mise en scène.

Enfin, nous tenterons de mettre en relation l'analyse des spectacles avec les problématiques du Chili de l'époque. Quels thèmes les spectacles ont-ils pu traiter ? Avec quelle structure du récit ? Comment sont-ils arrivés à construire une perception de l'espace public ?

Dans le chapitre final, nous présenterons nos conclusions générales.

L'un des objectifs de notre travail de recherche est de rendre accessible un corpus de pièces dramaturgiques totalement inconnues en France, par le biais de descriptions qui incluent des résumés, des descriptions établies à partir de captations, de la restitution de textes dramatiques inédits, de la description des mises en scène et des formes de production. Ces documents feront aussi pour la première fois l'objet d'une traduction.

2. La transition politique chilienne

Nous allons présenter dans ce chapitre les grands moments du premier gouvernement de la démocratie chilienne et préciser quel a été le processus de la transition politique. Notre intention est de mettre en évidence le récit principal dans lequel s'inscrira notre réflexion sur le théâtre.

Quel a été le cadre juridique de la transition ? Comment les faits se sont-ils déroulés ? Quels ont été les grands conflits qu'il a fallu affronter ? Quels étaient les personnages ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Comprendre les enjeux de la société chilienne sur le plan politique nous donnera un horizon d'analyse pour tenter de comprendre quel a pu être le rôle du théâtre dans la configuration des représentations collectives.

Nous avons cherché à prendre en considération principalement les discours qui avaient été élaborés durant la période étudiée. Afin de rester le plus possible dans cette période, nous suivrons principalement deux auteurs qui ont écrit leurs textes relativement tôt : Ascanio Cavallo, dont le livre *La historia oculta de la transición* (L'histoire cachée de la transition) a été publié en 1998, et Rafael Otano, *Nueva crónica de la transición* (Nouvelle chronique de la transition), édition commentée de 1995¹⁶². Ces deux journalistes ont écrit leurs textes à partir d'informations de première main, d'entretiens avec les protagonistes, d'archives de presse et de documents non classés.

¹⁶² Ascanio Cavallo. *La historia oculta de la transición*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1988.
Rafael Otano. *Nueva crónica de la transición*. Santiago, Lom Ediciones, 2006.

Antécédents

Sept ans après le Coup d'État contre le gouvernement de Salvador Allende, pour des raisons spécifiques qui seraient trop longues à développer ici, Augusto Pinochet a voulu légitimer son régime par une nouvelle Constitution. Il a voulu organiser un référendum pour obtenir l'approbation de la « Constitution de l'année 1980 ».

Bien que la transparence de ce vote ait plusieurs fois été remise en question, ce qui est important pour le devenir de l'histoire, c'est que cette Constitution a été approuvée et qu'elle est toujours en vigueur, même si elle a été amendée en 1989, 1991 et 2005.

Cette Constitution, parmi d'autres normes transitoires, donnait à Pinochet le droit de conserver le pouvoir durant huit années supplémentaires et stipulait qu'à la fin de cette période un nouveau référendum permettrait de prolonger son mandat pour une nouvelle période de huit ans.

Au terme de ces huit années, le 5 octobre 1988, Pinochet a tenté de renouveler son mandat par un nouveau plébiscite mais il n'a obtenu que 44,01 % de Oui alors que 55,99 % des votants ont réclamé son départ et la fin de la dictature en votant Non. Ce plébiscite marque le début d'une transition progressive vers la démocratie.

L'opposition, qui était bien organisée, s'était décidée après maintes hésitations à participer à ce plébiscite, saisissant l'occasion que Pinochet lui-même avait donnée de sortir de son régime. Il s'agissait alors de dire Non à la prolongation du mandat de Pinochet et l'opposition a mis en œuvre une très large campagne électorale, connue sous le nom de « Campaña por el No » à laquelle ont participé de nombreuses figures du monde artistique et culturel.

Dans l'hypothèse où le maintien au pouvoir de Pinochet ne serait pas approuvé par le plébiscite, la Constitution envisageait un délai d'un an pour organiser l'élection présidentielle et rétablir les deux Chambres parlementaires. Il était également nécessaire d'élire les représentants du Congrès, soit 38 sénateurs et 120 députés.

Depuis le Coup d'État, le pouvoir législatif était exercé par la Junte militaire, qui comprenait les généraux en chef des Forces Armées - Pinochet inclus - ainsi que le Général de la Gendarmerie. En 1989, la Junte Militaire détenait toujours le pouvoir de proposer et d'approuver les lois.

Tel était le cadre juridique fixé par la Constitution de 1980. La question centrale n'était pas celle de la légalité mais celle de la légitimité de ce cadre. L'opposition traversait une véritable crise ontologique : entrer ou ne pas entrer dans le jeu de Pinochet, ce qui supposait d'en accepter les règles.

Tel était l'objet des discussions dans les cercles plus ou moins sélectifs des différents groupes de réflexion clandestins qui s'étaient créés peu à peu : l' *Instituto Chileno de Estudios Humanísticos*, ICHEH (l'Institut chilien d'Études humanistes), le *Grupo de los 24* (le Groupe des 24), le *Centro de estudios de desarrollo*, CED (Centre d'études du développement), le *Grupo de estudios constitucionales* (Groupe d'études constitutionnelles), *Sur*, le *Proyecto de Desarrollo Nacional*, PRODEN S.A. (Projet de développement national), *Siglo XX*, la *Corporación de Estudios para Latinoamérica*, Cieplan (Corporation d'études pour l'Amérique latine).

C'était aussi le principal objet des discussions à l'étranger, dans les réunions d'exilés, notamment en France et en Italie, discussions de ceux qui, à partir de 1983, ont finalement été autorisés à rentrer au Chili.

La possibilité d'entrer dans le jeu du régime et d'en accepter les règles, dans la mesure où celles-ci seraient encadrées par la Constitution de 1980, a été formulée publiquement pour la première fois par Patricio Aylwin, en août 1984, dans une intervention lors d'un séminaire appelé *El futuro democrático de Chile* (L'avenir démocratique du Chili). Patricio Aylwin soulignait la nécessité d'un large consensus pour se diriger vers la démocratie et éviter le risque d'une polarisation extrême.

La posture de consensus démocratique s'est matérialisée un an plus tard, en 1985, avec la création de « l'Acuerdo Nacional para la Transición a la Democracia » (l'Accord

national pour la transition vers la démocratie), également signé par des représentants des partis de droite, qui étaient eux aussi interdits pendant la dictature.

Il a cependant fallu attendre encore trois ans pour arriver à constituer la « Concertación de partidos por el No » (Concertation des partis pour le Non) qui a permis de gagner le référendum de septembre 1988. Quelques mois seulement avant le plébiscite, le 13 février 1988, treize organisations ont signé un large accord pour le Non, plus pragmatique que politique, centré sur deux points : l'inscription massive des électeurs et le triomphe du choix du Non au plébiscite. Par ailleurs, la Concertation proposait la réalisation d'élections libres dans les plus brefs délais, la résolution des problèmes les plus graves des Droits de l'Homme, l'approbation d'une loi légitimant les différents partis politiques, la dérogation de l'article 8 - qui restreignait considérablement les libertés personnelles et la liberté de réunion - ainsi que la fin de l'exil¹⁶³.

¹⁶³ **Artículo 8.-** Todo acto de persona o grupo destinado a propagar doctrinas que atenten contra la familia, propugnen la violencia o una concepción de la sociedad, del Estado o del orden jurídico, de carácter totalitario o fundada en la lucha de clases, es ilícito y contrario al ordenamiento institucional de la República. Las organizaciones y los movimientos o partidos políticos que por sus fines o por la actividad de sus adherentes tiendan a esos objetivos, son inconstitucionales. Corresponderá al Tribunal Constitucional conocer de las infracciones a lo dispuesto en los incisos anteriores. Sin perjuicio de las demás sanciones establecidas en la Constitución o en la ley, las personas que incurran o hayan incurrido en las contravenciones señaladas precedentemente no podrán optar a funciones o cargos públicos, sean o no de elección popular, por el término de diez años contado desde la fecha de la resolución del Tribunal. Tampoco podrán ser rectores o directores de establecimientos de educación ni ejercer en ellos funciones de enseñanza, ni explotar un medio de comunicación social o ser directores o administradores del mismo, ni desempeñar en él funciones relacionadas con la emisión o difusión de opiniones o informaciones; ni podrán ser dirigentes de organizaciones políticas o relacionadas con la educación o de carácter vecinal, profesional, empresarial, sindical, estudiantil o gremial en general, durante dicho plazo. Si las personas referidas anteriormente estuvieren a la fecha de la declaración del Tribunal, en posesión de un empleo o cargo público, sea o no de elección popular, lo perderán, además, de pleno derecho. Las personas sancionadas en virtud de este precepto, no podrán ser objeto de rehabilitación durante el plazo señalado en el inciso cuarto. La duración de las inhabilidades contempladas en este artículo se elevará al doble en caso de reincidencia.

Article 8.- Tout acte d'une personne ou d'un groupe destiné à propager des doctrines qui portent atteinte à la famille, défendent la violence ou une conception de la société, de l'État ou de l'ordre juridique, à caractère totalitaire ou fondé sur la lutte des classes, est illégal et contraire à l'ordre institutionnel de la République. Les organisations et les mouvements ou partis politiques qui, par leurs fins ou par l'activité de leurs adhérents tendent vers ces objectifs, sont inconstitutionnels. Il incombera au Tribunal Constitutionnel de prendre connaissance des infractions mentionnées dans les alinéas

Parallèlement à ces accords signés entre les personnalités du monde politique, on assistait, depuis la débâcle économique de janvier 1983, à un véritable mouvement social antidictatorial qui s'exprimait à travers des manifestations, des mouvements de protestations et des grèves. D'autres organisations populaires souhaitaient également un changement radical mais par d'autres moyens que la négociation.

D'après nos propres souvenirs, nous pouvons établir une distinction entre les deux types de révoltes qui se succédaient au cours d'une journée de protestation. La première, de nature à demi légale et dont les protagonistes étaient issus des classes moyennes, avait lieu dans les quartiers résidentiels, et on pourrait la qualifier d'opposition. La deuxième s'apparentait à une insurrection. Elle se produisait dans des banlieues agitées par des leaders locaux. Il s'agissait d'un mouvement fort, coordonné par des personnes qui vivaient dans des conditions de misère extrême, qui connaissaient le chômage permanent, qui n'avaient rien à perdre et qui étaient marginalisées économiquement et socialement.

On peut constater aujourd'hui que ce mouvement possédait une grande force viscérale qui n'a malheureusement pas été mise à profit pour la construction d'un nouveau modèle social. La démocratie chilienne naissante n'a pas su résoudre les conflits économiques et sociaux que l'on pouvait déjà prévoir à cette époque.

précédents. Sans préjudice des autres sanctions établies par la Constitution ou dans la loi, les personnes qui se livrent ou se sont livrées aux infractions précédemment signalées, ne pourront aspirer à des fonctions ou à des charges publiques, qu'elles soient ou non élues au suffrage universel, et ce pour une durée de dix ans à compter de la date de la décision de justice. Elles ne pourront pas non plus être recteurs ou directeurs d'établissements d'enseignement ni exercer des fonctions d'enseignement dans ces établissements, ni exploiter un moyen de communication ou être directeurs ou administrateurs de celui-ci, ni même exercer des fonctions en relation avec l'émission ou la diffusion d'opinions ou d'informations. Elles ne pourront pas non plus être dirigeants d'organisations politiques ou d'organisations en relation avec l'éducation ou à caractère associatif, professionnel, patronal, syndical, étudiant ou corporatif en général durant cette période. En outre, si les personnes mentionnées ci-dessus exerçaient, à la date de la décision de justice, un emploi ou une charge publique, qu'elles aient été ou non élues au suffrage universel, elles le perdront de plein droit. Les personnes sanctionnées en vertu de cette disposition ne pourront faire l'objet d'une réhabilitation durant la période précisée dans le paragraphe 4. La durée d'inhabilité inscrite dans le présent article sera doublée en cas de récidive. Notre traduction.

Or, à ce moment-là, les gens sortaient dans la rue, exprimaient leur mécontentement de manière intuitive, sans projet vraiment concret. Leur slogan était : « Y va a caer » (Et il va tomber). L'idée était de s'opposer au régime, mais pas encore d'élaborer réellement un programme. D'après nos propres souvenirs, pour ceux qui étaient dans la rue, il s'agissait de faire tomber Pinochet sur-le-champ.

La plus grande et la plus grave de ces mobilisations a eu lieu les 4 et 5 septembre 1984, faisant 10 morts, 150 blessés et près de 1 000 détenus. Parmi les morts, on comptait le prêtre français André Jarlan, atteint d'une balle perdue qui avait traversé la maison en bois qu'il habitait dans la Población La Victoria, alors qu'il lisait la Bible. Ces chiffres rendent compte de l'extrême durcissement des positions du Gouvernement.

Dans une telle situation d'affrontements, la possibilité d'une révolte armée qui ferait chuter le régime était dans tous les esprits. Après l'approbation de la nouvelle Constitution, le Parti Communiste avait proclamé « la rébellion populaire », concept qui visait à combattre la dictature fasciste en s'appuyant aussi bien sur les rassemblements pacifiques et légaux que sur les groupes illégaux et armés. Il s'agissait donc d'une opposition contre Pinochet dans laquelle « toutes les formes de luttes étaient permises ». Pour le PC, l'année 1986 avait été proclamée « année du début de l'insurrection populaire armée ».

Le 6 août 1986, un important arsenal d'armes du Frente Patriótico Manuel Rodriguez (FPMR) – le bras armé du Parti communiste – a été découvert à Carrizal bajo dans le Nord du Chili. L'affaire était si grave que même la presse d'opposition en a nié l'existence, soutenant que c'était là une manœuvre de Pinochet visant à lui permettre de renforcer son autorité.

Toutefois, les jours suivants, les preuves se sont imposées d'elles-mêmes : les armes M16 découvertes étaient les armes de la guerre du Vietnam qui circulaient sur « le marché des organisations révolutionnaires ». Jusqu'alors, les membres du FPMR étaient connus sous le nom de « torreros » (on désignait ainsi ceux qui mettaient à terre les tours de lignes à haute tension, coupant l'électricité dans tout le pays), mais

personne ne les croyait capables d'organiser une opération d'une telle ampleur. Ils avaient même créé une entreprise industrielle d'algues marines qui leur servait de couverture pour faire entrer plus de 50 tonnes d'armes et d'explosifs dans le pays. Pendant deux ans, les armes étaient arrivées par voie terrestre depuis le Pérou et la Bolivie. Par la suite, elles ont été importées par la voie maritime. Les paquets étaient récupérés en haute mer, après avoir été largués par des bateaux cubains. Parallèlement, une armée de militants qui avaient reçu une instruction à Cuba, au Nicaragua et dans des pays de l'Est, y compris la RDA, était formée. « Un air historique d'épopée soufflait encore, ce qui favorisait la militarisation de la politique »¹⁶⁴.

Le 7 septembre 1986, un mois après la découverte de Carrizal bajo, le FPMR a échoué dans sa tentative d'attentat contre Pinochet. Alors que ce dernier revenait en voiture de sa maison du Melocotón¹⁶⁵, il a été assailli par des attaquants armés. La caravane de voitures blindées s'est trouvée prise au piège entre la montagne et la falaise. L'assaut a duré six minutes. Au début de la fusillade, le chauffeur de Pinochet a réussi à faire demi-tour et à regagner la résidence du Melocotón. Il y a eu cinq morts et quelques blessés sur le lieu de l'affrontement mais les attaquants ont pu se retirer sans avoir subi de pertes.

¹⁶⁴ « Le FPMR, le bras armé du PC, avec l'appui de celui-ci, avait connu un développement spectaculaire, sans que le reste de résistance au régime puisse le soupçonner. *Un air historique d'épopée soufflait encore, ce qui favorisait la militarisation de la politique*. Il recevait non seulement l'appui d'une partie des pays du socialisme réel, spécialement de la RDA, mais, de plus, les partis politiques occidentaux et les divers organismes internationaux considéraient avec sympathie, ou du moins avec indulgence, l'action des groupes latino-américains armés. Pour ceux-ci, c'était leur dernière opportunité, même s'ils ne le savaient certainement pas ». Notre traduction.

« El FPMR como brazo armado del PC y con el apoyo de éste, había logrado un crecimiento espectacular, sin que el resto de la resistencia al régimen pudiera sospecharlo. *Soplaba todavía un aire histórico de epopeya que favorecía la militarización de la política*. Y no solamente recibía apoyo por parte de los países del socialismo real, especialmente de RDA. Todavía partidos políticos occidentales y diversos organismos internacionales miraban con simpatía, o al menos con indulgencia, la acción de los grupos latinoamericanos armados. Para éstos era su última oportunidad, aunque seguramente no lo sabían ». Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 32.

¹⁶⁵ Melocotón est une localité située près de Santiago dans la Cordillère des Andes.

À la suite de l'échec de cette opération, baptisée « XX^e siècle », et de la découverte d'armes au Carrizal bajo, la voie armée pour sortir de la dictature ne semblait plus être possible. La voie de la négociation s'est alors imposée face à celle de l'affrontement.

De ce fait, lorsque la « Concertation des partis pour le Non » a été créée en 1988, des secteurs importants de la gauche, pour lesquels négocier avec les Forces Armées apparaissait comme une capitulation inacceptable, ont préféré se tenir à l'écart. En revanche, les groupes qui avaient signé cette concertation considéraient que la négociation avec les militaires était le prix à payer car, compte tenu des mouvements sociaux, des révoltes, des émeutes et des menaces, on pouvait aisément craindre un nouveau coup d'État.

C'est pourquoi les membres de la Concertation ont pensé qu'il n'y avait pas d'autre solution que de donner des garanties aux militaires pour les amener à abandonner le pouvoir.

La campagne pour le Non

Une fois la décision prise, il fallait absolument gagner le plébiscite. La concertation a donc créé le « Comité technique du Non », afin d'orienter et de coordonner la campagne électorale.

La question fondamentale qui se posait à ce comité était de savoir comment faire face aux sentiments de crainte et d'incertitude des Chiliens. Il fallait trouver le ton juste, apaisant, qui donnerait confiance. « On prétendait ouvrir un espace clair et lumineux pour un avenir plein d'espoir »¹⁶⁶. C'est pourquoi a été lancée l'idée du slogan « Chile, la alegría ya llega » (Chili, la joie arrive maintenant), qui allait bientôt être associée à

¹⁶⁶ « Se pretendía abrir un espacio diáfano y luminoso para un futuro esperanzador ». Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 65.

l'arc-en-ciel comme symbole de la pluralité de la Concertation. C'étaient des slogans assez simples, visant à toucher la sensibilité des individus.

Les organisateurs de la campagne déclaraient ainsi :

Nous ne pouvons pas nous battre de front contre Pinochet. Nous devons redonner espoir aux Chiliens et leur assurer que leur vote leur permettra de gagner et de sortir du tunnel.

Les organisateurs de la campagne

ont alors décidé de créer pour le Non un personnage imaginaire, un candidat attrayant, avec un ensemble très précis de caractéristiques socio-psychologiques et biographiques : *Mister Non* était un homme de 35 à 40 ans, beau, professionnel, cultivé, marié, ayant des enfants, croyant¹⁶⁷ mais pas fanatique, sûr de lui, heureux, honnête, intelligent, doté d'une grande capacité de discernement, expérimenté, créatif, positif, reconnu au niveau national et international, et ayant une large vision de l'avenir¹⁶⁸.

Une telle personnification pourrait aujourd'hui sembler scandaleuse. Ce « Mister Non » correspondait exactement au modèle du conservateur qui pouvait rassurer non seulement les militaires mais aussi la droite dans son ensemble. Cette description ne fait aucune place à la différence, ni à la diversité ni à une quelconque pluralité. On peut se demander combien de personnes se sont senties exclues, en marge d'une idéologie, d'une morale, unique et dominante.

¹⁶⁷ Au Chili, croyant signifie catholique.

¹⁶⁸ « Nosotros no podemos pelear frontalmente con Pinochet. Tenemos que darle cause a la esperanza de los chilenos y asegurarles que su voto les va a permitir ganar y salir de túnel" [...]. "decidieron entonces armar una personalidad imaginaria del No, un candidato atractivo con un conjunto muy preciso de características sicográficas y biográficas: el "Mister No" era "un tipo de 35 a 40 años, buenmozo, profesional, culto, casado y con hijos, creyente pero no fanático, seguro de sí mismo, alegre, honesto, inteligente, amplio de criterio, experimentado, creador, asertivo, con prestigio nacional e internacional y una gran visión de futuro ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 65.

Toutefois, de nombreux acteurs et de nombreuses actrices ont participé à l'élaboration des quelques minutes de publicité réservées à la campagne à la télévision. Le monde artistique dans son ensemble était favorable au Non. On avait l'impression que les gens disaient enfin ce qu'ils avaient toujours voulu dire, qu'ils révélaient leur véritable identité. La propagande de Pinochet apparaissait lamentable : depuis 17 ans, il répétait le même discours de justification du Coup d'État : « Pinochet a sauvé le pays du cancer marxiste ».

Le triomphe du Non

La journée du plébiscite a été décrite dans toute sa dimension dramatique par Rafael Otano et nous reprendrons ici son récit :

Le jour annoncé est arrivé. Pendant plusieurs mois, une foule anonyme et très appliquée s'est préparée à la journée du plébiscite. Cent mille délégués du Non ont pris minutieusement toutes les précautions pour garantir la transparence des élections et éloigner le fantôme qui menaçait tout le processus : la fraude. [...] Tous ces délégués et assesseurs ont acquis la pleine connaissance des contenus de la Loi électorale et des procédures, pour être capables de résoudre des situations difficiles dans des moments hostiles. Chaque bureau devait se transformer en une petite république indépendante¹⁶⁹.

À quatre heures de l'après-midi, les nerfs étaient à fleur de peau parce que la victoire semblait toute proche et que le Gouvernement envoyait des signes inquiétants. Le sondage réalisé par une entreprise française avançait une victoire du Non avec 62 %. Le Gouvernement avait certainement fait son propre sondage et avait dû arriver à des

¹⁶⁹ « Llegó la hora del día señalado. Durante varios meses una multitud anónima de aplicadísima se fue preparando para la jornada del plebiscito. Cien mil apoderados de no tomaban minuciosas precauciones para garantizar la transparencia de los comicios para alejar el fantasma que amenazaba todo el proceso: el fraude. [...] Todos esos vocales y apoderados adquirieron plena seguridad en los contenidos de la Ley Electoral y en los procedimientos para que fueran capaces de resolver situaciones difíciles en entornos hostiles. Cada mesa debía convertirse en una pequeña república independiente ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 74.

chiffres similaires. À ce moment-là, certains avaient à l'esprit l'idée d'une fraude ou, en dernière instance, celle d'un auto-coup d'État.¹⁷⁰

À 20 h, la guerre du dépouillement des scrutins éclatait sur les écrans de télévision, entre les résultats communiqués par le sous-secrétaire Cardemil et par le secrétaire exécutif de la Direction du Non, Genaro Arriagada. Cardemil eut l'audace de présenter le bilan des résultats de 79 bureaux de vote, soit 0,38 % des votes, qui donnaient un avantage de 17% au Oui. Arriagada répondit à 21 h, en communiquant les chiffres d'un total de 280 bureaux de vote (1,2% des votes), donnant alors un avantage de 17% au Non.¹⁷¹

À 22 h, les dirigeants de la Concertation savaient déjà, grâce à leur propre système de comptage, qu'ils avaient aisément remporté le plébiscite. Au même moment apparaissait à nouveau, dans le bâtiment Diego Portales, un Cardemil rocambolesque, qui persistait dans l'avantage du Oui – cette fois de 5% – sur un total de 688 bureaux de vote. Le Gouvernement s'enferma alors dans un silence vénéneux¹⁷².

Le flot d'informations s'étirait interminablement et des rumeurs de mobilisation de l'Armée se propageaient, avec des chars inexistantes qui apparaissaient dans différents lieux. On disait qu'à Valparaíso les navires de l'Armée pointaient leurs proues métalliques vers le port¹⁷³.

¹⁷⁰ « A las cuatro de la tarde, afloraban los nervios, porque la victoria se percibía cercana y existían signos inquietantes por parte del gobierno. El *exit poll* elaborado por una empresa francesa arrojaba una victoria del no del 62 %. El gobierno seguramente había hecho su propio sondeo y habría llegado a cifras similares. En este momento pues se podía estar fraguando en algunas cabezas la idea de fraudeo, en última instancia, la del autogolpe ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago. LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 74.

¹⁷¹ « A las 20 hrs. Explotó en las pantallas de televisión la guerra de los escrutinios entre las cifras entregadas por el subsecretario Cardemil y por el secretario ejecutivo del Comando del no, Genaro Arriagada. Cardemil tuvo la audacia de presentar el balance de los resultados de 79 mesas, con un 0,38% de los votos que daban una ventaja del 17% al sí. Arriagada contestó a las 21 hrs. Con datos sobre un total de 280 mesas (1,2 % de los votos) apuntando un 17% de ventaja para el no ». Notre Traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006. P. 75.

¹⁷² « A las 22 hrs. Los dirigentes concertacionistas ya sabían por un sistema propio de conteo rápido, que habían ganado cómodamente el plebiscito. A esa hora apareció de nuevo en el Diego Portales un fantasmagórico Cardemil, que persistió en la ventaja del sí - esta vez de un 5% - sobre un universo de 688 mesas. Después de este anuncio el gobierno se cerró en un venenoso silencio ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 75.

¹⁷³ « La laguna informativa se estiraba indefinidamente y llegaban rumores de movilizaciones del ejército, con tanques inexistentes que aparecían en diversos lugares. Se decía que los buques de la

À 0 h 30, le général Mathei confirma le triomphe du Non. Le pâle Cardemil dut ensuite s'exprimer et confirmer la défaite du Gouvernement. [Le Ministre] Fernández, à 2 h 38, lut une dernière déclaration officielle, reconnaissant le triomphe de l'opposition. C'était une image quelque peu pathétique que celle d'un grand ministre qui, la nuit où sa gestion aurait dû théoriquement arriver à son point culminant, faisait ses adieux en lisant un bout de papier griffonné à la main, dans lequel il affirmait que les 43 % de Oui à Pinochet était une victoire pour le Général¹⁷⁴.

À ce moment-là, une joie mêlée de rires et de sanglots avait déjà explosé dans tout le Chili, au sein des divers groupes du Non. Tous se félicitaient de cet exploit qui avait fait un pied de nez au destin. Journalistes, observateurs, militaires, tous tremblaient et s'embrassaient. Les rues de la capitale étaient vides mais prégnantes. Le Chili tout entier, vainqueurs et vaincus, semblait symboliser, pendant ces longues heures de la nuit, et dans l'intimité domestique, ce changement de cap que le Non allait donner à la vie du pays¹⁷⁵.

Une fois le triomphe du Non confirmé par le plébiscite, il fallut s'adapter à la nouvelle situation. Jusqu'à la dernière minute, personne n'était sûr que le programme établi par la Constitution serait respecté. On vivait dans une sorte d'incrédulité, les objectifs étaient fixés l'un après l'autre dans une progression hésitante. Le moment était venu de désigner les candidats à l'élection présidentielle, au Parlement et au Sénat, et de préparer les réformes constitutionnelles.

Armada en Valparaíso enfilaban sus metálicas proas hacia el puerto ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 75.

¹⁷⁴ « A las 00:30 horas el general Matthei afirmó el triunfo del No. Todavía tuvo que hablar el pálido Cardemil y confirmar la derrota del gobierno. Fernández, a las 02:38 horas leyó una última declaración oficial, reconociendo el triunfo opositor. Era una imagen un tanto patética de un superministro que, al llegar la noche en que teóricamente culminaba su gestión, se despedía leyendo una carilla emborronada a mano, donde se afirmaba que el 43% de Pinochet era una victoria del general ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 75.

¹⁷⁵ « Para ese entonces ya había estallado una alegría de risas y sollozos en los distintos comandos del no a través de Chile. Todos se felicitaban por aquella hazaña que había torcido la nariz al destino. Periodistas, observadores, militares temblaban y se abrazaban. Las calles de la capital estaban vacías, pero preñadas. Chile entero, vencedores y vencidos, parecía metabolizar durante esas lentas horas nocturnas, en la intimidad doméstica, ese cambio de rumbo que el No iba a imprimir a la vida del país ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 75.

Les premières réformes n'ont pas constitué un défi historique. Elles se sont limitées à faire le minimum de changements permettant d'avancer à court terme. Personne ne voulait heurter la susceptibilité de Pinochet et de son entourage. Les grandes réformes ont été renvoyées à plus tard, un « plus tard » qui n'est finalement jamais arrivé.

Pinochet a profité de la période de cinq mois entre le triomphe du Non et l'élection du Président Aylwin pour faire passer des lois permettant de tout ficeler (Leyes de Amarre). Il a verrouillé le système économique libéral par la privatisation de plusieurs entreprises d'État, ce qui a permis, au passage, à certains de ses proches et à certains membres de sa famille de s'enrichir rapidement. Il a approuvé et promulgué la Loi de l'État entrepreneur (Ley del Estado empresario), la Loi Organique de l'Éducation, qui accordait aux municipalités l'administration des écoles et privatisait la subvention de l'État, la Loi de Codelco¹⁷⁶, qui accordait 2 % du budget aux Forces Armées, la Loi de l'Administration de la Justice, la Loi Électorale et la Loi de la Banque Centrale.

En outre, il s'est assuré le renouvellement des membres du Pouvoir Judiciaire. Il a favorisé la retraite des anciens juges – en leur offrant des sommes d'argent considérables – et a ainsi pu nommer des juges plus jeunes, favorables à son régime. Il a aussi profité des missions du service extérieur pour expatrier des fonctionnaires qui auraient pu encourir des poursuites. Il a par ailleurs interdit les licenciements des agents de l'État.

Durant les derniers mois, Pinochet a également transféré tout le personnel de la CNI (Centrale d'Intelligence Nationale) à l'Armée, dont il allait rester Commandant en chef. Plusieurs effectifs sont ainsi passés à la DINE (Direction d'Intelligence de l'Armée). Il a déclaré : « Si quelqu'un touche à l'un de mes hommes, c'en est fini de l'État de Droit ». De plus, il a fait transférer (ou peut-être même supprimer, on l'ignore encore) les archives de la CNI, condamnant à jamais l'accès aux informations qui auraient pu permettre de faire la lumière sur le destin de plusieurs détenus portés disparus.

¹⁷⁶ Codelco est l'entreprise nationale qui produit le cuivre, le principal produit d'exportation du Chili.

Pour établir sa position sans équivoque, Pinochet a précisé explicitement les conditions dans lesquelles il rendait le pouvoir, lors d'un discours à l'occasion de son 16^e anniversaire en tant que Commandant en chef de l'Armée, le 24 août 1989, à l'École Militaire :

- Interdire de limoger les Commandants en chef des Forces Armées ainsi que le Directeur Général de la Gendarmerie.
- Assurer le prestige des Forces Armées de l'Ordre et de la Sécurité publique, et prévenir les tentatives de représailles contre leurs membres pour des motifs d'intérêt général.
- Encourager et développer les actions jugées nécessaires pour prévenir la propagation de la lutte des classes sous toutes ses formes.
- Appliquer les règles juridiques qui entravent le développement des actes de terrorisme et punir les terroristes comme le stipule la loi.
- Respecter les opinions et rédiger les rapports exigés par le Conseil National de Sécurité, conformément à l'autorité que lui accorde la Constitution.
- Maintenir intacte la Loi d'Amnistie de 1978.
- Pour le pouvoir public : s'abstenir d'une intervention inappropriée dans les décisions propres à la politique de défense ainsi que dans leur application.
- Respecter l'autorité de la justice militaire, ainsi que l'établit la Constitution en vigueur.

Par ces conditions, Pinochet a défendu et assuré les aspects les plus contestables de son gouvernement. Il a créé une sorte de cohabitation et a imposé de fortes restrictions à la démocratie. Ces conditions garantissaient en effet l'autonomie des Forces Armées par rapport aux autres pouvoirs de l'État. Il était impossible de respecter l'engagement d'effacer toutes les traces autoritaires de la Constitution de 1980.

D'autant plus que cette même Constitution imposait aux Forces Armées « l'obligation de défendre l'ordre institutionnel » par la création du Conseil de Sécurité Nationale composé de huit représentants, qui comptaient les Commandants en chef des trois branches des Forces Armées et le Directeur Général de la Gendarmerie. Le Conseil de Sécurité Nationale avait le pouvoir de contester toute autorité qui, selon lui, ne correspondrait pas aux règles établies.

Le statut des Forces Armées dans la nouvelle étape démocratique était le point le plus sensible. Les militaires - du moins d'après leurs propos - étaient extrêmement fiers du rôle qu'ils avaient joué dans l'Histoire. Ils étaient persuadés de n'avoir accompli que leur devoir en empêchant une guerre civile et d'avoir modernisé et développé le pays sur le plan économique. Ils prétendaient à présent s'abriter derrière leurs obligations professionnelles.

C'est la raison pour laquelle tout ce qui concernait la relation avec les Forces Armées et l'évaluation politique du régime militaire a représenté les principaux défis du premier gouvernement de la Concertation. Rendre effective la soumission des Forces Armées au pouvoir politique, apporter une réponse aux problèmes des Droits de l'Homme qui n'avaient pas été résolus et libérer les prisonniers politiques étaient les trois grands objectifs que s'était fixés le gouvernement du Président Aylwin. C'est autour de ces trois axes que s'est développé un conflit qui pouvait toujours basculer dans la violence, voire un nouveau coup d'État.

Les élections et la passation de pouvoirs

L'élection présidentielle a eu lieu le 14 décembre 1989. Patricio Aylwin a obtenu 55,17% des voix contre 29,40% pour Hernan Buchi, ancien Ministre des Finances de Pinochet, et 15,43% pour Francisco Javier Errázuriz, un entrepreneur milliardaire apparu à la dernière minute.

Le 10 mars 1990, Pinochet a tenu son dernier Conseil des ministres et, pour la première fois, les journalistes ont été invités. Les larmes aux yeux, Pinochet a décoré quelques-uns de ses ministres de la médaille de la « Misión cumplida » (Mission accomplie).

Le lendemain, théâtralisant son départ, il a franchi pour la dernière fois la porte de La Moneda en tant que Président de la République. Ses ministres et leurs épouses, qu'il a embrassées, l'attendaient à l'extérieur puis il a fui les journalistes autant que les protestations et les applaudissements de la foule qui s'était assemblée dans la rue.

Après le départ de Pinochet, c'est le Vice-ministre de l'Intérieur Belisario Velasco qui a pris place dans le palais présidentiel. Il était le premier fonctionnaire de la Concertation à assurer le lien entre les deux administrations.

À minuit, une vingtaine de personnes sont arrivées, notamment des maçons venus effectuer les travaux nécessaires dans les salons avant les cérémonies qui devaient avoir lieu le lendemain. L'endroit était dévasté : il manquait des tapis, des tableaux, des ordinateurs, des photocopieuses, des fax et des téléphones.

Le plus inquiétant, c'était l'absence de papiers et de documents, les quelques ordinateurs sans aucune donnée. [...] Les archives du Ministère de l'Intérieur, sans aucun doute les plus importantes, avaient disparu sans laisser de traces. On se demandait inévitablement où avait pu passer cette très grande source d'informations qui pouvait se retourner arbitrairement contre des milliers de Chiliens. Un broyeur à papier oublié dans un bureau, qui paraissait avoir été soumis à des heures de travail supplémentaires, est devenu le meilleur symbole d'une passation de pouvoirs dans des lieux dévalisés et sans traces. Mêmes les voitures de la présidence n'étaient pas désignées en tant que telles mais étaient au nom de l'Armée. En l'apprenant, Aylwin s'est emporté et a menacé d'arriver en taxi au Congrès de Valparaíso le jour de

l'Investiture. On a trouvé un arrangement de dernière minute. Mais ceux qui arrivaient au pouvoir ont eu l'impression qu'on s'était moqué d'eux¹⁷⁷.

Le jour de la passation de pouvoirs, le 11 mars 1990, des milliers de Chiliens des quartiers aisés se sont rendus jusqu'à la résidence de Pinochet pour le saluer et lui rendre hommage. Certains pleuraient, d'autres l'encourageaient à faire un nouveau Coup d'État. Pinochet, très ému, les a salués et s'est rendu à l'École Militaire pour assister à la messe. Il a pris ensuite un avion de combat Puma 265 et est parti pour Valparaiso.

La cérémonie a eu lieu au Congrès. Pinochet est arrivé en uniforme bleu, portant toutes ses médailles. Il a été reçu dans la Cour d'honneur par des sénateurs et des députés récemment élus, aussi bien de son parti que de l'opposition.

La cérémonie, retransmise par la chaîne de télévision nationale, a été suivie par tous les Chiliens. Au moment où Patricio Aylwin a passé l'écharpe présidentielle, les présentateurs de l'émission ont été immédiatement remplacés. Ce coup de théâtre a donné un nouveau ton et un nouveau langage.

L'après-midi, dans la maison de Cerro Castillo à Viña del Mar, Pinochet a fait une brève apparition après le déjeuner offert aux invités étrangers. Le Président Aylwin a ensuite reçu l'un après l'autre les généraux en chef de l'Armée de l'Air, de la Marine et le Directeur Général de la Gendarmerie.

¹⁷⁷ « Lo más inquietante era la ausencia de papeles y documentos, el blanco de los escasos computadores. [...] El archivo del ministerio del Interior, sin duda el más importante, había desaparecido sin dejar rastro. Y cabía preguntarse dónde había ido a parar aquella amplísima veta de información que podía volverse arbitrariamente contra miles de chilenos. Una picadora de papeles perdida en el despacho, con pinta de haber sido sometida a horas extras de trabajo, resulto el mejor símbolo de un traspaso de poder con desvalijamiento y sin huellas. Incluso los autos de la Presidencia no eran tales y estaban a nombre del Ejército. Aylwin al enterarse se había enfurecido y amenazó con llegar al Congreso de Valparaíso en taxi el día de la asunción. Se logró un arreglo de última hora. Pero quedó el sentimiento en el personal entrante de que se le había tomado el pelo ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 126.

Le soir, Aylwin est rentré à Santiago. Une foule venue de tous les quartiers de la ville est sortie dans la rue pour fêter le Président qui allait s'installer à La Moneda. Vers 20 h, il y a eu une réception restreinte aux invités internationaux et au cercle politique proche.

Le grand moment populaire a eu lieu le lendemain au Stade National sous le mot d'ordre « Así me gusta Chile » (« C'est comme ça que j'aime le Chili »). Ce stade – qui avait été un camp de concentration et un camp de torture pendant les premières années de la dictature – avait été choisi comme symbole d'une nouvelle ère de réconciliation.

Ce fut un véritable jour de fête. D'après nos propres souvenirs se trouvaient rassemblées plus de 70 000 personnes émues qui criaient, riaient et applaudissaient comme des enfants. Le Président et son épouse ont traversé le stade pour aller prendre place dans la tribune. Au son de l'hymne national, des centaines de jeunes ont couvert le terrain de drapeaux nationaux puis un spectacle à grande échelle a commencé : des troupes de théâtre de rue, des groupes de musiciens rentrés d'exil, des artistes de toutes sortes y ont participé.

À la fin, le Président a pris la parole et a évoqué dans son discours la construction d'une nouvelle étape de la vie nationale. Il a appelé les Chiliens à la réconciliation et à la création d'une patrie pour tous, une patrie libre et juste.

Lorsqu'il a demandé de rechercher l'unité entre civils et militaires, des hurlements se sont fait entendre. La plupart des gens n'étaient pas disposés à pardonner. Le Président a répété que le Chili n'était qu'un seul pays. On pouvait cependant constater que c'était là un point important de divergence.

La soumission des Forces Armées au pouvoir politique

C'est ainsi qu'a commencé le premier gouvernement de la Concertation. La passation de pouvoirs s'est faite dans toutes les administrations dans un climat extrêmement formel et dans la prudence.

Le Ministre de la Défense Patricio Rojas, à qui allait incomber la responsabilité de mener à bien les relations avec les militaires, a nommé les Secrétaires d'État à la Défense (Armée de Terre), à la Marine, à l'Armée de l'Air, à la Gendarmerie (Carabineros) et à la Gendarmerie Judiciaire (PDI).

Sa mission essentielle était de restaurer la norme institutionnelle en assurant la dépendance administrative et politique des Forces Armées au Ministère de la Défense. Pour atteindre un objectif d'une telle ampleur, il ne disposait que des quatre années du mandat présidentiel, avec toutes ses contraintes.

Il y avait peu de chances de faire passer une loi au Congrès en raison du déséquilibre des forces. Sur 47 sénateurs, 38 ont été élus et 9 ont été « désignés » : parmi ces derniers, quatre venaient de l'Armée, deux autres ont été directement nommés par Pinochet et l'opinion du gouvernement militaire a fortement pesé dans le choix des trois autres.

Le Conseil National de Sécurité, qui avait un droit de regard sur tout, était composé, comme nous l'avons précisé, de huit membres, dont les trois Commandants en chef des Forces Armées et le directeur général de la Gendarmerie.

La Loi Organique des Forces Armées a été promulguée à la dernière minute par le régime militaire. Les Commandants en chef ne pouvaient pas être révoqués avant huit ans. Le Président ne pouvait ni nommer ni limoger les fonctionnaires, et il devait s'en tenir à ce que lui proposaient les Commandants en chef.

Malgré toutes ces protections, les militaires s'inquiétaient eux aussi. Il est évident que les violations des Droits de l'Homme étaient un sujet sensible. Le changement de génération, le manque d'informations sur les événements passés et la Loi d'amnistie

de l'année 1978 avaient créé un voile épais pour la plupart des jeunes officiers qui ne connaissaient pas la vérité sur ce qui s'était passé pendant le gouvernement militaire.

Pour gérer la nouvelle situation et se défendre des possibles attaques causées par le nouveau rapport de forces, Pinochet a créé le Comité Assesseur (Comité Asesor) qui allait être dirigé par le Major-Général Jorge Ballerino. Plus d'une trentaine de membres allaient travailler dans ce Comité. C'étaient sensiblement les mêmes que ceux qui avaient travaillé dans l'ancien Ministère du Secrétariat Général de la Présidence. Ils se sont installés dans des bureaux de la rue Bandera, au numéro 52, à côté du Ministère des Affaires Étrangères. Ballerino a ainsi précisé leur fonction : « Notre groupe sera l'arrière-plan. Alors que l'Armée se retire dans les casernes, la mission de notre groupe est de protéger ses arrières »¹⁷⁸.

La question de la violation des Droits de l'Homme

Malgré la situation difficile, le Président Aylwin a cherché à tenir la promesse d'apporter une solution humaine et juridique aux familles des personnes portées disparues. Il était conscient qu'un acte de reconnaissance et d'indemnisation de la part de l'État chilien était indispensable.

Lors de la campagne électorale de décembre 1989, l'avocat José Zalaquett, grand défenseur des victimes de la Dictature, avait soumis à la Commission des Droits de l'Homme du programme présidentiel un document qui allait orienter les actions du Président. Ce document établissait le principe de non-renonciation à la connaissance de la vérité, même en reconnaissant que, dans les faits, l'application de sanctions

¹⁷⁸ Ascanio Cavallo. *La historia oculta de la transición*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1988, p. 29. L'auteur ne donne pas ses sources.

pénales demeurerait impossible car l'abrogation de la Loi d'amnistie de 1978 était irréalisable¹⁷⁹.

Dans cet esprit, Aylwin a décidé de créer la Commission de Réconciliation et de Justice en vue d'enquêter sur les événements de la dictature. Pour la légitimer, il a invité des représentants de tous les secteurs politiques à en faire partie. Il a alors fait appel à différentes personnalités de droite qui ont refusé sous la pression des militaires. Finalement, l'historien Gonzalo Vial, qui avait été Ministre de l'Éducation dans le gouvernement de Pinochet, a accepté l'invitation et a rejoint la Commission. Raúl Rettig, avocat de 81 ans et ancien Sénateur de la République dans les années 1950, présidait cette Commission.

Le 24 avril 1990, Aylwin a demandé au Ministre de la Défense de recevoir les Commandants des Forces Armées pour leur annoncer que le Président de la République avait décidé de créer cette Commission.

À la suite du refus de Pinochet de rencontrer le Ministre de la Défense, le Vice-Commandant a assisté à la réunion et en a immédiatement informé Pinochet. Ce dernier a réuni le Haut Commandement et a demandé à rencontrer le Président le jour même. Aylwin a décidé de lui accorder une audience la semaine suivante : le soir même, le décret de création de la Commission était envoyé.

Le lendemain, la Commission s'est mise au travail. Son principal objectif était de « connaître la vérité sur les graves violations aux Droits de l'Homme commises dans le pays entre le 11 septembre 1973 et le 11 mars 1990 ».

Une série de mouvements dramatiques a alors commencé, dans lesquels tant le Président que Pinochet ont essayé d'assurer leur position. Le 26 mai, le Comité Assesseur a publié une déclaration publique dans laquelle il exprimait ses

¹⁷⁹ Ascanio Cavallo. *La historia oculta de la transición*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1988, p. 19.

appréhensions en ce qui concerne la Commission de Réconciliation et de Justice. Pinochet a alors été convoqué à La Moneda.

Aylwin a abordé d'autres sujets délicats à l'occasion de cette brève rencontre : l'existence et la légitimité du Comité Assesseur – qui ressemblait davantage au cabinet d'un ministère fantôme – et la dissolution de la CNI, officiellement réalisée en février 1990. On soupçonnait cependant que certains de ses agents étaient toujours en exercice. Le Président a également demandé que les archives de la CNI soient transférées au Ministère de l'Intérieur. Pinochet a nié l'existence d'archives, déclarant que « ce n'est pas comme ça que l'on gère ces affaires-là ». À la fin de cette réunion, Aylwin a invité cinquante-deux généraux à déjeuner à La Moneda.

Ensuite, le 31 mai, Aylwin s'est rendu à Punta Arenas et a demandé à rencontrer les généraux de la zone. Après de nombreuses hésitations et consultations, le chef militaire a fini par accepter. Quelques jours plus tard, un document envoyé par le Comité Assesseur a annoncé que le Président pouvait bien évidemment visiter les casernes mais qu'il lui était conseillé de formaliser cette initiative par les « voies régulières » afin de ne pas provoquer d'événements malencontreux ou contraires aux règlements.

Par ailleurs, le 3 juin, on a découvert à Pisagua, sur un terrain appartenant à l'Armée, une fosse commune dans laquelle ont été retrouvés des restes humains de personnes qui avaient été exécutées et dont les corps n'avaient jamais été rendus à leurs familles.

Pinochet a réagi en convoquant un Conseil de Généraux. Ce dernier a rédigé une déclaration qui a été lue le lendemain à l'Académie de la Guerre, afin d'établir que l'Armée considérait les faits de 1973 comme faisant partie d'une « action de guerre » et appelait à ne pas aggraver les blessures nées de ces circonstances :

C'est pourquoi nous exigeons le respect de notre institution et de tous ceux qui, dans nos rangs, ont rempli les tâches difficiles de la guerre et qui aujourd'hui déploient tous leurs efforts pour la paix et le progrès de la Nation¹⁸⁰.

Après cette déclaration, le Ministre de la Défense a engagé une série d'entretiens avec les Commandants en chef pour leur demander de lui communiquer toute information utile sur les victimes afin de pouvoir traiter cette affaire avec une extrême prudence.

Durant ces quelques jours, le Général Pinochet a envoyé au Président de la République le rapport sur l'existence du Comité Assesneur :

Le Comité est un organe de consultation, directement lié au Commandant en chef de l'Armée, et justifié par son rôle dans le Conseil de Sécurité Nationale et surtout renforcé par la garantie institutionnelle que l'article 90 de la Constitution donne aux Forces Armées.

Le Ministre de la Défense a adressé un mémorandum à l'attention du Contrôleur Général de la République demandant de légitimer le Comité Assesneur. Le Contrôleur a répondu quelques semaines plus tard que le Comité Assesneur n'était pas illégal mais qu'il n'avait aucun pouvoir d'enquêter ni de recueillir des informations. Même si Pinochet avait perdu une bataille « morale », les choses demeuraient les mêmes dans la pratique.

Pendant ce temps, Ballerino, directeur du Comité assesneur de Pinochet, a rencontré de manière informelle certains députés qui lui demandaient de coopérer en fournissant des informations sur le sort des détenus portés disparus, afin que leurs proches puissent leur donner une sépulture digne. Ballerino répondait systématiquement que l'institution ne disposait pas d'informations.

¹⁸⁰ « Por eso exigimos respeto para nuestra institución y para todos aquellos que han desempeñado en nuestras filas las duras tareas de la guerra y que hoy entregan sus mejores esfuerzos por la paz y el progreso de la nación ». Ascanio Cavallo. *La historia oculta de la transición*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1988, p. 34.

Les prisonniers politiques

Le Ministre de la Justice s'employait quant à lui à trouver une solution pour la libération des 442 prisonniers politiques, libération à laquelle s'était engagé le Président Aylwin pendant sa campagne.

La première initiative du Président a été une série de 45 décrets de grâce présidentielle pour les crimes de conscience, de conspiration, de violation de l'interdiction de faire de la politique et d'entrée illégale dans le pays. Toutefois, la grâce présidentielle permettait seulement de libérer les prisonniers politiques qui n'avaient commis ni assassinat ni enlèvement et qui n'avaient pas provoqué de blessures graves. Malheureusement, un grand nombre de prisonniers avaient commis des enlèvements de chauffeurs de taxis quand ils avaient effectué ce qu'ils appelaient des « actes de propagande armée » et ne pouvaient donc pas bénéficier de la grâce présidentielle.

La seconde initiative a été une série de lois – les Lois Cumplido – que le Ministre de la Justice avait adressées au Parlement avant même que le Parlement ne commence à travailler. Ces lois comprenaient l'abolition de la peine de mort, la modification de la loi contre le terrorisme, des modifications du Code Criminel et de la procédure pénale militaire ainsi que des lois sur la Sécurité d'État et le contrôle des armements.

Cependant, le 21 mars 1990, un groupe de militants du Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) a organisé un attentat contre le Général Gustavo Leigh, membre de la première Junta Militar alors à la retraite. La nature et la source d'inspiration de cet attentat n'ont pas été clarifiées. Quoiqu'il en soit, cet acte montre que, pour certains groupes, l'arrivée au gouvernement de la Concertation ne signifiait pas l'abandon de certaines formes de lutte. Bien entendu, cette attaque a restreint les arguments en faveur de la libération des prisonniers politiques fondée sur la légitimité de la lutte contre une dictature.

Durant les mois suivants, des recherches et des découvertes de fosses clandestines ont été effectuées. Les membres des associations de défense des Droits de l'Homme ont tenu secrète leur possible localisation jusqu'à ce que la Justice accepte d'engager des recherches.

Le mois suivant, l'Église de Valdivia révèle l'inhumation illégale de 18 paysans fusillés à Futrono et Chihuio. À Calama, on découvre une fosse clandestine contenant des restes de cadavres dynamités. Dans le cimetière de Copiapó, quatre corps sur les treize corps extraits d'une fosse anonyme, dont plusieurs brûlés, sont identifiés comme fusillés en 1973. D'autres opérations de recherche sont engagées sur les rives du Mapocho et dans trois lieux différents à Concepción. En août viennent s'y ajouter trois corps ligotés sur la colline de Mutrún, trois dans le cimetière La Playa de Constitución, six à Calama et six autres, dynamités, dans un coin de Tocopilla.

La situation la plus dramatique se présente peu après, lorsque le juge Germán Hermosilla, qui enquête sur l'exécution des paysans de San Bernardo de Paine et Cuesta de Chada, reçoit l'information que quelques corps pouvaient être enterrés dans le Patio 29 du Cimetière Général de Santiago, un secteur mystérieux où il n'y a que des croix portant l'inscription NN¹⁸¹.

Durant le premier semestre du gouvernement d'Aylwin, il a ainsi été procédé à plusieurs exhumations d'ossements de personnes non identifiées, réclamées par des organisations de défense des Droits de l'Homme et des familles de détenus disparus. Ces exhumations ont eu un fort impact. Les crimes de la dictature commençaient à être connus de tous. Personne ne pouvait continuer à les nier.

¹⁸¹ « Al mes siguiente, la Iglesia de Valdivia revela la inhumación ilegal de 18 campesinos fusilados en Futrono y Chihuio. En Calama aparece una fosa clandestina con restos de cadáveres dinamitados. En el Cementerio de Copiapó, cuatro de trece cuerpos extraídos de una fosa anónima, varios de ellos quemados, son identificados como fusilados de 1973. Más operaciones de búsqueda se desarrollan en las riberas del Mapocho y en tres lugares de Concepción. En agosto se añaden tres cuerpos maniatados en el cerro Mutrún, tres en el cementerio La Playa de Constitución, seis en Calama y otros seis, dinamitados, en un pique de Tocopilla. La situación más dramática se presenta poco después cuando el juez Germán Hermosilla que investiga la ejecución de campesinos de San Bernardo de Paine y Cuesta de Chada recibe la información de que algunos cuerpos podrían estar enterrados en el Patio 29 del Cementerio General de Santiago, un misterioso sector donde solo hay cruces marcadas NN ». Notre traduction. Ascanio Cavallo. *La historia oculta de la transición*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1988, p. 44.

Dans ce climat de stupeur, les projets de lois présentés par le Ministre de la Justice ont été étudiés tout au long du second semestre de l'année 1990. La Loi Anti-terrorisme et la Loi sur les Droits des personnes ont été approuvées par le Sénat en novembre. Toutefois, la peine de mort n'a pas été abolie¹⁸². À la fin de l'année 1990, le gouvernement n'avait pas réussi à beaucoup progresser dans la libération des prisonniers politiques. Ces derniers, qui refusaient d'accepter une loi qu'ils considéraient comme illégitime, ont fait une grève de la faim de 20 jours en juin 1991.

Quelques mois plus tard, afin de trouver une solution à ce problème, la droite a proposé au Gouvernement de lui accorder provisoirement le droit de gracier tous les prisonniers politiques et le Gouvernement a accepté. Pinochet a exprimé son désaccord car certains des prisonniers avaient participé à l'attentat contre lui.

Les problèmes des « pinochèques »

Il s'est alors produit un autre conflit qui a affecté les relations entre le Président Aylwin et les Forces Armées. En août 1990, le Président Aylwin avait reçu un dossier confidentiel comportant les photocopies de trois chèques payés par l'Armée à Augusto Pinochet Hiriart, second fils du Commandant en chef, et encaissés en janvier 1989. La valeur totale des chèques était de \$ 971 940 001 pesos chiliens, soit l'équivalent de 3 000 000 de dollars américains de l'époque. Les photocopies provenaient des archives du Banco del Estado. Il s'agissait du rachat par l'État de la dette d'une entreprise de métallurgie dont le fils de Pinochet était un associé.

Le Président a convoqué ses ministres et les photocopies sont restées entre les mains du Ministre de la Défense qui a rencontré des parlementaires de la Concertation. Bien évidemment, la nouvelle s'est répandue et, quelques jours plus tard, elle est parvenue à la presse qui l'a publiée sous le titre de l'« Affaire des pinochèques ».

¹⁸² La peine de mort a finalement été abolie en 2001.

Le 18 octobre 1991, le Parlement a décidé de constituer une Commission d'enquête pour examiner cette question, mais les députés de droite ont préféré s'abstenir. Cette Commission disposait d'une période de 90 jours pour effectuer ses recherches.

Inquiet, le général Ballerino a rencontré officieusement certains membres du Parlement pour tenter d'obtenir la promesse que le Commandant en chef ne serait pas appelé à témoigner. Il savait cependant que certains militaires seraient convoqués et que l'affaire serait commentée dans les casernes, ce qui risquait d'entraîner les premières divisions au sein de l'Armée. Ballerino a personnellement supervisé les déclarations que devaient faire les militaires appelés à témoigner. Son objectif était de dissocier le Commandant en chef des activités de son fils et de démontrer qu'il ne savait rien de cette affaire.

Toutefois, des documents sont apparus, qui ont réduit à néant la possibilité de défendre l'innocence de Pinochet. Ballerino a sollicité une audience au Commandant en chef et l'a informé que, selon son analyse, la situation était désastreuse. Selon lui, la seule solution était de négocier avec le Gouvernement pour interrompre l'enquête. Pinochet l'a autorisé à présenter sa démission, mais pas avant la fin du mandat du Président Aylwin.

Ballerino a précisé au Ministre Secrétaire Général de la Présidence Enrique Correa que :

Si la recherche sur les chèques aboutissait, le Commandant en chef pourrait être déclaré coupable, tragédie que l'Armée est prête à éviter à tout prix. [...] Le Commandant en chef est prêt à considérer sa retraite anticipée, dans un délai raisonnable.

Correa a accepté de parler au Président. Il ne voulait surtout pas que Pinochet ait l'impression que le Gouvernement lui demande de démissionner. Il a ensuite appelé Ballerino pour l'informer que le Président était prêt à recevoir le général quand ce dernier le souhaiterait. Le rendez-vous entre Pinochet et Aylwin s'est déroulé chez le Président, le 18 décembre 1991, au petit matin. Ils ont parlé de la situation dans le

golfe Persique, de la probabilité d'une intervention américaine au Koweït, d'une invasion en Irak, de l'impact sur le prix du pétrole et sur l'industrie des armes. Tous ces événements se sont effectivement produits quelques années plus tard, ce qui amène à penser que la logique militaire s'impose partout. Parmi les questions nationales, ils ont évoqué deux questions importantes concernant leur relation : la proximité de l'avènement du rapport de la Commission Rettig et les lois que le Ministre de la Justice avait envoyées au Congrès. Ils n'ont pas dit un mot des chèques ni de la promesse de démission anticipée.

La négociation était bloquée mais le Général Pinochet a appris par la presse que l'enquête sur son fils se poursuivait au Congrès et qu'un brigadier avait apporté un témoignage « inquiétant ». Quelques heures plus tard, le Ministre Rojas a rencontré Ballerino pour lui signifier que le Commandant en chef devait prendre sa retraite au plus tard le 15 avril 1991 et qu'il ne pourrait pas désigner son successeur.

L'Armée a alors violemment réagi. À 18 h, on a distribué les clés pour la consignation de premier degré, consignation d'urgence, ce qui signifie que tous les soldats devaient se présenter à leur caserne dans les deux heures. Les Forces Spéciales ont été convoquées pour protéger les familles des officiers supérieurs. Ballerino a donné une version officielle, selon laquelle la consignation de l'Armée était liée au fait que le Ministre de la Défense avait demandé la démission du Commandant en chef. Le Ministère de l'Intérieur a quant à lui pris contact avec les mairies et les préfectures. Des mouvements de troupes observés dans sept grandes villes ont amplifié la panique.

Aylwin a donc organisé une réunion à son domicile avec quelques ministres, le Président du Sénat et quelques sénateurs. Ils ont appelé l'Amiral Busch et le Général Mattei et ont pris conscience que ni la Marine ni l'Armée de l'Air n'avaient été consignées. Il s'agissait d'une insubordination de l'Armée.

La même constatation a été faite pour ce qui est de l'Armée : les autres branches des Forces Armées ne se sont pas mobilisées. Il fallait trouver une issue. Vers minuit, le vice-commandant Lucar a fait observer que, dans le règlement, il existait un exercice

appelé « exercice de sécurité, de recrutement et de liaison » qui entrerait dans les facultés du Commandant en chef. Lucar en a informé la presse et le Ministre de la Défense a soutenu cette version.

En janvier, alors que prenait fin le temps imparti à la Commission d'enquête de la Chambre des Députés pour se prononcer sur la question des « pinochèques », le fils de Pinochet a été interrogé et il a donné des réponses contradictoires, déclarant qu'il n'avait jamais informé son père de ce qui se passait, compte tenu des mauvaises relations qu'il entretenait avec lui.

L'Armée a quant à elle confirmé l'engagement indéfectible de l'institution au côté du Commandant en chef, « quelles que soient les caractéristiques des actions infâmes qu'on lui reproche pour chercher à lui nuire ».

Désormais, la Commission d'enquête de la Chambre des Députés travaillait sous la pression du Gouvernement et du Comité Assesseur. Finalement, le rapport a été envoyé au bureau du Contrôleur Général de la République en charge des questions administratives, et non pas envoyé aux Tribunaux ou au Conseil de la Défense d'État, ce qui aurait permis d'engager un procès criminel. Ainsi, l'affaire des « pinochèques » s'est terminée dans une impasse.

Le rapport Rettig, la vérité sans nom ni personne à juger

Durant les premiers mois de travail, les membres de la Commission Vérité et Réconciliation ont débattu de la manière d'intégrer des représentants des Forces Armées dans leur travail, du moins pour l'identification des victimes.

Raul Rettig a tout d'abord réclamé des listes de détenus aux Commandants, mais il n'a obtenu aucune réponse jusqu'à ce que soit révélée l'existence de cadavres anonymes sur les sites de Pisagua, Colina, Chihuio, Calama et Copiapo que nous avons déjà évoqués. Les réponses de la Marine, de l'Aviation et de la Gendarmerie sont enfin parvenues, avec peu d'informations.

Le 6 août 1990, l'Armée a organisé une présentation publique pour communiquer un rapport en quatre volumes et une vidéo aux membres de la Commission qui ne répondaient pas à la question posée. L'Armée cherchait à renforcer deux idées : tout d'abord, l'idée que le Chili traversait une situation qui exigeait un coup d'État militaire. Ensuite, l'idée qu'il y avait eu des victimes des deux côtés. Elle ne donnait cependant aucune information sur les victimes de la dictature.

Il convient de rappeler que dans les autres branches des Forces Armées, les Commandants de l'époque n'étaient pas les mêmes que ceux qui avaient participé au coup d'État, ce qui leur a donné une certaine liberté pour enquêter afin de savoir si le bateau-école *Esmeralda* avait été utilisé pour des actes de torture et si les avions avaient été utilisés pour jeter des cadavres à la mer. Quoi qu'il en soit, les résultats de ces enquêtes n'ont pas été remis à la Commission.

Cette dernière a cependant réuni quelques témoins clés. Le général (à la retraite) Sergio Arellano a rencontré trois membres de la Commission et a établi que les exécutions perpétrées par sa fameuse « Caravane de la mort » résultaient d'ordres supérieurs.

Pour sa part, le Commandant Miguel Krasnoff Marchenko, ancien chef du groupe Halcon de la DINA, officier actif à l'époque, a déclaré que ses actes ne pouvaient pas lui être imputés et il a affirmé que, s'il avait été mêlé aux affaires dont on l'accusait, il aurait agi de la même manière et qu'il le referait si c'était nécessaire.

Les récits des collaborationnistes, c'est-à-dire des personnes de gauche recrutées par la force par la DINA, ont été recueillis. María Merino, « La Flaca Alejandra » et Luz Arce ont apporté des témoignages détaillés, en fournissant des identités et des noms de code, quant à la structure de la terreur d'État. Ingrid Olderock, ancien agent secret de la Gendarmerie, a ajouté des détails. Les deux agents de la DINA ont fourni des informations complémentaires : ceux qui étaient liés aux anciens chefs de l'appareil de sécurité avaient donné des instructions pour que personne ne collabore avec cette Commission.

Les membres de la Commission sont parvenus à la conclusion qu'ils ne pouvaient pas déterminer les responsabilités individuelles. Même s'ils avaient des certitudes absolues sur l'identité des coupables, ils ne pouvaient pas les mentionner. Tout ce qu'ils pouvaient faire, c'était de transmettre ces documents à la justice.

Les attentats terroristes qui se sont produits pendant cette période leur ont donné d'autres raisons de se taire : si les noms des coupables étaient connus, les membres de la Commission pourraient être victimes d'attaques personnelles.

La « vérité sans nom » a commencé à l'emporter sans pression extérieure. Le rapport final a joué sur le principe de la « conviction morale ». Les familles des victimes pourraient avoir droit à la reconnaissance officielle mais pas à celle de la justice.

Le 8 février 1991, les membres de la Commission se sont rendus à La Moneda pour apporter les six volumes du rapport final. Il s'agissait d'une importante analyse politique et juridique grâce à laquelle il aurait dû être possible de commencer à connaître la vérité. En ce qui concerne les victimes, la Commission a reçu 3 550 accusations d'assassinat. Elle a confirmé 2 279 victimes, dont 164 ont été considérées comme victimes de la violence politique et 2 115 comme victimes de violations contre les Droits de l'Homme¹⁸³.

Une petite cérémonie a été organisée par le Président Aylwin qui les a reçus et qui s'est engagé à lire le rapport pendant les deux semaines de vacances qu'il s'accordait à ce moment-là.

De retour à Santiago, le Président a organisé une série de réunions avec les Commandants en chef, les dirigeants des principaux partis politiques et des

¹⁸³ En 2004, une autre Commission (Comision Valech) a établi la vérité dans les cas de privation illégale de liberté et de torture. Les chiffres des victimes des violations contre les Droits de l'Homme sous le régime de Pinochet établis par les deux Commissions sont les suivants : 28 000 Chiliens ont été torturés, 2 279 assassinés et 1 248 sont restés des « détenus disparus ». En outre, 200 000 Chiliens ont connu l'exil.

organisations sociales. Il a demandé de contribuer à créer un climat constructif, après la publication du rapport Rettig.

Le 4 mars, le Président a prononcé un discours, qui a été retransmis par la chaîne de télévision nationale, dans lequel il présentait des excuses au nom de l'État chilien aux familles des victimes en sa qualité de Chef d'État et enjoignait les Forces Armées ainsi que tous ceux qui avaient participé à ces crimes à faire des gestes de reconnaissance de la douleur causée.

Aylwin a ensuite convoqué le Conseil de Sécurité. Au cours de cette réunion, il a donné la parole aux généraux. Pinochet a déclaré : « L'Armée du Chili ne voit certainement aucune raison de s'excuser d'avoir pris part à l'œuvre patriotique de restaurer la paix sociale et la démocratie ».

Plus tard, dans un discours public, Pinochet a annoncé que l'Armée affirmait son désaccord fondamental avec le rapport de la Commission Vérité et Réconciliation et niait sa validité aussi bien sur le plan historique que juridique.

Deux mois après, le pouvoir judiciaire a publié à son tour une déclaration contestant la validité juridique de la Commission. Les juges ont bien évidemment été mis en cause pour le négationnisme dont ils avaient fait preuve sous le régime militaire.

Enfin, le 1^{er} avril 1991, lorsque le Gouvernement a proposé aux familles des victimes de recevoir le rapport qui allait donner aux familles une validité et une légitimité morale, des partisans d'extrême gauche ont assassiné Jaime Guzman, sénateur et ancien collaborateur de Pinochet. L'acte de réparation morale que le Gouvernement voulait réaliser a été abandonné. Le Rapport Rettig n'a eu ni la solennité ni l'importance que souhaitait lui donner le Président.

L'assassinat de Jaime Guzman a également produit un effet dévastateur au sein du FPMR. Certains membres, qui doutaient de l'efficacité et de la pertinence de la voie armée, ont immédiatement quitté le groupe : des dizaines de jeunes qui s'étaient

préparés militairement à lutter contre Pinochet sont rentrés chez eux. Par ailleurs, des centaines de partisans de droite en colère ont rejoint l'UDI, le parti de Jaime Guzmán.

Plus grave encore, Pinochet est venu voir Aylwin pour lui faire part du sentiment des équipes de renseignement militaire qui estimaient que cet assassinat marquait le passage à « la phase D », la phase de terrorisme sélectif, durant laquelle les victimes sont choisies pour produire un choc. C'était, selon lui, la phase préalable à une guérilla urbaine.

Le Gouvernement a parfaitement compris ce qui se cachait derrière cet avertissement. Les militaires pourraient s'investir dans la lutte contre le terrorisme en invoquant des raisons de sécurité nationale.

Le Gouvernement s'est alors décidé à créer un nouveau comité, composé de membres de la Concertation elle-même afin de démanteler le FPMR, le bras armé du Parti Communiste, en collaboration avec la Gendarmerie civile. Ce comité, qui a ultérieurement été appelé « le bureau », a eu des conséquences politiques considérables pour le gouvernement d'Aylwin. Il a en effet incité de nombreux partisans de la gauche à se dissocier de la Concertation.

Deux procès ont ouvert la possibilité de rendre justice

Finalement, le premier procès contre les militaires ayant participé aux violations des Droits de l'Homme a eu lieu aux États-Unis.

Le 17 septembre 1991, le juge et ministre extraordinaire commis à cette affaire, Adolfo Bañados, procureur dans le cas de l'assassinat de l'ancien ministre d'Allende, Orlando Letelier, perpétré aux États-Unis, a prononcé des mandats d'arrêt contre le Général

Manuel Contreras¹⁸⁴ (retraité) et le Brigadier Pedro Espinoza. Il a ensuite convoqué 30 colonels en exercice qui avaient servi dans la DINA.

Même si cet assassinat avait été perpétré par des agents de la DINA le 21 septembre 1976, il n'a pas pu bénéficier de la Loi d'Amnistie de 1978, à la demande expresse des États Unis où se déroulait le procès.

Lorsque Pinochet a pris connaissance des mandats d'arrêt, il a averti le Ministre de la Défense que si on voulait ces hommes, il faudrait aller les chercher dans les casernes. Durant la deuxième quinzaine du mois de novembre 1991, la deuxième Chambre de la Cour Suprême a rejeté le recours présenté par la défense de Contreras et d'Espinoza, de sorte que le procès a pu se poursuivre. Aylwin a exprimé sa satisfaction. Ballerino a alors adressé une note par le biais du Ministre Rojas pour dénoncer l'absence de neutralité d'Aylwin face à la justice.

Le Ministre Rojas a rencontré Pinochet pour lui demander de mettre à la retraite le Brigadier Espinoza, affirmant que ce dernier avait déjà dépassé la limite de ses années de service. Pinochet a rejeté sa demande, au motif que ce serait le déclarer coupable avant même qu'une décision ne soit rendue par la Justice.

Le Président a insisté sur le fait qu'il allait gracier tous les prisonniers politiques, même ceux qui avaient commis des actes sanglants car il lui semblait injuste qu'ils soient prisonniers alors que « d'autres » étaient libres.

Cette situation ne trouvera son issue qu'en 1995, lorsque Manuel Contreras et Pedro Espinoza seront jugés et considérés comme « les auteurs derrière les auteurs » et non pas en tant qu'auteurs matériels des crimes. Ils seront condamnés simplement pour falsification de passeports et autres documents légaux. Malgré la légèreté des

¹⁸⁴ Manuel Contreras était le Directeur de la DINA (Direction nationale d'intelligence de l'Armée) entre 1973 et 1977 et Pedro Espinoza était le commandant en second.

sanctions – sept ans de prison –, ce cas constitue le premier procès judiciaire contre les chefs des services d'intelligence de Pinochet.

Pour raconter la suite, nous allons reproduire un article paru dans un journal français, *Libération* [mettre en note de bas de page : « *Libération*, 8 juin 1995, p. x. Cette publication signale l'importance accordée à cet événement au plan international » :

Libération. 8 juin 1995. L'armée chilienne lâche le Général Manuel Contreras. Elle joue l'amnistie totale en échange de sa loyauté, par Baudin Gilles, Santiago, de notre correspondant.

Ironie de l'Histoire, le Général Manuel Contreras fait de la résistance... Condamné à sept ans de détention peine confirmée il y a une semaine par la Cour suprême - pour avoir ordonné en 1976 l'assassinat du dirigeant socialiste Orlando Letelier, l'ancien chef de la DINA, le service secret qui fit disparaître des centaines d'opposants à la dictature, se pose aujourd'hui en rebelle solitaire. À chaque interview, c'est la même rengaine : le « vieux soldat » retraité n'ira jamais en prison, pas même à l'hôpital militaire, comme le lui ont suggéré ses compagnons d'armes.

D'ordinaire peu bavard, Contreras fait soudain montre d'une remarquable prolixité. Sans rencontrer chez les civils d'autre écho qu'une réprobation unanime. Mais ses propos s'adressent avant tout à l'armée de terre, qu'il aimerait bien voir basculer à nouveau du côté de la sédition. Les déclarations ambiguës de certains officiers, formulées avant que ne soit connu le verdict de la Cour suprême, pouvaient lui donner des raisons d'espérer.

Or l'illusion s'est dissipée dimanche lorsque le général Pinochet a affirmé, à la télévision, que l'armée respecterait la résolution judiciaire. L'autorité du Commandant en chef de l'armée de terre étant désormais engagée, il est improbable que des militaires enfreignent la discipline pour manifester publiquement leur soutien à Contreras. D'ailleurs, le Colonel Espinoza, l'ancien numéro 2 de la DINA, condamné à six ans d'emprisonnement pour le même crime, a fait savoir qu'il se mettait à la disposition des autorités judiciaires.

Le lâchage en règle de Contreras par ses pairs constitue, aux yeux des généraux, un geste de bonne volonté dont ils espèrent être bientôt récompensés. Car les forces armées, relayées par les partis de droite, souhaitent l'approbation, le plus vite

possible, d'une loi dite de « point final » qui refermerait les procès intentés à des militaires ou à des policiers criminels. Dans cette perspective, le sacrifice de Contreras présenterait l'avantage de dégager un échiquier jusqu'alors bloqué par l'interminable affaire Letelier. Le Gouvernement, de son côté, s'est félicité de « l'attitude positive » du général Pinochet.

Mais à gauche, la proposition d'une nouvelle loi d'amnistie, qui compléterait celle que le régime militaire décréta sans vergogne en 1978, a entraîné une levée de boucliers. Les socialistes, partenaires gouvernementaux des démocrates-chrétiens, s'étaient déjà opposés à une initiative prise en ce sens, à la fin de son mandat, par l'ancien président Aylwin. Sous la menace d'une grave crise politique, le chef de l'État avait dû retirer son projet. Prenant le contre-pied de l'interprétation des militaires, les organisations de défense des droits de l'homme estiment que la condamnation de Contreras, aussi tardive soit-elle, devrait permettre de rouvrir les procès en souffrance, au Chili ou à l'étranger. C'est ainsi qu'un magistrat argentin, chargé du dossier d'instruction de l'assassinat en 1974 à Buenos Aires du général Prats, l'ancien Commandant en chef loyaliste de l'armée de terre, a fait savoir qu'il pourrait être amené à inculper Contreras. Les négociations entre l'armée et le pouvoir s'annoncent donc délicates. Et reste à savoir comment réagira l'ancien patron de la Dina lorsqu'il recevra, dans les prochains jours, un mandat d'arrêt en bonne et due forme.

Maigre consolation d'amour-propre : la Cour suprême a accepté mardi une demande de réduction de peine de quinze mois présentée par ses avocats, qui ont fait valoir que Contreras avait déjà été placé en détention, pour cette période, à l'hôpital militaire de Santiago, pendant l'examen par le Chili, en 1978, d'une demande américaine d'extradition. Lundi, le président de la Cour suprême Marcos Aburto avait rejeté par avance tout recours pour annulation de la peine, soulignant que la sentence était sans appel.

Deuxième cas. Le 15 décembre 1992, dix députés de la Concertation ont présenté une accusation constitutionnelle contre quatre membres de la magistrature pour « abandon flagrant de leurs responsabilités ». Le procureur de l'armée Fernando Torres Silva était l'un de ces accusés.

Nous allons brièvement nous attarder sur ce cas afin d'en donner une explication détaillée car il démontre bien que le mécanisme juridique était bloqué au point d'empêcher toute justice.

Chanfreau, étudiant en philosophie et militant du MIR, avait été enlevé à son domicile le 30 juillet 1974 et conduit au 38 rue de Londres, centre des premiers interrogatoires de la DINA. Il avait été vu pour la dernière fois par son épouse le 13 août.

Le procès est à plusieurs reprises récusé par les Tribunaux. Cependant, en juin 1990, à la suite du retour d'exil des anciens détenus et de l'identification des agents de la DINA impliqués dans leur enlèvement et leur rétention, la Cour d'Appel nomme le juge Gloria Olivares « ministre extraordinaire chargé de cette affaire ». Contre toute attente, le procès commence à être agité. Un ancien collaborateur de la DINA sort de l'ombre : Osvaldo Romo, « El Guaton », élément bien connu de la gendarmerie judiciaire, qui vivait depuis 1980 dans la ville de Mogi Guazu, près de Sao Paulo.

Le Ministre Olivares a prononcé un mandat d'arrêt contre Romo, que la gendarmerie brésilienne a arrêté le 29 juillet pour résidence illégale. Le 10 août, le Président Aylwin a adressé une lettre au Président Fernando Collor de Melo demandant l'extradition de Romo. À peine 48 h plus tard, le Commandant de la deuxième division de l'Armée, le Brigadier Général Hernán Ramírez, agissant comme juge militaire de Santiago, a demandé le transfert à la Justice militaire de l'affaire Chanfreau.

En septembre 1992, le Ministre Olivares a cité et confronté plusieurs officiers de la CNI et DINA. À plusieurs reprises, il a ordonné au Colonel Krasnoff de se présenter et de soumettre sa déclaration. Il faut rappeler que ce dernier était l'ancien chef du groupe de la DINA appelé Halcon I. Il était alors le chef d'État-major de la quatrième Division en service à Valdivia II. Le Ministre de la Défense a donné à l'Armée l'ordre de le faire comparaître devant les tribunaux.

Le tribunal militaire a alors décrété qu'il y avait là un conflit d'intérêt et que l'affaire devait lui être soumise. La Juge Olivares a alors dû interrompre son enquête, ce qui a permis aux militaires de gagner du temps, comme ils le souhaitaient.

Parallèlement, l'extradition de Romo a été décidée. Toutefois, le 30 août, le Président du Brésil, Collor de Melo, a été suspendu et une procédure de destitution pour corruption a été mise en place à son encontre. Nouvelles incertitudes. Heureusement, Fernando Henrique Cardoso, ancien militant de gauche qui avait vécu en exil au Chili au début des années 1970, a été nommé dans le nouveau cabinet brésilien.

Au cours du mois d'octobre, Romo a lutté contre sa déportation mais le 24 octobre, les préparatifs de son départ pour Santiago étaient enfin engagés.

En six jours, le conflit de compétences juridictionnelles dans l'affaire Chanfreau a pris un rythme effréné. Lorsque, le 30 octobre, l'affaire est examinée par la Troisième Chambre, quatre ministres votent pour son transfert vers le bureau du procureur militaire (le procureur lui-même participe à ce vote). Les deux ministres nommés par le gouvernement d'Aylwin sont les seuls à voter contre la majorité.

Le fait que ces délits aient eu lieu en 1973, pendant « l'état de guerre », est le principal argument de ce transfert. Les juges ont rejeté l'objection de l'avocat de la défense en rétorquant que, pendant l'état de guerre, il aurait dû y avoir des tribunaux militaires de « temps de guerre », dont les règles étaient bien différentes de celles du temps de paix. Or, ces tribunaux n'ont jamais existé au Chili. Des fraudes revêtues de légalité ont été utilisées pendant la période de la dictature pour ne pas avoir à porter de jugements en cas de violation des Droits de l'Homme.

Ce nouvel acte de manipulation a provoqué la signature par dix députés de la mise en accusation des juges. Une fois l'accusation, de nature constitutionnelle, présentée, la Cour Suprême a réagi et elle a tenu le 24 décembre une réunion plénière dans laquelle elle a pris acte de l'accusation de violation de la Constitution, violation qui « compromet gravement les fondements de ces institutions ». Trois des ministres accusés avaient voté en faveur de cet accord.

Le 28 décembre, Aylwin a reçu simultanément trois lettres officielles demandant la convocation du Conseil de Sécurité Nationale : l'une émanait du Président de la Cour Suprême, une autre du Commandant en chef de l'Armée et la dernière du

Commandant en chef de la Marine, Martinez Busch, qui « suggère la révocation respectueusement ».

La réunion s'est tenue le 30 décembre, mais aucun accord n'a été trouvé pour empêcher l'action des députés. Le mardi 19 janvier 1993, l'affaire a été portée devant le Sénat. Avec une seule voix de différence, il a été décidé que l'Affaire Chanfreau ne serait pas transférée à la justice militaire. Néanmoins, après toutes ces péripéties, l'affaire est à nouveau transférée à la justice militaire, en novembre 1993.

De ce fait, sous le gouvernement du Président Aylwin, aucune affaire n'a pu être élucidée. Si, aujourd'hui, en 2015, d'anciens agents de la DINA et de la CNI ont été jugés et emprisonnés, c'est au terme d'un long processus durant lequel les affaires ont été abordées cas par cas.

Deuxième conséquence des « Pinochèques » : el « boinazo »

Le 28 mai 1993, l'affaire des « pinochèques » réapparaît dans la presse. Le Conseil de Défense de l'État, qui avait reçu l'affaire au nom de la Commission d'enquête des députés, la renvoie devant le cinquième tribunal criminel, considérant qu'il y a présomption de crime. Le juge commence alors son enquête.

Lorsque la reprise de l'affaire est divulguée par la presse, le Président Aylwin se trouve en visite officielle dans les pays scandinaves. En Suède, face à la communauté des 32 000 Chiliens qui réclament la libération des prisonniers politiques et qui demandent de préciser les raisons pour lesquelles Pinochet est toujours à son poste de Commandant en chef, le Président répond par des propos que l'on peut difficilement, après avoir lu le récit qui précède, concilier avec la réalité :

Pinochet a agi en subordination avec le Président de la République. Il a été respectueux des institutions démocratiques et n'est pas intervenu arbitrairement dans la politique, mais il s'est concentré sur ses fonctions professionnelles dans l'Armée. Le

fonctionnement de la démocratie au Chili n'a pas été perturbé par sa présence à ce poste¹⁸⁵.

De son côté, Pinochet réagit avec indignation à ce retournement de situation, qui place à nouveau son fils au centre des conflits, et convoque les généraux.

Les généraux s'associent à l'indignation et ajoutent de nouvelles requêtes. Pinochet évoque la nécessité de promulguer une loi d'amnistie pour mettre fin aux procès sur les Droits de l'Homme, d'exiger que les citations à comparaître adressées par les tribunaux à des officiers s'effectuent discrètement et d'enjoindre le Gouvernement à abandonner son projet de modification de Loi Organique des Forces Armées.

Pinochet convoque ensuite les officiers de l'État-major. Pinochet commande aux officiers de quitter leurs unités et de rejoindre le quartier général. Devant la rue Zenteno, un groupe de bérets noirs monte la garde. Soixante parachutistes positionnés à l'entrée et sur les toits « étaient la mise en scène spectaculaire du ressentiment croissant de l'Armée qui ne cadrerait pas avec la nouvelle ère démocratique »¹⁸⁶.

Le lendemain, les mouvements militaires s'amplifient mais le Vice-Président ne parvient à joindre Pinochet sur aucune de ses lignes habituelles. Cependant, peut-être en raison de la distance, Aylwin ne semble pas prendre conscience de la gravité de la situation et le Vice-Président Kraussdoit agir selon ses propres convictions. Il rencontre Pinochet chez Ballerino et s'engage à examiner chacune des plaintes déposées par les militaires. Des équipes bilatérales sont constituées pour étudier les différents points soulevés.

¹⁸⁵ « Pinochet ha actuado subordinado al presidente de la Republica, ha sido respetuoso de la institucionalidad democrática y no ha intervenido arbitrariamente en política, sino que se ha concentrado en su función profesional en el Ejército. El funcionamiento de la democracia en Chile no ha sido perturbado por su presencia en ese cargo ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 361.

¹⁸⁶ « Eran la aparatosa escenificación del encono creciente del Ejército que todavía no encajaba en la nueva etapa democrática ». Notre traduction. Rafael Otano. *Nueva Crónica de la Transición*. Santiago, LOM Ediciones, segunda edición 2006, p. 363.

Bien que le Président Aylwin ait répondu publiquement que « le Gouvernement ne négocierait pas avec les institutions militaire désobéissantes », à Santiago, les conseillers et les négociateurs prennent en compte toutes les propositions soumises par Pinochet. Les militaires obtiennent des garanties de même que la régularisation de certains biens, mais l'affaire des « pinochèques » est un fiasco.

Le mercredi 2 juin, le Président Aylwin rentre à Santiago et les mouvements de troupes s'arrêtent. Il fixe un rendez-vous à Pinochet et le rencontre le 9 juin pour lui faire des reproches. De dures paroles sont échangées à cette occasion. Le Vice-Président Krauss présente sa démission mais le Président la refuse.

Tout au long du mois de juin, les réunions civiles et militaires se succèdent. Ce qui est discuté dans le fond, c'est la création d'une loi « du point final ». Les militaires sont furieux de l'interprétation d'Aylwin relative à la Loi d'amnistie de 1978 : selon ce dernier, cette loi empêchait de punir mais non pas d'enquêter sur les crimes. C'est en raison de cette interprétation qu'ils ont été convoqués devant les tribunaux.

Aylwin entreprend ses recherches. Il s'entretient avec Alex Michael Schweitzer, ancien chancelier du régime militaire, sensible au problème des familles de prisonniers portés disparus, sur l'élaboration d'un mécanisme secret qui permettrait à ceux qui connaissent le lieu de leur détention de révéler ces informations tout en étant protégés. Aylwin rencontre des avocats des Droits de l'Homme, des professeurs de droit pénal, des représentants des partis politiques, des associations des Droits de l'Homme ainsi que des chefs religieux. À la suite de cette série de réunions, il demande au Ministre de la Justice d'envisager une loi visant à faciliter les procédures de recherches et à résoudre l'affaire des disparus.

Le 6 juillet 1993, Pinochet propose à Aylwin de promulguer une « loi de la mort présumée » ou une loi interprétative afin que les juges appliquent toujours la loi d'amnistie de la même manière. Toutefois, le Président a déjà mis au point une loi qui établit la nomination de « ministres extraordinaires » associés à différentes affaires. Pinochet semble accueillir favorablement cette idée.

Une semaine plus tard, Aylwin et Pinochet se rencontrent à nouveau. Le général accepte la proposition de nomination de « ministres extraordinaires » désignés pour enquêter au cas par cas. Il impose cependant trois conditions : tout d'abord, mettre au point un accord entre le Gouvernement et l'Armée pour décider conjointement de la nomination des ministres extraordinaires ; ensuite, inclure des règles spécifiques pour assurer la confidentialité des déclarations des officiers militaires qui auraient à témoigner ; enfin, étant donné qu'apparemment l'Armée n'avait aucun dossier sur les personnes portées disparues, faire valoir l'application des lois en vigueur, notamment la loi d'amnistie de 1978.

L'inquiétude s'est largement répandue dans les associations pour les Droits de l'Homme, non seulement en raison de l'avènement du projet de loi, mais plus particulièrement du fait que les tribunaux civils se sont empressés de transférer des cas aux tribunaux militaires.

Le 26 juillet 2013, le Président rencontre les généraux de l'Armée présents à Santiago pour leur demander de collaborer dans l'éclaircissement du sort des disparus. Quinze généraux se sont impliqués dans le dialogue, ont posé des questions mais ne se sont pas engagés à collaborer. Les jours suivants, le Président rencontre les généraux des autres branches des Forces Armées mais n'obtient que des résultats infructueux.

Au même moment, l'association des familles des détenus disparus commence une grève de la faim. Les partisans de la gauche ne veulent pas d'une loi qu'ils considèrent comme la « loi du point final ». Certains sénateurs de ces partis de gauche tentent d'apporter des modifications. La tension s'intensifie et, le 13 août 1993, Pinochet rencontre Aylwin pour lui signifier que dans de telles conditions la loi semble inadéquate.

La conclusion est évidente : les tribunaux militaires n'ont aucun intérêt à rechercher la vérité et la possibilité que certains de leurs membres soient désignés comme ministres extraordinaires, ainsi que le prévoit la Loi Aylwin, n'est plus envisageable.

Après le Conseil des Généraux, le 14 octobre, Pinochet transmet à Aylwin la liste des colonels et des brigadiers qui pourraient être élevés au rang de généraux, engageant ainsi le processus de renouvellement du commandement militaire. Le Président lui rappelle qu'il faut suivre la voie ordinaire et lui demande de consulter le Ministre de la Défense.

Cependant, entre Rojas et Pinochet, la discussion ne se concentre pas sur ces promotions mais sur d'autres questions demeurées en suspens, notamment l'endettement de l'Armée, l'exonération de tous les anciens du CNI avant la fin du mandat d'Aylwin pour répondre à l'engagement pris au Congrès au moment de l'approbation du budget, la modification de la Loi sur la santé des Forces Armées, leur incorporation dans le système de santé officiel qui régit la nation et, enfin, la liste des 14 officiers en service confrontés à des problèmes juridiques liés à la violation des droits de l'homme.

Les dernières actions du Président Aylwin

Le mandat du Président Aylwin arrive à son terme et une nouvelle élection présidentielle a lieu le 11 décembre. Le candidat de la Concertation Eduardo Frei l'emporte avec 58 % des voix. Le Président Aylwin a jusqu'au 11 mars pour régler les affaires en cours.

Lors de la dernière réunion tenue avec Pinochet, ce dernier lui demande ce qu'il pense faire des prisonniers qui avaient tué ses gardes du corps pendant l'attentat. Aylwin répond qu'il doit y réfléchir. Les grâces présidentielles constituaient un autre grief permanent des militaires. Après cette dernière réunion, Pinochet et Aylwin ne se reverront plus.

Finalement, le 11 mars, durant les dernières heures de son mandat, Aylwin signe les décrets de grâce présidentielle des prisonniers de sorte que Pinochet n'ait pas le temps de créer des problèmes lors des cérémonies de passation de pouvoirs.

Une société enfermée dans le présent

Si nous réalisons l'analyse narrative de cette période en observant la structure des faits qui constituent le récit de la transition politique, nous pouvons facilement relier ces événements à la forme dramatique.

Les nouveaux personnages de la nouvelle démocratie avançaient vers un espace qui allait devenir l'espace du drame. L'arrivée des nouveaux locataires au Palais de La Moneda s'impose comme une première scène : un bâtiment désert, sans documents, sans ordinateurs, sans informations, avec des traces laissées sur les murs et le parquet, une fois les tableaux et les tapis enlevés. Personne n'était là pour une passation du pouvoir, ni effective ni symbolique.

Le temps est également défini par une action dramatique encadrée. Le Président Aylwin dispose des quatre années de son mandat pour obtenir la soumission des forces armées au pouvoir civil. Les deux antagonistes dans le drame qui va se dérouler sont tendus vers leurs objectifs respectifs : Aylwin, le président de la transition, et Pinochet, l'ancien dictateur, vont incarner les forces du conflit dramatique qui entraîne le déplacement du pouvoir.

L'équilibre des forces était précaire. Le gouvernement sortant avait tout verrouillé. Une loi d'amnistie avait été passée en 1978, le Conseil de Sécurité Nationale était contrôlé par les Forces Armées dont le mandat était de s'ingérer dans tout organisme d'État et 9 sénateurs avaient été nommés par Pinochet lui-même sur un total de 38 (seuls 29 sénateurs avaient donc été élus). Telles étaient les règles et les contraintes d'un jeu qui avait été accepté comme étant le prix à payer pour la nouvelle démocratie.

Le mouvement de l'action était mené selon la volonté du Président d'atteindre ses objectifs fondamentaux, à savoir soumettre les Forces Armées au pouvoir civil et trouver une solution humanitaire pour les victimes de la dictature.

Le président Aylwin tentait de mettre en œuvre un programme pour apporter une réponse aux familles des prisonniers disparus et pour gracier les prisonniers politiques. Cependant, toute action engagée pour faire apparaître la vérité à propos de ce qui s'était passé pendant la dictature pouvait remettre en question la légitimité de son régime et provoquer une vive réaction de Pinochet : une lettre, une protestation, une incarcération ou même la menace d'un nouveau coup d'État.

Dans cette conjonction d'objectifs contradictoires, l'action se précipitait et le conflit dramatique cherchait une résolution. Les personnages secondaires, les sénateurs, Ballerino et les ministres participaient tous à une action qui n'aboutit cependant jamais à une conclusion. Le même schéma de l'action se répète. Les personnages secondaires qui apparaissent ne parviennent pas à exercer une influence sur les personnages principaux. Leur action se limite à empêcher l'explosion du conflit. Il fallait négocier, passer des accords, réfréner les passions.

Par définition, un conflit dramatique doit être résolu. Cependant, dans la transition politique chilienne, la contention permanente des forces antagoniques rendait impossible la résolution de l'action et ne permettait pas, en définitive, de donner une fin au récit.

L'action n'aboutit jamais à la scène qui résoudra définitivement le conflit, cette scène cathartique et féroce dans laquelle les forces en conflit s'affrontent, sans masques, pour perdre ou gagner. Elle n'aboutit pas à une scène pouvant mettre un point final au conflit et faire place à une nouvelle situation réellement différente, dans laquelle la vérité pourrait s'établir, qui permettrait de construire une version consensuelle des faits du passé. Du fait qu'il n'y a pas eu de résolution, il n'y a pas eu de nouvelle situation. Les Chiliens vivaient dans un équilibre précaire permanent et tous les efforts tendaient à préserver l'équilibre des forces, à empêcher le récit d'advenir. En raison de la forme dramatique que prenaient les événements de la transition politique chilienne, il n'y avait pas de récit possible sans résolution du conflit.

Dans la réalité, le premier gouvernement de la post-dictature n'a pas réussi à assurer la transition politique vers une véritable démocratie. Le président lui-même en est venu à prononcer ces mots tristement célèbres : « la justice, dans la mesure du possible ». Le pays restait divisé et la soumission des Forces Armées au pouvoir civil n'a pas été entièrement réalisée. Les relations entre les civils et les militaires étaient toujours instables.

Il n'y a pas eu de grand événement transcendantal et significatif, comme en Argentine où le président Alfonsín a ordonné un procès à l'encontre des membres des trois premières « Juntas militaires » pour graves violations des Droits de l'Homme. Au Chili, le Gouvernement de Pinochet n'a jamais fait l'objet d'un procès institutionnel, qui aurait pu être aussi un jugement politique. De ce fait, les militaires n'ont jamais reconnu leurs crimes ni fourni d'informations qui auraient permis de retrouver les ossements des détenus disparus.

L'importance de mener l'action jusqu'à son terme a été soulignée depuis Aristote. La condition foncière du récit est d'aboutir à une fin :

Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et une certaine étendue [...] Un tout c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin¹⁸⁷

Paul Ricœur, pour sa part, considère que c'est à partir des conclusions que l'on peut comprendre une histoire et lui donner un point de vue :

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Elle [cette conclusion] donne à l'histoire un point final, lequel, à son tour fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant en tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette

¹⁸⁷ Aristote. *La poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris. Éditions du Seuil, 1980, p. 59.

conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés¹⁸⁸.

Durant le premier gouvernement de la post-dictature, la société chilienne est enfermée dans un présent étendu. Empêcher la réalisation de l'action conduit à empêcher la réalisation du récit. Le Chili reste enfermé dans une sorte de situation initiale, qui ne peut mener nulle part durant les quatre années du mandat du Président Aylwin.

C'est dans ce contexte social et politique, dans l'enfermement dans un conflit qui n'arrive pas à mobiliser l'action, qu'ont été représentées les pièces de théâtre que nous allons analyser. Il faut prendre en considération ce contexte émotionnel qui a probablement marqué les créations théâtrales et comprendre que nous sommes dans une société dans laquelle les grandes significations ne peuvent pas être révélées, car le récit est entravé et ne peut pas se dérouler.

¹⁸⁸ Paul Ricœur. *Temps et Récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Éditions du Seuil 1983, p. 130.

3. *Malasangre o las mil y una noches del poeta* (Mauvais sang ou les mille et une nuits du poète) par la compagnie Teatro del Silencio mise en scène par Mauricio Celedon



Informations générales

Pendant la période que nous étudions, la compagnie *Teatro del Silencio* a présenté quatre spectacles de théâtre gestuel accompagnés par la musique exécutée sur place, ce qu'ils définissent comme mimodrame de rue. Ces spectacles sont : *Transfusión*, en 1989, *Ocho horas*, en 1991, *Malasangre o las mil y una noches del poeta*, en 1991, et *Taca taca, mon amour*, en 1993.

Pour comprendre quel est précisément l'apport de la compagnie au renouveau du langage scénique, nous allons brièvement examiner toutes les œuvres, en nous arrêtant plus en détail sur *Malasangre o las mil y una noche del poeta*, l'œuvre qui a reçu la plus grande couverture de presse, de critiques et d'articles dans des revues spécialisées. *Malasangre* a connu un grand succès auprès du public, même si ses saisons n'ont pas été très nombreuses ni très étendues, le spectacle a eu plusieurs tournées internationales.

Ce spectacle a été repris en 2010, avec d'autres acteurs, à l'occasion de la célébration de bicentenaire de l'indépendance du Chili, comme étant une pièce marquant de l'histoire du théâtre chilien.

Pour procéder à cette analyse, nous avons consulté la presse de l'époque, les programmes des spectacles, les pages web de la compagnie ainsi que tous les documents s'y rapportant dans *Hors les Murs* et dans l'*Archivo de la Escena Chilena de la Universidad Católica de Chile*²¹⁵. Consciente des limites de cette pratique, nous avons également consulté les enregistrements des spectacles, même si aucun d'entre eux ne comportait la totalité de l'œuvre.

²¹⁵ *Hors les murs*, Centre National de Ressources des Arts de la Rue et des Arts du Cirque, Archivos de la Escena Chilena de la Universidad Católica de Chile: Vidéo Presse à Palais Royal, Entretiens. *Taca taca, en en silencio*, vidéo réalisée par l'Université de Valparaiso. Registre vidéo de *Malasangre* et *Tranfusión*, sans generiques. *El paseo del príncipe*. Documentaire de la tournée réalisée en France et Espagne en 1992, dirigé par Ricardo Carrasco.

L'analyse de vidéos a été relevant pour comprendre l'enchaînement des actions scéniques et pour repérer aussi leur simultanéité. Pourtant nous sommes conscientes que des limites de l'analyse de vidéos, exprimés par Fischer- Lichter :

L'analyse sémiotique de la mise en scène à l'aide de l'enregistrement vidéo s'est développée depuis les années 70 et figure actuellement parmi les méthodes les plus utilisées de la science théâtrale. L'analyse sémiotique peut être considérée comme efficace dès lors qu'il s'agit de décrire et d'analyser la mise en scène par rapport à d'éventuels signifiés, dès lors aussi que l'on s'intéresse à des éléments en particulier ou à l'œuvre dans sa totalité. Par contre, ces analyses ne couvrent pas d'autres aspects de la mise en scène, telle l'interaction entre signifié et effet ou encore les champs énergétiques qui se développent entre acteurs et spectateurs²¹⁶.

Afin de reconstituer le processus de création, nous avons interviewé deux anciens acteurs de la compagnie : Renzo Briceño²¹⁷ et Agustin Letelier²¹⁸.

Sources dramaturgiques

Tout commence en 1989, lorsque Mauricio Celedon anime un atelier de mime corporel dramatique à l'Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educacion.

²¹⁶ « El análisis semiótico de la puesta en escena que se vale de la grabación de video viene desarrollándose desde los años setenta y figura actualmente entre los métodos más corrientes de la ciencia teatral. El análisis semiótico se puede considerar como un método eficaz cuando se trata de describir y analizar puesta en escena en relación a posibles significados, que se atribuyen a elementos particulares, o a la puesta en escena completa. En cambio, no son tenidos en cuenta ni estudiados otros aspectos de la puesta en escena como la interacción entre significado y efecto, o campos energéticos, que se desarrollan entre actores y espectadores ». Notre traduction. Erika Fischer-Lichte. *La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en la ciencias de la cultura* en <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo#scribd>

²¹⁷ Deux entretiens réalisés à Santiago du Chili, le 16 septembre 2012 et 23 janvier 2013.

²¹⁸ Deux entretiens réalisés à Paris le 1 et 15 février du 2013.

À son retour, après dix ans d'absence, Celedon avait trouvé un pays qui commençait à s'ouvrir culturellement et qui, malgré le scepticisme généralisé, semblait être entré dans une nouvelle phase de sa vie politique.

Pendant les années passées à l'étranger, Mauricio Celedon avait vécu en Espagne, où il avait réalisé des spectacles de rue, notamment *Perseo* (Persée), qu'il avait lui-même écrits et mis en scène. En France, il avait étudié avec deux maîtres : Étienne Decroux et Marcel Marceau. Entre 1986 et 1990, il se trouvait au Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, au même moment qu'Andrés Pérez, mais il éprouvait des difficultés à s'adapter à la forme du théâtre de Mnouchkine :

Mauricio a participé en tant qu'acteur à deux œuvres et à deux films du groupe, malgré des difficultés d'adaptation à une forme de théâtre dans laquelle le dernier dépositaire de l'émotion est la parole et non le geste²¹⁹.

Au cours de voyages effectués au Chili, Celedon avait créé *Barrer, barrer hasta correrlos*, (« Balayer, balayer jusqu'à les chasser ») en 1986 et *Gargantua* en 1987. Il avait aussi dirigé des ateliers de mime corporel dramatique à Valparaiso en 1986 et 1987.

Animer l'atelier de mime corporel dramatique en 1989 était alors pour lui une façon de rester en contact avec le Chili, de se faire connaître, de faire partager son expérience et de rencontrer peut-être des personnes avec qui il pouvait envisager de faire quelque chose. Les objectifs n'étaient pas réellement définis. En cas d'échec, il pourrait toujours retourner en France.

Cependant, le résultat de cet atelier a dépassé toutes ses espérances et a donné lieu à la création de la compagnie du *Teatro del Silencio* : le spectacle *Transfusion* a été créé à l'occasion de la célébration du cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique.

²¹⁹ « Mauricio participó como actor en dos obras y dos películas del grupo, teniendo siempre la dificultad para adaptarse a un teatro en el cual el ultimo depositario de la emoción es la palabra y no el gesto ». Notre traduction. Pedro Celedon. *El perfil de un mimo: Mauricio Celedon. Apuntes*, n° 103. 1991-1992.

Transfusión

La première de *Transfusión* a été donnée à Matucana 100, où ont eu lieu quelques présentations. Ce spectacle a ensuite quitté la salle de théâtre pour être produit dans la rue. La vidéo que nous avons pu consulter a été enregistrée lors d'une représentation sur la Plaza de Armas de Santiago, en face de la Cathédrale.

Transfusión est un mimodrame de rue qui met en images des moments iconiques des grandes migrations qui ont peuplé l'Amérique : « Un hôpital ambulancier parcourt les parcs et les places publiques. Les malades racontent, avec leurs rêves, l'histoire inachevée des 'transfusions' entre la vieille Europe et la jeune Amérique »²²⁰.

La première séquence, qui constitue une sorte de prologue montre « L'homme oiseau », Lorenzo Aillapan, Indien Mapuche du Lac Budi, qui produit des chants d'oiseaux, appelant les spectateurs à se rassembler. Ce personnage réapparaîtra à la fin du spectacle.

Le spectacle proprement dit commence par l'arrivée de charrettes poussées par des acteurs : sept ou huit chariots, disposés comme des lits, représentent une sorte d'hôpital ambulancier. Dans chaque chariot, un acteur joue le rôle d'un malade.

Ces chariots, qui constituaient le dispositif scénique de base, adoptaient diverses positions, servaient de barricades, de bateaux ou d'autels. Ils permettaient de donner une perspective, d'utiliser un niveau surplombant, recours indispensable dans le théâtre de rue. De grandes toiles blanches portant une croix rouge définissaient avec ces chariots l'échelle spectaculaire de l'œuvre.

L'arrivée des charrettes marque le rythme du spectacle et montre le type d'énergie dépensée par les acteurs : la vitesse, l'urgence, la concentration. Le spectacle réalise un grand déploiement d'énergie et de dextérité physique.

²²⁰ Brochure du spectacle, sur la page web de la compagnie :
http://www.teatrodelsilencio.net/TheatroDelSilencio_FR/TeatroDelSilencio/SILENCIO-ACTU.html

En ce qui concerne le récit, le spectacle ne suit pas une ligne d'action unique mais se construit à partir d'une multiplicité d'actions simultanées qui engendrent des images puissantes agissant directement sur la mémoire culturelle des Chiliens : Christophe Colomb accompagné de deux femmes enceintes, la reine d'Espagne accouchant d'une mappemonde, les sirènes des bateaux ou trois caravelles. Colomb apparaissant en pleine traversée, plantant un drapeau sur le nouveau monde, Montezuma et la terre en flammes, des Indiens cruellement fouettés par les Espagnols, des processions de vierges métisses, un Espagnol violant une indigène, une Espagnole provoquant un Indien au rythme d'un pasodoble. Cette imagerie, inspirée des livres de Galeano²²¹, fait partie des archétypes des peuples latino-américains. La succession des images suit à peu près un fil chronologique. En ce qui concerne la Guerre d'Indépendance, les personnages chantent une chanson bien connue sur Manuel Rodriguez dont les paroles d'un épique sentimental sont de Pablo Neruda. L'action se dénoue par l'arrivée du Général O'Higgins, – indépendantiste plutôt conservateur – et de Manuel Rodriguez, le guérillero, qui lui donne un coup de pied et qui le pousse sur le côté. (Il faut rappeler que le parti communiste avait nommé son bras armé *Frente Patriótico Manuel Rodriguez*, du nom d'un guérillero très populaire, héros des luttes contre la couronne espagnole). Ce sont des schémas de relations simples et efficaces – qui sont presque des lieux communs de l'histoire – exécutés cependant, d'après nos mémoires, avec une adresse physique et une précision de jeu si spectaculaire qu'ils suscitent l'étonnement et l'adhésion immédiate du public de rue.

Dans la série d'entretiens réalisés pour la présente recherche, nous avons pu apprécier l'importance acquise par cette pièce dans le processus de conquête de l'espace public. Avec cette œuvre, la compagnie du *Teatro del Silencio* participe activement aux événements publics marquants dans la construction symbolique de la transition démocratique du pays. Renzo Briceño se souvient :

²²¹ Eduardo Galeano. Ecrivain et journaliste uruguayen. Ses ouvrages plus célèbres sont *Les veines ouvertes de l'Amérique latine* et *Mémoire du feu*. Auxquels il récrit l'histoire de la Conquête de l'Amérique Latine. Nombreuses éditions.

La compagnie contribue alors à l'épuration du Stade Chile, ancien centre de détention et de torture de la dictature. Nous avons repris quelques scènes avec les chariots et les vierges. C'était tout un acte dirigé par Andrés Pérez »²²².

Les acteurs ont également participé à la séance *Así me gusta Chile* (« Le Chili me plaît ainsi »), réalisé en l'honneur d'Aylwin au Stade National, au lendemain de son accession à la présidence.

On recyclait tout. Rien n'obéissait à une idée bureaucratique. L'action vertigineuse était l'un des traits du Teatro del Silencio. Sachant que ceci venait un peu du désespoir pour atteindre et obtenir quelque chose²²³.

Les deux interviewés se souviennent du transfert des chariots depuis les locaux de l'Institut Pédagogique jusqu'aux hangars de Matucana 100, transfert réalisé à pied en traversant les communes de Macul, Providencia et Santiago pour aboutir à la Quinta Normal, c'est-à-dire à plus de dix kilomètres. « On était bien maigres alors », nous disait Agustín Létélier, lui aussi acteur de la compagnie. L'exigence physique était extrême.

Transfusion était présentée sans demande d'autorisation officielle. Il était donc nécessaire de s'approprier très rapidement l'espace de représentation et de réunir le public qui pourrait garantir par sa masse que la représentation pouvait avoir lieu. Une fois le spectacle commencé, il était difficile pour les carabiniers d'intervenir.

C'étaient des temps troubles. Le Chili passait d'un régime politique à un autre et les règles de jeu n'étaient pas nettement définies :

²²² « La compañía contribuyo en una depuración del estadio Chile, que había sido centro de detención y tortura durante la dictadura. Hicimos unas escenas. Retomamos los carretones. Se tomaron las vírgenes. Esto se hizo con Andrés Pérez. También se hizo una participación en la celebración del Presidente Aylwin, se reciclaba todo ». Notre traduction. Entretien avec Renzo Briceno dans le cadre de cette thèse.

²²³ « Se reciclaba todo. Nada obedecía a una idea de escritorio. El vértigo era una característica del Teatro del Silencio, asumiendo que había un poco de desesperación en alcanzar y logra algo ». Notre traduction. Entretien avec Renzo Briceno dans le cadre de cette thèse.

Comme sous le gouvernement de Pinochet, il était interdit de se réunir en groupe de plus de sept personnes, nous raconte Agustín Letelier, nous avons été suivis et interpellés à plusieurs reprises par la police. Elle cherchait toujours des armes cachées et ne pouvait pas comprendre que nous transportions autant de kilos de charge pour servir le théâtre²²⁴.

Un souvenir de Renzo Briceño nous permet également de saisir l'esprit qui donnait à la compagnie sa forte cohésion :

On était au mois de mars 90, Aylwin était arrivé depuis peu à La Moneda. Un groupe de notre troupe est allé à devant à bicyclette en criant que nous allions nous présenter sur la place de la Constitution, derrière La Moneda. Nos charrettes sont rapidement arrivées et nous avons commencé à monter les toiles. Les flics arrivent et je vois que l'un d'entre eux met son pied sur les toiles. Je me souviens bien de cette image car j'ai hésité à frapper le flic... Une discussion a suivi : Lui : Vous ne pouvez pas rester là, c'est interdit. Nous : Quelle idée ! Maintenant, ce n'est pas vous qui commandez. Nous étions très gonflés. À la fin, les flics nous ont dit de solliciter l'autorisation à La Moneda. C'est pourquoi nous y sommes allés, avec Lorenzo Allipan, le mapuche, appelé *l'homme oiseau*, car il imitait le chant des oiseaux, Juan Cristobal Soto, portant l'uniforme du général Bernardo O'higgins, le père de la patrie et moi-même, pieds nus, en tee-shirt. Nous avons longuement attendu d'être reçus dans un bureau. Au bout d'un moment, trouvant cela ridicule, nous sommes retournés sur la place en criant de toutes nos forces : Eh, les amis, nous avons l'autorisation, nous allons faire le spectacle. L'officiel était dépité. D'autres gradés qui regardaient la scène se sont rendu compte de notre mensonge et ont demandé : Cela dure combien de temps ? – 40 minutes... – Bon, bon, allez-y, et faites vite... Et nous avons ainsi pu faire la représentation. Au moment où Montezuma entre en scène et où j'allume un cercle de feu sur le sol, le temps s'est figé. C'étaient des secondes pendant lesquelles nous

²²⁴ « Como durante el gobierno de Pinochet estaba prohibido reunirse en grupos de más de siete personas, fuimos perseguidos e interrogados muchas veces por la policía. Siempre buscaban armas escondidas, no podían comprender que transportáramos tantos kilos solamente para hacer teatro ». Notre traduction. Entretien avec Agustín Letelier dans le cadre de cette recherche.

avons pu apercevoir La Moneda en flammes, enfumée, comme dans les films, quand la caméra ralentit²²⁵.

L'engagement des acteurs dans le spectacle et dans le projet qu'ils menaient était absolu. Leur conscience était claire. La conquête de la démocratie passait nécessairement par la libération de la ville et l'appropriation de l'espace public. Ces droits acquis accordaient la liberté de se réunir, de faire du théâtre et de faire la fête. La joie et la liberté composaient la nouvelle épopée du moment.

Ocho horas

L'année suivante, alors que le nouveau gouvernement était déjà en place, la compagnie a présenté *Ocho horas* (« Huit heures »), un spectacle qui voulait rendre hommage aux luttes ouvrières.

Ce spectacle a été réalisé grâce au soutien de l'Universidad de Ciencias de la Educación, qui a accueilli les acteurs pendant les répétitions, ainsi qu'au soutien de la Fondation Salvador Allende et du Département Culturel de la Municipalité de Santiago.

N'ayant pas pu avoir accès à un enregistrement de ce spectacle, nous devons nous référer à nos propres souvenirs. Les photos manquent aussi. Peu de traces ont été conservées et pourtant c'était un très beau spectacle.

²²⁵ « Transfusión se dio a cinco o tres días que ya había llegado la democracia a Chile, ¿y aun así carabineros impedía el paso? Llegamos los actores con las bicicletas primero a la plaza de la Constitución y entraron los carros. Y nosotros armando para tener armado lo más posible cuando nos pararan y los carabineros parándonos, poniéndonos la pata encima del telón. Es una imagen que yo recuerdo, porque evalué si le tenía que pegar al paco. Y entramos. Lorenzo el hombre pájaro, Soto caracterizado de O'Higgins y yo a pata pela y camiseta, entramos a la moneda y nos dejaron ir a una oficina, para pedir permiso para actuar al frente sino el oficial a cargo nos iba a sacar. Pasó el rato nos miramos, esto es ridículo y salimos... eh chiquillos nos dieron permiso, vaya adentro a hablar. Y los pacos se relajaron un poco y el oficial trataba de parar. Estábamos envalentonados. Y ellos llamando, y de repente los coroneles se notaba que no nos creyeron. Cuánto dura, cuarenta minutos, ya rapidito. En la escena de Montecuzuma, yo tiraba la bencina en un círculo y lo encendía se congeló el tiempo. Y todos fuimos testigos de la moneda en llamas y el humo. Como en cámara lenta ». Notre traduction. Entretien avec Renzo Briceno dans le cadre de cette thèse.

Il n'y a pas eu beaucoup de représentations d'*Ocho horas*. Le spectacle a été joué sur les places publiques et dans les quartiers défavorisés de la commune de Santiago, selon un itinéraire organisé par Willy Oddo, ancien membre du groupe Quilapallun qui rentrait d'exil et qui était attaché culturel de la Mairie de Santiago, ce qui aurait été impensable pendant la dictature, quand les mairies ne géraient pas de projets culturels. *Ocho Horas* était une œuvre légère, avec peu d'éléments scénographiques, quelques échafaudages d'aluminium pas trop lourds, qui pouvaient être transportés dans une camionnette.

Le spectacle relate un fait historique : les luttes ouvrières du 1^{er} mai qui ont eu lieu à Chicago en 1891, et dont les principales revendications étaient d'obtenir la journée de 8 heures de travail et le droit de grève. Cette révolte s'est terminée dans un bain de sang et par l'arrestation, puis la pendaison, des principaux leaders du mouvement.

À la manière du cinéma muet, *Ocho Horas* raconte cette émeute, la révolte des ouvriers, la répression sanglante, le pouvoir de la presse, le jugement et l'arrivée de l'Ange de l'espoir. Accompagnés d'un orchestre en direct interprétant une musique électrique entre jazz et rap, les vingt comédiens, en silence, redonnent vie à ces événements tragiques²²⁶.

Même si le spectacle se veut un hommage à la classe ouvrière et à ses luttes, on sortait de la représentation avec une impression assez étrange. Dans le silence du cinéma muet, les personnages émergeaient du passé pour nous rappeler par leurs gestes collectifs et coordonnés une lutte passionnée qui s'est achevée en tragédie. Il semble que la classe ouvrière soit restée muette.

Lorsque cette œuvre a été présentée, la classe ouvrière était loin d'avoir obtenu ses droits. Les syndicats avaient été bâillonnés pendant la dictature et il leur faudra encore

²²⁶ Brochure du spectacle sur la page web de la compagnie : http://www.teatrodelsilencio.net/TheatroDelSilencio_FR/TeatroDelSilencio/SILENCIO-ACTU.html

attendre plusieurs années avant de retrouver la liberté d'expression, ainsi que le droit de se mobiliser et de protester.

Malasangre o las mil y una noches del poeta

Fiche technique

Direction et mise en scène : Mauricio Celedon

Direction musicale : Jorge Martinez

Scénographie : Carlos Bloomfield et Greta Lerma

Costumes : Claudia Verdejo

Costume de la marionnette balinaise : Pancho Delgado

Éclairage : Carlos Bloomfield, Patricio Parra et Fandango Nuñez

Son : Carlos Irarrazabal, Francisco Araya.

Musiciens : Jorge Martinez, Marcos Espinoza, Alejandra Muñoz, Nelson Rojas

Archives vidéo : Francisco et Pablo Salas

Graphisme : Jaime Herrera

Interprètes

Carlos Araya, Renzo Briceño, André Cruz, Claudia Fernández, Carolina Fuentealba, Andrés García, Luis Hormazábal, Claire Joinet, Agustín Letelier, Isidora Moulian, Poli Muñoz, Fandango Núñez, Patricio Parra, Sergio Pineda, Gloria Salgado, Juan Cristóbal Soto, Claudia Verdejo, Jessica Walker y Nicolas Allendes, Cael Orrego, Camila Osorio, Pamela Quero.

En 1991, alors que la compagnie présentait *Ocho Horas*, l'Institut chilien-français engage les acteurs pour réaliser un spectacle sur la vie du poète Arthur Rimbaud à l'occasion du centenaire de sa mort. Pour la première fois, la compagnie disposait de moyens financiers qui lui permettaient de travailler plus longtemps et d'effectuer des recherches.

La première de *Malasangre ou les mille et une nuits du poète* aura lieu à la fin de l'année 1991 et le spectacle sera présenté l'année suivante dans le *Parque Forestal* en

face du Musée d'Art Moderne puis au Centre Culturel de la Mairie de Las Condes. Ensuite, pendant trois ans, il y aura de nombreuses tournées internationales et la pièce participera en participant à presque tous les festivals internationaux de théâtre²²⁷.

Avec *Malasangre*, la compagnie abandonne la rue. Contrairement aux deux précédents, ce spectacle a une scénographie avec des éclairages qu'il faut installer avant les présentations : une tente, des rampes latérales. Il y a quelques meubles, une table, un fauteuil comme au cinéma avec cinq fauteuils et une colonne avec le buste du poète. Il y a aussi des loges pour les changements de costumes, les maquillages et de lourds vêtements.

Même si tout le monde aidait à monter et à démonter, les transports n'étaient pas aussi faciles qu'auparavant. La compagnie composée des comédiens a perdu une partie de sa mobilité et de son indépendance. La scénographie, les changements de costumes et le maquillage devaient être faits dans des lieux fermés et protégés.

Le processus de création de *Malasangre*

Au moment de la création de *Malasangre*, la méthode de travail de la compagnie était déjà consolidée. D'autres acteurs étaient venus s'ajouter au groupe initial pour aboutir à un ensemble de plus de trente membres. Quelques-uns venaient de l'école de théâtre de l'Universidad de Chile où ils avaient été élèves d'Enrique Noisvander, célèbre mime, notamment professeur de Mauricio Celedon et d'Alejandro Jodorovsky.

L'entraînement physique a été le point de départ de tout le travail. Mauricio Celedon assurait la technique du mime corporel dramatique, d'après les leçons d'Étienne Decroux et de Marcel Marceau. Décomposition du mouvement, effondrements, poids,

²²⁷ Festivals : Festival internacional organisé par le Centro Latinoamericano de Investigacion Teatral à Buenos Aires, Festival Iberoamericano de Bogota, Festival du Théâtre de rue à Aurillac, Transeurope à Berlin, ete autres. Ils se sont presentes aussi dans les villes de Barcelone, Amsterdam, Bologne, Bruxeles, Zurich, Caracas, et autres.

équilibre, séquençages. Deux ou trois fois par semaine, les acteurs suivaient des cours de danse avec des professeurs venant du *Centre de Danse Espiral* qui leur enseignaient les techniques afro et les techniques de Martha Graham : « Les entraînements étaient très importants, car cela unit les gens. Le point de départ était toujours le corps »²⁴³.

D'après ce que nous avons pu comprendre, les variantes apportées par Celedon à la technique traditionnelle du mime corporel dramatique consistaient à mettre l'accent sur l'émotion pour renforcer l'ampleur et l'expressivité du geste. Celedon ne voulait surtout pas de l'illustration classique du mime, qui permet de donner à voir des objets qui ne sont pas là. Il voulait trouver les situations et l'émotion que dégagent les relations entre les personnages.

Celedon insistait sur le fait que la technique ne devait pas être visible dans la mise en scène : « La technique est au service de l'expressivité corporelle, au service de la scène et de l'émotion. Je me sens porteur d'un héritage du travail gestuel mais je le mets en question à chaque instant »²⁴⁴.

S'il appelle à oublier la technique, il n'oublie pas pour autant l'esprit du maître, Étienne Decroux :

« On n'est pas sur la scène pour être naturel, la scène est un instant de cérémonie... À des réalités détestées, nous opposons un désir, une aspiration, une volonté ; nous avons pour nous cette chimère, nous portons en nous cette illusion qui donne le courage et la joie d'entreprendre. Et si l'on veut que nous nommions clairement le

²⁴³ « Los training físicos eran muy importantes eran las contribuciones de cuerpo, eso unió a la gente. El punto de partida era el cuerpo ». Notre traduction. Entretien avec Renzo Briceno dans le cadre de cette thèse.

²⁴⁴ « La improvisación, el juego del actor es encontrar la situación que a veces esta mencionada en la improvisación el actor debe encontrar el gesto. La improvisaciones s una base guiada para encontrar el gesto. Yo me siento portador de una cosa que me interesa mucho de este desarrollo gestual que estoy cuestionando en cada momento ». Notre traduction. Entretien réalisé dans le film *Taca taca, en silencio*, Universidad de Valparaiso.

sentiment qui nous anime, la passion qui nous pousse, nous contraint, nous oblige, à laquelle il faut que nos cédions enfin..., c'est l'indignation²⁴⁵.

Ces deux affirmations d'Étienne Décroux nous amènent à comprendre la portée des ambitions de Celadon : indignation et révolte sont les fondements de la passion.

Nous n'avons pas la certitude que les textes d'Eugenio Barba, publiés en espagnol dans la seconde moitié des années 80, étaient connus de tous les membres du *Teatro del Silencio*, mais nous avons l'impression que l'esprit et la méthode de la compagnie s'accordaient parfaitement avec la recherche de l'*Odin Theatret*, qui a eu une large influence sur la formation des compagnies de théâtre d'Amérique latine²⁴⁶.

Le travail d'Eugenio Barba et sa filiation avec la recherche de Grotowski étaient connus des écoles de théâtre dans lesquelles les acteurs de la compagnie avaient fait leurs études, même si, d'après Agustin Letelier, Mauricio Celedon n'y faisait jamais référence dans les répétitions. Ce dernier parlait plutôt d'Antonin Artaud, qui est à l'origine de plusieurs formes théâtrales développées en ces années-là, telles que celles de Grotowski et Barba. Artaud était aussi le point commun entre Rimbaud et l'Orient. Rimbaud était alors au centre d'un carrefour qui traversait plusieurs recherches, non seulement théâtrales mais aussi spirituelles. Nous pouvons ainsi comprendre les fondements de l'esprit exalté qui animait le travail de la compagnie.

Les recherches théâtrales centrées sur l'expérience de l'acteur et le travail de groupe proposent toujours un travail d'entraînement très exigeant :

L'entraînement en tant que recherche existe dans les compagnies théâtrales : il est la graine d'où vont sortir les vrais fruits. Il est aussi le moyen d'atteindre la bonne condition physique et une certaine dextérité. Mais, surtout, le moment de

²⁴⁵ Vidéo documentaire. *Pour saluer Étienne Décroux*. Réalisation : Jean-Claude Bonfanti. Production : Atmosphère communication, France 3, 1992.

²⁴⁶ Eugenio Barba. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires Firpo & Dobal Editores, 1987.
Eugenio Barba. *Anatomía del actor: Diccionario de Antropología Teatral*. México Editorial Edgar Cevallos, 1988.

l'entraînement est celui de la liberté qui permet de sortir au dehors sans penser à un jugement quelconque.²⁴⁷

Dans cette perspective, l'entraînement du corps est un processus d'autodéfinition, d'autodiscipline. Il ne s'agit pas d'une connaissance qui peut être définitivement acquise. L'entraînement du corps est une sotériologie, une discipline personnelle, une maîtrise de l'énergie du corps par laquelle commence toute création.

Barba est à ce propos très ambitieux. Pour lui, l'entraînement est déjà du théâtre, avant même les répétitions, avant même le processus de la création du spectacle :

Le théâtre est aussi le moment où une personne commence à rayonner de l'énergie à un niveau différent du quotidien. C'est alors que ces personnes attirent et fascinent. Dans l'entraînement, il existe une totale mobilisation de la personne. L'entraînement le plus spectaculaire est celui dans lequel le corps vit entièrement et non pas seulement à travers un processus de réflexion intellectuelle ou psychologique. Les entraînements de type psychologique servent à endormir. Ils sont comme des somnifères pour le corps. Au contraire, l'activité physique de certains entraînements irradie de l'énergie. Le secret : comment irradier de l'énergie sans la disperser, sinon en la concentrant contre une certaine résistance, de façon à ce que la vitesse et le poids se transforment aussi en énergie²⁴⁸.

²⁴⁷ « El entrenamiento como búsqueda existe en los grupos de teatro: es el grano escondido del que más tarde brotará la planta con sus frutos visibles. También es el medio para alcanzar una condición física, una habilidad determinada. Pero el entrenamiento es sobre todo un momento de libertad que permite salir al descubierto sin pensar en el juicio ». Notre traduction. Eugenio Barba. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires Firpo & Dobal Editores, 1987, p. 105.

²⁴⁸ « El teatro es también el momento en que una persona comienza a irradiar energía a un nivel diferente del cotidiano. Entonces, automáticamente estas personas atraen, fascinan. En el entrenamiento existe una movilización total. El entrenamiento más espectacular es aquel en que el cuerpo vive por entero y no solamente por un proceso de reflexión intelectual o psicológica. Los entrenamientos del tipo psicológico adormecen, son como somníferos para el cuerpo. Por el contrario, la actividad física de ciertos entrenamientos irradia energía. El secreto: como irradiar energía sin dispersarla sino concentrándola hacia cierta resistencia, de manera que la velocidad, el peso, se transformen en energía ». Notre traduction. Eugenio Barba. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires Firpo & Dobal Editores, 1987, p. 107.

Bien souvent, l'entraînement dans le *Teatro del silencio* trouvait l'expressivité nécessaire pour devenir en théâtre. Plusieurs scènes ont été élaborées pendant de telles séances de formation, notamment les moments choraux. Toutefois, c'est l'improvisation qui était l'outil de travail propre à la création du spectacle.

Dès le début du travail, Mauricio Celedon avait une idée qu'il voulait transmettre aux acteurs. Il voulait raconter une vie de Rimbaud comme ardente et tumultueuse qui transitait entre le paradis et l'enfer. Telle était son intuition principale.

Cette inspiration était principalement tirée d'un livre récemment publié dans la collection Découvertes / Gallimard, 1991 : *Rimbaud L'heure de la fuite* d'Alain Borer. Il s'agit d'une très belle publication, qui comporte beaucoup de photos, de dessins, de calligraphies, de caricatures et de documents. D'après Renzo Briceno et Agustin Letelier, tous ces matériaux ont inspiré les improvisations. Nous y trouvons des gestes, des textures et des costumes qui sont repris dans le spectacle.

La thèse développée dans le livre est que la vie de Rimbaud a été une fuite incessante vers un avenir inaccessible, qui sera toujours ailleurs :

Rimbaud toujours sur le départ, marche infiniment vers ces *splendides villes*, qui se dérobent à mesure qu'il avance : *la route blanche* mène sans cesse à un autre *ici*, au non-lieu. La remise à plus loin²⁴⁹.

Au cours de l'étude du spectacle, nous verrons comment cette thèse a imprégné totalement le spectacle en lui donnant une structure, une unité et un sens global : le spectacle, tel la vie de Rimbaud, avance avec une vitesse vertigineuse en se précipitant vers un dénouement qui est aussi le commencement du récit.

Alain Borer dit :

Rimbaud se comprend en effet par le mythe (au sens noble de Mircea Eliade ou Levi Strauss) prométhéen du voleur du feu, chrétien du péché originel, luciférien de

²⁴⁹ Borer, Alain. *Rimbaud. L'heure de la fuite*. Découvertes Gallimard. 1991, p. 96.

l'orgueil en révolte, faustien de la perte du paradis, par l'initiation aux pouvoirs surnaturels qui mènent à la limite de la folie , à cette lisière qu'ont franchie, parfois de manière analogue, Hölderlin, Blake, Nietzsche, ou Artaud ; mais pas seulement²⁵⁰.

Renzo Briceno nous a dit que au début des répétitions, le metteur en scène avait déjà défini les principaux points de repère, les moments de la vie d'Arthur Rimbaud qu'il voulait raconter : le séjour en Afrique, le trafic d'armes, son amitié avec Paul Verlaine, la rencontre avec les poètes maudits, sa participation à la Commune. Il avait également déterminé quels étaient les personnages que les acteurs allaient rechercher en premier.

Les membres de la troupe ont consulté d'autres biographies mais ont surtout lu les poèmes d'Arthur Rimbaud, en français, en espagnol, de toutes les manières possible. Chacun d'entre eux identifiait les vers qui allaient être source de son inspiration et les images qui nourriraient son improvisation. « Les poèmes nous rechargeaient l'esprit pour affronter les longues séances d'improvisation. Les poèmes étaient l'émotion ressentie lors du travail des improvisations »²⁵¹

Les acteurs et le metteur en scène ont minutieusement cherché quels moments de la vie de Rimbaud devaient être mis en situation, en s'appuyant fortement sur la définition des personnages qui allaient participer à cette situation. Toutefois, ils ont puisé les émotions dans la lecture des poèmes d'où ont surgi la révolte, le mépris des diplômes et de la reconnaissance, la volonté de changer l'ordre des choses et de ne pas accepter l'injustice, la douleur, l'humiliation. Ils ont cherché à comprendre la grandeur du poète, sa passion féroce pour la vie dans la constante provocation de la mort.

²⁵⁰ Borer, Alain. *Rimbaud. L'heure de la fuite*. Découvertes Gallimard. 1991, p. 32.

²⁵¹ « Los poemas nos recargaban el espíritu para afrontar las largas jornadas de improvisación. Los poemas eran la emoción que teníamos que poner en las improvisaciones ». Notre traduction. Entretien avec Renzo Briceno, réalisé dans le cadre de cette thèse.

À la lecture des poèmes, les improvisations se sont nourries d'émotions. « L'état » dont parlait Mauricio Celedon est la condition propre du poète, dont l'exaltation naît du fait de se savoir différent des autres et de ne pouvoir être compris par personne.

Les acteurs ont construit un Rimbaud qui n'est coupable de rien, car il est poussé, emporté, par un désarroi impossible à atténuer. C'est un regard sur la vie de Rimbaud qui est peut-être une projection de leur propre vie de jeunes acteurs. Dans le spectacle, Rimbaud est séduit par l'idée que son destin se dirige toujours vers l'avenir, le précipitant vers des situations de plus en plus risquées.

En dehors des répétitions, les acteurs étudiaient et choisissaient une situation. Ils se mettaient d'accord sur les personnages qu'ils allaient interpréter puis, au moment de la répétition, ils improvisaient pour la compagnie des scènes de la vie de Rimbaud. La technique était celle du mime corporel dramatique, c'est-à-dire qu'ils n'utilisaient pas de texte mais des gestes. Cinq musiciens étaient présents à toutes les répétitions. Ils participaient aux improvisations des acteurs, improvisant eux aussi de la musique en recherchant des rythmes et des mélodies qui pouvaient aider à raconter la situation.

Ainsi, l'acteur et le musicien étaient égaux. Tantôt, certaines improvisations portaient d'une musique proposée par les musiciens. Tantôt, c'était au tour des acteurs de demander un accompagnement musical aux musiciens.

Parfois il arrive qu'il n'y ait pas de la musique mais du mouvement. Les acteurs viennent me voir et me disent qu'ils ont une idée. Et nous travaillons ensemble jusqu'à trouver. Parfois, les mouvements sont acquis et nous devons mettre du son sur chacun de ces mouvements. Lorsque nous avons les sons, il faut encore les harmoniser, il faut les placer dans le contexte de l'œuvre pour qu'il y ait une unité dans l'œuvre. Il faut développer la ligne, il faut faire l'orchestration. C'est un travail relativement complexe

qui exige du musicien, de chacun de nous qui travaillons dans cet assemblage, beaucoup de rapidité, beaucoup d'imagination et beaucoup de volonté²⁵².

Dans *Malasangre*, la musique joue le même rôle que dans le cinéma muet. Pendant la période de création du spectacle, les musiciens ont vu beaucoup de films muets. Ils ajoutaient des sons aux actions, ils produisent les propos d'un discours, le cri des mouettes, un coup de fusil, des arpèges de piano. Mais la musique accompagne aussi chaque personnage de sorte que chacun a sa propre musique chaque fois qu'il entre en scène.

Même si les acteurs lisaient beaucoup, il n'y avait pas de travail à la table. Les discussions étaient absentes. Suivant les principes que Celedon avait appris chez Ariane Mnouchkine, toutes les idées devaient être soumises à l'évidence de la scène.

La compagnie agissait selon des règles relativement simples qui renforçaient l'idée d'un travail collectif. Tout était testé sur scène avant d'être accepté ou rejeté. L'ensemble contribue à la recherche des personnages et tout s'additionne. Le travail est réalisé dans l'urgence, et même dans la précipitation, mais avec un total contrôle de l'énergie physique et psychique de chacun. La dextérité physique était la valeur la plus appréciée. Etre mal à droit ou blesser à un collègue pendant le travail était une faute grave.

L'improvisation était donc réalisée à partir de personnages choisis et de moments précis de la vie d'Arthur Rimbaud. Le personnage de Rimbaud lui-même a donné lieu à une importante recherche dans laquelle tous les acteurs ont aidé à trouver *l'état* Rimbaud. Tous les membres de la compagnie ont contribué à construire ce personnage

²⁵² « La música en el teatro del silencio está estrechamente ligada al movimiento. [...] A veces sucede que no hay música si hay movimiento. El actor se me acerca y dice tenemos esta idea para la escena que nos corresponde. Y trabajamos juntos. A veces están los movimientos hechos y colocamos sonido a cada uno de estos movimientos. Luego estos sonidos hay que armonizarlos, hay que integrarlos al total de la obra, para que haya una unidad de obra. Hay que desarrollar la armonía, la orquestación. Es un trabajo bastante complejo que exige del músico, de cada uno de los que estamos participando de este montaje, mucha rapidez, mucha imaginación y mucha voluntad ». Notre traduction. Jorge Martinez, entretien dans le film *Taca taca, en silencio*, Universidad de Valparaiso.

perçu comme l'incarnation de *l'émotion* : urgence, vertige, passion sont les mots qui traversent toute la recherche de la compagnie.

Si un acteur trouvait un geste approprié, ce geste était adopté par tous. Par exemple, le personnage de la mère a été proposé par Agustin Letelier, en recourant à la technique des bâtons. Une technique de arts marciaux à laquelle on utilise de canes de 1.40 m. L'actrice qui a repris le rôle par la suite a retravaillé cette trouvaille en se servant d'un parapluie, utilisé à la fois comme canne et, ouvert, comme parapluie. Ainsi, les idées des uns et des autres se complétaient mutuellement.

Ils faisaient tous beaucoup de propositions, en étant pleinement confiants que Celedon reconnaîtrait ce qui fonctionnait bien. C'était là un pari collectif : Celedon serait en mesure de reconnaître, le moment venu, ce qui était juste et ce qui devait être.

Celedon précise ainsi :

Le jeu de l'acteur consiste à trouver la situation, trouver le geste pour atteindre la situation. L'improvisation sert de base, de guide, pour parvenir à une partie de l'écriture de l'œuvre et de la création. Le plus approprié est que le geste naisse de l'acteur. Quand l'acteur fournit le geste, je peux l'aider à polir ce geste. Le directeur pour moi est comme un pourvoyeur²⁵³.

Les acteurs se sont tout d'abord penchés sur les personnages principaux. La première idée était de rendre, avec quatre acteurs différents, trois moments de la vie de Rimbaud. La troupe a ensuite élargi sa recherche en direction de Verlaine, et de la mère et de la sœur de Rimbaud. Tout le monde y participait, ce qui donnait lieu à

²⁵³ « La improvisación, el juego del actor es encontrar la situación que a veces esta mencionada en la improvisación el actor debe encontrar el gesto. La improvisación es una base guiada para encontrar el gesto. El gesto viene del actor, el director ayuda a limpiar este gesto. El director es un armador ». Notre traduction. Mauricio Celedon. Entretien réalisé dans le film *Taca taca, en silencio*. Direccion de Extension y Comunicaciones, Universidad de Valparaiso. Producciones Audiovisuales EFELE, Ltda. 1993.

beaucoup de séquences de mouvements et pantomimes codifiés qui ont resté dans le spectacle final.

Du fait que quatre acteurs interprétaient un même personnage, à différentes étapes de sa vie, ils étaient tous très attentifs à reprendre les gestes inventés par leurs camarades afin de les intégrer à leur propre jeu. C'était là une façon de donner au personnage une identité cohérente. Un exemple ?

Parallèlement à la recherche sur les personnages, apparaissaient des situations suggérées par les improvisations. Le résultat était bienvenu et ces situations ont été progressivement intégrées au spectacle. Le conducteur de train, par exemple, est un personnage issu des improvisations qui a non seulement pour fonction de dire que Rimbaud montait dans le train pour s'enfuir, sans payer, mais aussi de présenter une allégorie de la notion d'aventure.

La scène de Rimbaud-enfant avec son professeur a été créée alors que le spectacle durait un peu moins d'une heure et que les acteurs se trouvaient à seulement six jours de la première. Les acteurs qui étaient disposés à la jouer ont pensé que cette scène ajouterait un aspect moins sombre de la vie de Rimbaud. La scène ajoutée à l'œuvre a été presque la même que celle qui était sortie des improvisations.

Les acteurs et le metteur en scène ont déjà en commun deux expériences de mimodrame de rue, *Transfusion* et *Ocho horas*. La compagnie possède donc déjà un style qui lui est propre. La scène dans laquelle Rimbaud participe à la lutte des communards est très semblable à une scène présente dans la pièce *Ocho Horas*. Treize acteurs et actrices avancent en faisant les mêmes gestes d'ampleur épique et la chorégraphie donne forme à l'émotion collective, le travail de groupe construit l'unité du groupe.

Vint un moment où les séquences étaient fixées et le spectacle possédait une structure en racontant l'histoire en quatre épisodes : « Du Rimbaud enfant à Charleville à l'adolescent de la Commune de Paris, de sa passion pour Verlaine à sa rencontre avec

le cercle des poètes, jusqu'à son voyage en Abyssinie, nous suivons cette vie ardente et tumultueuse, entre paradis et enfer »²⁵⁴.

Dans cette étape finale, le travail visait à préciser les mouvements en améliorant les gestes et à les accorder entièrement avec la musique. Mauricio Celedon employait le mot français « maîtriser » pour désigner le processus d'introduction des gestes dans le tempo musical. Une fois les gestes intégrés et accordés à la musique, les acteurs pouvaient modifier la vitesse, ralentir ou accélérer la situation. Tout était fixé et rythmé.

À ce moment-là, Maurice prenait le chronomètre et coupait, en disant que cela ne pouvait pas durer autant, que c'était trop long. Ainsi, beaucoup de scènes sont restées en dehors et on a laissé de côté beaucoup de matériaux. D'un côté le jeu, de l'autre le chronomètre. Le spectacle ne peut pas durer plus d'une heure et quelques minutes²⁵⁵.

Tous les éléments de la mise en scène trouvaient alors leur place définitive. La composition de la musique se finalise aussi :

Comme on faisait la musique au moment où l'acteur faisait son improvisation, chaque musicien suivait un personnage. On rassemblait le tout et cela produisait un contrepoint. La musique est obligée de rapporter, d'accompagner, mais elle doit rester musique. En tant que musiciens, nous ne voulons pas qu'elle perde sa qualité de musique, une musique qui tienne toute seule aussi²⁵⁶.

²⁵⁴ Brochure du spectacle sur la page web de la compagnie :

http://www.teatrodel silencio.net/TheatroDelSilencio_FR/TeatroDelSilencio/SILENCIO-ACTU.html

²⁵⁵ « Llegaba un momento en que Mauricio tomaba el cronometro y cortaba, decía que estaba muy largo y cortaba. Muchas escenas e improvisaciones quedaban fuera. Ya estaba la actuación y venia el cronometro. No podía durar más de una hora y media ». Notre traduction. Agustin Letelier, entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

²⁵⁶ « Justamente uno de los roles que cumple el contrapunto rítmico, es que podemos abarcar varios personajes entre todos los músicos y nos vamos cada uno a un personaje. Un instrumento sigue a uno, el otro sigue al otro. La música está obligada, por la necesidad de este tipo de teatro, está obligada a relatar, a acompañar, pero seguir siendo música, que no pierda sus características de música. Que pueda seguir siendo música por sí sola, por qué no ». Notre traduction. Jorge Martinez, entretien dans le film *Taca taca, mon amour*, Universidad de Vapraraiso.

En ce qui concerne les costumes, chaque acteur utilisait les éléments qui lui convenaient pour improviser. Ensuite une actrice, Claudia Verdejo – qui travaille toujours en collaboration avec le *Teatro del Silencio* –, a réuni les dessins et réalisé les costumes d’après un concept commun.

Pour ce qui est des maquillages, chacun avait essayé son maquillage en le présentant au moment des improvisations. Il avait pu le corriger en fonction des commentaires reçus. Les acteurs/actrices ont appris à se maquiller eux-mêmes. Personne n’était chargé de réaliser cette tâche :

J’avais vu quelques tableaux de Bernard Buffet, qui réalise des clowns avec des traits noirs bien prononcés, dont je me suis inspiré. Ceux qui en savaient plus le montraient aux autres et les aidaient. Tout s’additionnait et personne ne pouvait avoir l’impression que les autres lui volaient son idée ou la copiaient²⁵⁷.

Le récit : trame et progression de l’histoire

Nous présentons dans cette section le déroulement de la pièce tel que refiguré à partir des archives consultées. Notre intention est de réaliser « description dense », c’est-à-dire d’intégrer dans la description des éléments d’interprétation nécessaires pour la comprendre.

L’espace L’espace de la représentation : les spectateurs se placent en deux blocs, en laissant un large couloir central par où peuvent se déplacer les artistes. Au fond de la scène, il y a une tente faite de rideaux blancs ouverts par le milieu ce qui permet la sortie des acteurs. Devant le rideau, embrassant l’espace scénique, il y a deux pentes de bois semi-circulaires.

²⁵⁷ « Yo había visto unos cuadros de Bernard Buffet, que pinta unos payasos con los rasgos bien pronunciados marcados en negros. De ahí yo me inspiré. Los que sabían un poco más le mostraban a los otros. Y los ayudaban. Todo se sumaba y nadie tenía la impresión de que le robaban su idea o se la copiaban ». Notre traduction. Agustin Letelier. Entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

Dans l'espace central sur le côté gauche, on trouve un ancien bureau qui rappelle ceux de l'administration publique et des fauteuils de cinéma avec deux ou trois sièges. Faisant face au chapiteau, un couloir permet aux artistes une sortie frontale. Au fond de ce couloir, on aperçoit des petites tantes, utilisé comme loge.

Aucun changement scénographique n'est réalisé pendant le spectacle. Les changements des lieux de l'action (Charleville, Paris, l'Afrique) sont créés par la musique, la lumière et par certains détails des costumes ou des accessoires : un parasol, un parapluie ou une lampe à huile, par exemple.

Quant aux couleurs, le spectacle est principalement en noire et blanc avec quelques éléments rouges, des lumières ou les costumes des Africains. Cela donne un effet de vieux cinéma.

1^{ère} scène.

En silence. Quatre musiciens sortent de la tente, vêtus comme les membres d'un orchestre de cirque, et prennent position sur une estrade située du côté du public, en face de l'espace scénique où sont déjà installés les instruments.

Huit acteurs et actrices sortent ensuite de la tente. Ils ont les visages peints couleur café foncé et portent des tenues élégantes de laquais africains. Ils marchent et se placent face à la scène.

Entre Rimbaud-vieux, habillé en pantalon et chemise en lin blanc, c'est un jeune acteur à l'apparence d'un vieillard. Il monte sur deux malles en cuir placées l'une sur l'autre. Il est effondré, la tête penchée vers le bas.

Les laquais installent un petit siège de velours rouge, comme un palanquin, placé sur le sol au milieu du couloir. Ils attendent. Le roi africain entre avec une grande autorité. Un laquais ouvre un parasol de velours rouge. Le roi s'installe sur le siège.

Les tambours et les rythmes africains s'élancent. Le roi élève la voix. Les Africains, qui constituent une sorte de cour, dansent à un rythme effréné autour du roi. Le roi, assis sur son siège de velours rouge, est porté et transporté là où se trouve Rimbaud.

La scène qui suit est une longue négociation entre le roi africain, qui offre un sac rempli d'argent, et Rimbaud-vieux qui offre le contenu des deux malles. Le dialogue (nous avons déjà dit que tout le spectacle est sans paroles) a lieu grâce à un traducteur qui va d'un côté à l'autre – du roi vers Rimbaud, et inversement – en faisant des gestes. Il s'approche d'une malle et l'ouvre. Le traducteur montre que la malle contient beaucoup d'armes de guerre. Pendant toute la scène, les laquais dansent aux sons des tambours. Le roi africain réfléchit. Il fait un geste d'acceptation. Rimbaud garde la tête penchée vers le bas. Le roi africain quitte les lieux sur son siège porté par ses laquais. La musique africaine s'arrête.

Rimbaud reste seul au centre de la scène au milieu de la tente blanche. Il commence à se souvenir. Ses souvenirs donnent lieu à 19 « scènes » dont la plupart s'appuient explicitement sur des poèmes de Rimbaud.

Pour des gens qui connaissaient Rimbaud l'exégèse du spectacle était plus ou moins facile. Il était possible de reconnaître les personnages par sa ressemblance avec les personnages réels et déduire la situation dramatique si l'on connaissait l'œuvre de Rimbaud. Le public qui n'était pas familiarisé ni avec Rimbaud n'ont pas compris la structure de l'œuvre mais ils ont compris ce qui se joue au niveau extra diégétique : le jeu d'acteur, les interactions, les chorégraphies, la musique, l'énergie, l'esprit de fête. L'affiche de la pièce était la photo la plus célèbre du Rimbaud, de façon que tout le monde sache que le spectacle était la vie du poète.

Dans les premières représentations du spectacle, quand il était sur la caution de l'ambassade de France, il y avait un programme où il était signalé une sorte de feuille de route : les quatre parties du spectacle, son emplacement géographique, les noms des personnages, le nom du poème et un bref résumé. Nous nous rappelons d'avoir lu ce programme, pourtant nous ne l'avons pas retrouvé pour la réalisation de cette

thèse. Personne n'en avait gardé un. En fait, pendant les années auxquels ce spectacle s'était produit ils s'est présenté sans programme.

Les titres avec lesquels nous avons divisé la description du spectacle sont ceux qui apparaissaient dans le programme qui ont été consignés dans l'article *Teatro del Silencio*, signé par Eduardo Guerrero²⁵⁸, paru dans la revue *Gestos*, Department of Spanish and Portuguese. University of California, en juin 1997.

2^e scène.

1861. Charleville, *Les Poètes de sept ans*²⁵⁹

²⁵⁸ Eduardo Guerrero faisait était professeur à l'Universidad Finis Terrea et il faisait la critique de théâtre.

²⁵⁹ Et la Mère, fermant le livre du devoir,
S'en allait satisfaite et très fière sans voir,
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,
L'âme de son enfant livrée aux répugnances
Tout le jour, il suait d'obéissance ; très
Intelligent ; pourtant des tics noirs, quelques traits
Semblaient prouver en lui d'âcres hypocrisies.
Dans l'ombre des couloirs aux tentures moisies,
En passant il tirait la langue, les deux poings
À l'aine, et dans ses yeux fermés voyait des points.
(...)
Sa mère s'effrayait ; les tendresses, profondes,
De l'enfant se jetaient sur cet étonnement.
C'était bon. Elle avait le bleu regard, - qui ment !
À sept ans, il faisait des romans, sur la vie
Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
Forêts, soleils, rios, savanes ! - Il s'aidait
De journaux illustrés où, rouge, il regardait
Des Espagnoles rire et des Italiennes.
Quand venait, l'œil brun, folle, en robes d'indiennes,
(...)
Des rêves l'oppressaient, chaque nuit, dans l'alcôve.
Il n'aimait pas Dieu ; mais les hommes, qu'au soir fauve,
Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg
Où les crieurs, en trois roulements de tambour,
Font autour des édits rire et gronder les foules.
- Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor !
Et comme il savourait surtout les sombres choses,
Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,

Commence une musique mélodique et nostalgique. Rimbaud-enfant interprété par une actrice entre, souriant. Il est habillé en chemise blanche et pantalon noir. Il a un visage d'enfant espiègle. Il se place derrière Rimbaud-vieux pour reprendre sa place. Le Rimbaud-vieux fait un signe de souffrance et sort par l'avant. Rimbaud-enfant prend toute sa place au centre de la scène. On entend sa mélodie. Il avance à petits pas allègres. Il sort de l'intérieur de sa veste un livre relié en cuir. Il se dirige vers le bureau en bois à tiroirs. Il s'assoit dessus. Il ouvre le livre et rêve. La musique est nostalgique.

Entre la mère avec sa musique, rapide et dramatique. Elle s'approche de Rimbaud-enfant, menaçante. Elle est habillée tout en noir. Les cheveux pris dans un chignon. Tous deux se battent à cause du livre que l'enfant veut garder.

À sept ans, il faisait des romans, sur la vie. Du grand désert, où luit la Liberté ravie. Forêts, soleils, rios, savanes ! - Il s'aidait. De journaux illustrés où, rouge, il regardait. Des Espagnoles rire et des Italiennes.

Finalement, la mère lui enlève le livre et part. Rimbaud-enfant s'assoit sur le siège de son bureau, furieux et frustré.

Ce geste est un geste abstrait que l'on retrouvera à diverses reprises. C'est un geste des deux mains, qui enserrant les deux côtés de la tête. Un geste qui signifierait : aller de l'avant sans s'arrêter. Dans la sémantique de la pièce, ce geste représente l'aventure, l'avancée vers le destin ; il sera ultérieurement associé à la musique orientale, au bruit du train et à la présence d'un conducteur.

3^e scène

Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,
Il lisait son roman sans cesse médité,
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair aux bois sidérales déployées,
Vertige, écroulement, déroutes et pitié !
- Tandis que se faisait la rumeur du quartier,
En bas, - seul et couché sur des pièces de toile
Écrite, et pressant violemment la voile !

Commence le thème musical gai et innocent du professeur Izambard. Le professeur entre et invite Rimbaud-enfant, qui sèche ses larmes. Le professeur lui remonte le moral, le fait rire. Ils sortent, sautent et vérifient que personne n'arrive. Ils avancent furtivement. Ils traversent la voie ferrée - qui était une ligne imaginaire qui se projeté ver le devant- et continuent. Ils s'assoient par terre, chacun avec son livre. Rimbaud-enfant a des illusions, il regarde vers l'avenir. Le professeur montre à Rimbaud les pages d'un livre dont des lettres tombent en pluie. Des sons et des arpèges. Le professeur fume une pipe. L'enfant s'approche et commence à lire. Il regarde la pipe, plein d'intérêt.

Arrive la mère, qui les surprend tous les deux. Elle arrache le livre à l'enfant. La mère monte le long d'une rampe. Le professeur emprunte l'autre rampe. L'enfant reste seul au centre. La mère et le professeur sortent.

On entend une mélodie orientale et Rimbaud-enfant sort de scène à toute vitesse sur le devant, en faisant « le geste du train ».

4^e scène.

Entre Rimbaud-jeune, qui prend place au centre de la scène. Il donne un coup de pied au livre resté par terre dans la scène précédente. Il le jette loin de lui. Entrent le guaripola en tête en agissant son bâton²⁶⁰ et les quatre musiciens, deux saxos et deux tambours. Ils attaquent une espèce de fanfare et improvisent un défilé.

Entrent le maire, la mère, une professeure, le professeur Izambard et un fonctionnaire avec un plateau sur lequel se trouvent plusieurs rouleaux de papier, des diplômes. Les mouvements de cette scène sont choraux. Les acteurs font tous les gestes ensemble et avancent en sautant légèrement au rythme de la musique. Les musiciens sortent. Le groupe d'acteurs prend place au centre de la scène. Le maire prononce un discours, qui n'est qu'une caricature de discours. La musique est très ironique. Le maire offre un

²⁶⁰ Le *guaripola* en costumes militarisés avance en tête d'un défilé, en jouant avec un bâton.

diplôme au jeune Rimbaud. Ce dernier le refuse et le déchire. On lui fait passer deux autres diplômes, qui subissent le même sort que le premier. Le professeur intercède, mais sans succès. La professeure lui remet une décoration sur le revers de la veste. Rimbaud-jeune la retire et, avec l'épingle de la décoration, lui pique les fesses. Le maire lui donne quelques tapes paternelles et part en sautant et en saluant le public. Commence le thème musical gai du professeur Izambard. Le professeur s'avance, il offre sa pipe à Rimbaud-jeune et sort. La mère se met à poursuivre son fils avec un bâton. La mère est toujours accompagnée de la mélodie menaçante qui la caractérise. Puis elle part, en ramassant les morceaux de diplômes restés à terre. Rimbaud-jeune reste en scène, apeuré, à côté du bureau.

5^e scène.

On entend le bruit du train et des sons orientaux. Rimbaud jeune entend le bruit et veut se diriger vers le son. Mais il ne le fait pas et reste.

Rimbaud-vieux entre, portant un parasol avec des franges. Il se dirige vers les malles posées sur scène lors de la première scène. Rimbaud-jeune l'observe. Ils s'observent mutuellement comme dans un miroir. Rimbaud-jeune sort par devant en faisant « le geste du train ».

6^e scène.

Bruit du train. Le conducteur du train entre, portant un uniforme bleu, une casquette et une lampe à huile à la main. Il fait des gestes avec sa casquette comme pour faire des signaux. Il la laisse par terre. Rimbaud-jeune entre sur le devant de la scène et il se cache. Il commence un jeu entre eux dans lequel le conducteur ne voit pas Rimbaud. Rimbaud le fait de grimace, se met derrière et le conducteur cherche d'où ça vient, sans l'apercevoir. C'est la version scénique du moment où Rimbaud monte dans le train sans payer. Rimbaud-jeune veut faire le geste du train mais il a des difficultés à le faire. Il y arrive finalement, il s'en va devant lui, marchant sur la voie ferrée, faisant le « geste du train » et laissant la scène vide.

7^e scène.

1871. Paris : la Commune. *Le forgeron*²⁶¹

²⁶¹ (...) *Le forgeron*

Oh ! Le Peuple n'est plus une putain. Trois pas
Et, tous, nous avons mis ta Bastille en poussière
Cette bête suait du sang à chaque pierre
Et c'était dégoûtant, la Bastille debout
Avec ses murs lépreux qui nous rappelaient tout
Et, toujours, nous tenaient enfermés dans leur ombre !
- Citoyen ! citoyen ! c'était le passé sombre
Qui croulait, qui râlait, quand nous prîmes la tour !
Nous avons quelque chose au cœur comme l'amour.
Nous avons embrassé nos fils sur nos poitrines.
Et, comme des chevaux, en soufflant des narines
Nous marchions, nous chantions, et ça nous battait là...
Nous allions au soleil, front haut, - comme cela -,
Dans Paris accourant devant nos vestes sales.
Enfin ! Nous nous sentions Hommes ! Nous étions pâles,
Sire, nous étions soûls de terribles espoirs :
Et quand nous fûmes là, devant les donjons noirs,
Agitant nos clairons et nos feuilles de chêne,
Les piques à la main ; nous n'eûmes pas de haine,
- Nous nous sentions si forts, nous voulions être doux !
« Et depuis ce jour-là, nous sommes comme fous !
Le flot des ouvriers a monté dans la rue,
Et ces maudits s'en vont, foule toujours accrue
Comme des revenants, aux portes des richards.
Moi, je cours avec eux assommer les mouchards :
Et je vais dans Paris le marteau sur l'épaule,
Farouche, à chaque coin balayant quelque drôle,
Et, si tu me riais au nez, je te tuerais !

(...)

Puis il le prend au bras, arrache le velours
Des rideaux, et lui montre en bas les larges cours
Où fourmille, où fourmille, où se lève la foule,
La foule épouvantable avec des bruits de houle,
Hurlant comme une chienne, hurlant comme une mer,
Avec ses bâtons forts et ses piques de fer,
Ses clameurs, ses grands cris de halles et de bouges,
Tas sombre de haillons taché de bonnets rouges !
L'Homme, par la fenêtre ouverte, montre tout
Au Roi pâle, suant qui chancelle debout,
Malade à regarder cela !

(...)

D'autres étaient forçats, c'étaient des citoyens
Honnêtes. Libérés, ils sont comme des chiens :
On les insulte ! Alors, ils ont là quelque chose

Entre une communaarde et commence un thème musical musique héroïque, exaltante comme les chansons de la Guerre civil espagnole. La femme sort puis entre à nouveau, entraînant une autre communard, les yeux couverts, afin de lui faire la surprise de tout ce qui arrive. De plus en plus de communards apparaissent pour apprécier l'événement. Les acteurs et actrices sont au nombre de treize. Rimbaud-jeune se joint à cette avancée collective. *Oh ! mais l'air est tout plein d'une odeur de bataille ! Que te disais-je donc ? Je suis de la canaille !* La musique s'arrête. Quelque chose tombe au milieu du groupe. Rimbaud-jeune s'avance et jette une pierre vers l'avant. De nouveaux coups de pierres. Tous l'imitent. Ils arrivent à avancer comme au début de la scène. Pourtant, la musique se déforme. La femme avance la première. On entend un coup de feu. La femme est touchée et s'effondre. La musique et tous les mouvements ralentissent. On entend les coups de sifflets de la police. Entre le thème musical de la police. C'est la débandade. La manifestation se disperse. Rimbaud-jeune court le dernier et il est attiré par un personnage sinistre qui apparaît au fond dans la tente.

8^e scène.

Qui leur fait mal, allez ! C'est terrible, et c'est cause
Que se sentant brisés, que, se sentant damnés,
Ils viennent maintenant hurler sous votre nez !
Crapule. - Là-dedans sont des filles, infâmes
Parce que, - vous saviez que c'est faible, les femmes,
Messeigneurs de la cour, - que ça veut toujours bien, -
Vous avez sali leur âme, comme rien !
Vos belles, aujourd'hui, sont là. C'est la crapule.
(...)
« Oh ! mais l'air est tout plein d'une odeur de bataille
Que te disais-je donc ? Je suis de la canaille ! »
Oh ! mais l'air est tout plein d'une odeur de bataille !
Que te disais-je donc ? Je suis de la canaille !
Il reste des mouchards et des accapareurs.
Nous sommes libres, nous ! Nous avons des terreurs
Où nous nous sentons grands, oh ! si grands ! Tout à l'heure
Je parlais de devoir calme, d'une demeure...
(...)
Un frisson secoua l'immense populace.
Alors, de sa main large et superbe de crasse,
Bien que le roi ventru suât, le Forgeron,
Terrible, lui jeta le bonnet rouge au front !

C'est le caporal du poème *Le bateau ivre*. Il porte un pantalon beige et une veste militaire ouverte, sans chemise, la tête peinturlurée comme un masque aux traits noirs. Il fume un cigare noir. C'est une sorte de démon qui effraie le jeune Rimbaud. Rimbaud-jeune essaie de s'échapper en piétinant sans pouvoir avancer. Le caporal le saisit et le secoue. Il le poursuit en sautant, comme un chevalier. Entrent quatre acteurs qui le poursuivent et qui le font monter sur leurs épaules. Ils le secouent et l'humilient. Le caporal le viole. La musique mêle plusieurs mélodies et des sifflets de police. Les hommes l'abandonnent par terre, renversé. Rimbaud-jeune est effrayé.

Rimbaud-jeune se remet, apeuré. Un musicien prononce ces vers : « Corazón, mi corazón cubierto de caporal ». (Mon cœur, mon coeur est plein de caporal !) Rimbaud-jeune est effrayé. Entre la mère, qui veut le frapper mais le voit si épeuré et si faible qu'elle le prend dans ses bras et quitte la scène, par la tente, le portant comme un bébé. La mélodie est celle de Rimbaud-enfant : *Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche. Un bateau frêle comme un papillon de mai*.

9^e scène.

Un personnage est sur la table de travail, sur la tête, les pieds en l'air. Il s'agit d'une quatrième version de Rimbaud. Un Rimbaud-adulte. C'est la version la plus exaltée. Il joue du piano sur la table de travail et il écrit des poèmes avec un couteau. La mère entre et frappe sur la table de travail. Il efface ce qu'il a écrit sur la table. Rimbaud-adulte lui fait face.

Rimbaud-adulte monte sur la table et exécute le « geste du train ». Le bruit du train commence aussi. Il décide de partir. Rimbaud-adulte sort sur le devant en faisant le « geste du train ». La mère sort derrière Rimbaud et le poursuit avec un bâton.

10^e scène.

Entre le conducteur, qui fait des signes avec sa lampe. Entre Rimbaud-adulte, qui se cache du conducteur. La scène ressemble à la scène précédente avec Rimbaud-jeune. Le conducteur du train fait semblant de ne pas voir Rimbaud-adulte. Le bruit du train

l'appelle. Le jeu prend fin quand Rimbaud-adulte commence à faire le « geste du train » et qu'il sort sur le devant.

La mère et la sœur entrent en reculant en direction de la scène. La mère a un parapluie noir ouvert. Mère et fils se poursuivent. Rimbaud-adulte leur fait face. Cette fois, il n'a pas peur, il avance vers le train en fumant la pipe. On essaye de l'arrêter. On avance, on recule... La mère reste en arrière, la sœur s'efforce de le rejoindre. On court derrière lui mais les femmes restent en arrière. Le son est maintenant devenu une plainte féminine. Tous restent dans l'axe central de la scène. Rimbaud-adulte regarde en arrière et sa sœur pousse des plaintes, par terre, au centre. La mère est au fond de la scène. La mère et la sœur sortent par la tente, à l'arrière.

Rimbaud-adulte est resté seul sur la scène. Il sort d'une poche de sa veste un petit papier blanc et le plie pour en faire un bateau. On entend une ancienne chanson française. Rimbaud-adulte fait naviguer le petit bateau dans l'air. Puis il sort en faisant le « geste du train », avec rage et conviction.

11^e scène.

1872-1873. Paris et Bruxelles, Verlaine. *Le Bateau ivre*²⁶².

²⁶² *Le Bateau ivre*

Comme je descendais des Fleuves impassibles
Je ne me sentais plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.
J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.
Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courus ! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.
(..)
Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,

Entre Verlaine avec un autre petit bateau en papier plié. Il est ivre et fait le geste de ramer sur un bateau. Entre Rimbaud-adulte. Ils se retrouvent et discutent. La musique, très dramatique, évoque les plaintes de la sœur. Chacun avec son petit bateau en papier. Ils placent les bateaux comme des mouchoirs sur le revers de leur veste et font des saluts militaires. On entend les sirènes d'un bateau et les goélands. Ils sont sur un bateau. Les rideaux de la tente commencent à bouger dans le vent. Les voiles bougent. Sirènes de bateau. Verlaine prend le gouvernail. Ils s'embrassent.

Fermentent les rousseurs amères de l'amour !
Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : Je sais le soir,
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelques fois ce que l'homme a cru voir !
(..)
Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;
Libre, fumant, monté de brumes violettes,
(...)
Je regrette l'Europe aux anciens parapets !
J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au voguer :
- Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur ?
Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer !
Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.
Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leurs sillages aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.
Le Cœur supplicié.
Mon triste cœur bave à la poupe...
Mon cœur est plein de caporal !
Ils y lancent des jets de soupe,
Mon triste cœur bave à la poupe...
Sous les quolibets de la troupe
Qui lance un rire général

12^e scène.

Entrent quatre acteurs avec une banquette de théâtre en bois à cinq fauteuils, tandis que Rimbaud-adulte et Verlaine se cachent. Les costumes citadins et les gestes éduqués font voir qu'ils s'agit des poètes. (Il faut rappeler que tout est interprétable dans ce spectacle, rien n'était écrit ou assuré). Ils jouent en chœur sur leur fauteuil, toujours tout le quatre ensemble en suivant une mélodie qui leur est propre. Ils interrogent Rimbaud-adulte et l'interpellent. Ce dernier ne se joint jamais à eux et ne les regarde même pas. Verlaine est dans une position intermédiaire. Il leur montre le petit bateau en papier. Les poètes prennent le petit bateau en papier et ils jouent avec en riant puis ils le déchirent. Ils soulèvent la banquette et Rimbaud-adulte se retrouve par terre. Ils portent les fauteuils de théâtre par-dessus leurs têtes et avancent pour attaquer Rimbaud. Celui-ci se lève, à travers d'une pantomime collective, Rimbaud les contrôle à la distance et commence à se déplacer en les faisant tourner comme s'ils étaient reliés par une corde. Les poètes s'en vont mais Verlaine et Rimbaud restent.

13^e scène.

Rimbaud-adulte joue avec le petit bateau et il s'endort tendrement sur la table de travail. Verlaine prend soin de lui et le protège. Une femme entre par une rampe latérale, portant dans les bras un bébé qui prend place au centre de la scène. Verlaine voit la femme et commence à injurier Rimbaud-adulte qui poursuit son sommeil. Verlaine fait face à la femme, regarde Rimbaud et frappe la femme.

Rimbaud-vieux – à partir de qui se sont construits les souvenirs – hurle ces vers en français dans le micro : « Mon triste cœur bave à la poupe... » « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aille à la mer ! ».

Rimbaud-adulte se place au centre et s'en va, en faisant le « geste du train ». Verlaine le suit puis la femme avec son bébé le suivent aussi.

14^e scène.

Entre une femme qui danse des danses africaines au rythme des tambours.

15^e scène.

Verlaine et Rimbaud-adulte arrivent, dos à dos, l'un soutenant l'autre en marchant. Ensuite, tous deux sont de face, toujours l'un soutenant l'autre. Verlaine tombe raide. Rimbaud le soulève. Verlaine se pousse en direction de Rimbaud à genoux. Il entoure sa jambe et essaie de l'embrasser. Rimbaud-adulte le rejette. Verlaine sort un pistolet et le menace. Verlaine tire et le touche à la main. Les rideaux s'ouvrent et entre la femme avec le bébé qui avance en suppliant vers Verlaine. Une femme plus âgée s'approche et prend l'arme de Verlaine. Rimbaud-adulte reste là, avec la main blessée. Verlaine va vers lui. La femme âgée et la plus jeune repoussent Verlaine en arrière, laissant Rimbaud-adulte seul.

Rimbaud-adulte sort le petit avion en papier. Sa main semble guérie. Entre une femme de Java venant de la tente. Rimbaud-adulte s'avance et sort en faisant le « geste du train ».

16^e scène.

1880-1891. Abyssine-Harar, *Mauvais sang*²⁶³

La femme de Java avance en dansant. Entre Rimbaud-vieux.

Rimbaud-vieux reprend le rôle et semble accablé. Il porte son parasol et s'avance en direction de la femme de Java.

²⁶³ « *Mauvais sang*. J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure. Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps. D'eux, j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; - oh ! tous les vices, colère, luxure, - magnifique, la luxure ; surtout mensonge et paresse.

J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. - Quel siècle à mains ! - Je n'aurai jamais ma main.

Après, la domesticité mène trop loin. L'honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoûtent comme des châtrés : moi, je suis intact, et ça m'est égal.

Mais qu'a fait ma langue perfide tellement qu'elle ait guidée et sauvegardée jusqu'ici ma paresse ? Sans me servir pour vivre même de mon corps, et plus oisif que le crapaud, j'ai vécu partout. Pas une famille d'Europe que je ne connaisse. - J'entends des familles comme la mienne, qui tiennent tout de la Déclaration des Droits de l'Homme. - J'ai connu chaque fils de famille ! ».

17^e scène.

Entre derrière lui un homme, portant un masque ressemblant à un totem africain, comme dans une messe noire. Ils font une danse. Il enlève le masque. Il s'agit du traducteur de la première scène, l'un des laquais du roi africain.

Le roi africain de la première scène sort de la tente avec sa cour, sautant au rythme des tambours africains. Ils avancent, menaçants. Le roi offre à Rimbaud-vieux un chiffon noir, noir comme un serpent. Rimbaud-vieux le rejette au grand dam de tous ceux qui dansent frénétiquement.

Les laquais apportent les malles, en dansant toujours au son de tambours. Le roi repousse Rimbaud-vieux en s'appropriant les malles. Les laquais relèvent les malles et ils font une arche avec elles, le roi passe en dessous puis il donne l'ordre de partir. Les laquais emportent les malles et ils sortent par la rampe sur la droite. Le roi part derrière eux. Il s'arrête un moment pour prendre une mitraillette et tirer dans toutes les directions. Rimbaud comprend qu'il a été volé.

Rimbaud-vieux va se plaindre au totem qui est resté sur scène. Ce dernier le frappe par deux fois à la jambe avec le parasol avec lequel il est entré. Rimbaud-vieux semble souffrir maintenant fortement de la jambe. Le totem africain sort en suivant le roi. Rimbaud-vieux prend le serpent et sort en boitant derrière les nègres mais il n'arrive pas à les atteindre.

18^e scène.

Rimbaud-vieux reste sur la rampe latérale. Il manifeste des signes de maladie et de douleurs. Il se prend la jambe le fait souffrir, il boite. On entend au loin la sirène d'un bateau et le cri des mouettes. Les rideaux bougent au souffle du vent. Le chiffon noir est comme un serpent qu'il noue autour de la ceinture. Par des gestes, il lâche des jurons. Il a mal au cœur.

Il descend la rampe et s'installe au centre de la scène. Un orage éclate. Il avance et recule. Il n'arrive pas à contrôler le vent. Le chapiteau bouge. Tout est teint de jaune

avec la lumière. On entend les cris des mouettes. Il se dirige vers la table de travail, monte dessus et essaye de guider les voiles dans cette position. Il fait beaucoup d'efforts.

Il tombe sur la table de travail²⁶⁴. La mère entre et le prend dans ses bras. Peu à peu surgissent tous les personnages, comme convoqué par le délire de Rimbaud : la sœur, Verlaine, la femme de Verlaine, les autres Rimbaud. Ils le font monter sur une civière qu'ils font avancer et reculer plusieurs fois.

19^e scène.

On apporte une colonne avec un buste du « vrai » Rimbaud. Tous les autres Rimbaud entrent et tous les personnages dessinent une chorégraphie finale qui a une forme circulaire.

²⁶⁴ L'enregistrement que nous avons vu s'arrête ici. La scène suivante a été reconstituée à partir des souvenirs des acteurs ainsi que de photos et de registres isolés.

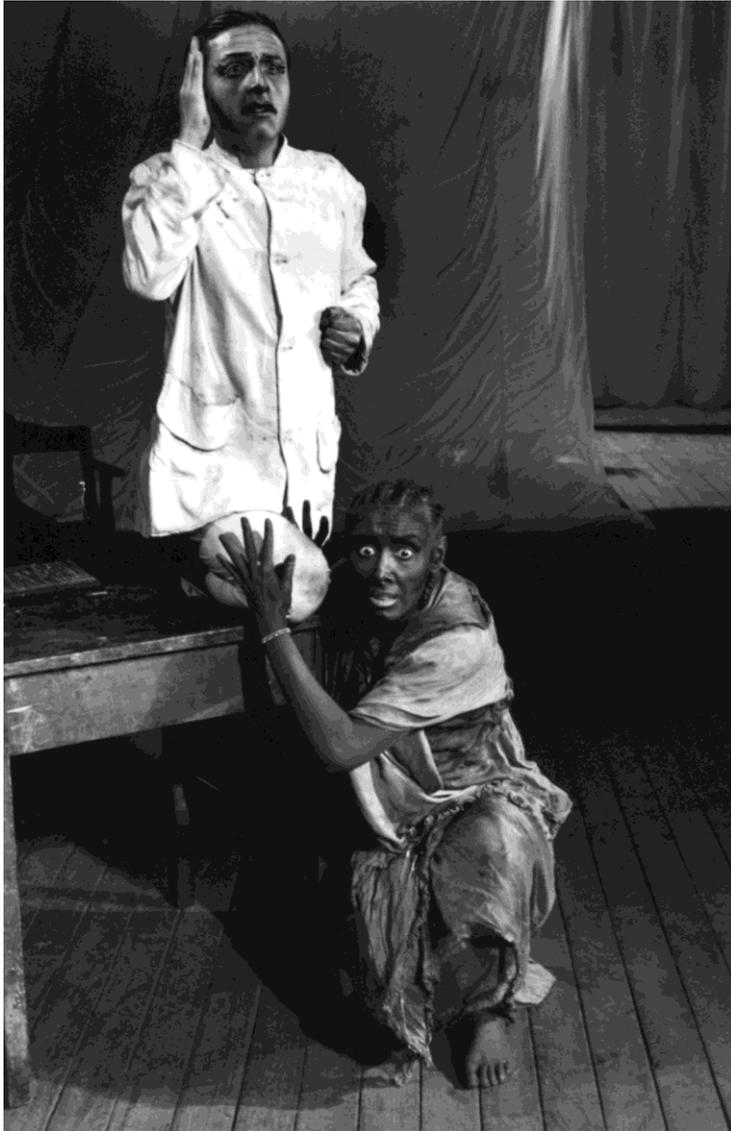
Photos du spectacle



[1] Rimbaud -jeune, le premier « geste du train ». S/d.



[2] Rimbaud-vieux. La négociation avec le chef africain. S/d.



[3] Rimbaud-vieux et le traducteur. S/d.



[4] Le professeur Izambard. S/d.



[5] Rimbaud-enfant et le professeur Izambard. S/d.



[6] Rimbaud-adulte et Verlaine. S/d.



[7] Les poètes. S/d.



[8] Les poètes. S/d.



[9] La fin. Rimbaud-vieux est porte sur la lisière. S/d.



[10] La scène finale. S/d.

Analyse

La structure du récit

Notre « description dense » de la progression du récit du spectacle Malasangre montre bien que l'intention narrative à la source du spectacle était de raconter la vie de Rimbaud à partir de la première scène, quand le poète déjà vieux va vendre des armes au chef africain. Cette scène cherche à constituer le présent à partir duquel le vieux Rimbaud fait appel à ses souvenirs et convoque les moments marquants de sa vie, ces moments d'émotion intense, à résonance poétique, durant lesquels la vie prend toute sa valeur.

Ce présent narratif est repris dans la scène dix-sept lorsque le vieux Rimbaud se fait escroquer par le roi africain et le récit avance vers le moment où le vieux Rimbaud rencontre la mort.

Cependant, dans la matérialité du spectacle, la qualité de présence des trois autres Rimbaud est telle que l'on ne sait jamais quel Rimbaud se souvient de l'autre ni même si le vieux Rimbaud n'est pas une projection dans l'avenir de l'un des jeunes Rimbaud. Ainsi, outre le dispositif narratif qui pourrait accorder un statut privilégié au vieux Rimbaud, les quatre Rimbaud ont le même statut scénique. Il n'y a pas de subordination ni de traitement spécial du vieux Rimbaud qui amènerait à penser que c'est ce dernier qui porte le récit, par exemple un traitement d'ordre psychologique.

En réponse à notre question sur cet aspect de la mise en scène, Agustin Letelier, qui jouait le rôle de Rimbaud-vieux, nous a déclaré :

J'imaginai que j'étais une projection du poète, une projection du poète de 20 ans, que j'étais la projection de son avenir. Même quand il rencontre la mort, je le jouais comme si je faisais partie de l'avenir qu'il avait rêvé²⁶⁵.

En l'absence de subordination, les quatre moments de la vie de Rimbaud semblent se produire simultanément : tantôt deux Rimbaud d'âges différents se rencontrent, tantôt ils se croisent, tantôt ils se regardent. Le temps du récit devient élastique, il peut s'allonger ou peut se rétrécir. Il comprend la vie de Rimbaud dans toute sa dimension mythique.

En effet, il ne s'agit pas d'un récit autobiographique au sens propre du terme. Bien que le récit suive un ordre chronologique, en reprenant quatre moments de la vie de Rimbaud, avec quatre acteurs ou quatre actrices différentes qui le représentent à des âges différents, il n'y a pas de lien de causalité qui enchaîne les scènes de manière linéaire en leur attribuant une direction. Il n'y a jamais d'explication sur la manière dont Rimbaud est arrivé à faire quelque chose ou sur les antécédents d'une situation et ses conséquences.

Dans la pièce, l'accent n'est pas mis sur l'articulation narrative des scènes mais sur l'appropriation d'une émotion *rimbaldienne* que les acteurs ont attribuée et comprise comme étant celle de Rimbaud. Nous prenons par exemple des vers inspirants : *J'ai l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; - oh ! tous les vices, colère, luxure, - magnifique, la luxure ; surtout mensonge et paresse.*

En raison de la multiplication des Rimbaud, le poète Rimbaud – en tant qu'entité idéale, qui transcende ces quatre incarnations – est toujours sur scène. C'est un esprit féroce, un jeune à l'esprit rageur, une personnification de la révolte.

²⁶⁵ « Yo imaginaba que yo era una proyección del poeta, una proyección del poeta de 20 años, que yo era la proyección de su futuro. Incluso cuando el encuentra la muerte, yo la actuaba como si fuera parte del futuro que él había soñado ». Agustín Letelier. Entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

L'élément structurant de tout le spectacle – tant au niveau diégétique qu'extra-diégétique – est la passion de ce Rimbaud idéal auquel les acteurs et les actrices se sont identifiés, en s'appropriant l'inaliénable désir d'avancer, ailleurs, vers l'avenir, même si cela l'entraîne vers sa propre destruction.

La relation espace/temps

Au cours de l'analyse du mouvement global de la mise en scène, nous avons constaté que les acteurs sortaient toujours par l'allée, à l'avant, entre les spectateurs en faisant le « geste du train » que nous avons repéré plusieurs fois. La mise en scène propose ainsi un mouvement permanent vers l'avenir, toujours ailleurs, vers ces *splendides villes*, qui se dérobent à mesure que Rimbaud avance. La vie de Rimbaud est perçue comme une course incessante.

Si le devant de la scène représente l'avenir, le plateau proprement dit correspond au présent qu'il faut vivre pleinement. Les acteurs prennent souvent place au milieu de la scène avant de présenter une situation. Ils occupent le présent, ils s'y installent pour développer leur conflit. Une fois la situation résolue, les personnages sortent par le devant de la scène.

L'axe central avant-arrière est la direction la plus fréquemment utilisée pendant le spectacle et c'est un axe temporel. Aller vers l'avant, c'est avancer dans le temps, progresser vers l'avenir.

Dans *Malasangre*, la manière dont le temps est représenté dans l'espace, ou dont l'espace devient le temps, est tout particulièrement significative. Le spectacle parvient à mettre en scène une notion du temps humain, qui se joue à la fois dans l'avant et l'arrière de la scène.

Toutefois, dans la scène finale, il n'y a plus de sorties vers l'avant. Il n'y a plus d'avenir. Le présent apparaît comme un abîme dans lequel on tombe brusquement. Le récit rattrape le présent narratif et on revient à la situation initiale dans laquelle Rimbaud

est trafiquant d'armes. Le marché est conclu entre Rimbaud-vieux et le roi africain lorsque le roi refuse de payer la marchandise et qu'il fait porter les malles par ses laquais. Les mouvements des acteurs deviennent alors circulaires. À partir de ce moment-là, non seulement Rimbaud se fait voler mais, de plus, un totem africain lui jette un mauvais sort et lui porte dans la jambe des coups de bâton qui entraîneront sa mort.

Le trafic d'armes est alors le point de non-retour. Blessé à la jambe droite, Rimbaud ne pourra plus s'enfuir vers l'avant. Les dommages provoqués par la vente d'armes ne sont pas seulement moraux. Rimbaud hisse les voiles mais il reste sur scène et piétine jusqu'à trouver la mort. C'est la fin.

La distinction établie par Grumbrech, que nous avons intégrée dans nos outils théoriques, relative à la culture de la présence acquiert une signification particulière. Dans *Malasangre*, pièce dans laquelle la construction de la présence est privilégiée sur la construction du sens, c'est dans l'espace que le temps se construit. L'espace abrite aussi les actions parallèles et les actions simultanées que nous avons précédemment mentionnées : deux Rimbaud habitant des temporalités différentes peuvent se rencontrer et se regarder dans les yeux. L'espace permet le croisement des temps, en créant une atemporalité, qui relève de l'espace mythique.

Les personnages

Les scènes sont construites avec deux types de personnages : on trouve tout d'abord ceux qui ont été inspirés de personnes réelles, avec qui Rimbaud a entretenu des rapports conflictuels majeurs : sa mère, sa sœur Isabelle, son professeur Izambard, Verlaine, la femme de Verlaine et les poètes. Ces personnages ont été construits à partir de la recherche réalisée par les acteurs en regardant des photos – en imitant des gestes, des attitudes, des costumes – et à partir de la lecture de lettres ou d'autres documents. Bien que l'inspiration vienne de personnes réelles, le traitement scénique est toujours stylisé : il s'agissait de donner forme scénique à une émotion, et non pas

de présenter une caractérisation psychologique ou de développer une argumentation intellectuelle.

Il y a aussi d'autres types de personnages, plus allégoriques, qui n'ont pas de noms propres et qui correspondent à une personnification des rôles sociaux : le conducteur du train, la femme de Java ou le Totem africain, et même le roi africain. Ce sont des personnages qui possèdent un statut symbolique et qui signalent la rencontre de Rimbaud avec son destin. Les scènes auxquelles participent ces personnages sont de nature symbolique, elles sont plus ouvertes et leur sens est moins explicite.

Le traitement des scènes

Les personnages communiquent entre eux par des gestes intenses et des pantomimes plus ou moins codifiées. Ces gestes ne sont cependant jamais de véritables gestes de la vie quotidienne et sont toujours dotés d'une abstraction poétique. Par exemple, Rimbaud ne prend pas la plume pour écrire dans un cahier mais un couteau pour écrire sur sa table de travail. Le professeur ne lui apprend pas directement à lire, mais il fait tomber la pluie sur sa tête avec les pages du livre.

Toutefois, le traitement narratif des scènes se rapproche d'une progression dramatique classique. Un conflit interpersonnel entre deux ou trois personnages sera développé à travers un dialogue sans paroles. L'expression du conflit entre les personnages se manifeste dans l'espace par l'utilisation d'axes d'oppositions nettes, par des forces physiques en tension, l'utilisation de diagonales et le rapport conflictuel d'un corps avec un autre corps. Les personnages sont toujours confrontés les uns aux autres. C'est le développement de ce conflit qui crée la situation et fait avancer l'action. L'expression du conflit – dans ses traits les plus essentiels – est la source de l'émotion du spectacle.

Bien souvent, les scènes que nous avons qualifiées de dramatiques permettent une résolution du conflit par l'apparition d'un troisième personnage. Avec une

triangulation dans l'espace, ces scènes progressent vers un dénouement et Rimbaud peut s'échapper vers l'avant.

Outre ces scènes que nous avons qualifiées de dramatiques, un autre traitement répond à la forme chorale, que l'on retrouve lorsqu'il s'agit de mettre en scène un groupe auquel Rimbaud devra aussi faire face. Dans ces scènes, les personnages n'ont pas de traits particuliers. C'est un groupe dans lequel les membres agissent ensemble et forment un chœur de personnages multiples – les communards, les poètes, les Africains, le maire et les autorités du village –. Dans la mise en scène, les acteurs/actrices font des mouvements coordonnés et souvent identiques. Dans ces scènes chorales, les acteurs ont recours à la danse et à des chorographies parfaitement orchestrées. Ils incarnent ainsi la cohésion entre des personnes qui partagent un même esprit. Ils représentent en quelque sorte la société dont Rimbaud doit se détacher.

Par ailleurs, le traitement de toutes les scènes est synthétique et symbolique, ouvert à des interprétations diverses. Les sources consultées permettent de voir que le désir de se faire comprendre intellectuellement ne faisait pas partie des principes du *Teatro del Silencio*. Tous étaient persuadés que la poésie n'a pas besoin d'explication et qu'elle est toujours sujette à interprétations. Les membres de la troupe avaient confiance dans la capacité de compréhension des spectateurs. Si une personne dans le public pensait que dans la scène finale la mère était l'incarnation de la mort qui venait chercher Rimbaud, c'était là une interprétation tout à fait valable. Ils n'avaient pas la prétention de susciter une seule et unique lecture. Ils savaient que leurs images et leur code de langage gestuel seraient nécessairement interprétables. C'est ce qu'Agustin Letelier précise clairement dans l'entretien qu'il nous a accordé :

À cette époque – comme il y avait une longue période de dictature - il y avait beaucoup de choses qui ne se disaient pas, il y avait des livres qui étaient écrits d'une certaine manière pour qu'on ne les comprenne pas, pour que les militaires ne les comprennent pas, mais ce n'était pas si grave parce que ce qui importait, c'était la vérité qui était à l'intérieur, nous, les acteurs, nous savions que nous portions cette

vérité. Dans la dictature, le langage était toujours évasif. On ne pouvait jamais dire les choses ouvertement²⁶⁶.

Le récit extra-diégétique

Au moment de procéder à l'analyse du récit de *Malasangre*, nous avons souligné qu'il n'était pas simple de suivre son articulation diégétique. Il était en effet nécessaire d'avoir des compétences interprétatives pour comprendre pleinement le sens des scènes : des connaissances sur la vie de Rimbaud et la familiarisation avec ses poèmes. Le niveau référentiel du spectacle, en tant que récit sur la vie de Rimbaud, échappait à un grand nombre de personnes, qui ont pourtant aimé le spectacle et l'ont compris à leur façon.

Cela suscite une véritable interrogation. Qu'est-ce que les spectateurs – dont la plupart ignoraient les poèmes et la vie de Rimbaud – ont aimé dans la représentation théâtrale ? Qu'est-ce qu'ils ont compris ?

Il est clair que c'est le récit extra-diégétique qui attirait le public et retenait toute son attention : ce que les acteurs/actrices faisaient concrètement sur scène, la qualité de leur performance, la musique qui accompagnait les actions, les images créées pour la composition des corps, les mouvements et la coordination des scènes de groupe. Le public voyait une suite vertigineuse d'actions scéniques réalisées par des acteurs concentrés sur leur jeu, pleinement engagés, totalement convaincus par leur projet. La culture de la présence s'imposait sur la culture de la signification. La culture de la présence se construit par des corps et par l'appropriation de l'espace par les acteurs.

²⁶⁶ « En esa época – como había un periodo largo de dictadura – habían muchas cosas que no se decían, había libros que se escribían de cierta manera para que no se entendieran, para que los militares no lo entendieran, pero eso no era tan grave porque lo que importaba era la verdad que estaba al interior de esto, nosotros como actores, sabíamos que éramos portábamos esa verdad. En dictadura el lenguaje era siempre evasivo. Nunca se podían decir las cosas abiertamente ». Notre traduction. Agustin Letelier, entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

Dans *Malasangre*, la construction de présence est réalisée par le jeu de l'acteur galvanisé par sa concentration et sa force de conviction.

La conviction des acteurs venait fondamentalement d'une identification profonde avec le jeune Rimbaud et sa révolte. Ils étaient entièrement pris par l'émotion exprimée dans les poèmes.

La générosité avec laquelle la Compagnie s'adonne au jeu collectif est la manifestation du désarroi, du désespoir, de la rage, de la haine et de la douleur exprimés dans les poèmes de Rimbaud qui ont suscité une forte empathie chez les acteurs et les actrices.

Ces derniers n'établissent aucune distance critique. Par exemple, lorsque nous avons demandé à Agustin Letelier pourquoi les acteurs avaient voulu montrer que Rimbaud avait été aussi trafiquant d'armes, il nous a répondu :

Nous étions jeunes et nous ne savions pas ce que c'était que les armes. C'est la vie qui avait obligé Rimbaud à faire ces choses. Il avait été obligé de se trahir lui-même et aussi de mourir selon sa loi²⁶⁷.

L'actrice qui joue la mère, par exemple, est totalement entrée dans la vision transmise par Rimbaud à travers ses poèmes. La mère est représentée comme une force destructrice, une mère qui déteste son fils sans raison et qui est incapable de le comprendre. Elle devient ainsi une image archétypale de la « mère terrible », la déesse Kali qui menace son enfant avec un parapluie.

Rimbaud est présenté comme un être qui ne se sent jamais bien dans sa peau, marqué par le désir de l'impossible, de quelque chose qui est toujours dans un ailleurs. C'est un personnage fébrile, qui éprouve de grands sentiments : la liberté, la poésie, la cruauté,

²⁶⁷ « Éramos jóvenes y no sabíamos que es lo eran las armas. Era la vida lo que había obligado a Rimbaud a hacer esas cosas. Había estado obligado a traicionarse a sí mismo y también a morir en su ley ». Agustin Letelier, entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

le mystère et l'exaltation. Il est porté par un désir insatiable de tout, par une émotion qu'il ne parvient pas à apaiser.

S'inspirant des mots de Rimbaud, les personnages paraissent tout aussi exaltés que les poèmes. Leur énergie et leur gestuelle se caractérisent par un expressionnisme brutal, par des images terrifiantes : une mère qui menace son enfant avec un bâton ou un caporal maquillé comme un démon violant Rimbaud-jeune.

Ainsi, même s'il s'agit d'un spectacle de pantomime, le statut du texte apparaît bien mystérieux dans ce projet. Il n'y a pas de paroles, pas de mots prononcés. Les poèmes de Rimbaud sont cependant présents derrière le spectacle et ils donnent une structure qui garantit l'unité et la cohérence de l'ensemble. Il est étonnant de constater le pouvoir des mots employés par Rimbaud dans la construction d'un univers émotionnel dans lequel les jeunes acteurs chiliens ont pu se reconnaître un siècle plus tard.

Le déploiement constant d'une énergie collective pourrait bien être le trait marquant de ce travail. Le spectacle se développe dans l'exaltation, dans l'urgence, mais sans oublier la précision, la dextérité et la coordination. On est pris dans un tourbillon, dans un vertige, dans une succession de scènes où les acteurs se donnent entièrement, sans que personne ne songe à économiser son énergie ni à ménager ses forces.

De ce fait, les acteurs et les actrices du *Teatro del silencio* se sont eux-mêmes mis en scène en tant que jeunes acteurs désirant commencer une vie nouvelle et aller de l'avant. Même s'ils connaissaient la différence entre le théâtre et la vie, les membres de la compagnie vivaient aussi une vie très intense. Ils ne vivaient que pour faire du théâtre. Dans le théâtre, ils jouaient leur vie et leur avenir.

C'est en ce sens que nous comprenons les propos de Pedro Celedon, le frère de Mauricio, dans une analyse rétrospective du travail de la compagnie :

Le *Teatro del Silencio* est conçu comme une coopérative dans laquelle l'expérience artistique est indissociablement liée à une vie quotidienne dans le théâtre, apportant chaque jour le temps nécessaire pour que chaque acteur fasse un voyage au pays de

l'émotion. Pour chaque essai, les acteurs consacrent des heures à travailler leur corps, ce qui les conduira vers la voie du détachement de leur être social à la rencontre de l'autre, c'est-à-dire du personnage.

La défense du temps nécessaire pour voyager vers le personnage et le fait que ce voyage se déroule dans une atmosphère dans laquelle l'espace scénique, le monde des costumes et tout l'espace du théâtre sont habités par des repas, des parfums, des photographies, des cartes, etc.²⁶⁸.

Le travail de la compagnie se déroulait effectivement selon des méthodes très ritualisées, qui engageaient la vie des acteurs dans leur intégrité. Le temps destiné à la recherche était généreux : c'était le temps de s'approprier le sujet, le moment du partage, le temps de mettre les idées en commun, de s'entraîner, de se coordonner, de discuter, de répéter mille et une fois.

Ceux qui comprennent le travail du théâtre de l'intérieur – comme c'est le cas de Pedro Celedon – savent que la construction d'une présence scénique puissante est le résultat d'une équation délicate entre l'inspiration, le travail physique, la confiance dans les autres, l'enthousiasme, l'étude, la compréhension du sujet, l'appropriation du texte, et même le fétichisme de décorer les loges pour les rendre très personnelles.

Taca Taca, mon amour

Pour conclure le parcours de la période « chilienne »²⁶⁹ de la compagnie du *Teatro del Silencio*, et en guise d'épilogue, nous nous référerons brièvement à *Taca Taca, mon*

²⁶⁸ « El Teatro del silencio es concebido como una cooperativa donde la experiencia artística va indisolublemente unida a una vida cotidiana en el teatro, procurándose cada día el tiempo necesario para que cada actor viaje al país de la emoción. Para cada ensayo, los actores se entregan horas antes al trabajo de su cuerpo, lo que los llevara por el camino del desprendimiento de su ser-social para encontrar al otro, es decir al personaje.

La defensa del tiempo necesario para viajar hacia el personaje y el hecho que se desarrolle en una atmosfera en que el espacio escénico, el mundo de los vestuarios y todo el espacio del teatro sea habitado con comidas, perfumes, fotografías, mapas, etc. ». Notre traduction. Pedro Celedon. *El perfil de un mimo: Mauricio Celedon*. Apuntes, n° 103, 1991-1992.

²⁶⁹ Le Teatro del Silencio se produit par la suite en France. « Installé en France, en résidence à Aurillac et en Auvergne de 1999 à 2010 puis à partir de 2011 en résidence au Théâtre Jacques Prévert d'Aulnay-

Amour, dont la Première a été présentée en 1993. Le propos de cette pièce était de raconter l'histoire de l'Occident, depuis 1900 jusqu'à l'explosion de la bombe atomique. Les membres de la compagnie ont dressé une liste des personnages et des événements qui avaient marqué la première moitié du XX^e siècle. Dans une vidéo tournée par l'université de Valparaiso, Mauricio Celedon précise qu'il appartient à une génération dont l'enfance était menacée par l'idée que quelqu'un pourrait appuyer sur un bouton et que le monde prendrait fin dans l'instant :

Je suis né au milieu d'une explosion atomique. Je suis de la génération de ceux à qui on disait qu'il y a un bouton et qu'il suffit d'appuyer sur ce bouton pour que ce soit la fin du monde. Cela n'existait pas au siècle dernier. Il n'existait pas la possibilité d'appuyer sur un bouton, de faire exploser le monde et de provoquer la fin du monde entier. J'ai le sentiment d'appartenir à une génération de l'urgence. J'ai toujours vécu dans ce danger de mort. Nos enfants continuent de naître dans cette totale incertitude. Je ne sais pas pourquoi j'ai en mémoire cette histoire du bouton. Il suffit d'un bouton pour provoquer la fin du monde. Ce qui veut dire que dans les années 60 le langage était complètement apocalyptique²⁷⁰.

Taca Taca, mon amour est construit à partir de la détresse de savoir que le projet socialiste était exsangue après la chute du mur de Berlin. Celedon déclare ainsi :

sous-Bois en Seine-Saint-Denis, il poursuit ses recherches sur un théâtre qui effectue la fusion des arts du spectacle. Une expression qui réunit le cirque, les arts de la rue, le mime, la danse, la musique et le texte pour *impacter* le spectateur ».

Page web de la compagnie :

http://www.teatrodelsilencio.net/TheatroDelSilencio_FR/TeatroDelSilencio/SILENCIO-COMPAGNIE_HISTORIQUE.html

²⁷⁰ « Yo nació en medio de una explosión atómica. Yo soy de la generación de aquellos en los que nos decían hay un botón que se aprieta y se acaba el mundo. Eso no existía en el siglo pasado. No había la posibilidad de apretar un botón y que explotara el mundo y que se acabara entero. Yo me siento en una generación de urgencia, he vivido siempre en ese peligro de muerte y siguen naciendo los hijos nuestros en medio de esta incertidumbre completa. Yo no sé por qué tengo en la memoria esa historia del botón, basta un botón para que se acabe el mundo. Quiere decir que en los años sesenta el lenguaje era completamente apocalíptico ». Notre traduction. Mauricio Celedon. Entretien réalisé dans le film *Taca Taca, en silencio*. Dirección de Extension y Comunicaciones, Universidad de Valparaiso. Producciones Audiovisuales EFELE, Ltda. 1993.

J'ai été élevé dans un monde écartelé, dans lequel le capitalisme n'était pas la seule option. Et cela, nous le savons. Maintenant, il ne reste plus d'alternative. Cet état de choses doit changer. De nouvelles idées, de nouvelles perspectives de vie doivent naître. Et je l'espère pour que les jeunes aient une autre possibilité de choix²⁷¹.

La scène est un grand terrain de *tacataca* (baby-foot) sur lequel les acteurs prennent place comme des figurines. Les personnages et les événements qui ont marqué leur époque apparaissent sur ce terrain : la reine Victoria, Raspoutine, Lénine, Staline, l'ouverture du canal de Panama, Freud, Einstein, l'Oncle Sam, Hitler et Hiroshima. Telles sont les figures de ce grand match qui s'achèvera par la disparition finale de l'humanité. Il s'agit d'une œuvre très sombre. La fin se déroule dans un registre futuriste de science-fiction qui ne laisse aucun espoir.

Taca Taca, mon amour bénéficiait d'un dispositif scénique spectaculaire, à grande échelle, qui nécessitait beaucoup de constructions. L'œuvre théâtrale ne pouvait donc pas être jouée dans un espace ouvert et c'est la raison pour laquelle elle était toujours présentée dans des gymnases. Il ne restait rien ou quasiment rien de l'esprit de « guérilla théâtrale urbaine » qui avait donné naissance à la Compagnie avec *Transfusion*.

La relation avec le politique

Nous avons voulu retracer l'histoire des quatre premières mises en scène de la compagnie du *Teatro del Silencio* réalisées au Chili entre les années 1990 et 1993,

²⁷¹ « Yo siento la pérdida de Rusia en este momento, la pérdida de esa dualidad mundial en la cual yo me crié, siento que no queda ninguna alternativa porque la segunda la he rechazado siempre y qué alternativa hay, ¿el capitalismo como alternativa? Las cosas tienen que cambiar y tienen que nacer nuevas ideas nuevos planteamientos de vida y espero que nazcan ya, porque los jóvenes tienen que tener otra posibilidad ». Notre traduction. Mauricio Celedon. Entretien réalisé dans le film *Taca taca, en silencio*. Dirección de Extension y Comunicaciones, Universidad de Valparaiso. Producciones Audiovisuales EFELE, Ltda. 1993.

histoire qui est à mettre en parallèle avec l'histoire de la transition politique du pays et qui semble la contenir, tout au moins sur le plan symbolique.

L'évolution qui peut être observée dans ces quatre œuvres va dans le sens de la spécialisation des métiers et de la professionnalisation de la production théâtrale. Si l'on utilise la classification de Schechner, le projet se déplace de ce qu'il appelle le « théâtre environnemental » vers le « théâtre traditionnel »²⁷².

Si toutes ces œuvres ont en commun le travail sur les gestes et la musique, de même que l'engagement physique de l'acteur sur scène, elles se différencient considérablement en ce qui concerne leur production.

La première représentation a été réalisée dans la rue et la dernière dans des espaces théâtraux où le rituel théâtral suit un protocole social (on achète un billet, on arrive à l'avance, on s'assoit dans un fauteuil numéroté). Pour *Transfusion*, le premier spectacle, le matériel était transporté dans des charrettes tirées par les acteurs alors que, dans le dernier spectacle, des camions seront nécessaires pour transporter une scénographie métallique dont l'assemblage par des techniciens spécialisés demande plusieurs heures.

Le changement d'échelle dans la production et la professionnalisation de la production a des incidences sur la réception de ces œuvres. Le spectateur de théâtre n'est pas le même que le spectateur de rue. Le spectateur de théâtre en vient à exiger une

²⁷² Les premiers spectacles du Teatro del Silencio correspondent en tous points à ce que Schechner caractérise comme le théâtre environnemental : « Six axiomes pour le théâtre environnemental. L'événement théâtre est un ensemble de transactions connexes. L'intégrité de l'espace est utilisée par la performance. L'événement théâtral a lieu dans un espace totalement transformé ou dans un espace trouvé. L'attention est flexible et variable. Toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue. Le texte n'est pas forcément le point de départ ni le but du spectacle. Le texte verbal n'est pas indispensable ». Richard Schechner. *Performance*. Paris, Éditions Théâtrales, 2008. Chapitre : Six axiomes pour le théâtre environnemental (1967, révision 1987) p. 121.

structure de signification plus forte, une articulation temporelle plus claire des scènes et des images et une meilleure cohérence dans les récits.

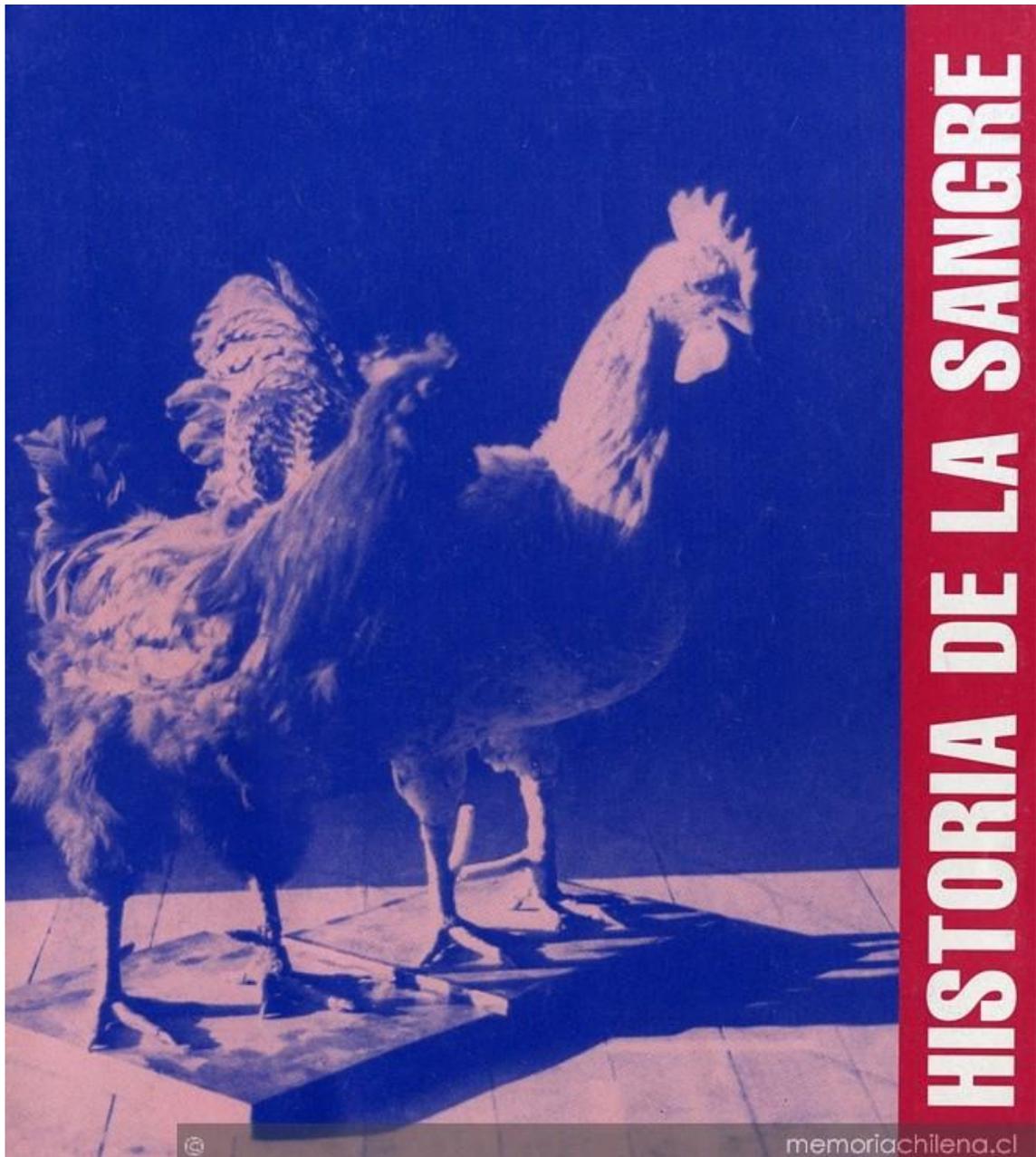
Il est possible de voir des homologues entre la transformation au théâtre, qui va d'une logique de la présence à une logique de la signification, et la crise politique qui s'étend durant les quatre années de la transition. En effet, lutter contre un dictateur est tout autre chose que construire un projet qui nécessite des majorités, des accords entre les parties et qui impose des délais. Il ne s'agit pas de la même émotion et cela n'impose pas la même urgence.

Après l'euphorie qui a suivi le départ de Pinochet, la nouvelle démocratie ne semblait probablement plus aussi attrayante. Les premières voix dissidentes commençaient déjà à se faire entendre çà et là, rappelant que la Concertation des partis de la gauche et du centre n'aurait pas dû adhérer avec autant de passion au modèle néolibéral instauré par Pinochet. Dans le dernier spectacle, Celedon évoque l'absence d'utopie chez les jeunes.

Même si, pour lui, « la logique de l'artiste dépasse celle de la politique », les mots sont sans doute nécessaires pour la construction d'une nouvelle démocratie. Il faut une nouvelle narration qui mobilise, sinon le même enthousiasme, du moins la même énergie et l'assurance d'une mise en mots des rêves leur permettant d'aboutir à un projet politique cohérent.

Malasangre est une expression de l'enthousiasme du commencement. Elle est une représentation très nette de l'espoir avec lequel les jeunes Chiliens se projetaient vers l'avenir.

4. *Historia de la Sangre* par la compagnie Teatro de la Memoria
(*Histoire du Sang*) mise en scène par Alfredo Castro



Programme de *Historia de la sangre*.

Informations générales

Historia de la sangre est la deuxième pièce de la *Trilogía testimonial de Chile* (*Trilogie testimoniale du Chili*) : *La Manzana de Adan* (*La Pomme d'Adam*) de Claudia Donoso, *Historia de la sangre* (*Histoire du sang*) d'Alfredo Castro et *Los días tuertos* (*Les jours éborgnés*), de Claudia Donoso, créée par la compagnie *Teatro de la Memoria* (*Théâtre de la Mémoire*) entre 1990 et 1993.

Cette mise en scène est le résultat d'une recherche menée auprès de criminels et d'aliénés ayant commis des crimes passionnels. La recherche a été réalisée en 1991 par Alfredo Castro avec l'aide de la Bourse Fundación Andes²⁷⁴.

Parmi les trois spectacles de la *Trilogía testimonial*, *Historia de la sangre* est celui qui a suscité le plus d'articles de presse et qui a donné lieu au plus grand nombre d'articles spécialisés. De plus, étant donné que cette pièce a été mise en scène à plusieurs reprises, nous retrouvons des critiques qui ont été produites sur près de vingt ans. À travers l'analyse de ces critiques, nous avons l'impression d'assister à l'élaboration d'un canon théâtral. Nous pouvons également constater l'évolution des notions conceptuelles qui permettent d'aborder la pratique théâtrale et la création de nouvelles formes scéniques, comme nous essayerons de le montrer dans notre étude.

Le spectacle, créé en mars 1992 à la Sala Nuval,²⁷⁵ à Santiago, a été joué ensuite dans plusieurs festivals internationaux. Il a été présenté à Berlin en janvier 1996 dans le cadre du colloque « El teatro del cono sur, un encuentro con Alemania »²⁷⁶ et il a été repris à l'occasion de la célébration du bicentenaire de l'Indépendance du Chili en 2010, comme étant l'un des spectacles les plus marquants de l'histoire du théâtre chilien.

²⁷⁴ La Fundación Andes a attribué des bourses d'études et de création artistique entre 1983 et 2000.

²⁷⁵ Située à Condell 703, cette salle de théâtre a connu une brève existence. Elle a accueilli le public entre 1991 et 1998.

²⁷⁶ *Teatro entre los escombros de los sistemas*, organisé à Berlin par la Maison des Cultures du Monde, La société de Théâtre et Médias de l'Amérique Latine, Janvier 1996.

Si le texte lui-même n'a pas été publié, des photocopies ont cependant circulé dans les bibliothèques des écoles de théâtre, parce que ce texte fait partie de la *Trilogía testimonial*²⁷⁷, mémoire présenté à l'Escuela de Teatro de l'Universidad de Chile par Alfredo Castro en vue de l'obtention de sa licence. Ce mémoire nous a permis de retracer le processus de création de *Historia de la Sangre* et de dégager les concepts théoriques et les modèles de pratiques qui ont orienté la recherche de la compagnie théâtrale.

Pour mesurer l'impact de ce spectacle, nous avons consulté la presse, ainsi que les articles parus dans la revue spécialisée en théâtre *Apuntes*, n^{os} 101, 103, 107, 112 et 119/120. Nous avons consulté une vidéo réalisée à l'occasion d'une représentation en France, vidéo qui n'a malheureusement pas de information générique. Par ailleurs, nous avons réalisé des entretiens avec Rodrigo Pérez²⁷⁸, membre de la compagnie *Teatro de la Memoria*, depuis ses débuts en tant qu'acteur et l'avons interrogé sur ses pratiques.

Sources dramaturgiques

La première pièce de la *Trilogía testimonial de Chile*, *La Manzana de Adán*, présentée en mai 1990, a été réalisée à partir du livre de photographies homonyme, de Paz

²⁷⁷ Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993*. Mémoire de licence. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Non publié. Cette mémoire compte d'une présentation, une très brève Histoire la Trilogie Testimonial, les articles *El testimonio como fuente de creación* (le témoignage come source de création), *La puesta en cuerpo* (la mise en corps) *La puesta en escena como lugar del crimen* (la mise en scène comme l'endroit du crime) signés par Alfredo Castro; une entretien entre Francesca Lombargo et Alfredo Castro; une entretiens entre Rodrigo Vera, artiste Visuel, et Alfredo Castro; un manisteste des acteurs; un article de Claudia Donoso *Un beso con lengua en la huesera* (Un baisser dans la sepulture) de Claudia Donos. Elle comprend aussi les trois textes théâtrales: *La Manzana de Adan*, *La Historia de la Sangre* et *Los días Tuertos*.

²⁷⁸ Entretien réalisée à Santiago le 18 décembre 2012.

Errazuriz avec des textes de Claudia Donoso, publié en 1989. Les photographies avaient été prises entre 1982 et 1987²⁷⁹.

Il s'agit d'un livre de portraits accompagnés de textes autobiographiques – opinions, commentaires, souvenirs – de jeunes travestis qui fréquentaient *La Carlina*, célèbre maison close fermée après le coup d'État de 1973 et *La Jaula*, maison close de la ville de Talca. Pour la réalisation de ce projet, les auteurs « se sont consacrés pendant quatre ans à photographier et à enregistrer la vie d'une mère et de ses deux fils, travestis prostitués »²⁸⁰.

Réalisé principalement pendant la dictature, le travail photographique de Paz Errazuriz qui révélait des personnages et des univers marginaux participe du même esprit qui a inspiré les œuvres réalisées pendant la dictature par le *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA), collectif artistique qui faisait des interventions poétiques comme forme de résistance politique et culturelle²⁸¹.

Si les actions de ce groupe n'étaient pas connues du grand public, elles étaient cependant étudiées par la critique culturelle et littéraire qui a relevé un discours très prégnant par rapport à la représentation de la marginalité en tant que manière de représenter un Chili dégradé et déstabilisé par la corruption et la violence des temps de Pinochet.

Une source bien précise a donc inspiré le travail de Paz Errazuriz pour *La manzana de Adán*, comme ce sera le cas par la suite, pour le travail du groupe pour *La memoria* est chez *El Padre mío (Mon Père)*, œuvre autant littéraire que visuelle réalisée par Diamela

²⁷⁹ Paz Errazuriz y Claudia Donoso. *La Manzana de Adán*. Editorial Zona. Santiago. 1989.

²⁸⁰ Claudia Donoso. *Un beso con lengua en la huesera*, en Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993*. Photocopie du mémoire de Licence. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Non publié.

²⁸¹ Le Colectivo de acciones de Arte [CADA] a été formé en 1979 par le sociologue Fernando Balcells, l'écrivaine Diamela Eltit, le poète Raul Zurita ainsi que les artistes visuels Lotty Rosenfeld et Juan Castillo. Ils comptaient avec l'adhésion critique de Nelly Richard, éditrice de la revue *Critica Cultural*. La dernière intervention signée par CADA date de 1985.

Eltit et Lotty Rosenfeld, à partir d'enregistrements réalisés, entre 1983 et 1985, de fragments de discours d'un schizophrène.

À ce propos, nous citerons ici ce qu'écrivait Marcela Prado Traverso, en 1995, pour expliquer les choix théoriques que révélaient le travail d'Eltit et Rosenfeld :

El Padre Mio semble être le représentant d'une nationalité dégradée dans un univers totalement masculin. La figure paternelle à partir de laquelle la culture construit des propositions imaginaires de certitude, de sécurité et d'intégrité est ici l'élément générateur d'un climat de fragmentation, de corruption et de violence, plutôt déstabilisateur du discours officiel national. Le discours du schizophrène reconstruit à partir de lambeaux et de traits du réel la mosaïque d'une réalité profondément contradictoire et néanmoins organique dans son image globale. C'est pendant les années d'autoritarisme que la réalité a été violente par un ordre imposé et maintenu par la force. Le rapporteur d'*El Padre Mio* a survécu à sa disparition et a reconstruit l'enchevêtrement vertigineux et dissimulé de l'autoritarisme et de la corruption²⁸².

Nous voyons dans cette longue citation comment le travail sur la marginalité d'Eltit était, déjà à l'époque, accompagné d'un discours critique permettant de retracer la filiation dans le travail de différents artistes : Eltit- Rosenfeld, Errazuriz- Donoso, Castro et *Teatro de la memoria*.

Les métiers de photographe et de journaliste des auteurs du livre, Claudia Donoso et Paz Errazuriz, leur ont permis d'accéder aux êtres humains qui habitaient des mondes

²⁸² « *El Padre Mio* parece ser el representante de una nacionalidad degradada en un universo absolutamente masculino. La figura paterna, sobre la cual la cultura construye imaginarios de certeza, seguridad, integridad, es aquí el elemento generador de una atmósfera de fragmentación, corrupción y violencia, más bien desestabilizador del discurso oficial de la nación. El discurso del esquizoide reconstruye con jirones y trazos de lo real el mosaico de una realidad profundamente contradictoria, y sin embargo, orgánica en su imagen global. Son los años del autoritarismo en los que la realidad se ve violentada por un orden impuesto y mantenido por la fuerza. El relator de *El Padre Mio* ha sobrevivido a su desaparición y ha reconstruido la maraña vertiginosa y encubierta del autoritarismo y la corrupción ». Notre traduction. Marcela Prado Traverso, *La obra literaria de Diamela Eltit, testimonios desde la Marginalidad*, Nueva Revista del Pacífico N°40, 1995, p. 139-146.

invraisemblables sans jamais faire partie de la culture officielle²⁸³, condamnés à une extrême marginalisation par leur double condition de travestis et de prostitués.

Les discours de travestis se caractérisaient par la fragmentation et la dislocation et ne construisaient une référence au réel que par des noms propres, de petites phrases ou l'évocation de paysages communs. C'est la raison pour laquelle, dans la mise en scène théâtrale, Alfredo Castro n'a pas seulement repris les personnages et leurs histoires mais aussi la forme des textes autoréférentiels caractérisés par la fragmentation et la discontinuité. Il précise ainsi :

Dans le livre *La manzana de Adán*, le propos n'est pas de raconter une anecdote mais d'essayer de penser la vie comme elle se pense, c'est-à-dire par bribes, avec des lacunes et des oublis. Il est question de réfléchir à partir de fragments d'idées, d'émotions et d'images. La fragmentation du discours que Claudia propose dans ses textes, alliée à l'intuition, m'amène à organiser le texte dramatique pour la mise en scène sous une forme non pas anecdotique mais autour des atmosphères et des grands thèmes que ces témoignages abordent, comme l'acteur, la douleur, la mort²⁸⁴.

La création de *La Manzana de Adan* a été dans le Chili de la transition politique une véritable révolution dans les canons théâtraux. Si, dans la littérature, comme nous venons de le voir, il y avait déjà eu des ouvrages qui donnaient la parole à des

²⁸³ Paz Errazuriz, photographe autodidacte, cofondatrice de l'Association des Photographes Indépendants [AFI], s'est rapidement consacrée à dénoncer non seulement la dictature mais aussi les diktats sociaux qui condamnent - aujourd'hui comme hier - des individus et des groupes à une marginalisation qui les rend invisibles. C'est ainsi qu'elle développe un travail « *parallèle* » dans la rue - son premier projet sera consacré aux alcooliques, discrètement rebaptisés *Les dormeurs* - mais aussi dans des lieux d'enfermement tels que les hôpitaux psychiatriques ou les résidences pour personnes âgées. Elle réalise des portraits de travestis, de boxeurs amateurs, d'artistes de cirque [« *De par son double visage [répression/imposture], la période de la dictature militaire au Chili a été un temps de cirque...* »]. <http://blogs.mediapart.fr/blog/miriam-rosen/250913/le-chili-1973-2013-recits-de-photographes-3>

²⁸⁴ « En el libro *La manzana de Adán* no existe el propósito de contar una anécdota, sino que intenta pensar la vida como ésta se piensa, es decir a retazos, lagunas y olvidos. Reflexionar en fragmentos de ideas, de emociones, de imágenes. La fragmentación del discurso que Claudia propone en sus textos, más la intuición, me lleva a organizar el texto dramático de la puesta en escena en forma no anecdótica sino en torno a las atmosferas y a los grandes temas que estos testimonios tocan, como el actor, el dolor, la muerte ». Notre traduction. Alfredo Castro. *Vagando por los márgenes*, en *Apuntes* n° 101, 1990-1991, p.46.

personnages marginaux du point de vue social, mental et psychologique de manière à questionner le discours hégémonique du pouvoir, cette recherche n'avait pas été tentée au théâtre. Jusqu'alors, la misère et la pauvreté avaient toujours été embellies et même poétisées dans la dramaturgie chilienne. On avait toujours présenté ces réalités avec l'intention d'éveiller la conscience du spectateur et de le faire participer à un changement social.

Même si, cela semble paradoxal au premier abord, c'est dans l'avènement de la démocratie qu'une pièce telle que *La Manzana de Adan* se proposait de rapprocher le spectateur de la liminalité²⁸⁵ des personnages, dans leur pathétique, et de lui faire comprendre – même à travers l'effroi – la portée des malheurs des jeunes travestis prostitués, d'autant plus malheureux qu'ils ne parviennent même pas à exprimer leur désolation.

L'adaptation du livre de Claudia Donoso y Paz Errazuriz au théâtre n'a pas été facile. La recherche scénique nécessaire pour aboutir à la pièce a demandé plusieurs mois, pendant lesquels les acteurs et le metteur en scène se sont employés à mettre en scène les textes publiés dans le livre, mettant en cause tous les éléments de ce qu'ils appellent avec mépris « le théâtre réaliste » car ils répugnaient à tomber dans le pathétique anecdotique consistant à de « représenter » la pauvreté et la misère des personnages. Ils ne voulaient pas placer ces derniers dans une situation de représentation qui exigerait de donner un contexte à leur histoire et de créer une action dramatique.

Ainsi, respecter le caractère fragmentaire des textes, tels qu'ils apparaissent dans le livre, a été l'élément clé dans la découverte d'une nouvelle forme narrative. Briser le dialogue a signifié briser l'interaction dramatique. Sans interaction, il n'y avait plus d'action représentée au niveau diégétique.

²⁸⁵ La liminalité désigne celle situation de seuil dans laquelle l'individu est au bord aux limites de la structure sociale. Dans l'occurrence : liminalité sociale, sexuelle, économique, morale, psychologique.

Pour appuyer sa recherche, Alfredo Castro a élaboré la notion de « témoignage » propre au travail de la compagnie, dans une acception bien éloignée de celle du théâtre documentaire ou du théâtre politique²⁸⁶, car les personnages ne témoignent pas au nom de la grandeur morale qui leur est accordée dans le théâtre politique. Il ne s'agit absolument pas d'un témoignage dans le sens proposé par Jean-Pierre Sarrazac, pour qui :

Le geste de témoigner s'apparente à la *demonstratio* des Anciens : ce geste de l'orateur montrant un objet invisible et le rendant presque palpable – émergé – aux auditeurs grâce au pouvoir magique de ses paroles²⁸⁷.

Dans *La Manzana de Adan*, les personnages n'adressent la parole à personne et le spectateur n'est pas non plus un interlocuteur. Les témoignages ne servent ni à communiquer ni à convaincre. Le présent narratif n'est pas construit. Les textes sont fragmentaires, décousus et sans direction. Il est clair qu'il ne s'agit pas d'un témoignage au sens de la volonté de transmettre une expérience vécue, et encore moins avec l'intention de la dénoncer.

Dans spectacle, faute d'interaction entre les personnages, l'espace ne parvenait jamais à devenir un espace fictionnel. Les personnages erraient sur le plateau, portés par leur discours. Les actions que les acteurs réalisaient répondaient à une logique d'associations libres – *free associations*, au sens psychanalytique du terme – entre les textes, les images et les références au réel. Les acteurs parvenaient ainsi à construire une présence intense, très particulière et subjective, comme s'ils avaient atteint une sorte de transe. De ce fait, les actions étaient toutes cryptées, elles avaient toutes une signification inquiétante, elles devaient toutes être interprétées comme dans un rêve.

²⁸⁶ « Le théâtre documentaire. Le théâtre documentaire repose sur la mise en tension dialectique d'éléments fragmentaires prélevés à même la réalité politique ». *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé/ Poche. 2010.

²⁸⁷ Jean-Pierre Sarrazac. *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. Études théâtrales*, 2011, p. 51-52.

Les termes employés par Alfredo Castro permettent de saisir l'état d'esprit qui anime alors le travail :

Ces textes (les témoignages des travestis) et le processus de recherche et de répétitions rigoureux ont donné pour résultat un travail d'une grande honnêteté dans lequel le texte et les images étaient quasiment chuchotés à l'oreille du spectateur, sans cris, en évitant toute auto-compassion, mais en surgissant sans limites ni intermédiaires dans la douleur et la dureté, l'amour, l'ambiguïté du signe et de la mort dont ces textes et ces images étaient chargés. Les acteurs se sont exposés dans leur solitude profonde, dépouillés d'eux-mêmes, à être envahis par les mots et leurs corps, à être les résonateurs actifs de cette violence²⁸⁸.

Il semble évident que la portée du projet du *Teatro de la Memoria* était plus ambitieuse que de raconter seulement l'histoire de jeunes travestis. Pour des raisons mystérieuses et profondes, ce projet a incité la troupe à entreprendre une recherche théâtrale de longue durée comprenant plusieurs années. Même si les membres de la compagnie avaient déjà de l'expérience professionnelle, ils ont revisité les sources à cette occasion, en se penchant sur les grands théoriciens du théâtre. En effet, Alfredo Castro lisait fréquemment aux acteurs les textes d'Antonin Artaud, qui ont nécessairement exercé une influence sur sa recherche : « L'art n'est point une imitation de la vie, mais la vie est une imitation d'un principe transcendantal avec lequel l'art nous remet en communication »²⁸⁹. Ce sont sans doute là de grandes déclarations qui inspiraient alors le travail de ce groupe.

²⁸⁸ « Estos textos [los testimonios de los travestis] y el riguroso proceso de investigación y ensayos dieron como resultado un trabajo de gran honestidad donde el texto y las imágenes eran prácticamente susurradas al oído del espectador, sin estridencias, evitando toda autocompasión pero sumergiéndose sin límites ni intermediarios en el dolor, en la crudeza, el amor, la ambigüedad del signo y la muerte de que estaban cargados estos textos y esas imágenes. Los actores se expusieron en su profunda soledad, despojados de sí mismos, a ser invadidos por la palabra y sus cuerpos a ser activos resonadores de esa violencia ». Notre traduction. Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993*. Photocopie du mémoire de licence. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Non publié, p. 3.

²⁸⁹ Antonin Artaud. *La puesta en escena y la metafísica*, p. 38.

Les questions soulevées par cette expérience et le succès obtenu par *La Manzana de Adán* ont conduit Alfredo Castro à proposer à la compagnie de travailler sur le thème des crimes passionnels à partir de la même méthodologie. Cet acquis l'a aussi amené à présenter un projet à la Fundación Andes²⁹⁰, appelé : *Testimonios, fuente de creación para el neo teatro chileno* (Témoignage, source de création pour le néo-théâtre chilien). C'est ainsi qu'est née la *Trilogía testimonial de Chile*.

²⁹⁰ Les archives de la Fundación Andes ne sont malheureusement pas disponibles.

Historia de la Sangre

Fiche technique

Textes : Francesca Lombardo, Rodrigo Pérez et Alfredo Castro

Dramaturgie et mise en scène : Alfredo Castro

Production : Teatro de la Memoria et Romero y Campbell

Musique : Miguel Miranda

Conception visuelle : Rodrigo Vega

Éclairages : Francisco Fernández

Photos et vidéos : Octavio Amaro

Technicien : Jorge Bustos

Réalisation des costumes : Sergio Aravena

Distribution

La chica del Peral : Paulina Urrutia

Rosa, *la descuartizadora* (la dépeceuse) : Amparo Noguera

Isabel, la Mapuche : Maritza Estrada

Le bon petit Chilien : Rodrigo Pérez

La Grande Bête : Francisco Reyes

Le boxeur : Pablo Schwarz

La mère : Laika, avec la voix de Gaby Hernández.

Processus de création de *Historia de la Sangre*

Pour cette seconde expérience, Alfredo Castro décide de ne jouer aucun personnage et de se consacrer entièrement au rôle de metteur en scène. Il souhaite approfondir la recherche sur les discours marginaux. Du fait qu'il ne compte pas cette fois sur un travail préalable réalisé par un autre auteur, il décide de recueillir lui-même les témoignages qui seront à l'origine du projet.

Le sang devient un mot clé dans sa recherche : le sang comme marque d'identité – nous portons tous le même sang – et le sang réel, le sang versé dans le crime passionnel. Le sang est un élément qui l'obsède : « dans lequel les acteurs et les spectateurs se reconnaissent comme frères de sang et découvrent leurs similitudes cachées »²⁹¹.

Il est étonnant d'observer les propos de Castro à la lumière de la symbolique du sang expliquée par Jung. On a l'impression qu'il était sous le charme des mots :

L'esprit signifie liberté suprême, ce qui plane au-dessus de la profondeur, libération de la captivité chthonienne et, par suite, refus pour tous les anxieux qui refusent de *devenir*. L'eau, par contre, est terrestre et tangible, elle est aussi la fluidité du corps dominé par l'instinct, le sang, la plaie saignante, la laideur de la bête et la nature corporelle lourde de passion²⁹².

Alfredo Castro réalise sa recherche dans la *Carcel Publica*, la prison la plus importante du Chili²⁹³. C'est dans ce centre pénitentiaire qu'il recueillera des témoignages de prisonniers condamnés à perpétuité pour avoir commis des crimes passionnels.

Rodrigo Pérez lui apportera sa collaboration. Avant de devenir acteur, Rodrigo Perez nous a raconté, qu'il a fait des études de psychologie et a travaillé dans un hôpital psychiatrique pendant la préparation d'une maîtrise de drame-thérapie. De ce fait, il obtient l'autorisation d'y entrer par l'intermédiaire d'un ami médecin. Tous deux comprendront rapidement que les crimes passionnels sont toujours liés à la folie (*La laideur de la bête et la nature corporelle lourde de passion*). Il existe une zone psychiatrique à la prison et il y a dans l'hôpital psychiatrique une zone gardée par des gendarmes rattachés au centre de détention.

²⁹¹ « En el que actores y espectadores se reconocen como hermanos de sangre y descubren sus semejanzas ocultas ». Notre traduction. Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993*. Photocopie du mémoire de licence. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Non publié, p. 7.

²⁹² C. G. Jung. *Les racines de la conscience*. Paris, Buchet/Chastel. 1971, p. 44.

²⁹³ La Cárcel Publica, qui se trouvait dans les pires conditions, surpeuplée et insalubre, a été démolie quelques années plus tard.

Les intuitions développés pendant le travail de *La manzana de Adan* vont se préciser. Si Castro emploie le mot témoignage, il le fait dans un sens qui ne s'adapte absolument pas au processus habituel de témoignage décrit par Jean-Pierre Sarrazac :

Paul Ricœur a bien identifié les trois phases de la reconstitution d'un témoignage :
1. Perception de la scène vécue. 2. Constitution et rétention du souvenir. 3. Présent déclaratif et narratif de la restitution des traits de l'événement... Transposer ce processus au théâtre, c'est en premier lieu introduire le *présent narratif* et donc ce narrateur, ce conteur ou ce rapsode – comme on voudra l'appeler – dans la représentation narrative. Au lieu d'être, selon la loi sacro-sainte de la progression dramatique, une marche en avant versus la catastrophe, le drame devient rétrospectif²⁹⁴.

En fait, même si aujourd'hui cela peut nous révolter, les personnes interrogées ne savaient probablement pas que leurs discours serviraient à construire une pièce de théâtre. Nullement elles ont la volonté de s'exprimer ni moins de dénoncer la situation dans laquelle ils se retrouvent. Leurs discours sont l'expression de personnes désarticulées mentalement et socialement, qui pratiquent ce que Castro désigne comme une « parole sauvage », une parole brutale et impolie :

C'est dans la crudité de ces récits, pris au pied de la lettre, que circule le réel ainsi que tout le pouvoir révélateur de la terreur transporté par le réel²⁹⁵.

En effet, pour Alfredo Castro, témoigner n'est pas un geste dramaturgique, mais plutôt quelque chose de blasphématoire et de numineux. Les personnes réelles qui ont été à l'origine des témoignages ont été vite oubliés :

²⁹⁴ Jean-Pierre Sarrazac. *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. Études théâtrales*, 51-52. p. 22.

²⁹⁵ « Es en la crudeza de estos relatos, tomados 'al pie de la letra', por donde se cuela lo real y todo el poder de terror revelador que lo real conlleva ». Notre traduction. Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993, op. cit.*, p.10.

Apporter un témoignage, c'est faire couler un sang symbolique, relâcher un souffle mortuaire dans un territoire physique situé entre le ciel et la terre, entre le liquide et le solide²⁹⁶.

D'après les souvenirs de Rodrigo Pérez, les entretiens ont été réalisés en très peu de temps, quatre jours au maximum :

J'ai repris ma blouse de psychologue et mon ami médecin me permettait d'entrer à l'hôpital et me laissait dans une salle. J'avais l'habitude des entretiens mais je n'avais rien décidé, les patients venaient d'eux-mêmes sans que je leur dise ce que nous recherchions. La seule chose que veut le patient psychiatrique interné, c'est parler, la seule chose qu'il veut, c'est qu'on vienne l'interviewer. De sorte que les patients venaient d'eux-mêmes et faisaient la queue pour être interviewés. Le premier qui est venu avait un drapeau chilien, avec une effigie. Je lui ai adressé la parole et il a commencé : *Qu'il est beau mon petit drapeau puisque je suis un petit Chilien, justement un bon, je suis un Chilien et le père de la patrie est Bernardo O'Higgins*. Mon personnage dit tout cela plus tard, tout était dit d'une traite²⁹⁷.

Quand nous lui avons demandé qui avait recueilli le texte, Rodrigo Pérez n'a pas su répondre avec certitude. Il se rappelait que le texte de La Grande Bête avait été recueilli par Alfredo, que c'était le témoignage d'un condamné à perpétuité, vieux et mal portant, et qu'il avait quant à lui interviewé le Boxeur et le personnage qu'interprétait Paulina Urrutia, Paty.

²⁹⁶ « Testimoniar es derramar una sangre simbólica, soltar un soplo de muerte en un territorio físico situado entre el cielo y la tierra, entre lo líquido y lo sólido ». Notre traduction. Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993, op. cit.* p. 5.

²⁹⁷ « Yo recuperé mi delantal de sicólogo y mi amigo médico me dejaba entrar al hospital y me dejaba en una sala. Yo tenía el hábito de las entrevistas. Pero yo no decidí para nada los pacientes venían, yo no había dicho nada de qué era lo que andábamos buscando. Porque has de saber que el paciente siquiátrico internado lo único que quiere es hablar, lo único que quiere es que lo entrevisten. De modo que llegaban solos y hacían cola para ser entrevistados. El primero que entró tenía una bandera chilena, una chapita, y yo le pregunté y él comenzó: *es linda mi banderita, porque yo soy chileno justamente bueno, yo soy chileno*, dijo el texto mío entero. *El padre de la patria, Bernardo O'Higgins*. Todo mi texto de corrido ». Notre traduction. Entretien avec Rodrigo Pérez réalisé dans le cadre de cette thèse.

Quoi qu'il en soit, les empreintes des personnages réels s'effaceront progressivement. Le matériau textuel enregistré sera réélaboré par Alfredo Castro, qui reconstruira les textes de quatre personnages : le Chilenito Bueno (le bon petit Chilien) le Boxeur, Paty et la Grande Bête. Le texte du Chilenito Bueno a été reconstitué à partir des propos tenus par deux personnes : un fou interviewé par Rodrigo Pérez et un criminel interviewé par Castro. Ainsi, même s'ils sont basés sur des textes de personnes réelles, les textes sont ensuite soumis à un véritable travail dramaturgique de réécriture.

A part ces quatre témoignages, *Historia de la sangre* comprend également deux textes écrits par Francesca Lombardo, analyste qui a une formation de philosophe²⁹⁸. Cette auteure s'est inspirée de différentes sources journalistiques retrouvées dans la recherche collective²⁹⁹. Ces deux textes, qui ont la forme d'un témoignage, n'ont pas été tirés d'aucun entretiens. Ils sont :

– Le texte de Rosa Faundez, marchande de journaux, qui avait tué son mari Efrain Santader dénommé *L'Aigle*, à Santiago, en juin 1923. Le plus effrayant, dans ce cas, c'était que la meurtrière avait dépecé sa victime et disséminé les parties du corps dans différents puits d'eau du fleuve Mapocho qui traverse Santiago. En raison de l'intrigue, suscitée par l'apparition successive des membres, la difficile identification du mort et l'absence de remords de la criminelle, le cas est dit de « las cajitas de agua » (« des petites boîtes d'eau »)³⁰⁰ inaugurera la chronique des faits divers dans le journalisme chilien, selon Lombardo.

²⁹⁸ Francesca Lombard a non seulement écrit deux monologues que nous avons déjà mentionnés mais elle a aussi accompagné la création et élaboré le cadre conceptuel avec Alfredo Castro. Francesca avait préparé et soutenu son doctorat de philosophie à Paris en 1978 et une licence de Sciences humaines cliniques à Paris VII, en 1987. Elle était habilitée comme psychologue et psycho-pathologiste²⁹⁸. Par conséquent, elle connaissait bien Barthes, Derrida, Foucault, Nancy et Deleuze. Toutefois, son langage est crypté et elle n'indique jamais ses références théoriques.

²⁹⁹ Rodrigo Perez, entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

³⁰⁰ « Les petites boîtes d'eau étaient des compartiments ou des « puits » en grillage de forme rectangulaire [d'où leur nom] que l'on trouvait dans les canaux qui sortaient du fleuve Mapocho, nourri par le flux et la distribution des eaux. On trouvait ces boîtes dans le secteur où sont situées l'École de Droit de l'Université du Chili et la Place Baquedano ». <http://urbatorium.blogspot.com/2008/08/el->

– Le texte de *La femme mapuche*³⁰¹, basé sur des cas réels qui questionnaient les différences culturelles entre les Mapuches et les Chiliens : le crime d'une nourrice mapuche innocentée par la justice, le cas d'une jeune Mapuche qui avait été prostituée au Japon et qui avait déjà connu à Tokyo les premiers signes d'une schizophrénie.

Ainsi, le texte théâtral composé de six monologues – les quatre témoignages recueillis à la prison et à l'hôpital psychiatrique, réécrits par Alfredo Castro et les deux textes écrits par Francesca Lombardo – ont été livrés aux acteurs qui ont commencé à l'apprendre par cœur. C'est à ce moment que débute ce qu'Alfredo Castro appelle la « mise à corps ».

La plupart des acteurs de *Historia de la Sangre* avaient joué dans *La Manzana de Adan* et avaient élaboré une forme de travail spécifique pour s'approprier des textes/témoignages dont la particularité était d'être des propos énoncés à la première personne dans une syntaxe décousue et fragmentaire. Les textes vont être travaillés comme des « textes matériau » dans le sens donné par Heiner Müller³⁰². Les acteurs faisaient des propositions et s'accordaient le droit d'essayer tout ce qui leur passait par la tête. Les associations libres faisaient partie de la méthode. L'idée finale était de rechercher en soi-même comment dire le texte, avec quelle émotion, avec quelles actions physiques et scéniques.

Les acteurs et les actrices n'ont jamais été en contact avec les criminels interviewés, ils n'ont pas construit leurs personnages à partir de l'observation directe des modèles réels mais ils se sont confrontés :

[crimen-de-las-cajitas-de-agua-del-ro.html](#). « Las cajitas de agua eran unos compartimentos o pozos de rejillas de forma rectangular [de ahí el nombre] que se encontraban en los canales que salían del Mapocho, alimentado por el cauce con la distribución de las aguas. Se las hallaba en el área donde hoy se eleva la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile y la Plaza Baquedano ». Notre traduction.

³⁰¹ Mapuche est le nom du peuple qui habite dans le sud du Chili et de l'Argentine.

³⁰² Joseph Danan. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Actes Sud-Papiers, 2019, p.28.

À leurs propres fantômes, à la région la plus inquiétante et la plus douloureuse d'eux-mêmes. Chacun d'entre eux a été l'auteur de sa propre mise en scène venue des recoins les plus organiques, historiques et politiques d'eux-mêmes. Dans cette mise en scène chacun a trouvé sa poétique, son récit propre et unique³⁰³.

Les acteurs Paulina Urrutia, Rodrigo Perez et Amparo Noguera s'expriment ainsi, en s'appropriant à leur tour la notion de témoignage :

Agir. S'exposer. Vivre dans un état altéré. Dans notre travail, à partir de témoignages, nous nous trouvons confrontés à *une vérité réelle*. Les témoignages – vérité réelle – ne nous offrent aucune possibilité d'interprétation. La seule intervention qui nous reste, en tant qu'acteurs, sur ces textes, est de leur offrir nos propres vies qui, à l'instar des témoignages, n'offrent pas de possibilités au-delà de nous-mêmes. Dans les œuvres qui constituent cette trilogie, nous avons vécu sur ce ring un combat testimonial : le témoignage de la parole dite contre le témoignage de ceux qui jouent, de ceux qui s'exposent, de ceux qui se donnent en spectacle³⁰⁴

Le terme témoignage prend ainsi un autre sens chez les acteurs. En s'exposant, ces derniers se donnent en spectacle en donnant un témoignage d'eux-mêmes, de leur propre être.

Une fois qu'ils ont trouvé la façon de dire le texte, les résonances affectives, les associations inconscientes, ils commencent à l'éditer le texte et à couper ce qu'ils

³⁰³ « Los actores y actrices nunca tuvieron acceso a los autores de estos crímenes pasionales que fueron entrevistados para recabar los textos, por lo tanto, ellos no trabajaron con referentes ni modelos reales, sino que se vieron enfrentados a su propio fantasma, a la región más ominosa y dolorosa de sí mismos. Cada uno de ellos operó como autor de su propia puesta en escena desde lo más orgánico, histórico y político de sí mismos. En esta puesta en escena cada uno encontró una poética, una narrativa única y propia ». <http://www.teatrolamemoria.cl/> Página del Teatro de la Memoria. Notre traduction.

³⁰⁴ « Actuar. Exponerse. Vivir un estado alterado. En nuestro trabajo a partir de testimonios nos vemos enfrentados a una « verdad real ». Los testimonios – verdad real, no nos ofrecen ninguna posibilidad de interpretación. La única intervención que nos queda como actores sobre esos textos es darles nuestras propias vidas que, al igual que los testimonios, no ofrecen posibilidad más allá de nosotros mismos. En las obras que conforman esta trilogía hemos vivido sobre este ring una pugna testimonial: el testimonio de la palabra dicha y el testimonio de los que actuamos, de los que nos exponemos, de los que nos damos en espectáculos ». Notre traduction. Paulina Urrutia, Rodrigo Perez, Amparo Noguera. *Actuamos en Trilogía Testimonial*. S/p.

considèrent qui peut s'exprimer autrement, par une image, par exemple. C'est alors que commence la composition. C'est là qu'apparaissent les petits échanges – on ne peut pas les appeler dialogues –, les interactions physiques entre les personnages, les mouvements coordonnés. « Le texte spectaculaire se construit avec les acteurs qui se déplacent sur le plateau »³⁰⁵. Cependant, c'est dans la prise de parole que chacun des acteurs réalise la plus grande partie du travail d'interprétation. C'est là qu'il concentre l'attention.

Ainsi, les acteurs comme les personnages sont dans une mise en parole de soi, dans une recherche hésitante, dans l'affirmation d'une identité incertaine. Chacun avec sa douleur incommunicable. Chacun avec ses péchés, possédés par eux, et condamnés à la solitude.

Les acteurs déplacent les mots et les corps à travers cet espace dans un voyage physique et mental. Voyage entrepris aussi par les spectateurs au niveau de la représentation psychique, selon qu'il correspond à leur degré d'abandon, de perte, à leur détachement, à leur désir ou leur capacité de rêver. Davantage qu'un déplacement à travers un lieu physique ou mental, d'un point à l'autre, ce qui est mis en scène, c'est le parcours, un devenir, dans un temps concret et dans un autre temps métaphorique, physique et symbolique pour ensuite disparaître. Cette présence et cette fugacité font de la scène le lieu de la subversion où le langage et l'image n'agissent pas dans ce qui est propre au théâtre, ni dans ce qui appartient au sous-texte, mais dans la parole et l'image appelés pour conjurer, blasphémer, émouvoir³⁰⁶.

³⁰⁵ Rodrigo Perez, entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

³⁰⁶ « Los actores desplazan palabras y cuerpos por este espacio, emprendiendo un viaje físico y mental. Viaje que también realizan los espectadores a nivel de la representación psíquica, según sea su abandono, su pérdida, su desapego, su deseo, su capacidad de ensoñación. Más que un desplazamiento por un lugar, físico o mental, desde un punto a otro, lo que se escenifica es el transcurso, en un tiempo concreto y otro metafórico, físico y simbólico para luego desaparecer. Esta presencia y fugacidad hacen del espacio escénico el lugar de la subversión donde lenguaje e imagen no trabajan en lo teatral, tampoco en el subtexto, sino en la palabra y la imagen invocada para conjurar, blasfemar, conmover ». Notre traduction. Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993, op. cit.* p. 5.

Toutefois, même si le metteur en scène parle des personnages dans son ensemble, dans la mise en scène, nous pouvons repérer qu'il a établi une distinction entre les quatre textes/témoignages – Paty, le Chileno Bueno, le Boxeur, et la Grande Bête – et les deux textes écrits par Francesca Lombardo. Les personnages/témoignages occupaient le centre de la scène, se déplaçaient et chantaient et ils avaient certaines interactions, alors que les deux autres étaient vraiment isolés : Rosa Faudez se trouvait dans une sorte de cellule de verre située au premier plan à droite et Isabel, la Mapuche, au fond à gauche, derrière un panneau de fibre plastique. Elles n'avaient aucun lien avec ce qui arrivait aux quatre autres personnages du centre.

De même, les options plastiques et esthétiques apparaissent au moment de la mise en scène, d'une manière hasardeuse, à la demande des associations inconscientes qui viennent à l'esprit du metteur en scène. Tout d'abord, dans les divers choix de costumes. Entre autres, l'image du Chileno Bueno habillé en garçon de café et illustrant les étiquettes d'un vin ordinaire, celle de la Grande Bête habillée de velours rouge, torse nu, portant le demi-casque en plastique qui recouvre la tête chauve des figurines du baby-foot que l'on trouve souvent dans les bars. Ce sont des costumes qui n'ont pas une explication au-delà des associations du metteur en scène avec ce qu'il comprend comme quelque chose de chilien. Les vêtements de la Mapuche établissent un lien avec le cirque, avec les filles contorsionnistes suspendues par les cheveux. La jupe marron de Rosa Faudez rappelait les vêtements de la poétesse chilienne Gabriela Mistral. Pour compléter ce tableau d'influences, il faut noter l'insertion de chansons de la « nouvelle vague de la chanson chilienne des années 60 », qui inspire le personnage de Paty.

Ce sont des icônes chiliennes, des images, qui font partie de ce qu'Alfredo Castro considère comme spécifique au Chili, dans l'intention de représenter des éléments d'un imaginaire national dans lesquels le public pourrait se reconnaître :

La réélaboration symbolique de ces témoignages est le fruit d'un croisement et d'un mélange. Les discours se déploient, les images, dont l'écho nous ramène à la notion d'inconscient collectif, nous servent de paramètres pour saisir la mémoire nationale.

Des noms. Des noms propres, des noms de villes, de rues, de métiers, de batailles et de figures héroïques. Une topographie, une géographie, un paysage, un pays et des parentés. Le pouvoir de ces mots réside dans leur effet de présence. Ces mots font apparaître des perceptions dans le langage commun d'une nation. Les mots sont chargés de sens et quand je dis sens, je me réfère aux vibrations du contenu émotionnel qui fait vivre ces mots³⁰⁷.

Dans la mise en scène, pendant le processus que nous avons appelé de composition, commence à se créer une mécanique scénique qui permet les répétitions. Tout va se coordonner. Chaque action sera l'écho d'une autre. Un acteur répond à un autre. Perez dira ainsi : « Nous avons déterminé le geste qui donnait pied à chaque texte ou mouvement »³⁰⁸.

Durant tout le processus de création, le musicien et le plasticien participaient aux répétitions en apportant des éléments indispensables aux essais. Ils sont même allés au musée d'Histoire Naturelle chercher des animaux empaillés. Alfredo Castro voulait voir ce que donnait un groupe de poules empaillées sur la scène. Une photo de ces poules apparaît sur la première affiche. À la fin, lors des représentations il ne restera qu'une chienne empaillée, à laquelle on attribuera la voix de la Mère. Mais l'important était d'essayer tout ce qu'on voulait.

Francesca Lombardo, outre l'écriture de deux textes que nous venons de signaler, a aussi accompagné le travail sur le plan théorique. Dans un rôle de l'analyste, elle participait aux répétitions et élaborait les discours. Elle faisait une lecture théorique

³⁰⁷ Nous relevons dans cette citation une influence directe de la pensée de Roland Barthes, notamment dans les notions d'« effets de réel » et de « Le discours de l'histoire », bien que Castro n'ait jamais donné ses références : « La reelaboración simbólica de estos testimonios se cruza y mezcla, despliegan discursos e imágenes cuyo eco nos remite a una noción de inconsciente colectivo, y nos sirven de parámetros de memoria nacional. Nombres. Nombres propios, nombres de ciudades, calles, oficios, batallas, héroes. Topografía, geografía, paisaje, país, parentescos. El poder de estas palabras radica en que con su sola presencia, hacen comparecer en el lenguaje común a una nación. Las palabras están cargadas de sentido y cuando digo sentido quiero decir vibraciones de contenido emocional, que las hace vivir ». Notre traduction. Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993, op. cit.*

³⁰⁸ Entretien avec Rodrigo Pérez, réalisé dans le cadre de cette thèse.

synchronisée avec l'actualité du plateau, ensuite elle conduisait les discussions, ce qui a eu pour effet de partager les idées et de donner au projet une direction et une cohérence.

Castro élabore sa conception de la scène comme lieu du crime à partir de l'expérience de *Historia de la sangre* :

Il y a une scène qui a précédé toutes les scènes, une scène qui est en relation avec l'indicible de l'être. Une scène primitive qui a à voir avec les origines. Pour que cette scène réelle ait lieu, une autre scène est nécessaire : celle des rêves. Une scène radicale, de l'excès, de l'inconscient. La représentation est toujours la reconstitution de quelque chose qui a déjà eu lieu³⁰⁹.

Le processus de création de *Historia de la Sangre* contemple deux étapes bien nettes, le travail sur le texte – recueil de témoignages, écriture et réécriture monologues –, étape à laquelle les acteurs ne participent pas, et le travail sur le plateau qui commence par l'appropriation du texte de la part des acteurs et ensuite la composition ou mise en scène proprement dite.

Le récit : trame et progression de l'histoire³¹⁰

Nous allons présenter une « description dense » du spectacle, c'est-à-dire, une description du déroulement de l'action scénique regardée du point de vue du spectateur. Notre synthèse visera à la fois à présenter la matérialité du texte reproduit dans le travail de Castro (ce sont les parties en italique) et à synthétiser l'effet global

³⁰⁹ « Hay una escena anterior a todas las escenas, una escena que tiene relación con la revelación de lo indecible del ser, que ha hecho presa en él. Una escena primitiva que tiene que ver con el origen. Para que esa escena real tenga lugar, es necesaria la escena de los sueños, la escena radical, la del exceso, del inconsciente: la otra escena. La representación es siempre una reconstitución de algo que ya ha tenido lugar ». Alfredo Castro. *Esta larga enfermedad de la memoria*, en *Apuntes* n° 119/120, 2001, p. 86.

³¹⁰ Nous devons transcrire une partie importante du texte car il est n'est pas connu en France. Il n'a été ni publié ni traduit.

ressenti par le spectateur de manière à montrer la construction de l'objet scénique que constituait la représentation.

Comme le texte ne suit aucune logique discursive – ni grammaticale ni syntaxique –, il est important de retenir les images et les enchaînements d'images que le texte réalise pour comprendre les associations de sens qu'il propose. Nous avons réalisé la traduction dans la plus grande partie. Nous avons néanmoins conservé quelques textes traduits en français d'un enregistrement vidéo que nous avons consulté. Le générique n'y figure malheureusement pas et nous ne savons pas quel est l'auteur de la traduction.

L'espace de la représentation : L'espace scénique est relativement dépouillé. Il dispose d'un fond composé – de gauche à droite – d'un panneau de verre horizontal d'environ 80 cm, situé à mi-hauteur, d'un châssis rouge comportant une photo de Rosa Faúndez éclairée par l'arrière comme un panneau publicitaire et de quatre châssis, à la manière des paravents séparés par un rideau de tissu rouge. Sur le côté droit, on trouve une cabine téléphonique en verre transparent sur laquelle on voit une chienne embaumée vue de profil depuis la salle, regardant vers la scène. Le parterre noir est recouvert de deux tapis en bois décorés de taches fuchsia.

Dans la pénombre de la scène, les acteurs entrent et prennent place. Seule la photo de Rosa Faúndez est éclairée. Dans l'obscurité, on entend le texte de Rosa Faúndez.

Rosa : Le sang de l'amour... Le sang de la mort de l'amour est impur et maléfique. C'est un sang de souffrance qui passe de l'éclaboussure à la coagulation sinistre³¹¹.

Musique pendant plusieurs minutes : les acteurs font de petits mouvements imperceptibles.

³¹¹ Rosa Faúndez : *La sangre del amor es impura y maléfica. Es una sangre de sufrimiento que pasa del derrame a la siniestra coagulación.*

La scène est éclairée par deux faisceaux. L'un tombe sur une chienne empaillée, l'autre sur l'un des tapis en bois sur lequel sont placés Paty, le Chilenito Bueno, la Grande Bête et le Boxeur. Ils regardent la chienne d'en haut en écoutant la voix off, celle de la mère.

La Mère : Je suis la mère barbare et terrible, sœur des sirènes et âme en perdition. Je suis la maman, la morte. Accompagnée des juments et des loups, je suis présente au moment de l'apparition des spectres³¹².

Ils pleurent devant la chienne et lui font la révérence. La Grande Bête, le Boxeur et Paty font un défilé bizarre et décousu puis ils sortent. Le Chilenito Bueno reste sur le tapis éclairé.

Chilenito Bueno (en garçon de restaurant, avec un plateau à la main) : Il est beau mon petit drapeau. Je suis un Chilien justement, je suis Chilien Chilien, par le sang, ton sang, parce que je suis un enfant illégitime, mon père n'a pas voulu me reconnaître, lui, je l'ai rencontré à vingt ans. C'est-à-dire que mon père ne m'a pas reconnu, il a dit que je n'étais pas son fils. Mais moi, je l'ai reconnu, il était mon père, évidemment. Oui, j'ai fait mon service militaire, c'est pour ça que le petit drapeau m'allait si bien. Vive le Chili ! Vive Hitler !³¹³

Le coin où se trouve Rosa Faundez s'éclaire. Rosa est sous la coupole en verre, elle parle dans un micro. Le Chilenito Bueno reste sur scène et fait de petits pas comme un garçon de café.

Rosa (portant un jupon marron et une veste ouverte qui laisse voir sa poitrine nue) : J'aimais l'Aigle, mon amour. [...] Je l'ai tué l'Aigle, mon amour, parce qu'il en avait une

³¹² La perra Laika: *Yo soy la madre incivilizada y terrible, hermana de las sirenas, alma en pena. [...] Acompañada de yeguas y lobos presencio la aparición de los espectros.*

³¹³ Chilenito bueno: *Es linda mi banderita. Soy chileno justamente bueno. Soy chileno, chileno, por la sangre. Tu sangre de mi madre. Porque soy hijo natural. Mi papi no me quiso reconocer. Lo encontré después de veinte años. O sea... que mi papa no me reconoció, dijo que yo no era su hijo. Pro yo lo reconocí a él y era mi padre justamente. Si yo había hecho el servicio militar y la banderita me brillaba bonita pues. Viva Chile, viva Hitler.*

*autre. Ma jalousie a séparé le corps de l'Aigle, mon amour. [...] Je l'ai séparé pour qu'il puisse voyager. Dans chaque membre, moi aussi, je suis partie. Je l'ai accompagné et maintenant, lui et moi nous sommes en paix. J'ai dispersé le corps de l'Aigle à travers la ville. J'aimais l'Aigle. [...]*³¹⁴

*Chilenito Bueno : Ils m'aiment au ministère de la Défense parce que je pense que don Bernardo O'higgins est le père de la Patrie³¹⁵. Pourquoi le père de la Patrie est-il sur une pièce de monnaie d'un peso s'il a fait s'écrouler le mur de Berlin ? Faisons les comptes. Cette pièce n'a aucune valeur, rien du tout. [...] Combien vous donnerez pour le père de la Patrie ? [...] Faisons les comptes. [...]*³¹⁶.

Les autres personnages font semblant de discuter et donnent un chiffre.

On entend une musique mapuche. Le panneau de verre s'éclaire d'une lumière verdâtre. Isabel, la Mapuche, est derrière et danse au rythme des tambours. Elle semble être dans un bocal à poissons. Elle porte un bikini à paillettes comme les vedettes ou les artistes de cirque.

Isabel la Mapuche : Il est tombé beaucoup d'eau. Il y a eu du tonnerre, de la tempête et un enfant est apparu. Cet enfant, cet ange, a été appelé Paillalafquen. [...] L'enfant

³¹⁴ Rosa Faundez: *Yo quería al Águila, mi amor. [...] Maté al Águila porque tenía otra. Mis celos separaron el cuerpo del Águila. [...] No los hice tiras, lo separé, lo separé para que pudiera viajar. En cada miembro cortado yo también me fui, lo acompañé y ahora él y yo estamos en paz. Repartí el cuerpo del Águila por la ciudad.*

³¹⁵ Il est à noter que nous avons déjà retrouvé le Père de la Patrie dans *Transfusion* du *Teatro del Silencio*. Les références à la période de l'Indépendance d'Espagne semblent être un signe évident de la question de l'identité, dont les origines sont revisitées.

³¹⁶ Chilenito bueno: *A mí me quieren en el Ministerio de Defensa porque pienso que don Bernardo O'Higgins al Padre de la Patria. Saquemos cuentas; ¿Por qué el Padre de la Patria está en una moneda de un peso si él mando derrumbar el muro de Berlín? [...] Saquemos cuentas, esta moneda no tiene ningún valor, nada [...] ¿Cuánto le pondría usted al padre de la patria, sacando cuentas?*

savait tout ce qui allait se passer. [...] Neculqueo est le lieu d'où je viens, du côté de mon père.³¹⁷

La chienne est éclairée et on entend la voix off de la Mère.

La Mère : Je suis ta mère, tu t'appelles Isabel et tu rêves. Arturo s'est fait agresser à la frontière³¹⁸. Il est par terre et il te crie : Je t'aime, mon amour³¹⁹.

Isabel, la Mapuche : Arturo³²⁰ m'attire mais je ne peux pas coucher avec lui. Je me réveille apeurée, j'allume et je m'habille. Je me sens fière, je me sens la Présidente du Chili, orgueilleuse, orgueilleuse³²¹.

Boxeur (habillé en boxeur, avec une cape) : Ils ont violé une petite fille. On a menacé ma mère de la frapper et de la tuer. Elle est malade, elle a trop peur des coupe-jarrets. Ils ont cambriolé sa maison, lui ont volé sa radio, son argent, ses vêtements. Ils ont menacé de la tuer à cause d'un viol. Ils ont violé une petite fille [...]³²².

Paty (vêtue de manière très élégante, dans le style des années 60. Elle a une grande difficulté à énoncer le texte). Mon papa, mon papa, je l'ai connu à Cartagena, là où les égouts et les étrons côtoyaient les poissons. Il est venu me chercher en voiture : c'est

³¹⁷ Isabel la mapuche: *Hubo mucha agua, trueno, tempestad y salió un niño. Este niño, este ángel, fue llamado Paillalafquen. [...] El niño sabía todo lo que iba a pasar [...] Neculqueo de ahí vengo yo, por el lado del padre.*

³¹⁸ Zone géographique qui marquait la limite entre le Chili et la zone mapuche pendant la période coloniale.

³¹⁹ La perra Laika: *Soy tu mami. Te llamas Isabel y sueñas. A Arturo le están pegando en la frontera, desde el suelo Arturo te grita, te quiero amor.*

³²⁰ Le nom Arturo est aussi une référence historique : il rappelle Arturo Pratt, héros de la Guerre du Pacifique contre le Pérou et la Bolivie à la fin du XIX^e siècle.

³²¹ Aujourd'hui, en 2015, le Chili est gouverné par une femme présidente, Madame Michelle Bachelet. Cette idée était impensable dans les années 90.

Isabel la mapuche : *Arturo me atrae pero no puedo tener relaciones con él. Despierto asustada, prendo la luz y me visto sintiéndome orgullosa, la presidenta de Chile, orgullosa.*

³²² Boxer: *[Vestido de boxeador, con capa]: Violaron a una niña chica. A mi mami la tiene amenazada de matarla, de pegarle. Está enferma, tiene problemas con los cuchilleros, la asaltan allá en la casa. Le han robado la radio, la plata, la ropa. La tiene amenazada de matarla... Por una violación. Violaron a una niña chica. [...].*

parce que je me suis perdue, j'ai cherché le centre, je suis partie loin, par là. [...]. Dans tous les journaux, il est sorti, la Fille du Peral³²³ s'est enfuie. C'était moi [...].

Elle danse avec les autres personnages.

*Chilenito Bueno : Je suis très patriote parce que don Bernardo O'Higgins, comme moi, était un fils naturel [...] j'ai fait le service militaire et n'ai pas vendu mon drapeau. [...]*³²⁴

Chanson : One little, two little, three little Indians.

Chilenito Bueno : Mon père m'a dit de regarder les étoiles car c'est là qu'était ma destinée. Mon père m'a dit que les étoiles étaient à moi et que le fleuve Jourdain était au Chili. Quand je suis sorti avec mon frère, nous avons vu les étoiles, la lune là-haut. Est-ce qu'on peut faire de l'ombre avec la lune ? [...]. Mon frère m'a dit ce n'était pas possible, frère. [...]. À dix ans je me suis tapé une poule, à onze ans un veau, à dix-sept ans une chienne. Mon esprit réagit quand on lui fait quelque chose : il cogne, cogne fort, plus fort que moi. Mon frère m'a tué par derrière. Quand il m'a tué, j'ai senti que j'allais mourir. J'ai dit : Père, il m'a tué, donnez-moi la force de le tuer³²⁵.

Dans des prises de parole successives, tous les personnages se sont présentés. Chacun d'entre eux est hanté par une scène qu'il n'arrive ni à reconstruire ni à exprimer. C'est la scène du crime qu'il a commis. Alors, ils donnent tous des indices, font des allusions, construisent des images.

³²³ Le « Peral » est un hôpital psychiatrique situé dans la précordillère des Andes.

Paty: *[Viste elegante, como de los años 50, 60] Expresa una gran dificultad para emitir el texto. A mi papi, a mi papi lo conocí en Cartagena donde andan los mojones flotando. Él me fue a buscar en auto: es que yo me perdí, me perdí del centro y me fui lejos pa' allá. [...] Salió en los diarios "chica se arrancó del peral" era yo. [...].*

³²⁴ Chilenito bueno: *Yo soy muy patriota, hice el servicio militar y no vendí mi bandera.*

³²⁵ La gran Bestia: *Mi papa me dijo que las estrellas eran mías y que el río Jordán estaba en Chile. Cuando Salí con mi hermano vimos las estrellas, la luna, la sombra. ¿se hace sombra con la luna? Las estrellas caían, una y otra, así. Mi hermano me dijo: No eso no se hace, eso no se hace hermano. 5...] A los diez años me pesqué una gallina, a los once un buey, a los 17 una perra. Mi espíritu cuando le hacen algo, pega, pega fuerte, pega más fuerte que yo. Mi hermano me mato a mí por la espalda. Cuando me mato, yo sentí que me iba a morir. Declaré: ¡Padre, me han matado, dame fuerzas! Y lo maté.*

D'après ce qu'ils ont dit jusqu'à présent, on peut émettre l'hypothèse que la fille du Peral est complètement folle et que son crime est lié à ce « papa » dont elle parle, qui peut être son véritable père. En ce qui concerne le Chilenito Bueno, on peut penser que son crime est lié à la paternité d'après ses références au père de la Patrie, à la Grande Bête. Nous savons déjà qu'il a tué son frère quand il l'a empêché d'abuser sexuellement des animaux. Pour ce qui est du Boxeur, son crime est lié au viol d'une petite fille. Nous connaissons d'Isabel son trouble d'identité, mais pas son crime.

Rosa Faundez bénéficie quant à elle d'un statut différent. Il s'agit d'un personnage réel, entré dans la légende pour la cruauté de son crime. C'est un personnage déjà mort, à qui l'actrice prête un corps et une voix pour qu'il puisse s'expliquer. Elle parle avec lucidité en reconnaissant le crime dès ses premiers mots. Son discours est cohérent et « poétique ». Elle est d'une certaine façon la voix de l'auteur, la voix idéologique de la pièce. Elle oriente l'interprétation.

Rosa : Les corps ne se confondent que pour mieux se détruire. [...] J'aimais l'Aigle, mon amour. [...]. Nous mangions, nous buvions pour nous échauffer la voix. Parfois nous chantions et je croyais qu'il était à moi. Il avait d'autres femmes, cela m'a aveuglée. Puis chacun a pris un fond de bouteille différent [...]. J'aimais l'Aigle [...] C'était notre vie à nous deux, bonne et mauvaise. C'était comme la vie seulement, bonne et mauvaise³²⁶.

Chilenito Bueno : Je sais. [...] Je sais que nous sommes entourés de volcans, je le sais. La colline où se trouve la Vierge est un volcan³²⁷. [...]. C'est de là que m'est venue la force. Une force comme si je voulais me tuer, alors, il m'est venu une lourdeur, comme une

³²⁶ Rosa Faundez: *Los cuerpos no se confunden sino para destrozarse mejor. Los cuerpos... yo quería al Águila. [...] El tenía otras mujeres, eso me enceguecía. Entonces cada uno tomaba en un fondo diferente de botella. [...] Así era la vida de los dos, buena y mala. Era como la vida no más, buena y mala.*

³²⁷ Au Chili, les cinq cents volcans qui se trouvent tout au long de la Cordillère des Andes représentent une menace d'éruption bien évidente.

*envie de me suicider. Je ne supporte plus la douleur ! Pourquoi le père de la Patrie est-il allé se mettre sous les pattes des chevaux ? Pourquoi ?*³²⁸

*Grande Bête : J'ai un frère nommé Segundo, un autre qui s'appelle Ernesto, un autre Hector, un autre Exequiel, un autre Manuel, un autre Pedro, un autre Segundo et un autre Segundo... Mes frères étaient couchés et je suis sorti... Il y avait une poulette, je l'ai prise et serrée et pressée, ainsi... Elle est morte, la poulette. [...] Après, j'ai voulu faire de même avec une jument, mais une jument a une queue. [...]. Je mets ma main dans la jument [...] Je suis la Grande Bête*³²⁹.

*Paty : La première fois que je suis allée avec un mec, c'était parce j'avais besoin d'argent pour aller chez le coiffeur [...]. Mon père m'aurait pendue. Il me pend parce qu'il aime les tangos. Je suis devenue une femme, après avoir commencé à baiser avec tout le monde [...]*³³⁰.

Musique du genre sacrée. La Grande Bête pointe le doigt, dans un geste d'autorité. Le Chilenito Bueno à genoux mime une masturbation avec ce doigt.

Paty entre. La situation se désarticule. Paty tourne le dos au public, lève sa robe et la Grande Bête lui fouette les fesses. Elle pleure.

Lumières derrière l'endroit où se trouve Isabel, la Mapuche.

Isabel, la Mapuche : Quand la patronne est rentrée du centre-ville, j'étais couchée dans son lit, avec mon déshabillé noir, les cheveux mouillés. J'étais au téléphone. Elle était en colère, et m'a réprimandée. Alors, j'ai jeté les paquets dans l'escalier et j'ai pris un taxi.

³²⁸ Chilenito bueno: *Yo sé. Estamos rodeados de volcanes, sé. El cerro donde está la Virgen es un volcán. De ahí me vino la fuerza, así, como que quería matarle, así, me vino una pesadez pesada con ganas de suicidarme. Ya no aguanto más el dolor. ¿Por qué el Padre de la Patria se fue a meter debajo de las patas de los caballos? ¿por qué?*

³²⁹ La gran Bestia: *Tengo un hermano que se llama segundo, otro Ernesto, otro se llama Héctor, otro se llama Exequiel, otro Pedro, otro Segundo... Mis hermanos estaban acostados y había una gallina, la tomé, la apreté así y la apreté. Murió la gallina. [...] Le metí la mano a la yegua [...] Yo soy la gran bestia.*

³³⁰ Rosa Faundez: *La primera vez que me fui con un gallo fue porque necesitaba plata para un peinado... Mi papi me hubiera ahorcado. A mí me ahorca porque le gustan los tangos. Yo soy mujer después me puse a culear con todos. [...].*

Je suis partie au centre-ville. J'ai perdu mes affaires mais j'ai acheté assez de cartes postales pour donner à mes parents, à la Quinta Normal³³¹. On disait que j'avais eu des relations sexuelles avec un policier et un civil, paraît-il. Le civil m'a dégoûtée, mais pas le policier. Alors, j'étais patriote, mais après je me suis sentie comme une chienne [...]³³².

Le Boxeur : Ils ont violé une petite fille [...]. Ma mère a perdu toutes ses dents à cause du sort que lui a jeté une voisine. La mère de la petite fille ! La petite fille qui a été violée était une paysanne qui habitait à côté de chez moi³³³.

Isabel, la Mapuche : Quand je deviens folle, ce n'est pas comme une Indienne mapuche que je me sens. C'est comme une Chilienne que je me sens. Quand j'étais enfant, je ne voulais pas porter les vêtements mapuches, je ne voulais pas aller en prison, j'étais décente. C'est la langue mapuche qui m'a perdue. Je vais changer de nom parce que je n'aime pas mon nom. Mes cousines s'appellent Morales, et elles sont gonflées parce qu'elles sont Chiliennes [...]. Tu es petite et noire, on m'a dit et j'ai pleuré, j'ai beaucoup pleuré³³⁴.

Le Boxeur : Ils ont violé une petite fille ! Je ne savais pas ce qu'est un viol. Maintenant, je sais ce qu'est un viol [...]. J'ai dit à ma mère que mon frère avait violé une paysanne.

³³¹ La *Quinta Normal* est un ancien parc principalement fréquenté aujourd'hui par la communauté mapuche de Santiago.

³³² Isabel, la mapuche: *Cuando la señora llevo del centro, yo estaba echada en su cama, con mi enagua negra, el pelo mojado y llamando por teléfono. Se enojó, me retó. Tiré los bultos por la escalera, tome un taxi y me fui. Me fui al centro. Perdí mis cosas pero compré hartas postales con novios que repartí a parientes en la Quinta Normal³³². Parece que tuve relaciones sexuales con un carabinero y un civil, parece. El civil me dio asco, el civil, el carabinero no, me sentí patriota, pero después puta. [...]*

³³³ Boxer: *Violaron a un niña chica [...] a mi mami le botaron todos los dientes con una brujería que el tiro una vecina. ¡La mamá de la niñita! La niñita que violaron era una campesina que vivía al lado mío.*

³³⁴ Isabel, la mapuche: *Cuando me vuelvo loca no es como mapuche que me siento es como chilena que me siento. Cuando chica me gustaba usar ropas mapuches, no me gustaba estar amarrada. Yo era decente. Fue el idioma mapuche lo que me echo a perder a mí. Me voy a cambiar el apellido porque no me gusta. Mis primas son Morales, y se creen porque son chilenas. Yo, me voy a poner Toreano. Tú, eres chica y negra me dijeron, lloré, lloré, lloré mucho.*

*Pauvre paysanne. J'ai dénoncé mon frère. Ma pauvre fille petite paysanne, mon petit chou, mon petit chou... mon petit lapin...*³³⁵

Le Boxeur se place sur le lieu du châtiment et la Grande Bête le fouette.

Musique et hurlements de loups.

*Rosa : J'aimais l'Aigle, je ne peux pas le nier. Le dimanche, il est arrivé soûl dans notre chambre. Pendant qu'il se déshabillait, j'ai pu voir ses taches, j'ai vu la maladie qu'il avait contractée. Ma maladie à moi venait de mon sang. La sienne ne venait pas de lui. Ça venait de quelqu'un d'autre. Il m'a demandé de l'argent, il m'a demandé de l'amour. Il s'est fâché et m'a donné une gifle, ce qui m'a aveuglée. Je lui suis rentrée dedans et je l'ai pris par le cou. Nous sommes tombés sur le lit. Là, j'ai serré, serré, serré et puis j'ai entouré son cou avec mes tresses. Je me suis appuyée aux barreaux du lit. Son cou est devenu souple. Sa tête est tombée : il était mort ! Avez-vous déjà vu un cadavre ? Je me suis couchée dans le lit et j'ai pleuré. Je me suis endormie. Après, je l'ai allongé sur la table. J'ai cherché un couteau avec lequel j'ai commencé à le découper. J'ai coupé la tête et j'ai été prise de vertige. J'ai coupé les deux jambes. Les deux mains. La pièce avait une odeur, aigre, puant le sang chaud. Je me suis assise sur le lit, puis je me suis peigné les cheveux. [...] Celui qui saigne se donne en spectacle. L'Aigle s'est donné en spectacle par la perte de son lait rouge. La perte du sang a annihilé toute pudeur, toute honte chez l'Aigle, laissant seul le soudain épanchement qui jaillissait de lui comme une affreuse excrétion, comme un spectacle qui se répète. Celui qui saigne montre que le sang ne triche jamais*³³⁶.

³³⁵ Boxer: *Violaron a una niña chica. Yo no sabía lo que es una violación ahora ya sé lo que es una violación. Le dije que a mi madre que mi hermano había violado a esa campesina. Yo inculpé a mi hermano. Pobrecita mi campesinita, mi chinita, mi chinita, mi chinita.*

³³⁶ Rosa Faundez: *Yo quería al Águila No lo puedo negar. El domingo llego con trago a la pieza y mientras se desvestía le vi manchas, le vi la enfermedad que le habían pegado. La enfermedad mía era de mi sangre. La de él no era suya. Era pegada por otra. Me pidió plata. Me pidió el amor. Se enoja el Águila. Me tiro una bofetada. Eso me enceguenció. Me le fui encima, lo pesqué del cuello. Nos caímos sobre la cama. Yo apreté, apreté, apreté mi trenza sobre su cuello. Hice palanca con los barrotes. El cuello se le puso blando, la cabeza se le cayó. Y ahí estaba ¡muerto! ¿Ha visto usted alguna vez un*

Dans ce texte, le point de vue de l'auteur apparaît explicitement. La mise en scène est le lieu du crime, dira plus tard Alfredo Castro.

*El Chilenito Bueno : Il paraît que le père de la Patrie était torero, paraît-il [...] Il l'a tué. [...]*³³⁷.

*Le Boxeur : Je menais une bonne et belle vie, et pour pas cher. Et maintenant, ça fait dix-huit ans que je suis en prison à cause des accusations portées contre mon frère. [...] Je suis poids mouche léger en boxe et j'ai besoin de retourner au combat. Le travail m'a manqué, parce que ma maman m'a dit*³³⁸.

*Mère : C'est parce que tu es à la retraite*³³⁹.

*Boxeur : [...] Elle m'a dit. Je veux être libre, j'ai le droit. La jeune fille qui a été violée était une gosse paysanne, de cette taille, petite, petite, petite, une fillette*³⁴⁰.

*Paty : Je vais vous raconter, cette blouse, c'est mon frère qui me l'a offerte, elle vient de mon frère. J'ai une fillette de deux ans, une blondinette, une petite poupée de deux ans et demi. Son père, c'est mon frère, celui qui m'a offert la blouse. Mon frère et moi, nous avons le même père, mais pas la même mère. Moi, je vis avec mon frère, je me suis mariée avec lui. Civilement seulement, car on n'a pas voulu me marier à l'église. Maintenant, mon frère va se marier mais avec une autre fille, avec ma sœur. C'est ça que je ne comprends pas, qu'est-ce qu'il va y avoir entre eux ? [...]*³⁴¹.

cadáver? Me acosté en la cama, lloré, dormí. Lo estiré sobre la mesa, busqué un cuchillo con el que lo comencé a separar. Le corté la cabeza, me mareé. Le corté las dos piernas. Las dos manos. La pieza estaba hedionda, agria, hedionda a tibio, a sangre. Se menté en la cama y después me peiné. Aquel que sangra se da al espectáculo. [...] Aquel que sangra muestra que la sangre no hace trampas, jamás.

³³⁷ El Chilenito bueno: Parece que el padre de la patria era torero. Parece. [...] Y lo mató.

³³⁸ Boxer: Yo vivía una vida cotidiana buena, bonita y barata. Y ahora llevo 18 años recluido pro el cargo que le hicieron a mi hermano. [...] Yo soy peso hoia, mosca, junior. Necesito volver a pelear. No he tenido trabajo porque mi mami me dijo...

³³⁹ La perra Laika: Es que tú eres jubilado.

³⁴⁰ Boxer: Me dijo ella. Quiero ser libre, me lo merezco. La que violaron era una niña mocosa campesina, de este porte, chica, chica, chica, chica.

³⁴¹ Paty: Mire yo le voy a contar. Esa polera me la regalo mi hermano. Es de mi hermano. Tengo una hija de dos años. Una muñequita de dos años. Es el papá de mi hermano el que me regalo esta polera, mi

Le Boxeur : Il doit être agréable d'avoir une fille à soi. Je voudrais avoir une petite fille, une petite paysanne. [...] J'aime le mote con huesillos³⁴² parce que je me souviens d'elle. [...]. Je me suis coupé le doigt parce que j'avais le sentiment d'être un homme. D'un homme étonnant qui vient de la lune et qui disparaît à Noël au Chili. J'ai mis le doigt devant la scie, ça ne m'a pas fait mal. J'ai beaucoup saigné, oui. Le docteur m'a coupé le doigt avec les ciseaux, il m'a recousu le doigt et il s'est mis à pleurer. Il s'est mis à pleurer parce qu'il ne pouvait pas supporter ma peine, ma peine à moi, c'est encore à moi³⁴³.

Dans ce texte, le personnage du Boxeur arrive à exprimer l'amour qu'il ressentait pour la petite fille violée et la mutilation qu'il s'est auto-infligée. Bien qu'il ne reconnaisse jamais le viol commis, son histoire se termine avec ce texte : sa peine est toujours à lui.

Paty chante « Corazón », chanson qui a rendu Fresia Soto, chanteuse chilienne célèbre dans les années soixante, une version drôle et déconstruite qui constitue une scène en soi.

Musique de tambours, avec des réminiscences mapuches.

Isabel la Mapuche: [...] Je veux être la petite enfant de Dieu. Je voudrais changer de nom [...] Je me suis teint les cheveux en blonde, je danse des rythmes tropicaux, je pars pour Tokyo [...]...³⁴⁴

hermano. Somos hermano de papa pero no de hijo. Yo vivo con mi hermano. Me casé con él por el civil no más porque no nos dejaron casarnos por la iglesia. Ahora mi hermano se va a casar pero con otra niña, con mi hermana. Eso es lo que no entiendo yo, ¿qué habrá entre ellos?

³⁴² Le mote con huesillos est une compote de pêches avec du blé bien frais qui se vend dans des kiosques en été.

³⁴³ Boxer: *Debe ser lindo tener una hija que sea propia de uno. Me gusta el mote con huesillos porque me acuerdo de ella. Me corté el dedo porque sentí el sentimiento de un hombre. Un hombre es un hombre que llega a la luna y se desaparece en la navidad de Chile. Puse el dedo a propósito delante de la sierra. No me dolió. Me salió harta sangre sí. El doctor con unas tijeras, me cortó el dedo, me cosió el dedo y se largó a llorar. Él se puso a llorar porque no podía soportar la pena mía. Esa pena mía todavía es mía.*

³⁴⁴ Isabel la mapuche: *Quiero ser una niña de Dios. Quiero cambiarme el apellido. Me teni el pelo de rubia, bailo ballet tropical y me voy a Tokio. [...].*

La Grande Bête : Quand Segundo est arrivé, il est arrivé ainsi, avec une paire de grands ciseaux tranchants. Il m'a dit qu'il venait pour me tuer. Mais je suis innocent. Je me tourne de cette façon et il m'enfile les ciseaux ici. Je suis devenu tout petit, tout petit. Et quand je suis tombé par terre, j'ai grandi. Je lui ai planté la lame en plein cœur. J'ai cherché mes souliers et ne les ai pas trouvés. Alors j'ai pris les siens et je les ai chaussés. C'était un mauvais calcul parce qu'ils ont dit que je l'avais tué pour lui voler ses souliers. Et moi je ne voulais les souliers que pour les mettre, pour pouvoir sortir, enfin, pour être là-bas³⁴⁵.

L'histoire de la Grande Bête est achevée par cette dernière réplique : « il a tué son frère quand ce dernier a voulu le reprendre ». Le fait de mettre les chaussures de son frère est très significatif. D'abord parce que la police a cru que celle-ci était la cause du crime et ensuite parce que cela exprime un véritable trouble d'identité. On comprend là quelque chose de profond du personnage, quelque chose de vrai dans sa singularité.

Après cet aveu, tous les personnages prennent des positions similaires à la première scène en saluant la chienne respectée par tous les personnages.

La Mère : Si tu avais eu ton bébé dans les bras, tu serais meilleure, mais comme ils t'ont pris ton bébé, tu ne t'en remettras jamais³⁴⁶.

Paty : [...] On amène mon enfant et ainsi on me menace. Je suis moche et je vais mourir moche. Mais quand je me maquille, je me peigne, je m'arrange, je me fais belle, je ne

³⁴⁵ La gran Bestia: *Cuando llegó Segundo, llegó así, con una tijera grande de esas que cortan. Me dijo tengo que matarte. Yo no hice ninguna cosa. Y me doy vuelta así, y me ensarta la tijera aquí y me doy vuelta para el otro lado y me la ensarta acá. [...] Me volví chiquitito chiquitito [...] Le pegué el picotón en todo el corazón. [...] Busqué mis zapatos y no los encontré. Entonces le saqué los zapatos a él y me los puse. Eso fue lo malo que hice porque dijeron que lo había matado para robarle los zapatos y yo quería los zapatos para ponérmelos no más, para salir, no sé, para estar ahí.*

³⁴⁶ La perra Laika: *Si tú hubieras tenido a tu guagüita en brazos te hubieras mejorado, pero como te quitaron a tu guagüita no te vas a mejorar nunca.*

*me vois pas si mal. Le premier bébé, je l'ai senti. Le deuxième non, je ne le sens pas. Je le sens. Je ne le sens pas*³⁴⁷.

L'histoire de Paty prend fin avec ce texte. Elle n'a plus conscience de son crime, qu'on suppose être un infanticide.

*Chilenito Bueno : J'étais un homme intelligent. [...] (En changeant de voix) Je me suis levé à 7 h. Je ne savais pas quoi faire. Je suis allé dans la cuisine me préparer un thé. Sur l'évier, il y avait un couteau, je l'ai pris sans le vouloir. J'ai coupé le petit cou de ma femme, de mes enfants aussi. Ils dormaient. [...]. Ma femme a voulu se lever, elle m'a regardé et m'a dit : Pardonne-moi. Les enfants n'ont pas souffert. J'ai allongé les petites jambes de ma femme, j'ai rangé ses petits vêtements. J'ai fermé ses petits yeux. Au garçon je lui ai coupé les veines. J'ai essayé de me pendre parce que je ne voulais pas que mes enfants aient un second papa. C'est pour ça que j'ai coupé le petit cou*³⁴⁸.

Le Chilenito Bueno arrive à raconter son crime de manière directe et claire, avec une articulation narrative cohérente, ce qui donne l'impression que l'on approche de la fin. L'acteur a fait cependant une coupure dans son interprétation en changeant totalement de voix et en modifiant la caractérisation corporelle du personnage. Comme s'il était un autre. Il y a là une sorte de reconnaissance externe – une mise à distance – du caractère numineux de l'action.

³⁴⁷ Paty: Mamita no... La siento no... Me traen a la nina y con eso me conminaría entera. Soy fea y voy a morir fea. Pero cuando me pinto, coma, me peino, coma, me arreglo, coma, me pongo encacha, me veo más o menos. La primera guagüita la sentí. La segunda no la sentí, no. La siento no. La siento. No la siento.

³⁴⁸ Chilenito bueno: Yo era un hombre inteligente. [...] Me levanté como a las siete. No sabía qué hacer. Fui a la cocina a prepararme un té. Arriba del lavaplatos había un cuchillo, y sin querer lo tomé. A mis niños les corté el cuellito a mi mujer también. Estaban durmiendo. Mi mujer como que se levantó, me miró y me dijo: perdóname. Los niños no sufrieron nada. A mi mujer le estiré sus piernecitas y le arregle su ropita. A la niña le cerré sus ojitos. Y al niño lo moví. Me corté las muñecas, traté de ahorcarme. Yo no quería que mis niños tuvieran un segundo papá. Por eso les corté el cuellito.

Paty : [...] J'aime la vie, j'aime le sucré, l'aigre, le salé. J'aime prendre mon verre, j'aime profiter de la vie. Tout ça. [...] ³⁴⁹.

Cette phrase est une sorte de conclusion morale. La vie est faite de tout.

Musique. Ils font des gestes obsessionnels et répétitifs.

Chilenito Bueno : Pendant la Deuxième Guerre mondiale, le Chili a brûlé. [...] Don Bernardo O'Higgins est mort il y a 150 ans [...]. Nous, les petits Chiliens, justement, nous sommes de trop. Ces terres appartiennent à l'Espagne. Le premier drapeau était celui de Diego de Almagro ³⁵⁰, le drapeau rouge, jaune, rouge, jaune, le drapeau de Franco [...]. Nous les petits Chiliens, nous sommes justement solitaires. C'est-à-dire que le petit drapeau vient d'un vers : le rouge, ce sont les copihues ³⁵¹. Le blanc symbolise la cordillère. Et le bleu, le ciel. L'étoile solitaire. C'est-à-dire... [...] ³⁵².

Musique.

Pendant que le Chilenito Bueno dit son texte, les trois hommes font les mêmes mouvements. Le texte élargit le sujet et place le discours à un niveau plus métaphorique. Il évoque le Chili, son drapeau et son paysage.

Rosa : Mon cœur, mon cœur, mon cœur...

³⁴⁹ Paty: *Yo disfruto la vida, me gusta lo dulce, lo amargo, lo salado. Me gusta tomarme mi bebida, disfrutar de la vida, de todas esas cosas.*

³⁵⁰ Diego de Almagro était l'Adelantado de la Couronne Espagnole, celui qui avait le droit de découvrir des terres nouvelles. Il est le premier Conquistador de Chili qui a fait pourtant un seul voyage de reconnaissance. Il n'est pas resté au Chili.

³⁵¹ Le *copihue* est une fleur rouge qui pousse dans les forêts du sud du Chili.

³⁵² Chilenito bueno: *Para la segunda guerra mundial Chile quedó todo quemado. [...] Si don Bernardo O'Higgins ya lleva más de 150 años muerto... o sea... Los chilenitos estamos justamente de sobra. Si estas tierras pertenecen a España justamente. La primera bandera que llego acá, fue la de don Diego de Almagro. La bandera amarilla, colora, la bandera la de Franco [...] O sea que los chilenitos somos justamente solos. O sea que la banderita la sacaron de un verso: el rojo por los copihues. El blanco significa de la cordillera. Y el azul significa... La estrella, la solitaria. O sea...*

Chilenito Bueno : Vous savez, je vais changer de vie, vous savez. Mon père m'a dit que j'allais être heureux, vous savez, heureux, heureux. [...]. Je ne veux plus me souvenir du père de la Patrie, vous savez, car j'ai beaucoup souffert à cause de lui, vous savez³⁵³.

Le spectacle commence à se conclure par ce texte du Chilenito Bueno alors qu'une petite interaction avec le spectateur se produit quand le Chilenito Bueno demande : savez-vous ?, il s'agit d'une petite adresse au public, pourtant ignoré jusqu'au présent.

Rosa : Mon cœur... Là se trouvait le corps de l'Aigle sur la toile cirée, tout en morceaux atrocement mort. Son tronc, ses jambes. Sa tête... Sa tête...te tremblait encore. Confusément, versant tout son sang. La jambe gauche, celle qui lui servait à courir, celle du cœur, je l'ai jetée dans le Mapocho. Le reste, je l'ai disséminé dans la ville. Je suis retournée dans ma chambre et j'ai bu et bu. Des fois, il me vient à l'esprit que mon sang coule comme un torrent, comme une source de sanglots. Mais je me palpe sans trouver la blessure³⁵⁴.

Les trois hommes forment comme une image abstraite d'un corps défait. Pour cela, ils utilisent des prothèses plastiques de grande taille, une jambe, un bras.

Rosa : La toile cirée de la table, un de mes cheveux restés dans sa chemisette, les cordes, les nœuds, les journaux et sa jambe bouchant le cours du fleuve, tout cela m'a dénoncée. J'étais seule à tuer l'Aigle. Personne ne m'a aidée. Il aura suffi d'un couteau, de mes jalousies et de mon amour. Maintenant, je vais dormir, dormir plus que vivre.

³⁵³ Chilenito Bueno: *Yo voy a cambiar de vida ¿sabe? Mi papi me dijo que yo iba a ser feliz sabe. No quiero recordar más al Padre de la Patria sabe. Porque yo por él, he sufrido mucho, sabe, mucho.*

³⁵⁴ Rosa Faundez: *Aquí estaba el cuerpo del Águila sobre el mantel de hule, en pedazos furiosamente muertos. Su tronco, sus piernas. Su ca... su be... su za.... Temblando confusamente, derramando entera su profusión de sangre. La pierna izquierda, la corredora, la del corazón, la boté al Mapocho. El resto lo repartí por la ciudad. Volví a la pieza tomé, tomé. A veces me parece que mi sangre corre a torrentes como una fuente de sollozos, pero me palpo en vano para encontrar la herida.*

Dormir d'un sommeil profond comme la mort. Là encore je laisserai des baisers, sans remords, mon amour, mon Dieu, ma vie, mon malfrat de vendeur de journaux³⁵⁵.

Paty : Et cætera.

Rosa : Et cætera.

Ces deux et cætera mettent un point final au spectacle en s'adressant au spectateur pour le prévenir que les histoires des personnages restent ouvertes et qu'il peut y avoir une suite ou peut-être de nouveaux crimes.

³⁵⁵ Rosa Faundez: *El hule de la mesa, un pelo enredado en su camiseta, las cuerdas, los nudos, los diarios, y su pierna atascada en el rio, me delataron. Yo sola maté al Águila, nadie me ayudo. Me basto un cuchillo, mis celos y mi amor. Quiero dormir, dormir más que vivir, en un sueño tan profundo como la muerte. Ahí dejaré mis besos, sin remordimientos sobre su cuerpo. Mi amor, mi Dios, mi vida, mi rufián suplementero.*

Photos du spectacle



[11] Boxeur, Paty, Grande Bête et Rosa Faundez. S/d.



[12] Boxeur. S/d.



[13] Grande Bête, Chilenito bueno, Boxeur et Isabel, la mapuche. S/d.

Analyse

Nous avons déjà précisé que le travail du *Teatro de la Memoria*, notamment les pièces *La Manzana de Adan* et *Historia de la sangre*, marquaient, à leur époque, une rupture absolue avec les pratiques dramaturgiques traditionnelles. L'absence d'action dramatique portée par les personnages, le manque de dialogue et même d'une quelconque interaction ainsi que le jeu de l'acteur déconstruit, qui ne cherchait pas à représenter un personnage mais à le fabriquer sur scène, tout cela a provoqué une véritable révolution épistémologique dans le théâtre chilien.

Observé depuis la France, cela peut paraître sans grand intérêt, étant donné que de telles innovations du langage scénique se sont produites dans le théâtre contemporain partout dans le monde. Cependant, ce renouveau que Lehmann a appelé plus tard « post-dramatique » a eu au Chili des caractéristiques propres – associées à la situation politique du Chili – que nous ne pouvons pas attribuer tout simplement aux influences du théâtre européen.

Il s'agissait de la construction d'une expérience théâtrale qui semblait naître du démantèlement de tout recours narratif. Le spectacle ne plaçait pas les personnages dans un espace fictionnel commun qui leur permettait de représenter un drame.

La structure du récit

Malgré la fragmentation des textes et la déconstruction de l'action que présente *Historia de la sangre*, il est possible de réaliser une analyse diégétique et de déceler une forme de progression dans le récit.

Nous proposons que la structure du texte et du spectacle soit la mise en paroles successive des différents personnages racontant de manière oblique et évasive le crime qu'ils ont commis. Elle est la juxtaposition des six monologues des six personnages qui

portent sur un moment important de leur vie – le crime – dont ils ne sont pas entièrement conscients.

Les monologues sont des textes hésitants, qui suivent le flux de conscience, les écarts de mémoire, les répétitions. Ils ont une forme circulaire, obsessionnelle. Les personnages vont et viennent. Ils contournent *la scène primitive* – la scène du crime – et la racontent avec des détails, des images récurrentes, obsessionnelles, ainsi que le précise Alfredo Castro, dans un texte que nous reprendrons ici en totalité :

J'ai interviewé dans la prison un grand nombre de personnes qui avaient commis des crimes passionnels. Dans ces entretiens, l'impossibilité du récit de l'acte en soi a attiré mon attention. Ce que j'ai entendu a toujours été ce qui précédait ou ce qui suivait le crime. Les récits étaient toujours périphériques, tournant autour d'un vide, d'une lacune, où précisément le fait lui-même, avec ses gestes et son langage, avait été perpétré. J'écoutais seulement l'opacité de tout ce qui n'était pas dit. Ce qui était arrivé avant et après l'acte était raconté avec un luxe de détails. Le temps, le rythme, le volume toujours soutenu et la monotonie des voix déjà dépourvues de désir parlaient comme quelqu'un qui parle d'un lointain et vague souvenir d'un autre lieu... d'un autre temps... d'une autre personne. Mais le crime lui-même prenait son temps, s'attardait, suspendu à la promesse. Pendant les heures qu'avait durées l'entretien, ce crime avait été exécuté en moi de nombreuses fois, pendant ces silences, dans le retard, dans le vide. J'ai dû terminer les phrases fragmentées, désigner l'arme du crime, déduire la ou les victimes, la ou les chairs mortes. Déduire la mort. Mettre au présent. Reconstituer la mort³⁵⁶.

³⁵⁶ « Entrevisté a gran cantidad de personas en la cárcel, que habían cometido crímenes pasionales. En estas entrevistas me llamo la atención el imposible relato del acto mismo. Lo que escuché fue siempre lo que precedía o lo que proseguía del crimen. Los relatos eran siempre periféricos, rodeando un hueco, una laguna, donde precisamente el hecho con sus gestos y su lenguaje, había sido perpetrado. Yo solamente escuchaba la opacidad de eso que no era dicho. Lo ocurrido antes y después del acto, era relatado con lujo de detalles. El tiempo, el ritmo, el volumen siempre sostenido y la monotonía de las voces ya vaciadas de deseo, hablaban como quien habla a un recuerdo lejano y vago, de otro lugar... de otro tiempo... de otra persona. Pero el crimen mismo se demoraba, se aplazaba, suspendiéndose en la promesa. Durante las horas que había durado la entrevista, ese crimen había sido ejecutado en mí muchas veces, durante esos silencios, en la demora, en el vacío. Tuve que terminar las frases

La construction du texte et du spectacle nous semble avoir été réalisée comme une approximation progressive de cette scène. De ce fait, du point de vue grammatical, il n'y a dans la pièce ni présent ni futur. Toutes les phrases sont formulées au passé, un passé obsédant, qui peut se réduire à une seule scène, essentielle et inoubliable : le crime commis. Chaque fois qu'un personnage prend la parole, il ajoute un détail qui vient la préciser. Le travail du spectateur est de composer ou de restituer mentalement ce qui s'est passé.

En effet, on comprend que les personnages ont une certaine impression de la scène vécue, une certaine rétention de cette scène, non pas comme un souvenir clair mais comme une série d'images obsédantes. Cela correspond, selon Ricœur, aux étapes du témoignage que nous avons présenté dans la citation de Sarrazac. Néanmoins, seul le Chilenito Bueno fait une reconstitution narrative de son crime. Les autres personnages ne sont pas en mesure de formuler narrativement la scène dont ils parlent. Toute l'originalité de la dramaturgie des textes tient à la manière dont est résolue la difficulté de reconstituer la mémoire de la scène du crime. Dans l'ensemble, les textes ne parviennent jamais à créer un présent narratif à partir duquel le témoignage pourrait se construire. La fracture de la communication est absolue.

La relation espace/temps

Le texte formulé totalement au passé ne construit pas dans le présent une action significative. Les faits dont il est question s'étaient toujours produits « ailleurs », dans un temps et dans un lieu incertains, qui devaient être retrouvés par un effort de mémoire que les personnages ne parviennent pas à réaliser. Étant donné que la syntaxe et la grammaire étaient déconstruites, les personnages, dépourvus de leur

fracturadas, nombrar el arma homicida, deducir la o las víctimas, la o las carnes muertas... Deducir la muerte. Poner en presente. Reconstituir la muerte ». Notre traduction. Alfredo Castro. *La puesta en escena como lugar del crimen*, en *Apuntes* n° 107, 1994.

aptitude à communiquer, arrivent à peine à exprimer les drames qu'ils ont vécus et à en témoigner.

Même si dans le théâtre et la littérature contemporaine, il y a toujours eu une intention de « dé-chronologiser » le récit, dans *Historia de la Sangre*, la construction de présence réalisée par le jeu de acteur contraste avec les temps du passé toujours utilisés par les personnages dans leurs répliques. Les observations de Paul Ricœur semblent particulièrement pertinentes à ce propos :

S'il est vrai que la pente majeure de la théorie moderne du récit – tant en historiographie qu'en narratologie – est de *déchronologiser* le récit, la lutte contre la représentation linéaire du temps n'a pas nécessairement pour seule issue de *logiciser* le récit, mais bien d'approfondir la temporalité. La chronologie – ou la chronographie – n'a pas un unique contraire, l'achronie des lois et de modèles. Son vrai contraire, c'est la temporalité elle-même. Sans doute fallait-il confesser l'autre du temps pour être en état de rendre pleine justice à la temporalité humaine et pour se proposer non de l'abolir mais de l'approfondir, de la hiérarchiser, de la déployer selon des niveaux de temporalisation toujours moins distendus et toujours plus tendus³⁵⁷.

En fait, dans *Historia de la Sangre*, c'est précisément l'ambiguïté chronologique – un texte toujours au passé et un présent dense provoqué par un jeu d'acteur dynamique – qui construit un présent plus dense – un *ultra présent* – d'une qualité psychologique qui s'approche du rituel, qui problématise et approfondit l'expérience du temps. Toutefois, la rupture du parcours temporel du discours gêne la compréhension narrative. Comme si le temps présent restait en suspens.

C'est dans ce sens plus essentiel que nous proposons de comprendre le refus du « théâtre » manifesté par la compagnie, en tant que représentation d'une action qui se déroule dans un espace/temps fictionnel. *Historia de la sangre* présente les personnages dans leur errance et leur égarement, avec toutefois une grande construction de présence de la part des acteurs.

³⁵⁷ Paul Ricœur. *Temps et Récit 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 65.

Il en résulte que les personnages n'habitent pas un espace fictionnel commun. Ils ne sont ni en prison ni à l'asile, même s'il est possible d'entrevoir ces deux espaces d'après les aveux des personnages. Il n'y a pas d'interaction entre eux, pas de situation, pas de coordonnées spatiales et temporelles différentes de l'ici et maintenant de la représentation. En fait, ils ne sont nulle part ailleurs que dans l'espace de la représentation, le plateau proprement dit.

Une référence spatiale lancée par un personnage fait parfois appel à la mémoire commune aux Chiliens en évoquant des espaces connus du public. Mais ces espaces ne sont pas représentés, ils sont juste mentionnés.

Toutefois, dans *Historia de la sangre*, même si l'action des personnages a lieu dans le présent de la scène, la forme des témoignages ne construit pas un présent narratif, une situation de communication avec le public, ancrée dans le présent, dans laquelle les personnages pourraient faire leur déposition. La déconstruction de la logique du discours et les déplacements arbitraires des personnages créent plutôt un espace-temps d'ordre psychologique, une sorte de transe que le public est invité à observer, sans y participer.

Il s'avère donc difficile d'appliquer à ce spectacle les catégories de Hans Ulrich Grumbrecht que nous avons présentées dans nos outils théoriques – la culture de la présence et la culture de la signification –. Dans *Historia de la Sangre*, même si la performance des acteurs est très intense et que leur jeu construit une présence scénique irréfutable, nous ne pouvons pas affirmer que ce spectacle relève de la culture de la présence car il n'y a pas de partage. L'espace n'est pas vraiment partagé avec le public et les spectateurs sont plutôt médusés.

Les personnages

Nous pouvons dire que la notion de personnage n'a pas été radicalement remise en question dans le projet du *Teatro de la Memoria*. Dans *Historia de la sangre*, il y a des

personnages, les acteurs composent et jouent des entités différentes d'eux-mêmes. Ils représentent quelqu'un d'autre. Ils ne comparaissent pas sur la scène pour témoigner dans leur condition d'acteurs mais en tant que personnages.

Les personnages sont déjà dans le texte. Ils sont nommés, ils ont un surnom : le bon petit Chilien, la grande bête, la fille du Peral (on sait qu'elle s'appelle Paty), le boxeur, la femme mapuche. La grande meurtrière de l'histoire du fait divers chilien a un nom complet : Rosa Faundez.

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises que, même si ce spectacle était défini comme théâtre testimonial, les personnages n'ont pas la volonté de témoigner dans l'intention d'atteindre un but, que ce soit de convaincre, d'émouvoir ou d'engager. Il n'y a pas d'objectif, et ce n'est nullement la volonté d'agir qui caractérise le personnage.

Le travail de l'acteur était donc de construire une image, une gestuelle et une façon de dire le texte – en s'appuyant toujours sur le texte – qui serait en adéquation avec le personnage à partir de ce qu'il raconte. L'acteur travaille à partir des résonances que le texte a suscitées pour se transformer entièrement.

Le récit extra-diégétique et sa relation avec le politique

Par conséquent, la recherche du *Teatro de la Memoria* ne se limite pas à des innovations purement formelles. Si ce spectacle a provoqué une rupture de la forme dramatique à travers la discontinuité et la fragmentation des discours, c'était pour aborder les thèmes fondamentaux : la marginalité, la folie, le sang, l'amour et le désir. Les entretiens avec les criminels et la reprise des textes sous la forme de témoignages représentent une stratégie d'appréhension d'un réel qui était également fragmentée et décousue. Autrement dit, ce sont la nature des personnages et leur univers qui ont poussé les acteurs vers une forme théâtrale capable de les appréhender. Les membres

de la compagnie ont recherché une équivalence formelle à l'état mental et existentiel des personnages.

Mais pourquoi s'attacher ainsi à la marginalité au moment où le Chili semblait prêt à avancer vers une société démocratique ? Que voulait-on dire en parlant de l'abject et de l'inavouable ? Une catégorie de l'analyse junguienne nous semble éclairante pour répondre à ces questions. Celle de l'image archétypale que Jung appelle l'*ombre*³⁵⁸, qui correspond à des aspects de l'inconscient – des personnifications obscures et abjectes – dans laquelle la conscience ne peut pas se reconnaître.

Nous pensons que dans *Historia de la Sangre*, le groupe a précisément recherché les aspects les plus sombres et les plus effrayants des criminels. Dans ces premières expériences, les participants ont effectué un voyage dans l'inconscient, avec tout ce qu'il a de monstrueux :

Celui qui descend dans l'inconscient parvient dans l'angoissante détresse d'une subjectivité égocentrique et se trouve, dans ce cul-de-sac, livré à l'assaut de toutes les bêtes mauvaises qu'abrite la caverne des bas-fonds de l'âme³⁵⁹.

En 1992, de manière brutale et inattendue, *Historia de la sangre* a réussi à mettre en scène des personnages qui correspondent à l'ombre des Chiliens, à des personnages qui, tout en étant eux aussi Chiliens, n'étaient pas reconnus comme égaux.

Alors que le pays avançait vers un projet démocratique présenté comme la conquête de la joie et de l'allégresse, *Historia de la sangre* a exercé une fonction compensatrice en rendant présente l'ombre menaçante du consensus démocratique dans lequel s'était installée la société chilienne. Telle était du moins l'intuition d'Alfredo Castro, qui déclare : « L'utilisation du témoignage comme source de création m'a permis... de

³⁵⁸ « La figure de l'ombre personnifie l'ensemble de ce que le sujet ne connaît pas et qui... le poursuit inlassablement ». Dans les pièces suivantes, l'expérience a commencé à s'esthétiser et les créatures ont perdu leur force numineuse. Mais cela n'entre pas dans le cadre de la présente analyse.

³⁵⁹ C. G. Jung. *Les racines de la conscience*. Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 45.

retrouver un langage qui a été expulsé de la scène pour son pouvoir de révélation et de dangerosité »³⁶⁰.

En présentant les crimes des autres – ces fous criminels – le spectacle oblige à regarder en face des aspects de la vie privée qui étaient marginalisés dans le Chili de l'après-dictature. Dans le Chili des années 1990, la marginalité n'était pas seulement une catégorie sociale. Toutes sortes d'aspects de l'individualité avaient été refoulés et marginalisés par les Chiliens.

La sexualité n'était pas un sujet dont on pouvait discuter ouvertement. Les libertés personnelles étaient considérablement limitées. L'Église et la droite redoutaient le fantasme du « destape español », du nu espagnol. On considérait qu'une plus grande liberté sexuelle ne pouvait être introduite que de manière illégale dans la démocratie. La publicité qui recommandait d'utiliser des préservatifs comme moyen de prévention contre le Sida – de novembre 1991 à décembre 1992 – a par exemple été interdite sur certaines chaînes de télévision. L'homosexualité a été dépénalisée seulement en 1994. La loi sur le divorce civil présentée en 1995 n'est entrée en vigueur qu'en novembre 2004³⁶¹.

Si nous considérons le contenu sexuel de ces pièces pour ce qu'il est, nous pouvons comprendre l'impact qu'ont pu avoir ces représentations. Accorder un espace à la différence représentait la conquête d'une liberté.

L'éros est une force réelle qui annonce, dans bien des cas, de profondes transformations. Comme l'indique Marie-Louise Von Franz, « tous les contenus

³⁶⁰ « La utilización del testimonio como fuente de creación me ha permitido... recuperar un lenguaje que ha sido expulsado de la escena por su poder de revelación y de peligrosidad ». Notre traduction. Alfredo Castro, cité par Soledad Lagos, « Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90 » en *Apuntes* n° 112, 1994, p. 107.

³⁶¹ Aujourd'hui encore, l'avortement est pénalisé, même l'avortement thérapeutique. Nous assistons actuellement à un très large débat car la Présidente de la République a présenté au Congrès National un projet de loi dépénalisant l'avortement dans trois cas bien précis : le risque pour la mère, la non-viabilité du fœtus et le viol. L'opposition à ce projet de loi est extrêmement dure.

inconscients apparaissent d'abord comme une forme de désir »³⁶². Nous pouvons imaginer que *Historia de la sangre* est l'expression d'un désir de liberté qui cherche à se manifester. Elle répond au besoin de conquérir des espaces pour la différence et la pluralité.

Ce qui vient appuyer notre argumentation, c'est le fait que cet aspect sexuel, si évident dans le spectacle, n'a été relevé dans aucune des critiques, qui ont pourtant été nombreuses³⁶³. La question sexuelle n'a été considérée que du point de vue métaphorique. Le traitement sexuel de *Historia de la sangre* était pourtant une véritable provocation. Il permettait de briser les tabous, de déranger, d'incommoder. Il y avait une tension sexuelle évidente. Cela constituait le véritable récit extra diégétique.

Nous voyons là l'expression d'une adhésion inconsciente des critiques et des spectateurs au désir de protéger le spectacle des censures possibles ou des troubles légaux. Il est difficile d'expliquer comment l'expérience de la peur a pu jouer dans la protection que le monde théâtral a donnée à ce spectacle.

Quoi qu'il en soit, la question sexuelle – et nous constatons qu'elle n'a pas été soulevée – n'épuisait pas le sens du spectacle, qui parvenait certes à développer des métaphores plus larges. Telle était l'intention d'Alfredo Castro et nous sommes en accord avec ses propos :

Alfredo Castro précise ce qui suit :

Dans la Trilogie testimoniale (*La Manzana de Adán, Historia de la sangre, Los días tuertos*), ce n'est pas la narration d'histoires particulières ou d'une histoire qui m'a intéressé, mais le fait de faire passer ces témoignages d'un registre biographique à un

³⁶² Marie-Louise von Franz. *C.G. Jung. Son mythe en notre temps*. Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1975.

³⁶³ Critiques dans les journaux El Mercurio : de Juan Antonio Munoz *Testimonios (de amores ensangrentados)* du 6 mars 1992 ; *Historia de la sangre*, Carola Oyarzun, le 6 avril 1992. Dossier *Crítica comparada. Apuntes* n° 112, 1997.

registre mythique et fondamental : la Race, la Différence, l'Absence, le Spectacle et la Mort sont les grands thèmes sur lesquels j'ai voulu réfléchir³⁶⁴.

Le pays et son histoire constituent l'arrière-plan sur lequel se dessinent les histoires particulières des personnages. Par leurs discours décousus et déchirés, les personnages font référence à des expériences connues de tous. La réussite de la pièce réside dans l'expression d'un sentiment ambivalent : les auteurs de crimes passionnels sont des personnes qui nous sont proches et ce qui leur est arrivé pourrait très bien nous arriver à nous aussi. Le crime et la folie sont à portée de main. Pitié et terreur, comme le réclamait Aristote.

Une dernière réflexion

Nous voudrions développer une dernière réflexion à propos de la réception critique de cette pièce. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, le projet du *Teatro de la Memoria* a été déterminant dans la construction d'un nouveau canon théâtral.

Dans sa première saison, la critique a recueilli ce spectacle en célébrant le jeu théâtral, en manifestant sa surprise face au traitement du sujet, en adhérant à l'innovation scénique ou en manifestant son incompréhension devant la structure de l'œuvre. Cependant, plus tard, dans les reprises suivantes, la réception critique s'est transformée en réflexions théoriques à caractère universitaire. De reprise en reprise, les discours analytiques intègrent des concepts théâtraux plus complexes.

³⁶⁴ « En la trilogía testimonial [*La Manzana de Adán, Historia de la sangre, Los días tuertos*], no es la narración de historias particulares o de una historia lo que me ha interesado, sino hacer pasar esos testimonios desde un registro biográfico a lo mítico y fundacional: La Raza, La Diferencia, La Ausencia, El Espectáculo y La Muerte son los grandes temas sobre los cuales he querido reflexionar ». Notre traduction. Alfredo Castro. *La puesta en escena como lugar del crimen* en *Apuntes* n° 107, 1994, p. 91-93.

Le dialogue suivant entre Juan Antonio Muñoz, journaliste au *Mercurio*, et Alfredo Castro montre bien les prédispositions de la critique théâtrale au moment de la première en 1992 :

- Quand vous avez décidé du thème, pourquoi avez-vous choisi le crime passionnel et la démence ? Castro répond : Je sens que c'est une question qui continue à se poser [...]. Il y a une vague de crimes. Et la société est bouleversée devant la transgression. Rien ne transgresse plus que le crime. Le thème m'a séduit, plus que par le crime en lui-même, par l'amour relaté depuis la transgression.
- On perd l'innocence en regardant quelques-uns de vos montages, souligne Juan Antonio Muñoz. – Oui, c'est qu'il y a une partie de la vie qui est là, et on ne peut pas l'ignorer. Je pense qu'à travers la connaissance de ces réalités, la vie peut être plus noblement vécue. Il ne me paraît pas juste d'être aveugle devant l'action humaine³⁶⁵.

Nous pouvons constater d'après ce dialogue qu'au moment de la première, il n'existait pas d'outils conceptuels pour aborder ce type de spectacle et que les critiques essayaient d'adapter comme ils le pouvaient les notions connues :

Le visuel prévaut dans toutes ses dimensions et la parole est renvoyée à un niveau moins crucial [...]. Les costumes, les objets, la scénographie, la musique, le fait de marcher, le mouvement visible de chaque muscle, le jeu des regards, la modulation de la voix et la faillite du langage parlé constituent un univers de signes très étudié. Il y a des moments où cela fonctionne comme un tout compréhensible, et il y a d'autres

³⁶⁵ « - Al momento de decidir el tema, ¿por qué escogió el crimen por amor y la demencia? Siento que es algo que está rondando [...] Hay una ola de crímenes. Junto a eso la sociedad se conmueve mucho ante la transgresión. Nada trasgrede más que el crimen. El tema me sedujo más que por el crimen mismo, por el amor, relatado desde la transgresión.
- Se pierde la inocencia al ver algunos de sus montajes - insiste Juan Antonio Muñoz.
Sí, es que hay una parte de la vida que está ahí y que no se puede desconocer. Creo que a través del conocimiento de estas realidades, la vida puede ser más noblemente vivida. No me parece justo ser ciego al que hacer humano » Notre traduction. Juan Antonio Muñoz. *Testimonio de amores ensangrentados*. *El Mercurio*, viernes 6 de Marzo 1992.

moments où c'est par pur excès, par confusion ou par recherche des symboles, le spectateur se trouve impliqué dans une tâche complexe³⁶⁶.

Ce sont des expressions qui ne parviennent pas à saisir le spectacle et qui montrent que la critique se cherchait aussi. Du fait de ses innovations sur le plan formel, *Historia de la sangre*, comme de nombreux autres spectacles réalisés à l'époque, a suscité la reformulation des discours théoriques sur le théâtre.

Depuis quelques années, une nouvelle critique commence à émerger, qui est en mesure de suivre les traces théoriques qui avaient été laissées dans la pièce tout au long du processus de création.

En janvier-février 1996, à la suite de la participation de *Historia de la sangre* à la rencontre des artistes du Cône Sud à Berlin³⁶⁷, *Apuntes* a publié le dossier *Berlin 1996 : Critica comparada de Historia de la sangre* (Critique comparée de l'histoire du sang). Le Chilien Pedro Celedon, l'Uruguayen Roger Mirza, l'Argentin Jorge Dubatti, ainsi que les Allemands Knut Lennartz, Soledad Lagos et Kati Röttger ont participé à la rédaction.

Dans ce dossier, les analyses dramaturgiques sont plus précises. Par exemple, on ne retrouve plus l'opposition entre le théâtre de texte et le théâtre d'image. De même, on considère qu'un texte théâtral n'est pas nécessairement un texte dramatique, la forme dramatique n'étant qu'une forme théâtrale du texte parmi d'autres possibles. Le langage qui commence à apparaître dans ce dossier permet d'appréhender un spectacle davantage scénique que dramatique.

³⁶⁶ « Predomina lo visual en todas sus dimensiones y la palabra se remite a nivel menos crucial. [...]. Los vestuarios, los objetos, la escenografía, la música, el caminar, el movimiento visible de cada músculo, el juego de miradas, la graduación de la voz, y los quiebres del lenguaje hablado conforman un universo de signos estudiado. Hay momentos donde esto funciona como un todo comprensible y hay otros en que ya sea por el exceso, confusión o rebuscamiento de los símbolos, el espectador se ve involucrado en una tarea complicada ». Notre traduction. Carola Oyarzun El Mercurio, lunes 6 de Abril de 1992.

³⁶⁷ Nous avons eu l'occasion de participer à cette rencontre à Berlin, durant laquelle notre pièce *Malinche* a été traduite et mise en scène.

L'œuvre n'est pas une tragédie (le spectacle rompt avec toute tentative de grandeur, les personnages s'adressent au sphinx en l'appelant Maman). Elle n'est pas non plus un mélodrame ni une parodie de tragédie. On ne peut pas non plus parler de drame au sens traditionnel, parce qu'il y a une action qui progresse sur l'axe temporel, mais plutôt d'une série d'actions indépendantes qui acquièrent, par des répétitions et par leur rythme, une valeur rituelle. Chaque personnage reprendra des bribes de son histoire dans une sorte d'oratorio à plusieurs voix, une progression circulaire dans laquelle chacun des six acteurs récitera de manière intercalée *ces fragments d'un discours amoureux*, pour construire des mosaïques de destins incomplets, partiellement reconnaissables. Des histoires pathétiques ou affreuses de désespoirs non exprimés dans lesquelles l'impossibilité d'articulation du discours et même d'une simple phrase sont le reflet d'un désarroi, comme une image désolée de ceux qui n'ont pas eu la parole³⁶⁸.

En ce qui concerne les analyses de thèmes et de contenus, Jorge Dubatti³⁶⁹ souligne principalement la capacité de l'œuvre à rendre compte de la mémoire du sang, ce qu'il considère comme particulièrement pertinent dans un pays où les crimes politiques étaient restés impunis. C'est probablement une lecture possible, mais nous ne pensons pas que la portée politique du spectacle puisse être formulée de manière aussi littérale. Il s'agit certes d'histoires de sang mais ce sont des crimes passionnels qui sont mis en scène, et non pas des crimes politiques. Castro se concentre sur le paradoxe amour/haine dans l'intention de révéler quelque chose qui est de l'ordre de la liberté humaine, du droit du théâtre de parler de tout, et même de l'inavouable.

³⁶⁸ « La obra no es una tragedia [el espectáculo rompe cualquier intento de grandeza, los personajes se dirigen a la esfinge llamándola mami], ni una melodrama ni una parodia de tragedia. Ni siquiera se puede hablar de drama en el sentido tradicional, porque no hay acción que progrese en el eje temporal, sino una serie de acciones independientes que adquieren, por algunas repeticiones y por su ritmo, su valor ritual. Cada personaje ira retomando residuos de su historia en un oratorio a varias voces, una progresión circular, donde cada uno de los seis actores ira diciendo en forma intercalada esos *fragmentos de un discurso amoroso*, para construir mosaicos de destinos incompletos, parcialmente reconocibles, historias patéticas o terribles, de desesperaciones no dichas, donde la imposibilidad de articulación del discurso y hasta de la mera frase son reflejo de un desvalimiento, como imagen desolada de los que nunca tuvieron voz ». Notre traduction. Roger Mitza. *Oratorio a varias voces*. *Apuntes* n° 112, 1997.

³⁶⁹ Jorge Dubatti. *Teatro de la Memoria, una estética de la patria*. *Apuntes* n° 112, 1997.

Cet acte d'avouer l'inavouable est peut-être la tentative, la transgression la plus politique et la plus dangereuse du théâtre parce qu'on facilite ainsi la destruction du dernier réduit de silence³⁷⁰.

Nous voudrions à présent reprendre une idée de l'article de Kati Röttger³⁷¹ qui nous semble tout particulièrement significative et qui contenait déjà en germe notre analyse. Il s'agit de l'importance qui est attribuée au travail du corps, considéré comme un langage spécifique permettant de raconter ce qui ne peut être exprimé à travers les mots.

Lors des répétitions, les textes ont acquis une fonction d'appui importante pour le développement du langage corporel, qui a permis de raconter l'histoire non officielle du Chili, qui n'avait jamais racontée jusque-là, l'histoire du sang, du Sang dans l'histoire. C'est une tentative de mettre en scène l'(les) histoire(s) non représentée(s) ou même non représentable(s), comme une littérature du corps, l'œuvre relie divers thèmes d'une manière très complexe dans laquelle apparaissent des dimensions possibles du souvenir³⁷².

Ce que Kati Röttger appelle « langage corporel » est un ensemble de textes, de gestes, d'actions, de chansons, tout ce que les acteurs faisaient sur la scène avec une précision totale. Le niveau d'énergie et de concentration était intense. Il y avait de l'humour noir, de la vulgarité, des chorégraphies, de la transe, de la tendresse, de l'amour, du désir. Les acteurs pouvaient tout faire, avec une présence et une conviction

³⁷⁰ « Este acto de confesar lo inconfesable es quizás la tentativa, la transgresión más política y peligrosa del teatro porque en él se propicia la destrucción del último reducto del silencio ». Notre traduction. Alfredo Castro. *Esta larga enfermedad de la memoria* en *Apuntes* n° 119/120, 2001.

³⁷¹ Kati Röttger. *Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en La historia de la sangre del grupo chileno Teatro de la Memoria*. *Apuntes* n° 112, 1997.

³⁷² « En los ensayos, los textos adquirieron una función de apoyo importante para el desarrollo del lenguaje corporal, el cual permitió narrar la historia extraoficial de Chile, que aún no había sido contada, la historia de la sangre, de la Sangre de la historia. En un intento de escenificar la[s] historia[s] no representada[s] o incluso no-representable[s] como una *literatura del cuerpo*, la obra enlaza diversos temas de una forma muy compleja y en la que aparecen posibles dimensiones del recuerdo ». Notre traduction. Kati Röttger. *Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en La historia de la sangre del grupo chileno Teatro de la Memoria*. *Apuntes* n° 112, 1997.

fascinantes. On ressentait l'engagement des acteurs dans le projet. Ils menaient aussi leur propre recherche, ils dépassaient leurs propres limites. Les acteurs qui ont joué dans cette pièce ont fait des carrières remarquables au théâtre, à la télévision et au cinéma. Ce sont de grands acteurs.

Dans son analyse, Kati Röttger présente pour la première fois le travail du corps comme un exercice de *présence*, qu'elle associe en l'opposant aux disparitions durant la dictature :

Le concept de présence a une composante corporelle, matérielle et symbolique, du fait qu'il résulte de la négation d'accepter la disparition de personnes et la dissimulation des morts. Cela se manifestait de la manière la plus explicite par le cri « présent », qui était poussé chaque fois qu'étaient rappelés les noms des victimes de la dictature. La présence est la personnification symbolique des absents à travers ceux qui sont présents et elle signifie une nette intervention dans l'ordre symbolique (la désignation des noms) comme dans la réalité matérielle (le cri de la personne présente). En déclarant le corps disparu comme présent à travers la présence du corps, le pouvoir de cohérence est éliminé du discours dictatorial, imposé par la force au moyen de l'amnésie. Le théâtre bénéficie de la potentialité que l'on trouve dans la présence du corps et double la stratégie *performative*, qui est inhérente à ce concept, étant donné qu'il utilise consciemment la présence scénique de l'acteur en tant que moyen esthétique et politique. Pour s'opposer à la dissimulation, il suffit qu'elle soit déjà là³⁷³.

³⁷³ « El concepto de presencia tiene un componente corporal, material y simbólico, ya que resulta de la negación de aceptar la desaparición de personas y el encubrimiento de los muertos. Se manifestaba de la manera más explícita con el grito *presente* que se gritaba cada vez que se recordaban los nombres de las víctimas de la dictadura. Presencia es la personificación simbólica de los ausentes a través de los presentes y significa una intervención clara en el orden simbólico [el nombramiento de los nombres], así como en la realidad material [el grito de la persona presente]. Al declarar el cuerpo desaparecido como presente a través de la presencia de cuerpo, se elimina al discurso dictatorial el poder de coherencia, impuesto a la fuerza por medio de la amnesia. El teatro aprovecha la potencialidad que se encuentra en la presencia del cuerpo y dobla la estrategia *performativa*, la cual es inherente a este concepto, puesto que utiliza conscientemente la presencia escénica del actor como un medio estético y político. Para oponerse al encubrimiento, basta con que ya esté ahí ». Notre traduction. Kati Röttger. *Cuerpos*

Ainsi, les mots *présence* et *performance* apparaissent pour la première fois comme des éléments théoriques permettant de parler du travail de l'acteur.

Röttger centre son analyse sur *Historia de la Sangre*, mais il faut souligner que la construction de la présence de l'acteur est essentielle dans le théâtre chilien. Depuis déjà plus d'une décennie, dans la pratique théâtrale, on accordait beaucoup d'importance à la recherche de langages scéniques construits à partir du travail des acteurs, de leur présence, de leurs dramaturgies gestuelles bien davantage qu'à partir de la dramaturgie du texte. Le fait que Röttger le signale pour la première fois si tardivement, en 1997, démontre la faiblesse de l'appareil critique qui accompagne les créations du théâtre chilien.

Associer la construction de la présence scénique à la résistance politique nous semble une idée lumineuse, appropriée à l'analyse d'un grand nombre de spectacles réalisés pendant la dictature et la transition politique. Sous la dictature, les recherches théâtrales étaient effectivement une manière de réaliser la présence et de combattre la disparition. Le TIT dirigé par Raul Osorio, avec *Los payasos de la esperanza* et *Tres Marias y una Rosa*, dans une dramaturgie de David Benavente, est un exemple très significatif de ce type de laboratoire de recherche théâtrale. Des spectacles sont réalisés à partir d'entretiens et de l'observation de personnes réelles.

Nous ne parlons pas seulement de la disparition physique – à la suite de la mort et de la torture – mais nous parlons essentiellement de la construction de présence versus la disparition de la culture provoquée par le capitalisme le plus radical qui soit³⁷⁴. Il s'agissait alors de la préservation d'une culture humaniste dans un sens très large, de la revendication du théâtre comme lieu essentiel dans lequel il était possible de réfléchir à la condition humaine, aux Droits de l'Homme, aux conflits interpersonnels,

destrozados: recuerdos a una nación en La historia de la sangre del grupo chileno Teatro de la Memoria. Apuntes n° 112, 1997.

³⁷⁴ Il est intéressant de mentionner que Milton Friedman a déclaré que ses disciples avaient été au Chili, dans l'application de son modèle économique, « plus catholique que le Pape », selon l'expression chilienne.

aux conflits sociaux et politiques. Tout ce qui se trouvait en dehors du projet totalitaire de la dictature.

À la fin des années 1970 et 1980, faire du théâtre au Chili, c'était revendiquer le droit d'exister. C'était un exercice de *présence* au sens le plus politique. En 1992, *Historia de la sangre* construit une autre présence, celle de la différence, de l'altérité.

5. Las siete vidas de Tony Caluga (Les sept vies du clown Caluga) texte et mise en scène d'Andrés del Bosque, Compagnie du Teatro Circo Imaginario



Affiche du spectacle.

Informations générales

Las siete vidas de Tony Caluga, spectacle de théâtre et de cirque, a été créé en avril 1994, sous un grand chapiteau installé dans un terrain vague, avenue Vicuña Mackenna, tout près de la place d'Italie, en plein centre de Santiago. Ce spectacle y a été présenté la première année, puis il a été repris l'année suivante au Centre Culturel Mapocho. Il a obtenu le Prix APES, attribué par le Cercle de Critiques d'Art, qui l'a considéré comme la meilleure pièce de l'année 1994. Le texte a été publié dans le n° 108 de *Apuntes*³⁷⁶, qui lui a consacré le dossier principal. Le spectacle a ensuite entrepris une tournée nationale de plus de cinquante représentations. La dernière représentation a eu lieu lors du Festival International de las Artes à San José de Costa Rica en 1996.

Cette pièce a été à nouveau jouée en septembre 2001 et l'accent a été plutôt mis sur la fable, malgré les numéros de cirque que comportait la première version du spectacle. L'auteur a apporté des modifications au texte pour approfondir les éléments les plus dramatiques de la vie du clown Caluga. Cette reprise n'a pas connu un grand retentissement, très probablement parce qu'elle avait négligé l'aspect scénique – les numéros de cirque – qui avaient fait son succès dans la première version.

Pour réaliser cette étude, nous avons consulté la presse de l'époque, et notamment le dossier paru dans le n° 108 de *Apuntes*, dans lequel le texte a été publié. Nous avons également consulté l'enregistrement du spectacle, un enregistrement amateur conservé par Oscar Zimmerman. Afin de reconstituer le processus de création, nous avons réalisé des entretiens avec deux témoins : Oscar Zimmerman³⁷⁷ et Sergio Piña³⁷⁸.

³⁷⁶ Andres del Bosque. *Las siete vidas del Tony Caluga* en *Apuntes* n° 108, 1995.

³⁷⁷ Entretien réalisé à Santiago en septembre 2012.

³⁷⁸ Entretien réalisé à Santiago en octobre 2012.

Sources dramaturgiques

Andrés del Bosque et Oscar Zimmermann – qui joue le rôle du clown Caluga – s’intéressaient déjà au cirque avant de préparer ce spectacle. Ils avaient vécu quelques années en Espagne où ils avaient travaillé dans des spectacles de rue et de théâtre de foire. De retour au Chili, en quête des racines du théâtre populaire d’Amérique latine, ils créent en 1983 une pièce essentielle, *Por arte de birlibirloque*, « *Comme par enchantement* », qui les met en relation directe avec le monde du cirque.

Comédiens, ils se transforment en clowns musicaux. Ils fondent une sorte de club de clowns – un groupe d’amis – avec lesquels ils présentent des spectacles dans des hôpitaux et dans des fêtes. Ils savent bien qu’ils ne sont pas de véritables clowns et éprouvent le besoin de réaliser une expérience directe, de connaître le monde circassien de l’intérieur, de s’inscrire dans la filiation de la famille du cirque chilien, aux origines populaires, riche en histoire.

Au moment de l’accession au pouvoir du président de la République Patricio Aylwin en 1990, Andrés del Bosque et Oscar Zimmermann prennent contact avec Willy Oddo, membre du célèbre groupe musical *Quilapayún*, récemment nommé attaché culturel à la Municipalité de Santiago. Nous avons déjà mentionné la participation de Willy Oddo à la promotion du *Teatro del Silencio*. Ils lui proposent de créer sur des bases authentiques, un atelier de clowns, une « école de cirque », dont l’objectif serait d’apprendre le métier de clown. Ce groupe initial comprenait Sergio Piña, Luis Dubó, Oscar Zimmermann, Cristián Mayorga, Cristián Cáceres et Andrés del Bosque. Ils engagent comme professeur le clown Coligüe (don Héctor Aguilera Campos), « grand maître, grand clown, aussi le seul capable de faire une systématisation de l’apprentissage et de vouloir transmettre son savoir »³⁷⁹. Oddo offre une salle dans les locaux de la Mairie de Quinta Normal et un salaire pour le clown professeur. Cette formation, unique en son genre, se déroule sur plusieurs mois et inclut la réalisation

³⁷⁹ Entretien avec Sergio Piña, réalisé dans le cadre de cette thèse.

d'un atelier intensif dans une maison à Cartagena. Une fois le cycle de formation achevé arrive le moment crucial de « l'épreuve finale » sous la forme d'un spectacle : *Los pasos*, un enchaînement de cinq séquences, d'environ 40 minutes, présenté sous le chapiteau de Tony Caluga. Une amitié se noue à cette occasion avec ce dernier, maître exigeant qui n'hésitait pas à les corriger. « Cela a été pour nous comme un examen de graduation, un diplôme. Après *Los pasos*, nous étions des clowns reconnus par la famille du cirque »³⁸⁰.

Ainsi, intégrés à un processus d'apprentissage progressif, les professionnels circassien ont enseigné aux membres du groupe les routines et le training, et leur ont transmis l'esprit du cirque. Ils leur ont raconté leurs expériences profondes, leur ont parlé des bonheurs et des malheurs de la vie circassienne, et leur ont livré leurs secrets, ce qui prouvait que le groupe était admis dans ce nouveau cercle.

Ce que nous a appris Coligüe : il nous a révélé une tradition, il nous a inculqué l'ordre nécessaire dans une série d'actions pour arriver à un effet comique, ordre fondé sur une routine décidée d'avance d'après une partition établie selon la tradition. Coligüe nous a enseigné et montré douze numéros, *las reprisas*³⁸¹. J'en ai intégré cinq ou six dans mon travail. Celle des soldats, par exemple, un tour traditionnel qui avait une signification spécifique pour nous tous parce qu'elle était associée à l'armée³⁸².

La routine dont parle Piña, est intitulée *Les Pas* ou *La grande Trompette (El trompeton)*. Il s'agit d'une rangée de soldats censés suivre la tête de file, son général, qui fait l'appel et passe en revue le contingent. Ils doivent tous faire ce que dit le général, à l'exception d'un seul, l'auteur des ruptures du numéro, qui produisent l'effet comique (*los reventones de las pasadas*). Les numéros doivent aboutir à une fin : tous les personnages agissent à plusieurs reprises jusqu'à ce que finalement, un clown fasse exploser l'action (*la revienta*). Le numéro se termine donc par une pétarade. Dans *Les*

³⁸⁰ Entretien avec Sergio Piña, réalisé dans le cadre de cette thèse.

³⁸¹ Le terme « reprisas » vient du français « reprises ». Il s'agissait en effet de reprendre des numéros tels qu'ils étaient faits auparavant.

³⁸² Entretien avec Sergio Piña, réalisé dans le cadre de cette thèse.

pas, l'objectif déclaré était de tourner en dérision la discipline militaire chilienne traditionnelle.

La différence entre la formation d'acteurs et la formation de clowns résidait dans l'importance que ces derniers accordaient au respect des numéros traditionnels, *las reprisas*. Par exemple, ils manifestaient leur gêne quand l'acteur devenait trop créatif et commençait à en rajouter :

Ils ne comprenaient pas cette attitude de dépassement de l'acteur car la partition, même non écrite, devait selon eux être respectée : faites ce que vous avez toujours fait, n'en rajoutez pas de votre côté, nous disaient-ils³⁸³.

Par ailleurs, sans se contredire, ils présentaient toujours d'autres versions du même numéro, se rappelant ce qu'un autre clown avait intercalé selon ses prédispositions. S'il avait un penchant pour l'acrobatie, il ajoutait de l'acrobatie au tour, à la séquence, bien évidemment sans sortir du cadre et du dénouement fixés. En d'autres termes, ils transmettaient la structure du numéro et se souvenaient aussi de variations vues ou connues.

Cependant, les acteurs qui ont participé à l'atelier de clown avec Coligüe n'ont pas tous participé à *Las siete vidas de Tony Caluga*. Mayorga, Piña et Dubot ont considéré que le projet, qu'ils jugeaient trop théâtral, trahissait l'esprit du cirque. C'est pourquoi ils ont choisi de rester dans un cirque d'orientation plus canonique et ont exercé le métier de clown durant plusieurs années.

³⁸³ Entretien avec Sergio Piña, réalisé dans le cadre de cette thèse.

Las siete vidas de Tony Caluga

Fiche technique

Direction : Andrés del Bosque

Direction musicale : Andreas Bodenhofer

Costumes : Vicky Silva

Éclairages : Víctor Quiroga

Musiciens : Roberto Gacitúa, Jaime Zanetta, Francisco Sánchez

Production : Eudomira Tapia

Distribution

L'huissier : Max Meriño rôle repris par Ernesto Anacona et Fredy Huerta

Tony Caluga : Oscar Zimmermann

Teresa San Martin : Valeria Chignoli

Petit Caluga : Ricardo Gallardo

Callampa : Ernesto Anacona

Canutillo, Monsalves : Sebastián Vila

Pollito y La Chicle : Giselle Demelchior, rôle repris par Soledad Avalos et Javiera Cerda

La enana y Primitiva : Constanza Pérez

Lingote, Corales, Manolo Sánchez Gallardo : Kristián Cáceres

Enrique Venturino : Carlos Paredes.

Le processus de création de *Las siete vidas de Tony Caluga*

En 1992, Andrés del Bosque obtient une bourse de la Fondation Andes³⁸⁴ pour écrire sur la vie du clown Caluga. Caluga avait été un clown très connu, il avait un cirque et

³⁸⁴ Nous avons déjà mentionné cette fondation dans l'analyse de *Historia de la Sangre*.

une compagnie qui portait son nom, il avait été dirigeant et président du syndicat d'artistes de cirque. C'était quelqu'un de très reconnu dans le milieu³⁸⁵.

Del Bosque commence par mener une recherche auprès des proches du clown. « Il a tout examiné », disait Caluga à Juan Antonio Muñoz³⁸⁶. Parallèlement, il réalise des entretiens au cours desquels Abraham Lillo Machuca – nom officiel de Caluga – lui a raconté sa vie. Le résultat a été un script qui comportait, de manière plus ou moins développée, les scènes les plus remarquables de la vie du clown. Dans ce script initial, on trouvait de scènes réellement dialoguées et d'autres comportant des indications, des axes d'actions possibles permettant de déclencher les improvisations des acteurs. Au cours de cette étape, il a également écrit certains monologues de Tony Caluga³⁸⁷.

Alvaro Pacull, qui a participé à l'atelier initial destiné à constituer le groupe, déclare ainsi :

Il est important de souligner la transparence de Del Bosque pour l'obtention de l'information. Il se confronte ouvertement et sans manières à son sujet, le clown Caluga, M. Abraham Lillo Machuca. Le vieux clown est d'accord, il raconte sa vie, la vie

³⁸⁵ « C'est finalement en 1964 que l'on a réussi à promulguer la *Loi de l'Artiste*, grâce à la gestion de celui qui était alors le président du Syndicat, Abraham Lillo Machuca, le grand Tony Caluga. Cette loi, rédigée suivant le modèle des travaux saisonniers à la campagne – assez courant dans la campagne chilienne –, fournissait entre autres choses la protection sociale aux artistes par l'intermédiaire la « Caisse de Compensation ». La *Loi de l'Artiste* fut abrogée en 1973 à la suite du Coup d'État ».

« Fue finalmente en el año 1964 que se logró promulgar la *Ley del Artista*, gracias a la gestión del entonces presidente del sindicato, Abraham Lillo Machuca, el gran Tony Caluga. Entre otras cosas, esta ley, que fue redactada siguiendo el modelo de los trabajos estacionales – común en el campo de Chile – otorgaba previsión social a través de la Caja de Compensación. La *Ley del Artista* fue derogada en 1973 luego del golpe de Estado ». Notre traduction. Pilar Ducci Gonzales. *Años de circo. Historia de la actividad circense en Chile*. Santiago, Ograma Impresores, 2011, p. 118.

³⁸⁶ « Cela fait trois ans que ces enfants ont le rêve d'arriver au succès avec cette pièce. Celui-là est Andrés del Bosque, auteur et metteur en scène. Il en sait plus sur moi que moi-même. Il a tout examiné ». « Tres años llevan estos niños con el sueño de llegar al triunfo con esta obra. Ese de allá, – indica– es Andrés del Bosque, el escritor y el que dirige. Sabe más de mí que yo mismo. Ha hurguetado todo ». Notre traduction. Juan Antonio Muñoz. Journal *El Mercurio*, *Rie, Payaso* vendredi 8 avril 1994.

³⁸⁷ Le groupe initial s'est dissous au cours de cette phase de recherche et d'écriture. Piña et Dubó sont allés faire les clowns dans différentes compagnies. Ils avaient trouvé leurs propres personnages de clowns et pouvaient les mettre en relation avec d'autres clowns pour développer des routines. « Dans le monde circassien, on ne répète pas. On arrive avec son personnage, on se met d'accord, et on réalise le numéro ».

du cirque, les histoires de ses amis, déjà des fantômes. (...) D'aussi loin qu'il regarde, il porte un regard ironique, avec un mélange de nostalgie et d'amertume, produit de tant d'années d'attente de la dette du Chili, de tant d'années à donner pour avoir seulement une misérable retraite, une maison qui tombe en ruine année après année, maison que sa famille et lui ouvrent toujours généreusement. L'information coule à flots, des centaines de photos circulent, non pas celles de Caluga, qui a dû brûler les siennes en 73 du fait de ses aspirations syndicales, mais celles prêtées pas des anonymes du cirque³⁸⁸.

Une fois le script bouclé, Del Bosque et Zimmermann invitent des acteurs et des actrices à participer à un atelier de clowns et de techniques de cirque. Les participants/candidats de l'atelier étaient des acteurs qui avaient suivi différents parcours : universités, écoles techniques, écoles de musique. Cet atelier a permis au directeur de choisir les futurs comédiens de la troupe.

Un peu plus tard, deux acteurs, Zimmermann et Cáceres, louent une maison à Santa Ana de Chena, près de Santiago, dans une propriété qui avait un hangar approprié pour les répétitions. La plupart des membres du groupe vivaient sur place, les autres faisaient tous les jours le trajet jusqu'à la ville. Les journées étaient entièrement consacrées au projet : de nombreuses heures d'entraînement aux techniques circassiennes et plusieurs heures de création de spectacle qui consistait en une méthode d'improvisation sur des fragments de la vie de Tony Caluga précédemment sélectionnés par Andrés del Bosque. Ces improvisations corrigées donnaient lieu à des répétitions et à de nouvelles improvisations. De leur côté, les musiciens participaient

³⁸⁸ « Cabe destacar la transparencia de Del Bosque para la obtención de la información. Se plantea abiertamente y sin tapujos a su objeto, el Tony Caluga, don Abraham Lillo Machuca. El viejo Tony está de acuerdo, cuenta su vida, la vida del circo, las historias de sus amigos, fantasmas ya. Es el contacto para que se enseñe el oficio a los *profesionales de la actuación*. Desde lejos mira, y mira socarronamente con una mezcla de nostalgia y amargura, producto de tantos años de espera del pago de Chile, de tantos años de dar para sólo tener una miserable pensión de gracia, una casa que se cae año tras año, que siempre él y su familia abren generosamente. La información fluye, salen cientos de fotos, no las de Caluga, que las tuvo que quemar el setenta y tres, producto de sus aspiraciones sindicales, sino prestadas por seres anónimos del circo ». Notre traduction. Alvaro Pacull. *Caluga y los afuerinos*. *Apuntes* n° 108, 1994, p. 33.

de près à ce processus et composaient la musique qui correspondait à chaque situation.

Les improvisations se heurtaient à la difficulté imposée par les routines, à savoir leur langage particulier et leur structure codifiée à l'avance : les personnages entrent en scène, instaurent une situation qui se développe avec une progression au cours de laquelle chaque clown transmet la situation à un autre qui doit, à son tour, la faire éclater. Cet « reventon » final appelle l'entrée en scène de la fanfare et suscite les applaudissements qui précèdent la sortie des artistes et préparent la mise en scène de la situation suivante.

Parallèlement à ce travail d'improvisation des scènes sous la forme de numéros de cirque, Del Bosque récrivait et corrigeait le texte initial.

Le niveau d'engagement exigé par le projet a conduit les comédiens à mener la véritable vie du cirque, si prégnante qu'elle a marqué tout le processus de création. Ils ont vécu comme une famille : ils ont pris leurs repas ensemble, ils ont dormi, ont discuté, ont mené la vie d'une troupe avec toutes les conséquences que peut entraîner un tel partage, notamment l'effacement des frontières entre la réalité et la fiction. De manière inconsciente, ils se sont laissés posséder par l'histoire du personnage, par la poésie de l'artiste populaire, sa précarité et le sentiment de vivre au jour le jour.

L'intention explicite de *Las siete vidas de Tony Caluga* était de retrouver, de raconter et de faire revivre la vie du clown Caluga. Le fait de reprendre un personnage réel, toujours vivant, très connu dans le pays, qui de plus se portait garant de la véracité de l'histoire, nous a amené à considérer la relation fiction-réalité que comporte ce spectacle : un récit de vie extrêmement poétisé.

Durant le processus de création, la « vraie » vie du clown Caluga a été filtrée par des mises en récit successives et soumise à différents processus de symbolisation. Au départ, les entretiens réalisés par Andrés del Boque et Abraham Lillo Machuca supposent un premier degré de mise en récit. Caluga n'a pas pu raconter toute sa vie et a dû nécessairement opérer de lui-même une sélection. Étant donné que le but de

l'opération était de réaliser un spectacle théâtral, le clown a probablement choisi les moments les plus attirants, pour les mettre en valeur et les développer. La relation entre del Bosque et Abraham Lillo sera recréée plus tard dans le spectacle lors de l'échange entre les personnages de l'huissier et du clown Caluga.

Dans la restitution de cette histoire de vie, le parallèle avec le travail de l'ethnologue s'impose. Lorsque ce dernier va à la rencontre d'un témoin pour retrouver un récit, l'ethnologue n'est pas neutre. Son rôle d'agent est significatif et déterminant dans la transmission du récit. Marc Augé a beaucoup réfléchi sur cette relation problématique entre l'ethnologue et l'informateur, ce qui nous semble très éclairant pour comprendre la relation établie entre Del Boque et Abraham Lillo.

Les informations de l'informateur constituent pour l'ethnologue la matière première d'une réélaboration qui en fera un savoir [...]. Il arrive en outre que tous deux fassent abstraction, durant le temps de l'enquête, du bruit et des parasitages suscités par une actualité pourtant chaque jour plus envahissante [...] ces récits sont toujours (même lorsqu'ils ne sont pas des affabulations, des produits de l'imagination, des exagérations susceptibles de susciter les sourires d'autres témoins) le fruit de la mémoire et de l'oubli, d'un travail de composition et de recomposition qui traduit la tension exercée par l'attente de l'avenir à partir de l'interprétation du passé. De ces récits, en outre, nous sommes et nous ne sommes pas l'auteur, car nous avons parfois le sentiment d'être pris dans le texte d'un autre et d'en suivre ou d'en subir le déroulement sans pouvoir y intervenir³⁸⁹.

Si de telles distorsions à l'endroit de la « vérité » peuvent se produire dans la pratique ethnographique, nous pouvons aisément imaginer comme elles ont opéré dans un récit destiné à une récréation scénique. En tant que personnage public et emblématique, le clown Caluga a construit son récit dans la tension entre ce qui relève de sa mémoire – sa propre introspection – et ce qui fait partie d'un récit collectif qui comporte les attentes et les lectures que les autres ont faites de sa vie. Il faut souligner

³⁸⁹ Marc Augé. *Les formes de l'oubli*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 52-53.

que Caluga n'avait même pas conservé ses propres photos. Quant à Del Bosque, qui avait déjà engagé son processus d'écriture, il ne voulait pas recueillir « l'authentique vie du clown » dans un but scientifique mais plutôt une histoire de vie puissante lui permettant d'élaborer un spectacle. Il est évident qu'il a fait en sorte d'obtenir de Caluga les épisodes importants mais, en même temps, les plus savoureux de sa vie. De plus, en orientant le récit de *Las siete vidas del Tony Caluga*, il devait construire un principe d'ordre permettant d'articuler temporellement les événements, articulation qui n'est pas évident dans une vie réelle quelconque.

Dans un article de presse paru avant la première, Del Bosque donne des pistes pour comprendre comment il est parvenu à synthétiser et à articuler narrativement toutes les histoires et les anecdotes recueillies. Nous reprendrons ces paroles *in extenso* car c'est la seule fois qu'il a donné à la presse des renseignements sur son travail d'écriture :

Au cours des nombreux travaux que nous avons faits avec lui (Abraham Lillo Machuca) a commencé à émerger clairement l'idée qu'il mourait toujours et qu'il renaissait toujours, raconte del Bosque. Celui que beaucoup de gens croyaient mort m'a montré que la mort rôdait autour de lui, comme un chat, mais qu'il avait survécu. Ressuscité. Renaissant de ses cendres pour faire rire, construire de nouveaux chapiteaux et réussir à s'en sortir avec les membres de sa famille. De là vient cette vision du monde qui croit en la joie malgré tout ; en la vie qui puise ses forces dans la mort et dans l'alchimie qui transforme la tristesse en joie. Et je me suis rendu compte que cette manière de regarder le monde était la même pour tous les clowns chiliens : Zapatín, Chamaco, Colihue... Et même plus, il ne s'agissait pas seulement de philosophie. Si l'on fait des biographies comparées, travail dans lequel je me suis lancé, on se rend compte qu'il y a des fils communs parce que le clown est un être marginal, du point de vue mythique comme du point de vue pratique. C'est lui qui reçoit les coups de pied, lui qui a opté pour une voie à contresens, lui qui perd jusqu'à son identité. Moi, personne ne me

connaît sous le nom d'Abraham Lillo, mais comme Tony Caluga tout le monde sait qui je suis, dit-il³⁹⁰.

Dans sa reconstruction de la vie de Caluga, Andrés del Bosque ne se contentait pas de récrire ce qu'il lui racontait, mais il proposait des réflexions et même des hypothèses de sens à propos de cette vie. Il a articulé son récit à partir de l'association entre l'oubli et la mort qui paraissait hanter la vie du clown. Il a beaucoup réfléchi sur les significations existentielles de mener la vie du cirque, la valeur de vivre dans une permanente précarité. En fait, il a transformé l'homme Caluga en personnage Caluga³⁹¹.

Plus tard, au moment de l'écriture, porté par l'identification créative avec le personnage, l'auteur a bien évidemment ajouté sa propre personnalité afin de découvrir l'émotion, de compléter les images et de recréer le contexte historique de l'action dont il se sentait très proche.

Finalement, la mise en scène voulait que toutes les scènes écrites rentraient dans le langage du cirque. Le travail était d'intégrer les épisodes dans une routine préétablie par la tradition du cirque. Par exemple, une scène entre le petit Caluga et sa mère, se réalise faisant de l'équilibre sur une planche de bois plaçant sur un escabeau. Ainsi le

³⁹⁰ « Dentro de los muchos trabajos que hicimos con él (Abraham Lillo Machuca), empezó a surgir claramente la idea de que él se está muriendo y renaciendo siempre – cuenta del Bosque –. El que mucha gente lo creyera muerto me fue demostrando que la muerte lo ha estado acechando, tal como un gato y él había sobrevivido. Resucitado. Saltando de las cenizas para hacer reír, construir nuevas carpas y sacar adelante a la gente de su familia. De ahí también sale esa visión del mundo que cree en la alegría a pesar de todo; en la vida que toma sus energías desde la muerte y en la alquimia que se produce desde la tristeza a la alegría. Y esa forma de mirar el mundo, me di cuenta, era la misma de todos los Tonys chilenos: Zapatín, Chamaco, Colihue... aún más, no sólo se trataba de filosofía. Si uno hace biografías comparadas, trabajo en el cual estoy metido, se da cuenta de que hay hilos comunes, porque el Tony es un ser marginal, desde el punto de vista mítico y práctico. Es el que recibe las patadas, el que ha optado por una vía que va a contrapelo, aquel que hasta pierde la identidad. 'A mí como Abraham Lillo no me conoce nadie, y como Tony Caluga todo el mundo sabe lo que soy, dice él'.» Notre traduction. María Eugenia Meza. *El payaso del Bosque y sus siete vidas* en *La Nacion*, vendredi 5 février 1993.

³⁹¹ Le fait d'avoir être transformé en personnage n'a pas été vécu sans problèmes par Abraham Lillo. En fait, il a demandé une sorte de droits d'auteur, un pourcentage sur les recettes des présentations.

spectateur doit suivre le dialogue entre les personnages et au même temps il regarde le numéro de cirque qui se déroule en parallèle.

La mise en langage de cirque supposait en outre d'aboutir à une caractérisation bien précise des personnages. Caractériser une mère qui était aussi un clown, pour suivre avec notre exemple, impliquait l'amplification de leurs traits essentiels, l'exagération de leurs actions. De même elle devait extrovertir ses émotions afin de donner à son rôle une ampleur à la fois comique et spectaculaire.

Il est bien évident qu'après ce processus de symbolisation, une grande différence est apparue entre le spectacle et la vraie vie du clown Caluga. Même si le spectacle raconte la vie de ce clown, le statut du réel demeure ambigu. Il ne s'agit pas d'un récit biographique.

Le récit : trame et progression de l'histoire

Pour reconstituer la trame de l'histoire, nous nous appuyerons sur le texte de la pièce publié dans *Apuntes* et sur un vidéo amateur conservé par Oscar Zimmermann, la seule que nous ayons retrouvée de cette importante mise en scène. – como

Fidèle à notre intention de donner une description détaillée du spectacle, – « une description dense » – nous essayerons de reprendre les scènes textuelles qui font avancer l'action dramatique et les scènes purement scéniques. En effet, c'est bien la forme scénique qui porte le récit principal : l'histoire du clown Caluga et, plus largement, l'histoire du cirque chilien.

L'espace de la représentation. Le spectacle était présenté sous un chapiteau³⁹². Le public était placé dans des galeries situées de part et d'autre d'un couloir central dans

³⁹² La vidéo que nous avons consultée a été enregistrée pendant une présentation qui se déroulait dans un gymnase.

lequel se déroulait l'action. D'un côté du couloir, une grande grimace de clown permettait l'entrée et la sortie des artistes. De l'autre côté, les instruments de musique se trouvaient sur une estrade. Pour compléter le dispositif, des petites tentes à roulettes étaient utilisées comme des loges individuelles, dans lesquelles les comédiens viennent se maquiller, se reposer et changer de costume.

Il n'y a pas d'autres éléments de scénographie. Les acteurs eux-mêmes apportent sur scène des objets épars, à un moment ou un autre : un tambour géant, une brouette, un escabeau, un lit, une charrette. Tout ce qui est nécessaire pour les numéros à venir.

Même si le texte n'est divisé ni en scènes ni selon une aucune autre forme de partition, la structure du spectacle, nettement décomposée en numéros de cirque, permet de repérer trente-trois scènes que nous allons décrire et numéroté. Nous avons également dégagé six unités thématiques, que nous avons mentionnées pour faciliter la compréhension de l'action. Ce découpage thématique, comprend plusieurs scènes, nous l'avons signalé en lettre foncée. Nous mettrons en italique les remarques extraites du texte qui ne sont pas des indications scéniques. En ce qui concerne les dialogues, nous décrivons le sujet dont il est question, et parfois, quand cela nous paraît pertinent, nous traduirons et reprendrons in extenso les tirades de certains personnages. Dans ce cas, le texte sera présenté en italique.

Prologue. Entrée de trois musiciens³⁹³. Prélude comique. Les musiciens commencent à jouer. Les personnages entrent en scène au son de la musique et la parade initiale

³⁹³ « L'utilisation de groupes musicaux de cirque a subsisté jusque dans les années soixante-dix. Actuellement, les cirques utilisent des chaînes stéréo et des hauts parleurs sophistiqués et la sélection musicale de leur répertoire est faite selon les références musicales du moment. On n'entend presque plus les marches militaires classiques pendant les spectacles. Il n'y a ni passacailles dans les rues des villages ni groupes de musiciens qui annonçaient l'arrivée du chapiteau au début de chaque représentation pendant que les spectateurs achetaient leurs billets, ça n'existe plus ». Notre traduction. « El uso de bandas de circo perduró hasta la década de los setenta. Actualmente, los circos cuentan con sofisticados equipos de audio y parlantes, y la selección musical de su repertorio generalmente son referentes musicales de moda. Las clásicas marchas militares casi no se escuchan durante las funciones. No hay ni convites ni murgas marchando por las calles de los pueblos, ni la banda anfitriona, que anunciaba la llegada de la carpa, al comienzo de cada función mientras la gente compraba los boletos,

commence. Les personnages du *Musée de Sciure de bois* ont tous, d'après le texte, un statut de *clowns fantômes* : huit clowns dansent, faisant des mouvements un peu automatiques : l'Huissier, la naine (une actrice sur des roulettes), le dompteur, le clown Pollito, dans un rouleau en carton, le petit Caluga et Corales, la mère de Caluga, assise sur une chaise à roulettes poussée par Lingote, l'homme-animal.

C'est au cours de cette scène que le code scénique se met en place et que le rythme de l'action et la dynamique des personnages s'instaurent. Les personnages ont, pour traits essentiels, l'instabilité physique, la démesure et la discordance.

Première partie

Situation initiale

1^{ère} scène.

Un huissier arrive dans la maison du clown Caluga. *La maison est un palais en ruine.* Caluga est maquillé en clown mais n'est pas habillé en clown : il porte un pantalon, un tee-shirt et une casquette.

L'huissier, qui commence à faire l'inventaire des biens, lui demande si, par hasard, il est un parent du décédé. Caluga affirme qu'il est Abraham Machuca Lillo lui-même, et qu'il est bien vivant. L'Huissier déclare : *Toutes ces photos, tous ces pantins, font partie du patrimoine culturel et vont être transférés au Ministère des Biens Nationaux et cette maison va se transformer en Musée de Sciure de bois*³⁹⁴.

Commence alors un interrogatoire au cours duquel l'huissier oblige Caluga à prouver qu'il est bien le clown Caluga, à établir son identité et à démontrer que le clown Caluga est bien vivant, mais Caluga n'a pas les documents nécessaires pour l'attester. Pendant

ya no existe ». Pilar Ducci Gonzales. *Años de circo. Historia de la actividad circense en Chile*. Santiago, Ograma Impresores, 2011, p. 129.

³⁹⁴ *Tasador: Todas esas fotos, todos estos muñecos son patrimonio cultural y van a ir a parar al Ministerio de bienes nacionales y esta casa se convertirá en el Museo de Aserrín.*

ce dialogue, l'Huissier joue de petits numéros avec les personnages qui sont sur la piste, ils sont raides comme des marionnettes. Ils font des mouvements de guignol. Ces numéros comiques se déroulent parallèlement au dialogue entre Caluga et l'Huissier.

Le thème de la mémoire est le ressort dramatique qui déclenche l'action : un personnage présumé mort pour tout le monde doit se défendre contre l'oubli. Dans cette première scène, Caluga est tenu de prouver qu'il est bien celui qu'il dit être. Il utilise l'argument selon lequel, même si sa maison est pleine de fantômes, ce qui est vrai, il est bien vivant. Ce dispositif dramatique a une double fonction : lui permettre, d'une part, de raconter son histoire et, d'autre part, de redéfinir son identité.

Cette première scène situe l'action dans le temps présent. Dans les situations suivantes, nous entrons dans le récit au passé, même si l'interaction dramatique s'effectue toujours au présent. Cette interaction au présent entre l'huissier et Caluga est reprise plusieurs fois au cours de la pièce. C'est au présent de narration que Caluga raconte son histoire.

Première unité thématique. Les origines, l'enfance (scènes 2, 3, 4 et 6)

2^e scène.

La mère entre, poussant une brouette, fabriquée avec une bassine. Elle suspend les vêtements lavés sur une corde imaginaire. Elle boit du vin à même un pichet.

Le petit Caluga arrive, portant une valise. Il informe sa mère de sa décision de quitter la maison pour aller travailler ailleurs. La mère, qui est totalement ivre, le met en garde contre les dangers des grandes villes. Pendant toute la scène, ils poursuivent le dialogue tout en faisant de grands mouvements très rapides, au rythme de la musique. La mère essaie de convaincre son fils de rester. Elle accompagne ses paroles de gestes : elle défait sa valise et lance les vêtements en l'air. Le petit Caluga les rattrape, lui fait part de son intention d'aller parler au président pour qu'il prenne conscience du triste état dans lequel se trouve le petit village où ils vivent. Finalement, la mère accepte de

le laisser partir. Elle lui donne un sandwich, une bouteille de limonade et ils se disent au revoir. Le petit Caluga reste en scène. *Moi, sans ma maman, je suis mort.*

3^e scène.

Dans du salpêtre. *Dans la solitude essentielle du désert apparaît, comme dans un mirage, un groupe d'artistes de cirque, qui veulent donner un peu de cirque aux mineurs qui travaillent pour les étrangers. Ce sont les années de la fièvre du nitrate.* La composante spatiale et géographique indiquée dans le texte est évoquée sur le plan scénique par la fanfare qui joue des thèmes musicaux des hauts plateaux des Andes.

Tous, les clowns et les trois musiciens entrent en scène. Le clown Chalupa marche en tête de la délégation, portant un habit usé. Canutillo, clown au service de Chalupa, suit derrière, portant sur le dos un grand tambour. Au troisième rang, l'employeur Venturino, un grand monsieur très gros, fume et regarde son énorme montre en or. La Chicle (la femme Gomme à mâcher) avance ensuite, tenant un parasol. Elle monte sur les épaules de Lingote, l'homme-animal. Quelques-uns des personnages interviendront plus tard dans l'action dramatique. Cependant, le statut de *fantômes du Musée de Sciure de bois* des personnages leur permettra d'être présents quand ils seront nécessaires à la mise en scène et de disparaître quand ils ne le seront plus.

Restent trois personnages sur la piste. La scène est une négociation entre Chalupa et Venturino. Chalupa essaie de se faire payer davantage et d'obtenir un salaire pour son assistant, Canutillo. Au cours de la négociation, Canutillo fait le clown avec son tambour, créant un pôle d'attraction comique pendant le dialogue. À la fin de la négociation, Chalupa n'obtient rien. *No money, no Tony.* Il reste en scène avec Canutillo, caché dans le grand tambour.

4^e scène.

Même lieu. Chalupa trouve un enfant. C'est le petit Caluga avec sa valise. Cette rencontre se fait aussi au rythme du tambour. Chalupa demande à Caluga s'il sait qui il est. Le petit Caluga répond que oui, qu'il est bien un clown. Chalupa lui dit son nom :

« Hidalgo, hijo de algo », *Je suis Alberto Diaz Hidalgo, fils de quelqu'un*. Une fois encore, la double identité du clown est problématisée. Le petit Caluga lui offre le pain que sa mère lui avait donné mais Chalupa refuse. Canutillo saute et rattrape le pain. Ils ont faim. Le petit Caluga partage son pain. Ils sortent. Finalement, c'est le petit Caluga qui porte le grand tambour. Canutillo court derrière lui.

5^e scène.

Le présent. Le Musée de Sciure de bois. On revient à la situation initiale. L'huissier de justice sort du grand coffre et ajoute ce coffre dans l'inventaire. Caluga refuse d'être considéré comme mort.

Caluga:

Ils veulent mettre tout de suite l'épithaphe sur ma pierre tombale,

On va finir d'écrire la pièce avec un enterrement.

Ne soyez pas des vautours.

On leur raconte la vie et ils veulent y mettre une fin.

Ma vie ne finit pas en ce monde,

Mettez : « À suivre »

parce que j'ai plus d'histoires

qu'un voleur d'Ali Baba³⁹⁵.

Cette scène consignée dans le texte n'ait jamais été jouée. Surement car le texte était trop explicatif du sens global de la pièce.

6^e scène.

Un arrêt de bus. Entre le clown Lingote, qui installe un grand escabeau. Il monte d'un côté et descend de l'autre. Il sort.

³⁹⁵ Caluga : *Al tiro me quieren poner el epitafio en la lápida,*

va a terminar de escribir la obra con un funeral.

No sea buitre.

Uno les cuenta la vida y quieren ponerle un final.

Mi vida no termina en este mundo,

póngale continuará,

porque tengo más historias

que un ladrón de Alí Baba.

Entrent en même temps le petit Caluga avec une planche de bois qu'il place sur un escabeau, et sa mère, avec un grand panier. Ils montent chacun d'un côté de l'escabeau. Ils s'assoient, en équilibre sur la planche. La scène est un dialogue intime (et comique) au cours duquel elle demande à son fils comment les choses se sont passées dans la capitale. Le petit Caluga raconte ses péripéties, et parle de ses divers métiers et son travail actuel de vendeur de journaux à la criée.

Petit Caluga :

*Quand je suis sorti de prison
avec la permission d'un bon juge
La Providence m'a aidé.
Je dois m'en sortir
le courageux meurt debout
et j'ai trouvé une autre voie
je suis devenu vendeur de journaux
Et c'est comme ça que je suis entré dans une bande
à l'École Foyer des vendeurs de journaux
Teatinos 666³⁹⁶.*

La mère dit qu'elle attend : *J'ai un rendez-vous obligatoire, j'ai une dernière scène à moi.* Ils trinquent en buvant la bouteille de Cinzano et la mère part avec son panier. *L'horrible bruit d'un choc avec un tramway se fait entendre.* La mère meurt.

7^e scène.

Le présent. Le Musée de Sciure de bois. L'huissier fait asseoir la mère sur un chariot et lui recouvre la tête avec un sac en plastique pendant qu'il la présente :

³⁹⁶ Caluguita : *Cuando salí de la cárcel
con la venia de un buen juez
Me ayudo la providencia.
Tengo que tirar pa'elante
valiente muere de pie.
y me encontré un derrotero
me metí a suplementero
Y con eso me bandié
Escuela Hogar de Suplementeros
Teatinos 666.*

Au Chili, à l'époque de l'action de la pièce, il y avait beaucoup de orphelins habitant dans des foyers divers. Il est probable donc qu'il y a eu un pour les vendeurs de journaux.

L'Huissier : *María Leonora Machuca, mère du clown Caluga. Elle s'est fait écraser par un tramway, pauvre lavandière qui noyait ses souffrances dans l'alcool : une bouteille de Cinzano, une valise, des chaussures, un chapelet. Abraham Lillo Machuca n'a plus que son père...*

Deuxième unité thématique. Les débuts de sa carrière de clown (scènes 8, 9, 10 et 11)

8^e scène.

Un cirque. Son premier emploi. Le petit Caluga se met à l'écart, mais reste sur scène et observe la suite de l'histoire. Entre Caluga adulte, habillé en clown, très élégant. Il dit qu'il n'a pas eu de père mais des mentors. Il parle des personnalités importantes du théâtre qu'il a connues et des prix qu'il a reçus. Entre, sur un monocycle, Manolo Sánchez Gallardo, le grand entrepreneur.

Le petit Caluga reprend l'action. Un clown plus âgé essaie d'embaucher le petit Caluga qui, après un moment d'hésitation, accepte d'être engagé. Le petit Caluga monte sur un monocycle. Ils font un numéro : ils passent sur la planche de bois qui est appuyée sur le ventre de Manolo, couché par terre.

9^e scène.

Même lieu, un peu plus tard. Entre un présentateur qui annonce la Chicle. Numéro de corde. C'est un moment de cirque pur, poétique et bien fait.

10^e scène.

Entre Monsalves, un personnage habillé en *charro* mexicain, un employeur de second ordre (*Dieu le sauve*³⁹⁷). Il monte à califourchon sur un balai. Monsalves appelle la

³⁹⁷ Les commentaires qui parsèment le texte, tels que « *Dieu le sauve* », relèvent d'un niveau de langue différent. Ils correspondent peut-être à une expression directement empruntée au langage d'Abraham Lillo Machuca pendant les entretiens.

Chicle et Lingote pour qu'ils viennent toucher leur salaire. Il triche de différentes manières.

Venturino – qui fait partie des personnages du Musée de Sciure de bois depuis la première entrée – entre en piste et propose à la Chicle de travailler pour lui au grand cirque *Las Aguilas humanas*.

11^e scène.

Entre le petit Caluga qui interpelle Monsalves. Il lui dit qu'il sait aussi faire le clown. Monsalves l'engage sur la recommandation de Sánchez Gallardo.

Ils font un sketch : Monsalves tire sur un ballon placé sur la tête du petit Caluga. Le ballon explose et le petit Caluga s'effondre. Monsalves se précipite au secours de l'enfant. Après quelques secondes, le petit Caluga saute comme un cabri. Grâce à cette blague, le petit Caluga obtient le travail. On lui donne une perruque, celle du Caluga, un nez de clown et un balai. *La perruque et le nez sont pour jouer, le balai, pour balayer : il faut bien gagner sa vie.*

12^e scène.

Le présent. Le Musée de Sciure de bois. Caluga adulte continue à raconter son histoire, alors que le petit Caluga, portant une perruque identique à celle de Caluga adulte, balaie la piste.

Caluga :
*J'étais à Pelequén
quand j'entends que m'appelle
quelqu'un en uniforme de militaire.
Tout d'abord, je n'ai rien entendu.
C'était Manuel Rodriguez,
Le guérillero³⁹⁸.*

³⁹⁸ Caluga: *Estando yo en Pelequén
Cuando veo que me llama
Alguien con traje de milico.*

La tradition du cirque chilien qui est reprise ici est de présenter des numéros avec des personnages du temps de la guerre d'indépendance. Cependant, cette scène un peu tirée par les cheveux semble être un clin d'œil pour saluer le FPMR (Front patriotique Manuel Rodriguez), le bras armé du Parti Communiste dans son rôle de résistance joué pendant la dictature.

Le célèbre directeur de cirque chilien M. Corales apparaît sur un tabouret, raide comme une statue, habillé comme un soldat de plomb. L'huissier le secoue et dégage un nuage de poussière.

Petit Caluga :
Êtes-vous vivant ou mort ?

Corales :
*Mais tu es bien inquiet
Tu veux savoir qui est vivant ou mort
Ici, au cirque, personne n'est mort
Et sans la mort, un des deux,
Ou nous sommes morts éternels pour toujours
Ou bien nous sommes immortels.
Prends donc une gorgée de chicha
C'est pour ça que nous sommes venus.
Pas pour raconter des bêtises.³⁹⁹
À ta santé !*

*No entendí nada primero
Era Manuel Rodríguez
El guerrillero...
³⁹⁹ Corales: *Mira estai tan preocupado
Quién está vivo, quién muerto
Aquí en el circo no hay muerte
Y sin muerte una de dos
O siempre hemos estado muertos
O bien somos inmortales.
Y tomate un trago de chicha
Que vinimos
No a conversar leseras.
¡Salu!**

M. Corales veut engager le petit Caluga pour jouer le rôle du joli bâtard, personnage qui est toujours joué par un clown. Le petit Caluga se pose des questions sur sa loyauté envers son patron Monsalves. Il dit qu'il doit le prévenir. Corales le persuade d'accepter immédiatement : *il va comprendre, tu progresses, c'est normal*. Cette fois encore, Petit Caluga obtient son contrat après avoir fait son numéro. Pour fêter cette nouvelle, il joue avec sa veste d'une manière très drôle.

Troisième unité thématique. La vie professionnelle, les tournées (scènes 13 à 17)

13^e scène.

Même lieu. Venturino entre et s'adresse à Caluga pour lui proposer un contrat au grand cirque *Las Aguilas Humanas* : *Dans mon cirque tu vas grandir. Là, tu auras l'opportunité de travailler avec les célèbres clowns Chicharra, Chorizo y Coligüe*. Ce sont des noms de clowns très connus. Caluga répond qu'avant d'accepter le contrat, il doit en parler à M. Corales. Venturino réplique : *Il va comprendre, tu progresses, c'est normal*. Le petit Caluga s'en va.

L'apprentissage de Caluga est terminé. Il est devenu un clown réputé. L'acteur qui joue Caluga adulte reprend son rôle dans les scènes de récréation du passé mais celui qui jouait le rôle du petit Caluga ne disparaît pas de la scène. Il restera et interviendra à plusieurs reprises comme un double ou un fantôme.

14^e scène.

Même lieu. Un moment plus tard. La Naine, qui appelle Caluga de la part de Venturino, entre en scène. Caluga et le petit Caluga entrent aussi, jouant le personnage en miroir.

Caluga : *Demande à M. Enrique pourquoi il a besoin de moi. En tant qu'Abraham Lillo, j'habite à Esperanza au numéro 1182. En tant que président du syndicat des artistes de*

*cirque, je reçois du lundi au vendredi à Morandé au numéro 542, au deuxième étage, et en tant que clown Caluga, j'y vais immédiatement parce que je suis son employé*⁴⁰⁰.

On apprend ainsi que Caluga est devenu président du syndicat des clowns.

Venturino l'a fait venir sur scène, en tant qu'employé, son employé. Il veut lui faire signer un contrat abusif, sans aucun scrupule. Caluga, qui est un dirigeant syndical avisé, refuse. La scène se termine lorsque la naine entre, en criant la nouvelle que les gens du cirque sont en train de veiller un mort qui, dit-on, a laissé ses chaussures en héritage à Caluga. *Ce doit donc être forcément mon papa*, disent les deux Caluga et tout le monde s'en va.

14^e scène.

La veillée funèbre de Chalupa. Tous les personnages et les trois musiciens font une procession, portant le corps d'un homme. Ils pleurent en rythme. Caluga arrive et regarde cet homme : *Ce n'est pas mon père, c'est le clown Chalupa*. Ils lisent ensuite le testament dans lequel Chalupa lègue toutes ses affaires : à Chicharra, je laisse mon chapeau ; à Coligüe, ma canne ; à Caluga, mes grosses chaussures. À la fin de la scène, le mort poursuit les vivants, en utilisant les chaussures sur des échasses, dans un grand brouhaha.

En analysant les thèmes traités, nous pouvons dire la scène vient renforcer l'idée que le cirque est une grande famille. Symboliquement, Chalupa est bien le père de Caluga, car il a été le premier clown que Caluga a rencontré quand il était petit et qu'il venait de quitter la maison maternelle. Caluga cherche toujours à reconstruire difficilement sa filiation.

⁴⁰⁰ Caluga : *Dile a don Enrique que como me necesita. Como Abraham Lillo, vivo en Esperanza 1182. Como presidente del Sindicato Circense, atiende de lunes a viernes en Morandé 542, segundo piso y como Tony Caluga voy inmediatamente porque soy empleado de él.*

La transmission du savoir du cirque se concrétise dans le fait de léguer les attributs des clowns. Les chaussures de clown représentent un véritable héritage.

Une sorte de danse macabre met fin à l'enterrement et à ce qui peut être considéré comme la première partie. Venturino entre en courant et annonce qu'ils partent en tournée en Équateur. La situation se dissout dans la pétarade.

Deuxième partie

15^e scène.

Bal et parade tropicale : Venturino annonce la grande tournée du cirque *Las Aguilas humanas*. Tous les personnages fêtent cette tournée en dansant.

16^e scène.

Au son d'une musique tropicale, Caluga fait son entrée, accompagné *d'une superbe femme de Guayaquil*. On ressent l'ivresse, la chaleur de l'émotion et des adieux. Il porte une *guayabera*⁴⁰¹ couverte d'or. Tous deux se disent au revoir. Cette scène est également doublée : il y a deux Calugas et deux femmes.

Ils chantent tous l'histoire de Caluga :

*Par passion, par folie et par jalousie,
Je me suis jeté dans le fleuve Guayas
et j'ai failli me noyer.
J'étais avec Cayroli et Guaité.
J'étais déjà un véritable clown et, je le dis sans scrupules :
Ingénieux, ivrogne, amouraché.
Et même si j'étais déjà marié
Avec Teresa San Martin,
Bon, en fait, je vivais en cohabitation,
Parce qu'après mon mariage,
je m'étais mal conduit.
En tournée à Guayaquil*

⁴⁰¹ La guayabera est une chemise populaire en Amérique latine, composée de quatre poches et de franges.

*J'ai ouvert une succursale*⁴⁰².

17^e scène.

Scène de séparation : Caluga quitte la femme de Guayaquil parce qu'il doit retourner au Chili. Propos des amoureux bien affectés. À la fin de cette scène, Caluga est porté par ses camarades. La tournée s'achève, il est épuisé.

Quatrième unité thématique. Sa relation avec Teresa (scènes 18 à 25)

18^e scène.

Le petit Caluga quitte la scène. Caluga reste sur scène et parle, monté dans un chariot et poussé par un clown :

*Et quand je suis arrivé à Santiago, j'ai retrouvé ma Teresa, mes mômes et mon quartier.
Qu'est-ce que c'est bien d'être papa !
J'apportais beaucoup d'argent que j'avais économisé.
J'ai été prévoyant mais aussi imbécile.
J'ai vu Teresa tordue, comme lointaine, acariâtre, toujours belle mais pas amoureuse.
La femme est très avisée et elle a un sixième sens,
Elle se rend compte quand son mari la trompe sans que personne ne le lui dise*⁴⁰³.

⁴⁰² Caluga :

*Por pasión, por locura, por los celos
me arroje de cabeza al río Guayas
y por poco me ahogué.*

Andaba con Cayroli y Guaite

Ya era Tony de verdad y lo digo sin empacho:

Ingenioso, curado y lacho.

Y aunque ya estaba casado

Con Teresa San Martín,

Bueno, estaba conviviendo

porque después me casé,

estaba pagando mal.

En gira por Guayaquil

Fue que abrí una sucursal.

Ouvrir une succursale est une expression picaresque pour dire qu'il est en coupe avec quelqu'un d'autre que sa femme.

⁴⁰³ Caluga: *Y cuando llegué a Santiago me encontré con mi Teresa, con mis cabros y mi barrio.*

Qué lindo que es ser papa. Traía buena plata y más que había ahorrado.

Fui previsor pero también botarate.

Yo vi a la Teresa chueca, como lejana, mañosa, mal genio, siempre buenamoza, pero ya no estaba clueca:

*Je faisais une autre tournée,
Ici, à côté, à Quillota,
avec Las Aguilas Humanas
C'était pour un week-end.
Et, après la présentation,
le patron me dit
que ma femme est folle
et qu'elle est à l'hôpital,
ou plutôt dans un asile de fous
Je n'avais pas de quoi y aller
et j'étais désespéré.
Dans une camionnette de glaces,
J'ai pu faire le voyage à l'arrière, j'ai fait le pingouin.
Et dans cette maison de fous
Mon cœur s'est brisé.
Et Teresa dans la confusion
Parmi les fous :
Va-t-en, espèce de fou, éloigne-toi !⁴⁰⁴*

19^e scène.

Dans un asile de fous. Un lit est installé, fait d'un tapis de gymnastique et d'une structure en acier. Trois clowns en blouses blanches d'infirmiers font des acrobaties

*La mujer es muy resabia y tiene sexto sentido,
se entera sin que le cuenten cuando la engaña el marido.*

⁴⁰⁴ Caluga: *Así que llegó otra gira*

*pero aquí al lado en Quillota
con las Águilas Humanas.*

*Ese era un fin de semana
y termina la función
cuando me avisa el patrón
que mi mujer está loca
y que está en el hospital
más bien dicho el manicomio.*

*No tenía en que venirme
yo estaba desesperado.
¡La camioneta de helados!
Me fui atrás hecho un pingüino.
Y en esa casa de Orates
se me parte el corazón.
Teresa en la confusión
y entre tanto enfermo del mate
¡Sale loco, hácete un lado!*

dessus. Teresa, la femme de Caluga, y est internée. Caluga arrive et Teresa ne le reconnaît pas.

*Teresa : Monsieur, avez-vous une cigarette ?
Caballero, vous faites quelle taille ?
Que Caluga n'oublie pas qu'il s'appelle Abraham Lillo⁴⁰⁵.*

Les trois infirmiers attachent Teresa au lit, avec une camisole de force, et sortent.

Teresa, la folle, rappelle au clown Calugea de ne pas oublier l'homme Abraham Lillo. Le danger pour l'acteur de disparaître devant le personnage correspond à la métaphysique et à la poétique du clown. Teresa le lui rappelle.

20^e scène.

Caluga retrace l'histoire du couple à partir de cette scène, pour aider ainsi à restituer la mémoire de sa femme. Ce qui constitue une deuxième mise en récit. Le personnage de l'huissier n'apparaîtra plus jusqu'à la fin du spectacle. Caluga, qui devait raconter son histoire dans le premier acte pour prouver son identité, doit maintenant reconstruire leur vie commune et la raconter à sa femme. Le thème de l'oubli prend alors la forme de l'amnésie.

*Caluga :
Et c'est ainsi que j'ai commencé jour après jour
à reconstruire notre histoire
pour m'installer dans sa mémoire.
Nous nous rappelons peu à peu
les moments les plus heureux
Au milieu des fous,
pendant deux mois, ce n'est pas rien⁴⁰⁶.*

⁴⁰⁵ Teresa : *Caballero, ¿tiene un cigarrillo?
Caballero, ¿Cuánto mide?
Que Caluga no se olvide
Que el se llama Abraham Lillo.*

⁴⁰⁶ Caluga: *Y así empecé día a día
a reconstruir nuestra historia
pa'instalarme en su memoria.
Poco a poco recordamos*

21^e scène.

À l'auberge de Madame Primitiva, la mère de Teresa. Ils recréent le moment où ils se sont connus. Teresa entre dans la chambre pour faire le lit. Caluga la regarde. Elle lui dit : *Il n'y a pas de temps pour se draguer, je vais plutôt me mettre dans votre lit.* Il se résigne : *Les femmes décident quand c'est le moment*⁴⁰⁷. Madame Primitiva, la mère de Teresa, entre ensuite et elle l'appelle pour le petit-déjeuner. Teresa se cache et étternue. Caluga fait de faux étternuements pour dissimuler Teresa mais Primitiva les surprend quand même. Furieuse, Madame Primitiva ordonne à Teresa de sortir et demande à Caluga de faire ses bagages, d'aller à la réception et de régler sa note. Caluga met fin à cette situation en racontant :

Caluga :

*Et cette nuit-là, comme des araignées,
tous les deux, suspendus à un fil,
nous avons fui ta maison,
et nous sommes partis avec le cirque.
Je t'ai enlevée, comme on dit :
Quels moments de bonheur !*⁴⁰⁸

22^e scène.

À l'asile. Teresa demande à Caluga sa carte d'identité pour prouver qu'il est Abraham Lillo. Caluga poursuit son récit, lui rappelant qu'ils ont deux petites filles et un garçon : le petit Abraham.

*los momentos más felices
entremedio de los locos,
fueron dos meses, no es poco.*

⁴⁰⁷ Teresa: *No hay tiempo para galanteos. Voy a meterme a la cama para que cortemos el leseo.*

Caluga: *Las mujeres dicen donde y cuando ha llegado el momento.*

⁴⁰⁸ Caluga: *Y esa noche como arañas,
colgando los dos de un hilo,
nos fugamos de tu casa
y nos fuimos con el circo.
Te rapté como se dice
qué momentos más felices.*

23^e scène.

Dans le passé. Ils recréent la situation. Teresa, dans son lit, est enceinte de neuf mois. Caluga arrive et une chaussure lui tombe sur la tête. Il est ivre et se cache derrière un énorme diplôme, image hyperbolisée de celui que lui a donné le recteur de l'Université du Chili (en 1949). Teresa dit qu'elle va bientôt accoucher. Il lui propose de la conduire à l'hôpital. Elle refuse. L'enfant doit naître à la maison, dit-elle, c'est une question de principe. Caluga va chercher ses amis. Une cigogne entre alors, cachant quelque chose sous les draps. Caluga, Canutillo et Lingote entrent en scène. Caluga joue le rôle du docteur et donne des instructions. Teresa demande du cognac. Les clowns font leur numéro. Teresa gonfle un ballon, qui explose. L'accouchement est très drôle. Ils font sortir un enfant d'entre les jambes de Teresa : le petit Caluga, habillé en bébé. Les trois clowns sont émus et heureux. Ils laissent Teresa de côté et fêtent la naissance en sautant sur le lit.

Teresa demande à Caluga d'aller acheter une grande assiette de haricots blancs et trois gros morceaux de poisson frit. Caluga y va et poursuit son récit.

24^e scène.

À l'asile. Caluga dirige le *chant des clowns aliénés de l'asile*. Tous les clowns et les musiciens portent une tenue d'aliénés et agissent comme tels. Certains montent sur des monocycles, des tricycles ou des vélos extravagants. Le texte indique qu'*un fou déguisé en Othello aiguise un couteau de boucher sur une roue qui tourne et tourne. À la fin de la chanson, Teresa prend le couteau et ils s'enfuient tous*. Cette dernière action, indiquée dans le texte, n'a pas été mise en scène, (elle n'est pas sur les enregistrements), très probablement (selon notre opinion) parce que l'effort de mise en scène – déguiser quelqu'un en Othello, le maquiller – était une opération trop lourde, compte tenu du peu d'importance narrative de la scène. Elle a été remplacée par une scène dans laquelle les clowns chantent en chœur, comme des aliénés, ce qui serait le monde à l'envers.

Caluga :
*Ma femme ne me reconnaît pas,
Personne ne mérite une telle peine
Je suis allé à droite et à gauche
pour lui rappeler les moments vécus
jusqu'à ce qu'elle ait une attaque,
C'est la maladie de jalousie. [...]
C'est peut-être les tournées du cirque,
qui faisait le tour du monde,
et les amours que j'avais en imagination.
Rien à voir avec la vérité. C'est que le clown
invente beaucoup d'histoires.
Il voit la vie à sa manière⁴⁰⁹
[...]
Et ainsi, de cette mort,
qu'est la folie sans retenue,
de ce chaos sans fin
où on oublie même de parler,
Teresa est sortie saine et sauve.
Nous nous sommes dit alors :
Marions-nous !⁴¹⁰*

25^e scène.

⁴⁰⁹ Caluga: *Mi mujer no me conoce
A nadie le doy tal pena
Y así de atrás pa'adelante
Recordamos los momentos
Hasta llegar al ataque
La enfermedad de los celos. [...]
Tal vez el circo girando
Dando vueltas por el mundo.
Y las imaginaciones
de amores que yo tenía.
Más que nada ver que el Tony
Inventa tantas leseras
Ve la vida a su manera...*
⁴¹⁰ *Y así después de esa muerte
que es la locura sin freno
De ese caos sin final
donde se olvida hasta hablar
salió sana mi Teresa
y dijimos ¡nos casamos!*

L'orchestre fait irruption sur scène, pour la marche nuptiale des clowns. Ils célèbrent le mariage du clown Caluga. Teresa est très belle et bien habillée, Caluga est très élégant. Assis sur le lit à roulettes, ils partent en voyage de noces. Tous les personnages les acclament : *Vive la mariée et vive le marié !*, en leur jetant du riz. Le bouquet de fleurs d'oranger arrive entre les mains de la naine et le porte-jarretelles dans celles de Venturino, qui s'enfuit, épouvanté.

Cinquième unité thématique. Caluga crée son propre cirque (Scènes 26 et 27)

26^e scène.

Le temps passe. Caluga a son propre cirque. Entre Canutillo, qui présente le numéro de jongleurs du Cirque de Tony Caluga. Lingote et Pollito jouent de manière très professionnelle.

27^e scène.

Entrent Caluga, Lingote et Pollito, qui s'adressent à Caluga. Ils déploient diverses stratégies et emploient différents arguments pour toucher leur salaire. Caluga et Teresa pinailent et essayent de les payer le moins possible.

Un jeune artiste arrive – le petit Caluga – pour demander du travail. Caluga veut l'engager mais Teresa s'y oppose. Caluga le défend en disant qu'il s'agit d'un artiste et que c'est lui qui est chargé des affaires artistiques du cirque. Un jeu de miroir est prévu dans la mise en scène entre les deux Caluga. Il se regardent aux yeux et tournent lentement. On comprend que le petit Caluga est là pour rappeler ce qui est l'essentiel : comment il était de jeune.

La scène est interrompue par Venturino, qui dit à Caluga : *Alors, c'est vrai que tu as ton propre cirque ? Depuis que tu as commencé cette affaire de syndicat, les problèmes sont arrivés...*⁴¹¹

Cette réplique est plutôt ironique. En effet, ce qui a précisément causé la perte de Caluga, ce n'est pas d'avoir créé le Syndicat des artistes de cirque mais d'avoir trahi les principes du cirque et de la solidarité entre artistes. C'est au moins l'opinion qu'il s'est fait Andres del Bosque d'après les conversations entretenues avec Abraham Lillo Machuca.

Sixième unité thématique. La fin (Scènes 28 à 33)

28^e scène.

Le présent. Le Musée de Sciure de bois. La présent narratif est repris. Caluga poursuit son récit. Il s'adresse à l'huissier, bien que ce dernier ne soit pas sur scène.

*Sept vies, sept morts
J'allais de plus en plus mal.
J'ai perdu mon père et ma mère
et j'ai presque perdu ma femme
dans un labyrinthe de fous.
Mais la mort n'est pas stupide
elle m'a lancé un nouveau défi.
Si tu es un clown chilien,
fais rire les soldats.*⁴¹²

29^e scène.

⁴¹¹ Caluga : *¡Así que tenis circo propio! Desde que te metiste en la cuestión del sindicato comenzaron tus problemas...*

⁴¹² Caluga : *Siete vidas, siete muertas
de pálido pasé a verde.
Me quedé sin padre y madre
y casi perdí la esposa
En un laberinto de locos.
Pero la muerte no es lesa
me pone un nuevo acertijo.
Si soi payaso chileno
haz reír a los milicos.*

Les personnages du Musée de Sciure de bois entrent en scène, au son du sifflet : cinq clowns habillés en militaires extravagants et fébriles. Ils font le numéro *Los pasos*.

Entre l'huissier, qui demande : *Où êtes-vous ? Que s'est-il passé ? Les soldats occupent votre maison !* Caluga lui répond : *C'est seulement maintenant que vous vous rendez compte que je suis le clown Caluga ?*⁴¹³

Les militaires envahissent la piste, semant la terreur sur leur passage. On entend des discours et des fanfares guerrières. Ils se mettent en formation puis c'est la débandade. Ils attrapent le clown Caluga et lui mettent la tête dans un canon et ils font feu. C'est une fusillade. Après l'explosion, une marionnette (qui est la réplique du clown Caluga) sort du canon et se cogne au plafond. Caluga récupère la marionnette et la prend dans ses bras. Teresa entre et elle allume un feu dans un poêle en acier.

30^e scène.

La maison de Caluga. Teresa brûle tous les documents de la vie d'artiste de Caluga : des photos, des lettres, des journaux. Ils ont une discussion. Les militaires restent sur scène pour faire des numéros. Ils sautent entre des anneaux de feu, ils jonglent avec des bâtons de feu. Caluga essaie d'empêcher Teresa de continuer à brûler les documents : *Comment vas-tu brûler tout ce que je suis, tout ce que j'étais et que je continue d'être ?*⁴¹⁴ Elle répond solennellement : *Oublie le passé, Abraham. Je suis une femme et je sais que cette question, c'est comme donner naissance. Ici est née une créature si laide... c'est une bête affamée qui s'est échappée de sa cage. Ici, le Chili est mort, c'est comme le tremblement de terre de Chillan*⁴¹⁵.

⁴¹³ Tasador: *¿dónde estamos? ¿qué pasó? ¡Están allanando la casa!*

Caluga : *¡Ahora ya se dio cuenta de que soy el Tony Caluga!*

⁴¹⁴ Caluga : *¡Pero como vas a quemar lo que yo he sido, entonces no voy a poder seguir siendo!*

⁴¹⁵ Teresa : *Olvida de tu pasado Abraham. To soy mujer y sé que esta cuestión es como un parto. Aquí está naciendo una criatura muy re fea, es una fiera hambrienta la que se escapó de la jaula. Aquí murió Chile, esto es igual que el terremoto de Chillan.*

Le tremblement de terre qui a dévasté la ville de Chillan, le 24 janvier 1939, est connu pour sa puissance destructrice.

Tous forment alors une procession avec des bâtons allumés, en même temps qu'ils font une évocation funèbre, en mentionnant les clowns défunts qui ont construit l'histoire du cirque chilien. Teresa continue à tout brûler.

La vie de Caluga entre alors dans le récit collectif. Tous les Chiliens qui ont connu cette époque se souviennent du coup d'État, des jours qui l'ont précédé et qui l'ont suivi, de l'autodafé, des documents brûlés et des objets compromettants. Le coup d'État est un véritable traumatisme collectif qui est recréé par les numéros de feu.

31^e scène.

Le présent. Le Musée de Sciure de bois. La situation initiale est reprise.

L'Huissier : *Je certifie que je suis notaire et huissier de justice et que ce que j'ai vu est très étrange. Mais cela existe et est bien réel. Sa mémoire a un corps et son esprit a un mouvement... sa mission est de se souvenir*⁴¹⁶.

Tous les personnages sont vieux à présent. Ils réalisent *la danse des vieux clowns* aux souvenirs poussiéreux. Ils gardent leurs personnages mais ils boitent et marchent avec difficulté. En tête de la procession, Caluga rencontre le petit Caluga. Ils se regardent et font leurs adieux.

Petit Caluga : *Je sors de ta carcasse, mon vieux.*

Caluga : *Tu t'en vas, petit, tu quittes Abraham Lillo ?*

Petit Caluga : *Oui, j'ai rempli ma mission, vieux. Tu m'as prêté ta maison. Je l'ai affectueusement habitée. Je laisse les lits tout faits et m'en vais pour rester enfant.*

Caluga : *Bye, bye, garçon. N'oublie pas Abraham Lillo.*⁴¹⁷

L'orchestre joue une marche funèbre.

⁴¹⁶ Tasador: *Yo doy fe, soy tasador y notario y lo que he visto es muy raro. Pero existe y es real. Su memoria tiene cuerpo, su espíritu movimiento... la misión es recordar.*

⁴¹⁷ Caluguita : *Yo me voy de tu carcaza, viejo*

Caluga : *¿Te vas niño, dejas botado a Abraham Lillo?*

Caluguita : *Sí, cumplí mi misión. Tú me prestaste tu casa. Yo te habité con cariño, te dejo las camas hechas y me voy para seguir siendo niño.*

Caluga : *Hasta la vista chiquillo. No te olvides de Abraham Lillo.*

32^e scène.

Situation finale. Les funérailles de Teresa. Arrive un corbillard, rempli de bougies et tiré par un âne, par deux clowns. Caluga conduit. Une grande poupée, qui est une réplique de sa défunte épouse, est assise à côté de lui. Caluga joue du saxophone et prononce son dernier discours.

Caluga :

Pour ma part, c'est bon.

Faites taire les tambours.

Éteignez la lumière, j'ai sommeil

*Bonne nuit, les petits ...*⁴¹⁸

Teresa sort du corbillard et descend faire le numéro du dompteur de bêtes, en fouettant l'âne. Teresa et Caluga se disent au revoir. On comprend que Teresa est déjà morte. La scène s'achève par une *cueca*, la danse nationale chilienne, à laquelle participent tous les personnages. La deuxième partie se termine sur ce deuxième cortège funèbre, sur une nouvelle danse macabre.

33^e scène.

Le présent. Entre l'huissier. Le dernier dialogue :

Huissier : Vous ne pouvez pas quitter cette maison. Monsieur Caluga, et comment se termine cette histoire ?

Caluga : Quelle histoire ?

Huissier : Celle que vous me racontiez.

Caluga : Quand ça ?

Huissier : Maintenant.

Caluga : Où ça ?

Huissier : Ici, chez vous.

Caluga : Ah... oui... mes souvenirs ...

Huissier : Bien sûr... comment ils finissent ? ...

Caluga : Quoi ?

⁴¹⁸ Caluga: *Por mi parte ya está bueno.*

Que se callen los tambores.

Apaga la luz tengo suena

Buenas noches los pastores...

Huissier : Après que votre femme est morte...
Caluga : Qui est mort ?
Huissier : Vos collègues, votre femme, Terry...
Caluga : Ahhh! Et c'était quand ?
Huissier : Eh bien, en 1980...
Caluga : À quelle heure ?
Huissier : Qu'importe ? Dans ce livre...
Caluga : Ah, le livre ... et combien ça va coûter ?
Huissier : Je sais que vous devez le terminer d'abord... lui chercher une fin.
Caluga : À qui ?
Huissier : À votre histoire, à votre vie.
Caluga : Pourquoi ?⁴¹⁹

Caluga ne connaît pas la fin de son histoire. Caluga n'a plus de souvenirs. Il nie même avoir raconté son histoire. C'est l'amnésie ultime, la pitrerie qui met fin au spectacle d'une manière troublante. Cette blague finale remet en question toute la véracité de son histoire. C'est le « reventon » suprême. L'oubli est pourtant une menace bien présente. C'est une fin qui condamne le personnage à l'immersion dans l'oubli. On

⁴¹⁹ Tasador: *Usted no puede salir de esta casa. Señor Caluga, ¿y cómo termina esta historia?*

Caluga: *¿qué historia?*

Tasador: *la que me estaba contando.*

Caluga: *¿cuándo?*

Tasador : *ahora*

Caluga : *¿dónde?*

Tasador : *aquí en su casa*

Caluga : *ah... ya... mis memorias...*

Tasador : *claro ... ¿Cómo terminan? ...*

Caluga : *¿qué?*

Tasador : *después que se murió su mujer ...*

Caluga : *¿quién se murió?*

Tasador : *sus colegas, su mujer, el terry...*

Caluga : *¡ahhh! ¿Y cuándo fue eso?*

Tasador : *bueno, en el año ochenta su ...*

Caluga : *¿a qué hora?*

Tasador : *qué importa eso. En este libro quedó ...*

Caluga : *ah, el libro... et ¿cuánto va a costar?*

Tasador : *no sé hay que terminarlo primero... buscarle un fin.*

Caluga : *¿a quién?*

Tasador : *a su historia, a su vida.*

Caluga : *¿por qué?*

peut tout oublier, même ce que l'on est. Rien n'est définitivement établi dans la mémoire.

Le spectacle prend fin quand tous les personnages entrent sur scène et font leurs derniers numéros. Ils saluent le public et sortent.

Photos du spectacle



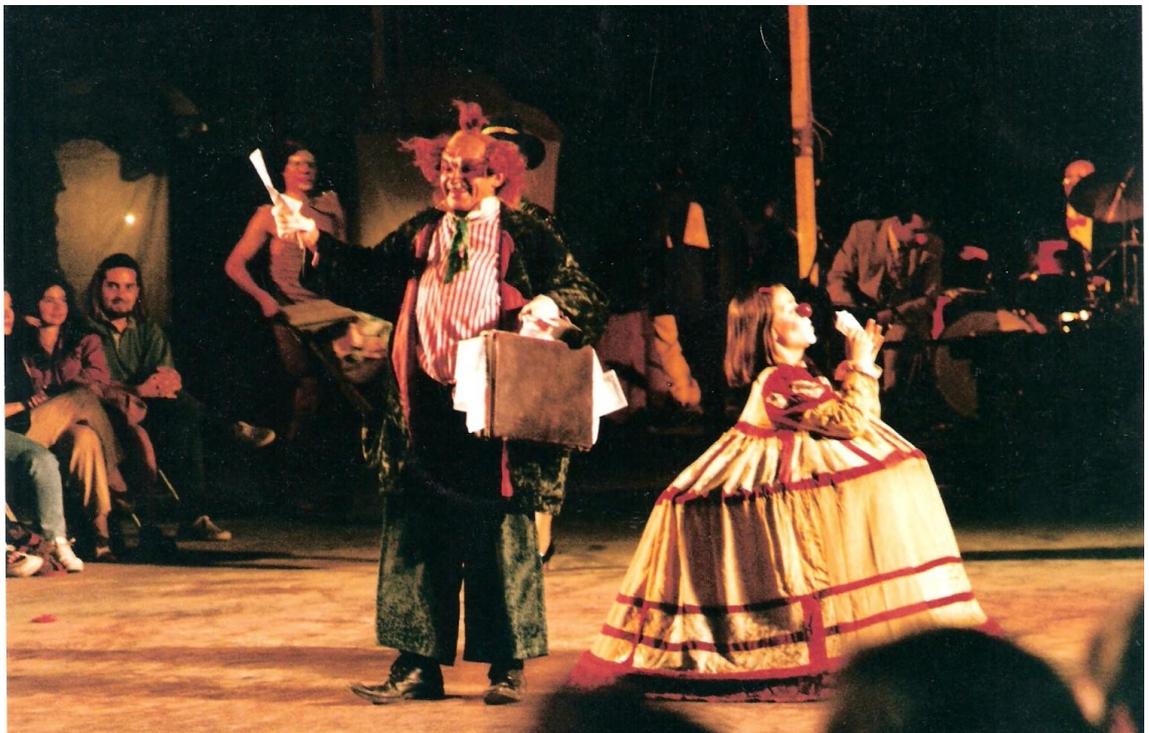
[14] La parade initiale. Photocraphe inconnu. S/d.



[15] Le petit Caluga et sa mère. S/d.



[16] Caluga et Primitiva. S/d.



[17] Caluga et la Naine. S/d.



[18] Les deux Caluga identiques. S/d.



[19] Caluga et Teresa. S/d.



[20] La naissance du fils. S/d.



[21] La naissance du fils : bébé Caluga. S/d.



[22] Le coup d'Etat. S/d.



[23] Les funérailles de Teresa. S/d.



[24] Quelques militaires. S/d.

Analyse

La structure du récit

Il faut tout d'abord préciser que dès le début du spectacle, il y a l'intention de raconter une histoire. Bien que la recherche scénique soit très rigoureuse et importante, elle s'est construite à partir d'un texte préalable écrit par l'auteur et metteur en scène Andrés del Bosque. Le spectacle respectait globalement le texte, même si certaines séquences ont été supprimées. Elles n'étaient en effet plus nécessaires parce qu'elles avaient été racontées autrement, au niveau scénique, sans paroles, ou parce qu'elles supposaient un effort trop important de mise en scène, ou bien parce que le texte était trop explicatif, comme nous l'avons déjà mentionné.

Au niveau diégétique, le spectacle raconte la vie du clown Caluga à partir de la construction d'une situation dramatique initiale qui se déroule dans le présent : un huissier arrive chez le clown Caluga pour faire l'inventaire de ses biens et il trouve un personnage qui est censé être le clown Caluga. Dans ce présent, l'espace que représente le chapiteau devient la maison du Caluga mais aussi le Musée de la sciure de bois où habitent les fantômes du cirque qui font partie de l'histoire du Caluga et, par extension, de l'histoire du cirque.

Cette situation initiale se résoudra dans la situation finale, au cours de laquelle l'histoire se conclut. La situation initiale met en place un dispositif narratif, selon lequel Caluga raconte sa vie à travers de longs monologues, ce qui donne lieu à une série d'épisodes.

Les récits de Caluga sont au passé et les recreations des moments marquants de sa vie sont des scènes au présent dans lesquelles il y a des interactions entre les personnages. Dans ces scènes, les personnages dialoguent d'une manière proche de la forme dramatique : ils déploient des arguments pour atteindre leurs objectifs. L'action, qui se joue sur le plan de la fiction, est portée par la parole.

Toutefois, le spectacle ne s'épuise pas dans la *représentation* de l'action qui raconte l'histoire. On trouve dans *Las siete vidas de Tony Caluga* autant d'effets de sens – qui sont associés à la compréhension de l'histoire – que d'effets de présence – qui se dégagent de l'action des acteurs, selon les concepts proposés par Hans Ulrich Grumbrecht⁴²⁰. Nous reviendrons sur ce point.

La relation espace/temps

Au niveau diégétique, le spectacle se situe toutefois essentiellement dans le passé. Il s'agit de valider ce passé, de le raconter et de le transformer en une histoire légitime.

Le passé est rappelé par les personnages de l'histoire de Caluga, dont le public a entendu parler ou qui sont passés dans la grande Histoire. Mais le passé est convoqué principalement par la représentation d'un mode de vie qui n'existe plus, une façon de vivre au jour le jour, dans une grande précarité, qui est aussi une forme de confiance dans la société, dans les amis, dans le cirque. Le passé apparaît également dans le langage : les expressions employées par les personnages sont désuètes et cette tonalité provoque une distance temporelle.

Concrètement, sur la scène, le passé est construit par des éléments de la vie quotidienne qui ne sont plus utilisés. La bassine en bois dans laquelle la mère lave à la main, l'escabeau en bois, les costumes, les chapeaux, les outils sont des éléments qui appartiennent tous à une époque dont nous n'avons que des souvenirs épars.

⁴²⁰ Hans Ulrich Grumbrecht. *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*. Paris, Méta-Éditions, 2010.

Las siete vidas de Tony Caluga cherche à raconter l'histoire de Caluga d'un point de vue bien précis : relater sa vie permet de parler de l'âge d'or du cirque chilien⁴²¹. Dans ce spectacle, le passé est embelli, tout est vu d'un regard nostalgique.

Les personnages

Les personnages représentent tous des personnes réelles dont Caluga a parlé avec Del Bosque : ils étaient importants pour lui parce qu'ils avaient fait partie de sa vie. Les acteurs ont interprété des personnages qui avaient existé.

D'après le traitement des personnages, nous pouvons distinguer nettement deux types de personnages : d'une part, les protagonistes, les personnages principaux, qui sont Caluga et Teresa. Ces personnages portent l'histoire, expriment leurs sentiments et connaissent des revers de fortune ; d'autre part, les personnages secondaires, tels que Lingote, la Chicle, Callampa, Canutillo, Pollito, la Naine, Primitiva, Corales, Manolo Sanchez, Enrique Venturino, l'Huissier et Monsalves, qui ne connaissent pas d'évolution et qui apparaissent dans une ou deux scènes dialoguées. Le plus souvent, ils sont sur scène dans leur rôle de clowns, et ils contribuent à renforcer l'action scénique des autres. Ils permettent dans les scènes de faire avancer l'histoire du Tony Caluga. Le spectacle n'approfondit pas leurs aspects psychologiques et émotionnels. Ce sont des clowns : légers, sympathiques et drôles.

Le personnage de la mère constitue une exception car même si elle apparaît dans deux scènes seulement, ces scènes sont bien développées du point de vue de l'expression de l'émotion. Le récit d'Abraham Lillo est tout particulièrement significatif à cet égard.

Traitement des scènes

⁴²¹ Pilar Ducci Gonzalez. *Años de circo. Historia de la actividad circense en Chile*. Santiago, Ograma Impresores, 2011, p 134.

Nous avons déjà précisé que l'action dramatique était portée par la parole et qu'elle se construisait par les dialogues des personnages. Toutefois, il y a dans le spectacle un double registre d'action : dans les dialogues ou, en parallèle, dans les numéros de clown.

L'attention du spectateur est donc partagée entre ces deux éléments : la parole que construit l'action dramatique et qui porte le récit, et les numéros de cirque qui développent une action scénique très drôle, qui possède elle aussi sa propre dramaturgie. Les numéros ont un début, un point culminant et une résolution.

Le récit extra-diégétique

Du fait de ce double niveau d'action, il est impossible de comprendre ce spectacle à partir de la seule reconstitution de l'histoire présentée. La réalisation des numéros de cirque, les pantomimes, les cabrioles et les nombreuses actions physiques exécutées par les acteurs parallèlement au dialogue construisent une vérité *scénique* – des effets de présence – qui ne dépend pas totalement de l'histoire racontée. *Le plaisir de la présence qui échappe à la dimension du sens doit être en tension avec le principe de représentation*⁴²².

La construction de présence – la révélation de l'expérience du partage d'un moment d'intensité dans un même espace – peut être clairement associée dans ce spectacle à la notion de « performance » dans toutes les acceptions du terme. Selon Josette Féral,

L'intérêt de l'évocation de ces deux axes (performance comme art, performance comme expérience et compétence) vient de ce qu'émerge, à leur croisement, une grande partie du théâtre d'aujourd'hui. Lorsque Schechner mentionne l'importance dans la notion de *performer de l'accomplissement d'une action*, il ne fait, en réalité,

⁴²² Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, trad. Brian Homes. Stanford, 1993, p. 6. Cité par Gumbrecht, p. 95.

qu'insister sur ce point névralgique de toute performance scénique, du *faire*. Il va de soi que ce faire est présent dans toute forme théâtrale qui se donne en scène. La différence ici – dans le théâtre performatif – vient de ce que ce *faire* devient premier et l'un des aspects fondamentaux mis en avant dans la performance.⁴²³

On peut observer dans *Las siete vidas de Tony Caluga* un véritable *savoir-faire scénique* et une maîtrise totale des métiers circassiens. Le risque était réel dans les épreuves physiques et les comédiens déployaient une énergie considérable. Les numéros n'étaient pas mimés, imités, mais réellement exécutés : la trapéziste faisait du trapèze, les clowns faisaient des pirouettes et les jongleurs jonglaient. Ils exerçaient tous leur métier. On n'assistait pas à la *représentation* du cirque mais à un spectacle de cirque qui racontait une histoire théâtrale au moyen de numéros de cirque bien codifiés. Plusieurs de ces numéros sont connus et conservés par la tradition.

Ainsi, la représentation du passé – la vie du clown Caluga – est en tension avec la construction du présent, qui implique l'expérience scénique. Alors que le récit nous transporte dans le passé, nous parle de la mémoire, de la mort et de l'oubli, le spectacle lui-même nous présente des acteurs qui s'investissent pleinement dans le présent, qui connaissent bien leur métier, qui savent faire leurs numéros, qui maîtrisent le langage circassien et qui le font vivre avec adresse. Ces acteurs sont donc en mesure de prendre le relais.

La relation avec le politique

La relation conflictuelle entre la mémoire et l'oubli est problématisée dans ce spectacle à différents niveaux et sous différentes formes. Nous pourrions même dire que c'est le thème qui traverse et structure toutes les couches du spectacle. Tout d'abord, face à l'huissier, Caluga doit se défendre de l'oubli et prouver son identité.

⁴²³ Josette Féral, Chili, Conférence lors du Séminaire *Teatro y memoria*, octobre 2008 ; s/p.

Ensuite, il doit rappeler à sa femme leur vie commune. Au moment du coup d'État, sa femme veut effacer l'identité de Caluga et elle brûle ses documents et ses photos, le privant ainsi de la matérialité de sa mémoire.

La nécessité de prouver son identité est ce qui déclenche la mise en récit. Le clown qui habite une maison hantée doit combattre l'oubli et doit prouver qu'il est toujours vivant. L'huissier est un représentant de l'État, il est une autorité légale, il représente en quelque sorte la société chilienne qui ne se souvient plus de Caluga et de tout ce qu'il représente.

Face à sa femme, que le chagrin et la jalousie ont rendue folle, il doit rappeler ce qu'a été leur vie commune, les moments heureux qu'ils ont vécus ensemble, à quel moment ils se sont rencontrés, et quand leur fils est né. « L'opération principale de la mise en fiction d'une vie individuelle et collective, c'est l'oubli »⁴²⁴, précise Augé. Il est certain que dans *Las siete vidas del Tony Caluga*, la mise en fiction a repris seulement quelques moments de la vie de Caluga, qui ne peut pas se souvenir de tout.

Mais la relation entre la mémoire et l'oubli n'est pas seulement le ressort dramaturgique qui permet de mener le récit. C'est la question qui traverse et qui donne sa cohérence à tout le projet. Les acteurs et le metteur en scène ont cherché, de manière très large, à retrouver une forme spectaculaire – le cirque – qui était gravement menacée de tomber dans l'oubli. Ce n'est pas seulement le clown Caluga qui était considéré comme mort, mais c'est le cirque dans son ensemble qui avait perdu son statut parmi les arts scéniques. Certains clowns se produisaient à la télévision, réalisant des numéros isolés qui n'étaient plus ceux qu'ils réalisaient sous un chapiteau quand le cirque était un spectacle complet.

C'est bien en cela que réside l'originalité de cette œuvre théâtrale. Elle renouvelle radicalement le langage théâtral en allant puiser des mots et des choses aux sources

⁴²⁴ Augé. *Les formes de l'oubli*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 47.

d'une tradition populaire menacée par l'oubli qu'entraîne la modernisation. Ce projet de création théâtrale a revisité – et retrouvé – une tradition dont le groupe se sentait très proche. La troupe – qui était composée d'acteurs professionnels – est allée à la rencontre des artistes de cirque très marginalisés par la société chilienne, en adoptant une attitude humble, dans l'intention sincère de beaucoup apprendre au contact de ces artistes. L'apprentissage est allé beaucoup plus que loin que les techniques. Les acteurs ont intégré dans leur jeu une relation particulière avec le spectateur, centrée sur le plaisir, le rire, la surprise, l'émerveillement face à l'habileté montrée. Ils ont ajouté à ces aspects indissociables du monde circassien des éléments narratifs venus de la tradition théâtrale, notamment l'interaction entre les personnages à travers le dialogue et la progression d'une action qui répondait aux promesses de l'intrigue mise en place dès la première scène. Ainsi, le spectacle a construit un espace de joie, de partage et de rassemblement qui appartient aux deux traditions du spectacle que sont le théâtre et le cirque.

Ils ont pu ainsi construire un espace démocratique qui supprime les frontières sociales, qui génère de véritables expériences, et qui est un espace de rencontre avec l'histoire profonde du pays. L'histoire subsiste, résiste et survit, incarnée par le groupe d'anciens clowns qu'ils ont pu connaître. La réhabilitation du monde du cirque et du clown Caluga en tant que personnage vivant n'est donc pas une simple anecdote. Ce personnage représente l'énergie créative des classes populaires qui ont été étouffées et marginalisées pendant les années de dictature. Les raisons qui peuvent expliquer la marginalisation et l'oubli des gens du cirque ne sont jamais évoquées dans le spectacle. Cette marginalisation n'obéit pas à des raisons directement politiques mais elle est plutôt liée au développement du projet économique de libre marché imposé par la dictature. Les arts traditionnels n'ont pas été protégés et ont été écrasés par la soumission aux règles du marché, avec son corollaire, la société de consommation. Certains clowns se sont produits à la télévision, qui est alors devenue le seul moyen d'expression de l'art populaire. Malheureusement, le succès économique du modèle néolibéral impulsé par Pinochet n'a pas été remis en question après la chute de la

dictature. Il y avait en effet un large consensus politique à ce propos. Ceux qui étaient de gauche n'ont pas voulu remettre en cause le modèle économique considéré comme réussi.

L'histoire du cirque racontée par le spectacle comprend deux parties, comme la vie du clown Caluga, marquant un avant et un après le coup d'État. Le spectacle du coup d'État est raconté dans la scène des militaires qui était bien sinistre, même dans un registre comique, et la fusillade du clown était bien cruelle. Ensuite, Teresa brûle tous les documents, toutes les photos, tous les articles de presse et toutes les preuves de l'identité de son mari. C'est à ce moment-là que l'histoire de Caluga est captée par le récit collectif, et saisie par l'Histoire, ainsi que l'explique Marc Augé :

L'histoire d'un individu peut basculer (elle peut même basculer dans la mort) parce qu'elle est prise dans la grande histoire, à la suite d'une déclaration de guerre, par exemple. Bien entendu, entre le niveau intime et le niveau historique (celui de la grande histoire en train de se faire et de se dire), il y a des niveaux intermédiaires : les histoires de famille, les histoires professionnelles, les nouvelles, les faits divers, la politique, le sport⁴²⁵.

C'est au cours de cette scène traumatique que le spectacle bascule. Il perd sa chronologie et reconstruit le mythe dans lequel on peut projeter une histoire idéale. On se trouve alors ailleurs, peut-être dans la légende, dans un pays qui existait autrefois et qui n'existe plus.

Las siete vidas de Tony Caluga met en scène la récupération d'une forme de vie, celle que vivaient autrefois les clowns. S'interroger sur cette forme de vie permet de s'interroger sur l'identité profonde du pays. Où étaient partis ceux qui étaient vraiment chiliens ? Quel était l'art authentique de la résistance, qui avait malgré tout survécu aux longues années de dictature ?

⁴²⁵ Augé. *Les formes de l'oubli*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 55.

C'est pourquoi une profonde nostalgie se dégage du spectacle, dans l'évocation d'un pays lointain, d'un temps lointain, où les choses se passaient autrement. Où la pauvreté était encore une façon de vivre, qui était et qui avait aussi une culture – ce que l'on appelle la culture populaire : ce n'était pas seulement un manque, une absence.

C'est ce qu'explique Oscar Zimmerman, l'acteur qui interprétait le rôle de Caluga :

Nous pensions que Pinochet allait partir et que nous allions retrouver ce que nous avions avant, que c'était la récupération de quelque chose, mais cela n'était plus. C'était maintenant un autre Chili, le Chili postmoderne. Le populaire n'était plus. C'était maintenant le néo-libéralisme. Une forme de vie cautionnée par la Concertation⁴²⁶.

Il est évident que le projet de *Las siete vidas de Tony Caluga* a été facilité par la nouvelle situation politique. Cette initiative a été rendue possible par l'ouverture d'espaces publics ainsi que par l'accès aux fonds d'une nouvelle institution culturelle. Toutefois, ceux qui y ont participé ne sont pas restés unis et n'ont pas réalisé de nouvelles créations en commun.

Ce spectacle a servi d'école, de modèle pour certains comédiens, pour certaines compagnies théâtrales qui ont connu le succès vingt ans plus tard : *Tryo Banda Teatro* et *Teatro Circo Imaginario* voient notamment dans *Las siete vidas de Tony Caluga* la genèse de leur poétique.

« Quand Andrés del Bosque a créé et a mis en scène ses pièces *Las Siete vidas del Tony Caluga* (1994), *El payaso y la Virgen* (1998) et *El día del Juicio* (2000), il a investigué dans notre histoire et nos racines à partir du regard du clown du cirque chilien, des bouffons, des charlatans, des poètes populaires, des chanteurs de l'humain et du divin,

⁴²⁶ « Pensábamos que se iba Pinochet y recuperábamos lo que teníamos antes, que era la recuperación de algo, pero eso ya no era. Ahora era otro Chile el Chile posmoderno. Lo popular ya no era. Ahora era el neoliberalismo. La forma de vida avalada por la concertación ». Notre traduction. Oscar Zimmermann. Entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

et de la *commedia dell'arte*, de tous les héritiers des anciens jongleurs, il a indiqué un chemin à suivre.⁴²⁷

⁴²⁷ Francisco Sanchez, directeur de la Compagnie Tryo Banda Teatro reconnaît dans le travail de Del Bosque l'origine de son inspiration. Il faisait partie du groupe de musiciens dans *Las Siete vidas del Tony Caluga*. «Cuando Andrés del Bosque creó y dirigió sus obras *Las Siete vidas del Tony Caluga* (1994), *El payaso y la Virgen* (1998) y *El día del Juicio* (2000), investigó en nuestra historia y raíces desde los ojos del payaso del circo chileno, los bufones, los charlatanes, los poetas populares, los cantores a lo humano y lo divino y la comedia del arte, todos herederos de los antiguos juglares, marcó un camino a seguir». Francisco Sanchez. *Acerca de conquistadores y naturales en la reescritura y teatralización de la Conquista*. Apuntes n° 131, 2009, p. 63. Notre traduction.

6. ***Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* (Commérages et chuchottements à propos de la mort d'un juge) texte et mise en scène de Gustavo Meza et du Teatro Imagen**



Informations générales

L'auteur du texte Gustavo Meza a bénéficié du soutien à l'écriture FONDART 1993. De même que toutes les autres pièces du *Teatro Imagen*, ce texte a été élaboré à la fois avec les acteurs et avec le public. En effet, pendant près d'un an, après chaque représentation, les acteurs sont allés à la rencontre du public pour recueillir ses commentaires. Ces commentaires étaient ensuite retravaillés et ils permettaient de modifier le texte existant.

Ce processus d'écriture/réécriture qui suivait le parcours auteur/acteurs/public s'est donc étalé sur près d'un an avant de trouver sa forme définitive pour la représentation

donnée le 13 février 1995 au cours du Festival de la Recoleta City, à Santiago du Chili. Cette version définitive a été publiée par l'Editorial Lom en 1995⁴²⁹.

Murmuraciones acerca de la muerte de un juez a tourné dans les villes d'Osorno et de Puerto Montt. Il a été présenté à Santiago, lors du Festival du Théâtre en plein air du Parque Bustamante, organisé par le Théâtre de la Universidad Católica (l'Université Catholique), puis il a été joué pendant une saison au Théâtre Camilo Henríquez de la Universidad de Chile (l'Université du Chili). Il faisait partie de la sélection des meilleures pièces de l'année 1994. Il a été présenté en 1995 à la Sala Imagen.

Pour réaliser la présente analyse, nous avons consulté la presse, le programme du spectacle et le texte publié. Nous avons également réalisé des entretiens avec Gustavo Meza⁴³⁰ et Ignacio Verdugo⁴³¹, acteur et ancien étudiant de l'école *Teatro Imagen*. En ce qui concerne les enregistrements, nous avons pu voir un vidéo amateur réalisé par les acteurs au cours d'une tournée à Montevideo, qui est malheureusement incomplète et prise depuis les loges.

⁴²⁹ Meza, Gustavo. *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez y otras dos murmuraciones* (Commérages à propos de la mort d'un juge et deux autres commérages), Editorial LOM. 1995.

⁴³⁰ Entretien réalisé à Santiago le 16 janvier 2013.

⁴³¹ Entretien réalisée à Santiago, le 22 avril 2013.

Murmuraciones acerca de la muerte de un juez

Fiche technique

Auteur et metteur en scène : Gustavo Meza

Costumes : Maite Lobos

Décors et accessoires : Luciano Morales

Chœur : Elvira Mena

Musique : Juan Cristóbal Meza

Technicien : Luis Uribe

Distribution

Juge Abelardo Contreras : César Robinson López

Maclovia- Iselda- la Tante Etelvina : Elsa Poblete

Vicente Montecinos : Mauricio Bustos

L'enfant au violon : Jaime Mondría

Helga Von Aubel - *Murmuradora* (qui rapporte les rumeurs) : Denisa Nazal et Macarena Darrigrandi

Andreas Fuschloger - ami de Quintín : Camilo Polanco

Oncle Rogelio - ami de Quintín- Prêtre Bohle : Rodrigo Fuentes

Quintín Barros - *murmurador* (qui rapporte les rumeurs) : Ignacio Verdugo

Febriona- Iris - la Sainte Vierge : Bernardita Valenzuela et Antonia Zegers

Melania Benavides - Marilú : Ximena Rodríguez, Valeska Pizarro et Berta Lasala

Le cavalier- l'enfant : Jaime Vargas

Sources dramaturgiques

L'histoire du *Teatro Imagen* est si étroitement liée à l'histoire politique du Chili que c'est seulement dans les dernières années de Pinochet que Gustavo Meza s'autorise à consacrer du temps pour développer des sujets purement théâtraux auxquels il réfléchissait depuis longtemps déjà. Il pense alors qu'il pourra enfin entreprendre des

recherches et travailler en toute tranquillité⁴³². Du fait des changements qui se produisaient au Chili, la nécessité de faire « un théâtre de dénonciation » pour éveiller les consciences et résister à la dictature d'autrefois était dépassée. Comme nous l'avons précisé de manière détaillée dans le chapitre consacré à la transition politique, la résistance s'était répandue, elle était devenue collective depuis 1986.

Les conditions de cette nouvelle étape de travail théâtral avaient été préparées. En 1983, Gustavo Meza avait créé l'école de *Teatro Imagen*. Un certain nombre d'acteurs s'étaient déjà familiarisés avec sa méthode de travail et ils étaient prêts à participer à une aventure théâtrale.

Toutefois, pour comprendre le parcours de Gustavo Meza et celui du *Teatro Imagen*, nous devons remonter un peu plus loin dans le temps. Le *Teatro Imagen* a été fondé en 1974 sous l'égide de l'Institut français chilien. Roland Husson, l'attaché culturel français de l'époque, avait décidé d'aider les artistes chiliens qui se trouvaient au chômage et qui avaient néanmoins décidé de rester au pays et d'être fidèles à un seul objectif : exercer leur profession, faire du théâtre. Husson avait mis à leur disposition la salle de théâtre et une partie du budget de fonctionnement de l'Institut.

Dans ce contexte, Meza et ses amis ont mis en scène des pièces du répertoire européen, telles qu'*El día que soltaron a Joss* (Le jour où on a relâché Joss) de Hugo Claus, *Mi adorada Idiota* (Mon idiote adorée) de François Boyer ou encore *Topaze* de Marcel Pagnol.

Le travail qui avançait bien sur ces bases a cependant été interrompu à la suite d'un incident. La compagnie avait trouvé un texte, *La visite*, qui abordait tous les thèmes dont elle voulait parler mais la pièce a été interdite. L'auteur, Victor Haïm, conjointement avec d'autres auteurs français, avait signé une pétition qui avait

⁴³² Parcours biographique tiré de l'entretien avec Gustavo Meza réalisé à Santiago en janvier 2013, dans le cadre de cette thèse. Nous avons consulté aussi Hurtado, María de la Luz y Román, José. *Teatro Imagen*. Ceneca. Serie Testimonio (maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual) (Témoignages (manières de faire et de penser dans le Chili actuel), Santiago, 1980.

provoqué l'interdiction de présenter leurs pièces dans le Chili de de Pinochet⁴³³. La compagnie du *Teatro Imagen* s'est ainsi retrouvée du jour au lendemain sans répertoire. Elle s'est alors interrogée sur l'intérêt de mettre en scène des pièces d'auteurs chiliens. C'était une option assurément intéressante mais nullement évidente, compte tenu de l'exode massif des artistes provoqué par le coup d'État.

Pour orienter la recherche de ces auteurs locaux potentiels et s'assurer un public, les membres de la compagnie se sont demandé quelle était la forme théâtrale qui rencontrait le plus de succès public au Chili et, plus largement, en Amérique latine. La conclusion s'est vite imposée : c'était le mélodrame. Luis Rivano, dont les romans suivaient une ligne très précisément mélodramatique, était tout désigné. Il a accepté la proposition qui lui était faite. Séduit par l'idée d'écrire pour le théâtre, Rivano a communiqué deux pages, ce qui suffisait pour commencer un travail.

Une collaboration va naître à partir de ces pages initiales. Son premier texte pour le théâtre sera l'œuvre mélodramatique *Te llamabas Rosicler* (On t'appelait Rosicler). Considéré avec le regard d'aujourd'hui, le monde mélodramatique dépeint alors ne semble cependant pas très éloigné du réel tel qu'il était vécu dans le pays. L'histoire de la pièce est celle d'une maison. Les propriétaires quittent le pays et cette maison est transformée en pension de famille, sous la responsabilité d'un agent de sécurité de la Banque Centrale. Tous les personnages de la pièce habitent cette maison et ont des liens symboliques plus ou moins complexes avec la typologie sociale des marginaux de la nouvelle donne politique : l'artiste incompris, la vedette boiteuse, le vieux retraité, des rêveurs sans lieu ni place, menacés par le nouveau monde de la finance et de la richesse. La troupe a remporté un vif succès avec cette pièce, ce qui lui a permis de réaliser son double objectif : rester dans le pays et faire du théâtre. Le spectacle est resté à l'affiche depuis la première, en avril 1976, avec des reprises successives, jusqu'en juin 1979.

⁴³³ Gustavo Meza, entretien réalisé dans le cadre de cette recherche.

Ainsi, la recherche des ressorts propres au mélodrame a marqué la démarche théâtrale de la compagnie depuis sa fondation. L'œuvre la plus remarquable de ces années a été *El último tren*, Le dernier train (1978), écrit par Gustavo Meza lui-même.

Par la suite, la compagnie a élargi son champ à la construction de mondes fantastiques ou oniriques, qui lui ont permis de traiter la situation nationale avec davantage d'ironie. C'est dans cette veine que s'inscrit la pièce *Lo crudo, lo cocido y lo prohibido*, (Le cru, le cuit et l'interdit) de Marco Antonio de la Parra (1978).

Une période de recherche succède à une phase d'utilisation du fantastique, au cours de laquelle la compagnie met en scène un répertoire varié difficile à cataloguer. Parmi les pièces présentées, les plus connues sont : *Viva Somoza* (Vive Somoza) de Juan Radrigan (1980) ; *La Niña madre* (La fille mère) de Egon Wolff (1981) – qui marque en quelque sorte le retour au mélodrame – et *Le Baiser de la femme-araignée* de Manuel Puig (1983).

Cette phase de production de spectacles prend fin avec la création de l'École de *Teatro Imagen* en 1983.

En 1988, avec l'appui de certains anciens étudiants de l'école du *Teatro Imagen*, la compagnie *Teatro Imagen* monte *Las Cartas a Jenny* (*Les lettres à Jenny*), pièce devenue emblématique qui a connu un vif succès, tant auprès du public que de la critique spécialisée, jouée par la suite de festival en festival de théâtre dans le monde entier jusqu'en 1990.

Toutes les ressources narratives mobilisées par la compagnie pendant ces années sont mises en jeu dans cette pièce, notamment la relation entre l'acteur et son personnage, jouée dans différents registres : l'acteur qui informe le public, qui dialogue avec un autre acteur en commentant l'action, l'acteur qui incarne son personnage et joue un dialogue dramatique. « L'acteur incarne, désincarne, l'acteur informe le public, dialogue d'un acteur vers un autre acteur, il crée une image non verbale de son personnage, comment il voit son personnage en sons et en mouvements, une image

qu'il peut réaliser à n'importe quel moment de la pièce ». ⁴³⁴ Nous reviendrons plus loin sur ce point.

Au cours de cette phase, Meza et la compagnie théâtrale ont mis en place une méthode. Pendant les répétitions, ils invitaient des groupes de spectateurs. Après la représentation, ils engageaient avec ces derniers une longue discussion, qui avait pour but de réunir les avis et de repérer les points faibles du spectacle : il s'agissait de savoir quand l'action était trop difficile à suivre, ce que les gens comprenaient et ne comprenaient pas, ce qu'ils aimaient le plus.

Au moyen de cet exercice, les membres de la compagnie se sont rendu compte que les images, oniriques ou abstraites, créées pendant les répétitions en tant que forme d'approche sensible du monde des personnages, étaient parfaitement acceptées par le public. Cette constatation les a décidés à les intégrer à la version définitive du spectacle.

Après ce succès, Gustavo Meza a estimé qu'il disposait de tous les éléments nécessaires pour entreprendre la création *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* : il pouvait compter sur un petit théâtre, sur un groupe d'acteurs et d'actrices disposés à se lancer dans une création nouvelle dont la méthode résultait d'une forme de travail élaborée et éprouvée depuis près de vingt ans.

Gustavo Meza faisait preuve d'une grande capacité de réflexion sur ses propres expériences. Il était aussi capable de construire un discours pour orienter sa recherche scénique et lui donner un sens à son travail. Cette capacité de réflexion se manifeste dans sa labeur de professeur et de metteur en scène. Dans l'entretiens que nous avons soutenu, il retraçait l'histoire de la compagnie *Teatro Imagen*, il la divisait en étapes dont chacune lui a appris un concept essentiel : la recherche du théâtre chilien, la

⁴³⁴ « El actor encarna, desencarna, el actor informa al público, dialoga de actor con actor, crea una imagen no verbal de su personaje, cómo ve el actor su personaje en sonido y movimiento, una imagen que puede realizar en cualquier momento de la obra ». Gustavo Meza. Entretiens réalisés dans le cadre de ce travail de recherche.

création d'un monde mélodramatique, l'utilisation du satirique, la création d'images oniriques et poétiques pour aborder des sujets interdits par la dictature. À l'aide de ces concepts, qui correspondent chacun à une découverte théâtrale particulière, il a su construire sa propre poétique de la scène. Chez lui, la réflexion et la pratique scénique allaient nécessairement de pair.

Le processus de création de *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*

Tout commence par une image : un juge a été assassiné sur la place d'Osorno. Gustavo Meza a maintes fois écouté les différentes versions de la mort du juge en 1897. Ce fait divers a eu lieu à Osorno, petite ville du sud du Chili. Plusieurs personnes pouvaient être soupçonnées de l'acte car elles avaient des raisons d'avoir commis le crime. Le juge était un homme intransigeant qui heurtait et qui rendait justice à sa manière.

L'assassinat du juge Abelardo Contreras n'a jamais été élucidé, ce qui a donné lieu à des rumeurs et à des interprétations incessantes pendant des décennies.

Durant son enfance, Meza passait les étés dans le domaine agricole de sa famille et, pendant les fêtes familiales avec ses cousins, il attendait avec impatience le moment où les adultes se mettraient à raconter la mort célèbre du juge. C'était un passage obligé. C'était probablement même le fait divers le plus important survenu dans la ville d'Osorno.

On rapportait que certains membres de sa famille avaient été soupçonnés du fait que le juge portait la responsabilité du décès d'un enfant, le frère de son arrière-grand-père. On affirmait aussi que le prêtre pouvait être à l'origine du crime car le juge était franc-maçon et qu'il défiait fréquemment l'autorité de l'Église. Un autre coupable potentiel pouvait être un grand propriétaire du fait que le juge avait refusé l'entrée au

Chili de sa fiancée, une prostituée allemande dont il était tombé amoureux... Ou peut-être encore l'assassin n'était-il autre que le dandy Fuschloger, surpris en plein adultère par le juge qui l'avait ensuite humilié en l'obligeant à marcher nu dans les rues de la ville. Comme on le voit, le juge avait les traits d'une personne cruelle et intransigeante et on peut dire que les raisons de vouloir le supprimer ne manquaient pas.

Dans la préface du texte publié, Meza explique qu'il voulait retracer une histoire familiale :

Les histoires familiales qui se sont gravées dans mon âme avec le plus de force ont été celles de la mort d'un arrière-grand-père qui avait été enchaîné avec d'autres enfants par un juge d'Osorno et les images de l'homme au poncho et au cheval noir qui tire contre l'autre juge et qui le tue. En cherchant dans la bibliothèque Nationale, j'ai découvert que ces deux juges n'étaient qu'un seul juge, Abelardo Contreras, et en entrant dans des eaux plus profondes, on transforme le mythe en histoire ; et par l'action miraculeuse du théâtre, l'histoire se transforme à nouveau en mythe⁴³⁵.

Pour raconter les différentes versions du crime, Gustavo Meza a fait appel à un groupe de six jeunes diplômés⁴³⁶ de l'École de Teatro Imagen et il a remporté leur adhésion avec l'image suivante :

Nous sommes à Osorno, en 1897, un matin d'hiver. Tout le peuple est réuni sur la place pour participer à un acte civique. Le juge, importante autorité de la ville, s'apprête à faire un discours, quand tout à coup un cavalier masqué fait irruption dans la cérémonie. Dans la pleine lumière du jour, il tire sur le juge, qui tombe mort. Les

⁴³⁵ « Las historias familiares que se grabaron en mi alma con mayor potencia, fueron las de la muerte de un bisabuelo a consecuencia de haber sido encadenado junto a otros niños por un juez de Osorno y las imágenes del hombre de manta y caballo negro que dispara contra otro juez y lo mata. Buscando en la biblioteca Nacional, descubrí que esos dos jueces eran sólo uno, Abelardo Contreras, y entrando en aguas más profundas se transforma el mito en historia; y por la acción milagrosa del teatro, la historia se transforma nuevamente en mito ». Introduction. Notre traduction.

⁴³⁶ Camilo Polanco, Rodrigo Fuentes, Ignacio Verdugo, Bernardita Valenzuela et Ximena Rodríguez, Valeska Pizarro.

gens se dispersent. Beaucoup d'entre eux courent derrière l'assassin mais ils perdent sa trace. Le meurtre ne sera jamais élucidé⁴³⁷.

Le travail commence par cette image comme image génératrice. Les acteurs font des improvisations et choisissent certains personnages qui ont dû ou ont pu être présents sur la place le jour du crime. Gustavo leur raconte, peu à peu, à tous et souvent dans des conversations isolées avec chacun, l'histoire de différentes personnes dont il avait entendu parler. À Ignacio Verdugo, par exemple, il parle de son personnage, Quintín Barros : « Tu es un gros propriétaire, un bon vivant, bon pour la bringue et pour les paris, ce type de personne qui, pour faire la fête, paie pour fermer le bordel ». Il raconte comment était un bordel de cette époque, *Le Palais de cristal*. Il mêle ses propres souvenirs aux informations qui circulaient dans sa famille.

Plus tard, le groupe a compris qu'il fallait intégrer des acteurs plus âgés afin que ceux-ci jouent les rôles requis pour compléter l'histoire et la rendre plus plausible. Ils ont su s'adapter et résoudre les problèmes lorsqu'ils se sont présentés.

La recherche historique a été collective. Tout d'abord, le directeur a choisi les personnages les plus importants et a fait une distribution provisoire des rôles. Les acteurs ont effectué des recherches, ont parcouru les archives, ont lu la presse et ont retrouvé les traces des personnes qui avaient inspiré leurs personnages. Au cours de cette quête, ils ont retrouvé des documents d'époque nécessaires pour bien comprendre le contexte et les situations qui ont donné lieu à la mise en scène. La règle stipulée était qu'ils ne pouvaient pas inventer n'importe quoi, qu'ils devaient apporter une preuve, que ce soit une photo, un article de journal ou une citation extraite d'un compte rendu du procès. Une fois qu'ils avaient ces preuves en main, ils étaient habilités à faire des propositions.

⁴³⁷ Entretien avec Ignacio Verdugo, réalisé dans le cadre de la préparation de cette thèse.

La compagnie improvisait à des propositions faites par le directeur et des matériaux trouvés par les acteurs dans la recherche de documents. Cette nouvelle façon de donner profondeur et vérité au récit a ainsi été élaborée.

La recherche s'est donc déroulée sur le plateau lui-même. Les improvisations répondaient à deux objectifs. Elles permettaient, d'une part, de construire l'histoire – l'agencement des faits – et, d'autre part, de définir la mise en forme théâtrale : découvrir le dispositif scénique propre à l'histoire racontée.

Quant à l'auteur-metteur en scène, il écrivait le texte en se plongeant dans ses sources familiales. Il est allé dans le Sud du Chili pour interroger des parents. D'autres découvertes ont été réalisées : il a ainsi retrouvée une ancienne camarade d'internat de son père qui était devenue la femme du célèbre peintre Camilo Mori⁴³⁸.

Durant ce parcours, Meza a compris que de nombreuses légendes de son enfance étaient des histoires vraies : par exemple, que l'enfant au violon avait bel et bien existé et que la veuve de Mori avait été sa confidente. Parvenu à ce stade, il a pris la décision d'inclure l'enfant au violon dans la pièce et de lui donner un statut poétique/onirique :

Je me suis lancé dans ce travail beaucoup plus facilement parce que je travaillais un groupe de personnes que j'avais formées et qui étaient déjà plus ou moins familiarisées avec la méthodologie, et je les ai lancées dans l'improvisation et la confirmation. Et, tout à coup, la confirmation était beaucoup plus que la confirmation parce que les coupures de presse ont commencé à faire surface, il a commencé à émerger l'histoire de ce juge à qui le géant Clodomiro a cassé la mâchoire dans un lieu public, à raconter comment ils étaient tous contre le curé, et j'ai alors trouvé des pamphlets qui ont été écrits à ce moment-là, d'un côté ou de l'autre, parce que cette

⁴³⁸ Camilo Mori, peintre chilien (1896-1973).

affaire divisait les gens. Mais les faits sont dans la presse, ils étaient partout, quand on est allés détruire les angelots du cimetière allemand⁴³⁹.

Nourri de ses mémoires personnelles, l'auteur-directeur améliore les fils de l'intrigue qui sera proposée aux acteurs pour intégrer les improvisations puis, une fois ces improvisations retravaillées, construire les scènes. Le directeur s'enferme et écrit à partir de ce qu'il a vu sans utiliser de magnétophone, sans notes. Il recrée ainsi un matériau qui n'est jamais définitif et le corrige jusqu'en 1995, date de la publication du texte.

À la fin de ce processus, les comédiens et l'auteur ont construit quatre versions possibles du meurtre, c'est-à-dire qu'ils ont élaboré des scénarios qui indiquaient que quatre personnes avaient pu tuer le juge. Il y avait quatre hypothèses convaincantes du crime.

En ce qui concerne la scénographie de la pièce, il n'y a pas de décor. Il y a seulement les objets apportés par les acteurs et qui leur permettent de mieux raconter l'histoire : l'encadrement d'une porte, un parapluie, un tabouret, une petite table roulante qui remplit plusieurs fonctions. Toute la magie des changements de lieux de l'action provient de ces objets, des costumes et des éclairages.

Le spectacle est drôle, léger et facile à déplacer d'un lieu à un autre. De nombreuses solutions scéniques, surprenantes et ingénieuses, permettent de construire rapidement les différentes situations. Dans ce spectacle, l'invention narrative est

⁴³⁹ « Me metí ahí mucho más fácilmente porque trabajé con un grupo de gente que había formado conmigo y que estaba más o menos familiarizado con la metodología, y los lancé a la improvisación y la confirmación. Y de repente la confirmación era mucho más allá que la confirmación porque empezaron a salir los diarios, empezaron a salir el cuento de este juez que este gigante Clodomiro le quiebra quijada en un espacio público, de cómo estaban metidos en contra del cura, y encontré panfletos que se escribieron en ese momento de un lado y otro, porque este caso dividió al pueblo. Pero el hecho está en la prensa, estaba en todas partes, cuando fueron a romper los angelitos del cementerio alemán». Notre traduction. Gustavo Meza. Entretien réalisé dans le cadre de cette thèse.

prépondérante. Les acteurs s'investissent dans la pièce et sont très engagés⁴⁴⁰. Ils changent de personnages, apportent des objets qui sont utilisés dans la scène suivante et jouent des scènes de groupes. Ils participent activement au spectacle et sont très disponibles. Ils veulent raconter l'histoire et conduire le récit.

En définitive, même si les aspects scéniques sont attractifs et drôles, ils sont au service de la transmission de l'histoire du meurtre du juge Abelardo Contreras. L'aspect diégétique dépasse l'aspect performatif et le jeu d'acteur, qui devient parfois conventionnel.

Le récit : trame et progression de l'histoire

Les personnages de l'histoire racontée sont interprétés par onze acteurs : les musiciens de l'orchestre, Abelardo Contreras, le juge, Montecinos, son secrétaire, le cavalier au cheval noir, les commentateurs⁴⁴¹, Andreas Fuschloger, le dandy du vélocipède, Febronia Alcanto, la jolie jeune fille, Melania Alcanto, la sœur de Febronia, Rogelio Vázquez, l'oncle des deux sœurs, l'enfant au violon, Arturo Benavides et Marcial Benavides, les jumeaux espiègles, des enfants, Maclovia Cañas Benavides, la mère des jumeaux, Marilú et Mariza, deux prostituées, Quintín Barros, le riche héritier, don Edgardo Silva Meza, monsieur Urbano Soto Aguilar, les amis de Quintín Barros, Francisco Bohle, le prêtre du village, les fidèles de la procession, la Vierge Miraculeuse et, enfin, Iselda Contreras, l'épouse du juge.

L'action se déroule dans différents lieux. Même si, dans la mise en scène, aucun élément visuel ne permet de situer l'action, nous avons conservé la division spatiale mentionnée dans le texte. La construction des différents espaces est réalisée par la parole : la place d'Osorno, la maison de Rogelio Vázquez, des rues de la ville d'Osorno,

⁴⁴⁰ Ignacio Verdugo, entretien réalisé dans le cadre de la préparation de cette thèse.

⁴⁴¹ Nous allons garder le nom en espagnol, Murmuradores, manque d'une traduction plus précise.

le cimetière allemand, la maison de la famille Benavides, le commissariat de police, la maison close *Le Palais de cristal*, le port fluvial, l'église, la maison du juge Contreras et la rivière Damas.

Nous avons réalisé une synthèse du spectacle en suivant principalement le texte, ce qui nous amène à comprendre comment l'histoire est racontée. L'action scénique que nous avons pu reconstruire à partir de la vidéo a été également indiquée par écrit, bien qu'il manque quelques scènes dans l'enregistrement. Cette vidéo, qui vient s'ajouter à nos propres souvenirs, nous permet d'expliquer comment le spectacle a été construit. Nous avons mis en italique les passages du texte publié qui ont été conservés, afin de les différencier de nos commentaires et de la description des actions.

La place d'Osorno (Tout les titres de sections sont tirés du texte publié)

*La lumière monte progressivement, nous voyons dans le fond de la scène deux acteurs et une actrice qui observent le public. Ils portent, comme la fanfare d'une place de province, des vêtements rouges de militaires comme au cirque. Quand la scène est éclairée, ils commencent à gesticuler, à se déplacer dans l'espace et à émettre des sons et des phrases que nous ne parvenons pas à comprendre. Ils essayent de faire une synthèse de l'œuvre mais la simultanéité de leurs actions nous empêche de bien comprendre. Ils se retrouvent dans les tirs. Les autres musiciens de la fanfare entrent et s'associent aux rumeurs.*⁴⁴²

L'enfant au violon traverse la scène mais c'est en réalité un vieillard vêtu de velours. Quand ils le voient, tous les autres courent se cacher.

⁴⁴² *La luz sube gradualmente, vemos en el fondo del escenario dos actores y una actriz observando al público. Están vestidos como orfeón de plaza de provincia con trajes rojos como militar-circense. Cuando la escena esta iluminada comienzan a gesticular desplazándose en el espacio y a emitir sonidos y frases que no alcanzamos a entender. Están tratando de hacer una síntesis de la obra pero la simultaneidad de sus acciones nos impiden una cabal comprensión. Coinciden en un disparo. Entra el resto del orfeón sumándose a las murmuraciones.*

Le musicien : (au public) Nous sommes un groupe de musiciens acrobates qui collectionne les histoires, les qu'en-dira-t-on et les rumeurs. Tous les soirs, depuis 97 ans, nous montrons à un public distingué ces quatre morts que nous avons vues, que nous avons entendues et que nous avons réunies ainsi. (Il enlève son chapeau et son faux-nez). Osorno était alors un village de 3 113 habitants, entouré de deux rivières aux eaux profondes et diaphanes, parsemé de maisons en bois de pellín avec des toits de bardeaux de mélèze. Toutes les maisons étaient encastrées dans de grandes pierres, avec vue sur la rivière et la place principale. Les colons allemands travailleurs et les Chiliens qui habitaient là profitaient des bienfaits d'une nature prodigieuse, gaspillée selon eux par les Indiens Huilliches, anciens maîtres du soleil, de l'air et des montagnes. Nous pourrions dire qu'on vivait là dans une parfaite harmonie jusqu'à ce jour du 5 juin 1897, jour de soleil et jour de fête, peu avant 11 h du matin, au moment où la fanfare fait irruption sur la place...⁴⁴³

Le musicien se précipite pour se mêler à la fanfare qui continue à jouer l'Hymne de Yungay.

Les personnages ont pour mission de raconter des histoires. Ils sont dans le présent et s'adressent au public présent. La narration est très littéraire, utilisant le vocabulaire des anciens contes. À la fin de ce récit, point de départ historique de l'action, une situation fictionnelle se prépare : nous sommes le 5 juin 1897.

Le juge : Le juge lettré d'Osorno, don Abelardo Contreras, était arrivé en ville le soir du 9 mai 1892. Après avoir débarqué du port fluvial sur les bords du Rahue, il s'est rendu à

⁴⁴³ *Músico: Somos un grupo de musicantes maromistas que colecciona cuentos, habladillas y murmuraciones. Todas las noches hace 97 años histrionamos para un público selecto estas cuatro muertes que vimos, oímos e hilvanamos así (se saca el sombrero y la nariz de banda). Osorno era en ese entonces una aldea de 3 113 habitantes, abrazada por dos ríos de aguas profundas y diáfanas, sembrada de casas construidas con madera de pellín y tejuela de alerce, todas ellas empotradas en grandes piedras, mirando hacia el río y hacia la plaza mayor. Habitaban la laboriosos colonos alemanes y chilenos que gozaban de los beneficios de una naturaleza portentosa, desperdiciada, según ellos, por los indios Huilliches, antiguos dueños del sol, el aire y las montañas. Podríamos decir que se vivía aquí en una perfecta armonía hasta el día 5 de junio de 1897, día de sol y de gala, poco antes de las 11 de la mañana y luego de que la banda irrumpiera en la plaza...*

*l'hôtel des Helwanger, des Allemands qui s'étaient enrichis en venant de d'alcool de pommes. [...] Aujourd'hui, 5 juin 1897, on le voit étudier le texte du discours que lui avait écrit son secrétaire Vicente Montecinos, discours qui doit être lu pendant l'acte civique qui aura lieu dans quelques instants...*⁴⁴⁴

L'acteur qui joue le rôle du juge présente son personnage puis se place dans l'action du 5 juin 1897, toujours à la troisième personne du singulier.

*Montecinos (au public) : Le secrétaire était très peiné. Il s'était déjà donné du mal pendant plusieurs nuits dans le seul objectif de montrer clairement devant le juge son extrême dévouement et son efficacité...*⁴⁴⁵

L'acteur qui joue le rôle du secrétaire raconte comment se sentait son personnage ce jour-là. Il rend compte du rapport de subordination du secrétaire envers le juge.

*Le juge (lisant) : « Le Congrès de la République du Chili, fidèle à cette sainte coutume... fidèle à cette sainte coutume... (Il sourit). »*⁴⁴⁶

Par ce procédé narratif, le texte réalise une sorte de mise en fiction par l'appropriation graduelle du personnage. Tout d'abord, le récit de l'acteur est au passé, ensuite, la situation commentée à la première personne du singulier par le personnage utilise le passé. Enfin, l'incarnation du personnage se fait à la première personne du singulier et au présent de narration, propre à l'action dramatique.

Montecinos : La joie qui inondait tout mon être à ce moment-là s'est vue assombrie par une figure floue, qui s'est rapidement transformée en un cheval noir, avec un cavalier

⁴⁴⁴ Juez: *El juez letrado de Osorno don Abelardo Contreras, había llegado a la ciudad la noche del lunes 9 de mayo de 1892. Después de desembarcar en el puerto fluvial a orillas del río Rahue, se dirigió al hotel de los Helwanger, unos alemanes que se habían enriquecidos vendiendo chica de manzana. [...] Hoy 5 de junio de 1897, se encuentra estudiando el texto del discurso que le escribiera su secretario Vicente Montecinos, para ser leído en el acto cívico que se realizara al cabo de unos instantes [...].*

⁴⁴⁵ Montecinos: *El secretario estaba muy afligido. Se había esmerado ya varias noches con el único propósito de dejar claro ante el Juez su gran dedicación y eficacia...*

⁴⁴⁶ Juez (leyendo): *« El Congreso de la República de Chile, fiel a esta santa costumbre... »... fiel a esta santa costumbre... (Sonríe).*

*armé d'un fusil, qui a sauté les barrières de sécurité et est venue directement vers nous*⁴⁴⁷.

*La fanfare s'enfuit. Un cavalier entre, avec le visage couvert, et tire sur le juge*⁴⁴⁸.

Cette image – qui correspond à l'image génératrice – reviendra à cinq reprises pendant la pièce. C'est une image simple, celle d'un acteur qui monte à cheval sur un autre, couvert d'un *poncho* qui va jusqu'à terre. Le cavalier porte un immense chapeau et son visage est dissimulé par un foulard noir.

Les commentaires commencent après le coup de feu. Tous les personnages traversent la scène pour présenter les quatre hypothèses développées dans la pièce.

Le pharmacien entre par la gauche, poussant une petite table à roulettes, en mimant le geste de fabriquer des médicaments. Il sort par la droite.

*Le pharmacien : Cela doit être Quintín Barros, ce type passait son temps à parier et vivait dans les bordels. Je connaissais très bien son genre parce qu'il venait toujours dans ma pharmacie et me demandait de lui préparer du permanganate de potassium ; pour les blennorragies qu'il se collait dans les bordels, quoi ! Je suis sûr que c'était lui*⁴⁴⁹

La couturière traverse la scène de gauche à droite, en poussant un mannequin sur des roulettes.

⁴⁴⁷ Montecinos: *La alegría que en ese momento inundaba todo mi ser se vio nublada por una figura difusa, que pronto se transformó en un caballo negro, con un jinete armado de un fusil, que salto las barreras de seguridad y vino directamente hacia nosotros.*

⁴⁴⁸ *La banda huye. Entra un jinete embozado y dispara al juez.*

⁴⁴⁹ Farmacéutico : *Tiene que haber sido Quintín Barros, ese tipo se pasaba apostando y vivía metido en los prostíbulos. Yo conocí muy bien su carácter porque siempre venía a la botica y me pedía que le preparara permanganato de potasio; ¡para las gonorreas que se pegaba en los prostíbulos, pues hombre! Estoy seguro que tiene que haber sido él.*

*La couturière : Je suis sûre que c'est madame Maclovia Cañas. Oui, quand elle venait faire faire des retouches, elle ne disait que des incohérences. Ce qu'i y a, c'est qu'on a tué un de ses fils, et c'est une raison suffisante pour tuer quelqu'un*⁴⁵⁰.

L'imprimeur traverse la scène de gauche à droite en mimant sur la table roulante les gestes du typographe.

*L'imprimeur : Pour moi, c'est le prêtre Francisco Bohle. Une fois, il est venu nous menacer de fermer l'imprimerie si nous continuions à imprimer « La voix d'Osorno ». Évidemment, j'en ai parlé avec le juge et il m'a dit : « Mon ami, ne t'inquiète pas, je sais très bien comme traiter ces corbeaux obscurantistes »*⁴⁵¹.

*Le cuisinier : Pour moi, c'est le dandy Fuschloger. Cet homme a le diable dans le corps. L'autre jour, il est venu ici dans la cuisine me demander d'aiguiser son parapluie pour cinq centimes. Comment s'appelle ce scélérat ?*⁴⁵²

Le dandy Fuschloger entre sur un vélo et la reconstitution de la première version du crime commence.

La maison de don Rogelio Vásquez

Andreas : Fausto José Andreas Fuschloger !, mais je préfère qu'on m'appelle Andreas. Je suis descendant d'une des premières familles allemandes qui sont arrivées à Osorno. L'homme le plus beau et le mieux habillé de la ville. J'ai des goûts exquis et raffinés. C'est pour cela qu'ils m'ont choisi pour le représenter. Son vélo, unique dans

⁴⁵⁰ Costurera : Yo estoy segura que fue doña Maclovia Cañas, si cuando vino a que yo le arreglara un vestido hablo puras incoherencias. Lo que pasa es que a ella le mataron un hijo, y esa es razón suficiente para matar a alguien.

⁴⁵¹ Impresor: Para mí que fue el cura Francisco Bohle. Una vez vino a amenazarnos con cerrar la imprenta si seguíamos imprimiendo "La voz de Osorno". Claro que yo hablé con el Juez y me dijo: "no se preocupe mi amigo, yo sé muy bien cómo tratar a estos cuervos obscurantistas".

⁴⁵² Cocinero: Para mí que fue el pije Fuschloger. Ese hombre tiene el diablo en el cuerpo. El otro día vino aquí a la cocina a pedirme que le afilara el paraguas por cinco centavos. ¿Cómo se llama ese desalmado?

*toute la ville, était la grande attraction du village. J'avais aussi un parapluie à pommeau d'argent avec une pointe en acier.*⁴⁵³

Il reçoit un parapluie lancé des coulisses. Il sort. Febronia entre et parle au public.

Febronia : Monte Andreas ! Febronia Alcanto s'est distinguée très tôt comme une des créatures les plus belles de tout Osorno. (Melania entre en courant et s'assoit à côté de Febronia) ... Elle et sa sœur Melania rivalisaient en finesse et en grâce. La joie de leurs jeux d'enfants faisait le bonheur de toute leur famille, et spécialement de l'oncle Rogelio, qui les gâtait de poupées et de gourmandises. Mais il mettait une condition à tant de générosité : pouvoir regarder par le trou de la serrure pendant que les fillettes jouaient...

L'oncle entre, portant une porte avec une serrure qui lui permet de regarder. Les enfants reçoivent depuis les coulisses deux marionnettes avec lesquelles elles jouent⁴⁵⁴.

Elles jouent au petit chaperon rouge, dans une version à double sens. [...] Elles chantent des comptines. *La petite Marie est entrée dans la danse, elle danse, elle danse, elle danse. Si elle ne danse pas, elle sera punie...*

Pendant la chanson, les filles deviennent adolescentes et jouent *La dame aux camélias*.

*Rogelio: Bravo mes hirondelles d'Orient ! Vous m'avez ému aux larmes. Et devinez : Qu'est-ce que votre cher oncle vous a apporté aujourd'hui comme récompense ?*⁴⁵⁵

⁴⁵³ Andreas: ¡Fausto José Andreas Fuschloger!, pero prefiero que me digan Andreas. Descendiente de una de las primeras familias de alemanes que llegaron a Osorno. El hombre más hermoso y mejor vestido de la ciudad. De gustos muy exquisitos y refinados: por eso me eligieron para representarlo. Su velocípedo era la gran atracción del pueblo. También usaba unos paraguas con punta de acero y cache de plata.

⁴⁵⁴ Febronia: ¡Sube Andreas ! Febronia Alcanto se distinguió desde temprana edad por ser una de las criaturas más bellas de todo Osorno. (Entra Melania corriendo y se ubica junta a Febronia). Ella y su hermana Melania competían palmo a palmo en donosura y gracia. La alegría de sus juegos infantiles era la felicidad de toda la familia, especialmente del tío Rogelio quien las hartaba de muñecas y de golosinas. Pero tanta generosidad ponía una sola condición: poder mirar por el hoyito de la cerradura mientras las niñas jugaban. (Entra el tío llevando una puerta a través de cuya cerradura mira. Las niñas reciben de entre las cajas dos títeres con los que juegan).

Avec une mimique, il offre un collier à Mélanie et lui demande de sortir, elle se met à côté. Il reste sur scène avec Febronia, à qui il offre une bague.

Rogelio : L'oncle Rogelio avait acheté pour Febronia une bague de fiançailles, ce qui représentait un défi lancé non seulement à sa famille, mais aussi à la science médicale et au destin. Rogelio portait dans son corps les stigmates de tous les siens, quand la nature, lassée des mélanges du même sang, a mis au monde des descendants chauves et sans ongles. [...] L'oncle Rogelio s'était donc dit : peu m'importe d'avoir des fils chauves et sans ongles, pourvu qu'ils sachent compter⁴⁵⁶.

Une petite scène se déroule alors, pendant laquelle ils se fiancent. Ils roulent par terre et rient puis ils sortent pour parler avec les parents de Febronia.

Melania sur scène dans un espace abstrait. Elle écoute la musique de l'enfant au violon et sort derrière lui pour ne plus revenir.

Febronia : La douleur causée par la perte de la petite Melania a été compensée en partie par le mariage de don Rogelio et de Febronia. Mais l'oncle, qui cherchait une épouse, a perdu patience dans l'attente d'une maturité qui n'est jamais arrivée, remplaçant ainsi les jeux d'enfants de Febronia par les jeux de hasard et les affaires. C'est alors que Febronia a connu le dandy Fuschloger, le don Juan du vélocipède, qui a remplacé les poupées de chiffon par des poupées en chair et en os⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ Rogelio: ¡Bravo mis golondrinas del Oriente! Me han emocionado hasta las lágrimas! Adivinen, ¿qué les ha traído hoy su tío querido como premio?

⁴⁵⁶ Rogelio: El tío Rogelio había comprado para Febronia un anillo de compromiso, lo que constituía un desafío no solo a su familia, sino también a la ciencia médica y al destino. Rogelio cargaba en su cuerpo con el estigma de todos los suyos, cuando la naturaleza hastiada de las mezclas de la misma sangre, mando al mundo vástagos pelados y sin uñas además como fruto de tan entreverada familia. [...] Así que el tío Rogelio se dijo: no me importa tener hijos pelados y sin uñas mientras sepan sumar.

⁴⁵⁷ Febronia : El dolor causado por la pérdida de la pequeña Melania fue compensado en parte por el matrimonio de don Rogelio y Febronia. Pero el tío que buscaba una esposa, cansó su paciencia en una madurez que nunca llegó, cambiando así los juegos infantiles de Febronia por los del azar y los negocios. Fue entonces que Febronia conoció al pije Fuchloger, el galán del velocípedo, cambiando los muñecos de trapo por los de carne y huesos.

Dans la mise en scène, Febronia, portant un corset à l'ancienne, et Andreas en sous-vêtements jouent à colin-maillard.

*Andreas (s'adressant au public) : Andreas avait été fasciné depuis le premier jour où il avait connu Febronia dans une fête chez les Alcanto, et il ne doutait pas du succès qu'il aurait auprès de sa nouvelle conquête. Ce qu'il n'avait pas calculé, c'est le prix qu'il devrait payer pour elle...*⁴⁵⁸

Viennent alors des jeux amoureux, des poèmes en allemand, des chorographies sensuelles...

Febronia : Bon, je suis là.

*Andreas : Il consommerait enfin son amour. Andreas l'avait seulement exprimé en vers qui n'avaient ni queue ni tête. [...] Febronia, partout, Febronia, pour toujours... Ils se roulent par terre, ils rient*⁴⁵⁹.

Une *Murmuradora* entre sur un chariot, tiré par les musiciens de la fanfare qui accompagnent le récit avec de petits instruments de percussion.

*La Murmuradora : Ce que les amants ignoraient, c'est que don Rogelio, qui était parti passer quelques semaines à la campagne, rentrerait plus tôt chez lui...*⁴⁶⁰

*Febronia : C'est mon mari ! Allez-vous-en par l'arrière de la maison !*⁴⁶¹

Elle ramasse les vêtements. Une scène commence entre le dandy et Rogelio qui arrive, portant un couteau à la main.

⁴⁵⁸ Andreas: *Andreas había quedado fascinado desde el primer día que conoció a Febronia en fiesta de los Alcanto, y no le cupo duda del éxito que tendría su nueva conquista... Lo que no calculó... fue el precio que debería pagar por ella...*

⁴⁵⁹ Andreas: *Por fin consumaría su amor. Andreas solamente lo había expresado en versos que no tenían principio ni fin. [...] febronia en todas partes, Febronia, para siempre.*

⁴⁶⁰ Murmuradora: *Lo que los amantes no sabían era que don Rogelio, que había ido a pasar unas semanas al campo, volvía antes a la casa...*

⁴⁶¹ Febronia: *¡Es mi marido! ¡Arranca por atrás!*

La Murmuradora : Fuschloger a pensé qu'on ne le retrouverait pas s'il sortait par la cuisine, mais Rogelio avait entendu des rumeurs et il savait où il pouvait le trouver. Ils avançaient à tâtons, en entendant dans l'obscurité la respiration de leur adversaire, et les battements de leur propre cœur. [...] Les coqs ont chanté, et ils se sont retrouvés tous deux face à face⁴⁶².

Andreas : Don Rogelio, nous sommes deux personnes civilisées, nous n'allons pas nous entretuer pour une femme⁴⁶³.

Rogelio: Il essaie de frapper le dandy avec son couteau. Ce n'est pas n'importe quelle femme, c'est ma femme ! Cynique que tu es, je vais te châtrer, malheureux !⁴⁶⁴

Le juge entre, interrompant l'action qui se fixe.

Juge : Il est si difficile de rendre la justice dans un lieu qui a des coutumes aussi barbares que celle de châtrer des individus. [...] ⁴⁶⁵

La Murmuradora : La peur du dandy s'est transformée en panique en voyant que les menaces de Rogelio pouvaient être mises à exécution. Dans un moment de désespoir, il a pris la première chose qu'il avait à portée de main : c'était le parapluie avec une pointe en acier. La Murmuradora lance le parapluie au dandy qui le rattrape. Avec ce parapluie, il a pu se défendre. Les coups et les estocades volaient. Quand la lutte est arrivée à son point culminant... Fuschloger a achevé Rogelio d'une estocade dans l'œil. Don Rogelio tombe mort.⁴⁶⁶

⁴⁶² Murmuradora: Fuschloger pensó que saliendo por la cocina no lo encontrarían, pero don Rogelio había oído rumores y sabía donde lo podía encontrar. Andaban a tientas, oyendo en la oscuridad la respiración de su contrincante, el bombo de su corazón. [...] Los gallos cantaron, se encontraron frente a frente.

⁴⁶³ Andreas: Don Rogelio, somos dos personas civilizadas, no nos vamos a matar por una mujer.

⁴⁶⁴ Rogelio: ¡Ella no es cualquier mujer! ¡Es mi mujer! Por cínico te voy a capar, desgraciado!

⁴⁶⁵ Juez: Resulta tan difícil impartir justicia en un lugar de costumbres tan bárbaras, como ésta de capar individuos[...].

⁴⁶⁶ Murmuradora: El miedo del pije se convirtió en pánico al ver que podían ser efectivas las amenazas de don Rogelio. En un momento de desesperación tomó lo primero que tenía al alcance de su mano: era un paraguas con punta de acero. Con él pudo defenderse. Se lanzaron golpes y estocadas. Cuando la pelea

La Murmuradora et les musiciens sortent pendant que juge entre, accompagnée de son secrétaire qui prend des notes.

*Juge : Quelle tragédie pour la ville ! Un homme de sa position, un pilier de la société, terminer ses jours de cette façon !*⁴⁶⁷

*Andreas : Abelardo, ne croyez-vous pas que serait mieux de me permettre de rentrer chez moi pour m'habiller et qu'ensuite nous discussions dans votre bureau ?*⁴⁶⁸

*Le juge : Écoutez, Fuschloger, vous ne vous êtes pas rendu compte de la gravité de la situation ? Vous venez de commettre un homicide, vous devez maintenant en supporter les conséquences. [...] Nous allons maintenant dresser l'acte d'accusation*⁴⁶⁹.

Après cette inculpation immédiate, le juge ne lui laisse pas le temps de s'habiller et le traîne nu à travers la ville d'Osorno. Andreas, indigné, le menace de mort. Le juge rit.

Un chevalier masqué entre et tire sur le juge, qui tombe mort. Des murmuradoras entrent. Elles traversent la scène, en accusant l'enfant au violon de leur porter malheur.

*L'enfant au violon : Depuis le jour où mes parents sont morts, je ne parle à personne. [...] On m'appelle l'enfant au violon, bien que j'aie 82 ans. [...] Je ne sors jamais dans la rue, ou presque jamais, depuis que j'ai causé la mort de mes parents. [...] Les gens disent que je suis un oiseau de mauvais augure, les grands me craignent et les enfants... les enfants se moquent de moi*⁴⁷⁰.

llegó a su culminación... Fuschloger ultimo a don Rogelio con una estocada en el ojo. [...]. Don Rogelio cae muerto.

⁴⁶⁷ Juez: *¡Qué tragedia para la ciudad! ¡Un hombre de su posición, un pilar de la sociedad y terminar sus días de esta manera!*

⁴⁶⁸ Andreas: *Abelardo, ¿no cree que sería mejor que me permitiera ir a mi casa a vestirme y después conversamos en su oficina?*

⁴⁶⁹ Juez: *Oiga Fuschloger, ¿usted no se ha dado cuenta de la gravedad de la situación? Usted acaba de cometer un homicidio, ahora va a tener que atenerse a las consecuencias.*

⁴⁷⁰ Niño del violín: *Desde el día que murieron mis padres que no hablo con nadie. [...] Me dicen el niño del violín, a pesar de tener 82 años cumplidos. [...] No salgo nunca a la calle o casi nunca desde que causé la*

C'est ainsi que se termine la première version possible du crime et la seconde commence alors.

Le cimetière allemand

Deux enfants entrent : Martial et Arturo. Ils parlent, traversent le cimetière allemand et détruisent les anges d'une crypte.

Maclovia : Il était déjà sept heures du soir. Maclovia Cañas était très inquiète parce que ses enfants n'étaient pas encore rentrés à la maison. Elle a entendu un bruit dans la salle à manger... et j'ai couru en pensant que c'étaient eux. Mais quand je suis arrivé là-bas, j'ai vu qu'on avait cassé une fenêtre. [...] J'ai vu un grand ange de cristal avec les ailes ouvertes et mes deux fils à côté de lui... Maclovia avait commencé à avoir des pressentiments au moment de la révolution de 91, quand une foule balmacediste⁴⁷¹ a attaqué sa maison... [...] ⁴⁷²

Un officiel prend les enfants et les emmène devant le juge.

Au commissariat de police

Le juge s'apprête à leur rendre la liberté lorsqu'il découvre que ce sont les fils de l'un de ses ennemis personnels, Clodomiro Benavides. Il décide alors de les garder en prison jusqu'à ce que leur père paie les frais des destructions commises dans le cimetière. Ils lui répondent que leur père est en voyage et qu'il ne reviendra que dans un mois mais le juge insiste : ils resteront emprisonnés.

muerte a mis padres. [...] La gente dice que yo pájaro de mal agüero, los grandes me temen y los niños... los niños se burlan de mí. [...]

⁴⁷¹ Balmaceda était le président du Chili entre 1886 et 1891. Étant donné qu'il s'est suicidé, il est souvent comparé au président Allende.

⁴⁷² *Maclovia: Eran ya las siete de la tarde y Maclovia Cañas estaba muy preocupada porque sus hijos no volvían todavía a la casa. Sintió un ruido en el comedor... y yo fui corriendo pensando que eran ellos. Pero al llegar allá vi que se había quebrado una ventana [...] Vi un gran ángel de cristal con las alas abiertas y a mis hijos junto a él... Maclovia había comenzado con sus premoniciones allá por la revolución del 91 cuando una turba Balmacedista atacó su casa en busca [...].*

Maclovia : Les visions prémonitoires étaient si fortes que je n'ai pas pu attendre plus longtemps. J'ai pris mon cheval et sans attendre une minute [...] je me suis dirigée vers le quai pour empêcher que Clodomiro s'embarque mais le bateau était déjà parti. Je me suis alors rendu compte que je devais faire face à cette situation toute seule et je me suis dirigée vers le commissariat. Quand je suis arrivée là-bas, le juge était en train de partir⁴⁷³.

Maclovia demande au juge de lui rendre ses enfants. Suit une scène au cours de laquelle le juge déclare qu'il est dans l'impossibilité de les lui rendre avant d'avoir calculé le montant des dégâts provoqués dans les monuments du cimetière. Maclovia assure que ses enfants ont été torturés. Le juge se défend.

Maclovia : Alors, j'ai eu une nouvelle vision : j'ai vu le berceau que mes fils avaient eu à leur naissance, un berceau en bronze, avec des draps en lin et des petits anges brodés, empli de sang. Et j'ai eu la certitude que j'avais perdu un de mes fils...⁴⁷⁴

Le juge : Madame Benavides, je crains qu'il ne soit arrivé... un événement funeste. Apparemment... L'un de vos fils est tombé malade ou probablement il était déjà malade avant... le fait est que... Je regrette d'avoir à vous informer... qu'un des jumeaux est décédé, Madame. Si j'en viens à savoir que quelqu'un au commissariat a donné l'ordre de maltraiter ces enfants...⁴⁷⁵

Maclovia : Je n'ai pas besoin d'explications concernant un homme déjà mort⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Maclovia: Las visiones premonitorias eran tan fuertes que no pude esperar más. Tomé mi caballo y sin esperar un minuto [...] me dirigí al muelle para esperar para impedir que Clodomiro se embarcara, pero el barco ya se había ido. Entonces me di cuenta que tenía que enfrentar esta situación sola, y me dirigí a la comisaría. Al llegar el Juez venía saliendo.

⁴⁷⁴ Maclovia: Entonces tuve una nueva visión: vi la cuna que mis hijitos habían usado al nacer, una cunita de bronce, con sabanas de lino y unos angelitos bordados en ellas, llenarse de sangre. Y tuve la certeza de que había perdido a uno de mis hijos...

⁴⁷⁵ Juez: Señora Benavides... Me temo que ha ocurrido... un hecho funesto. Al parecer... Uno de los niños se enfermó o probablemente venía enfermo de antes... es el caso que... Lamento tener que comunicarle... que uno de los mellizos ha fallecido, señora. Mire, si yo llego a saber que alguien en la comisaria dio orden de maltratar a estos niños...

⁴⁷⁶ Maclovia: No necesito explicaciones de un hombre muerto.

Elle sort en courant. Le juge reste seul sur scène. On entend la musique du cavalier noir, à un volume de plus en plus fort. Changement de lumières. Le cavalier masqué entre et tire sur le juge. Le juge tombe mort.

La seconde version du crime se termine sur cette image et la troisième commence.

La maison close « Le palais de cristal »

Urbano, Quintín et don Edgardo sonnent à la porte de la maison close. Le juge, qui est venu avec eux, les fait taire parce qu'ils sont sur la voie publique.

Quintín Barros va partir en Allemagne et ses amis – y compris le juge – veulent lui dire au revoir.

Le juge (il monte sur une charrette pour faire un discours) : Estimé ami Barros, tes amis et compagnons de débauche ici présents et ces graciles libellules de la nuit, nous voulons te souhaiter un bon voyage au-delà des mers dans le vieux continent, avec l'espoir qu'il te permette de te ranger une fois pour toutes, et d'en finir avec tes plaisanteries et tes paris, et même, pourquoi ne pas le dire ? Que tu puisses contracter des noces avec une dame distinguée !⁴⁷⁷

Quintín : Voyons voir ! Ces trois imbéciles ne peuvent pas croire que je puisse me marier avec une dame distinguée. Voyons, que ceux qui ne me croient pas lèvent la main. (Ils lèvent tous la main) Parfait alors ! Je vais vous donner la chance de votre vie de devenir riches. [...] Je parie donc que dans trois mois je reviens ici avec une dame allemande distinguée pour me marier⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ Juez: Estimado amigo Barros, tus amigos y compañeros de juego aquí presente y estas gráciles libélulas de la noche, queremos desearte un buen viaje Allende los mares en el Viejo continente, con la esperanza que te sirva para sentar cabeza de una vez por todas, terminar con tus bromas y apuestas, e incluso, ¿por qué no decirlo? ¡Que puedas contraer nupcias con una distinguida dama!

⁴⁷⁸ Quintín: ¡A ver a ver a ver! El trio de huevones no pueden creer que yo me pueda casar con una dama distinguida. ¡A ver levanten la mano los que no me creen! ¡Perfecto entonces! Les voy a dar la oportunidad de sus vidas para hacerse ricos. [...] Apuesto que en tres meses más vuelvo para acá con una distinguida dama alemana, para casarme.

Tous parient, les amis, la tenancière et les prostituées. Tous s'engagent à payer le pari quand Quintín aura célébré ses fiançailles.

Quintín : Nous allons faire une fête pour accueillir la fiancée ici dans le « Palais de Cristal ». Pour cela, je dois vous faire passer pour ma famille. C'est pourquoi je dois vous acheter des vêtements qui conviennent pour l'occasion, avec l'argent que je donnerai à Abelardo pour qu'il le gère, avec une somme pour qu'il fasse venir un pédé de Santiago pour vous enseigner les danses fines. En plus, je pense, disons, vous payer 80 pesos chacune par nuit. (Tous signent)⁴⁷⁹.

Le juge : Six mois plus tard, le juge est allé au débarcadère attendre l'arrivée de Quintín et de sa fiancée⁴⁸⁰.

La sirène d'un bateau retentit, et Helga entre, avec une grande valise.

Le débarcadère du port fluvial

Dans cette scène, le juge accueille Quintín et Helga qui ne parle qu'allemand et ne comprend pas un mot d'espagnol, ce qui donne lieu à des jeux de mots comiques.

Le Palais de cristal

Tante Etelvina, Maritza, Marilú et Iris, des prostituées habillées comme des demoiselles, Urbano et don Edgardo reçoivent le couple.

C'est une scène très drôle, pleine de rimes grossières et de plaisanteries à double sens. Ils dansent. À un moment, Helga fait une rime en espagnol et tous sont stupéfaits.

Quintín retient Helga et un dialogue se noue entre eux.

⁴⁷⁹ Quintín: *Vamos a hacer una fiesta de recepción a la novia aquí en "El palacio de cristal" Y para eso las tengo que hacer pasar por mi familia. Para lo cual les tengo que comprar ropa adecuada para la ocasión, con dinero que dejaré en manos de Abelardo para que lo administre, junto con una cuota para que traigan un maricón de Santiago que les ensene bailes finos. Además estoy pensando, digamos, pagarles 80 pesos a cada una por una noche.*

⁴⁸⁰ Juez: *Seis meses después el Juez fue al muelle a esperar a Quintín y su prometida.*

Quintín : Un petit moment ! Je t'ai déjà dit qu'il était formellement interdit de parler en espagnol. [...] Regarde, j'ai parié beaucoup d'argent, et je ne m'aimerais pour rien au monde les perdre par ta faute. D'autant plus que je te paye très bien pour jouer ce rôle⁴⁸¹.

La fête continue, ils boivent tous copieusement. À un moment donné, dans un élan d'enthousiasme, Helga monte dans un chariot et chante « La belle Moulinière », en se déshabillant jusqu'à n'avoir plus que son corset.

Helga : Et c'est en hommage à mes chères collègues d'outre-mer !⁴⁸²

Quintín : Ça suffit ! Va t'habiller. T'as tout fait rater, allons !⁴⁸³

Urbano : Écoutez, nous avons ici un pari en cours. Mademoiselle, avez-vous dit que vous travaillez dans une maison de prostitution ?⁴⁸⁴

Quintín essaye de continuer à plaisanter, mais Helga se dévoile.

Helga : Qu'est-ce que je dis, Quintín ? Que je suis ton amour ou que tu m'as engagée ?⁴⁸⁵

Quintín : Dis simplement la vérité⁴⁸⁶.

Helga : Il m'a engagée⁴⁸⁷.

Ils se réjouissent tous parce qu'ils ont gagné leur pari.

⁴⁸¹ Quintín: ¡Momentito! Te dije que estaba terminantemente prohibido hablar en español. [...] Mira, yo tengo mucho dinero en bienes invertidos en esta apuesta y no me gustaría para nada perderlo por culpa tuya. Además, te estoy pagando muy bien por desempeñar este papel.

⁴⁸² Helga: Y va en homenaje a mis queridas colegas de ultramar.

⁴⁸³ Quintín: ¡Suficiente ! Anda a vestirse, echaste todo a perder, ¡vamos!

⁴⁸⁴ Urbano: ¡Oye, aquí hay una apuesta pendiente, pues!

⁴⁸⁵ Helga: ¿Qué digo Quintín? ¿Que soy tu amor o que me contrataste?

⁴⁸⁶ Quintín: Di simplemente la verdad.

⁴⁸⁷ Helga: ¡Me contrató!

Le Juge : Un moment, s'il vous plaît ! Regarde, Barros. Je ne peux pas laisser passer ces faits sans préciser d'abord certaines choses. Ce que vous avez fait me paraît réellement impardonnable. Essayer de me mêler moi, une autorité de ce village, à une telle escroquerie, cela n'a absolument pas de nom. Si je me mélange avec des gens de toutes les classes, c'est pour mieux connaître mon village, quoi ! [...] Mais cela ne signifie pas que vous allez venir bafouer les lois de cette manière. [...] Monsieur Quintin Barros, devant les témoins ici présents, reconnaissez-vous avoir signé le présent document ?⁴⁸⁸

Quintín reconnaît sa dette, il paie et accompagne Helga jusqu'au bateau.

Quintín : Helga, ich liebe dich ! Komm bald zurück ! Reviens vite ! Le bateau s'éloignait et il a senti que... il me semble que j'ai de la fièvre... Putain, non, il me semble que je suis amoureux !⁴⁸⁹

Dans la rue

Quintín s'adresse au juge pour lui demander de faire quelque chose pour son amie Helga qui a demandé un visa de séjour au Chili au bureau de l'Immigration.

Le juge : Oui, nous avons reçu déjà les papiers⁴⁹⁰.

Quintín : Bon, et alors ?⁴⁹¹

Le juge : Il n'y a donc aucun problème, donc. Ils ont été rejetés⁴⁹².

Quintín : Mais comment as-tu fait pour le les rejeter, homme ? Mais, pourquoi ?⁴⁹³

⁴⁸⁸ Juez: ¡Un momento por favor! Mira Barros, yo no puedo dejar pasar estos hechos sin aclararte primero unas cosas. Esto que ustedes han hecho, me parece realmente imperdonable. El tratar de inmiscuirme a mí, una autoridad de este pueblo, en semejante estafa, realmente no tiene nombre. El hecho de que yo me mescle con toda clase de gente, ¡es para conocer mejor a mi pueblo, pues hombre! [...] Pero esto no significa que ustedes van a venir a mofarse de esta manera de las leyes. [...] Señor Quintín Barros, delante de los testigos aquí presentes, ¿reconoce haber suscrito el presente documento?

⁴⁸⁹ Quintín: ¡Helga, ich liebe dich! ¡Komm bald zurück! ¡Que vuelvas pronto! El barco se alejaba, y sintió que... parece que tengo fiebre... ¡Putas no, parece que estoy enamorado!

⁴⁹⁰ Juez: Sí, ya recibimos los papeles.

⁴⁹¹ Quintín: Bueno, ¿y?

⁴⁹² Juez: No hay ningún problema, pues. Fueron rechazados.

*Le juge : Comment, pourquoi ? Parce que cette dame est une prostituée*⁴⁹⁴.

Quintín a beau lui expliquer que la situation a changé parce qu'il veut aujourd'hui épouser Helga, le juge se montre intransigeant.

*Quintín : Nous allons immédiatement clarifier cela ! Ni toi ni personne ne va m'empêcher de me marier avec Helga ! Si tu ouvres la bouche pour dire quelque chose contre ma femme, je te jure que je te tue ! Tu as entendu ?*⁴⁹⁵

Le cavalier vêtu de noir entre et tire sur le juge, qui tombe mort.

Nous allons passer à la quatrième version du crime.

Face au commissariat de police

Le prêtre Bohle entre, suivi de la procession. Les membres de la procession portent la Vierge et chantent. Le juge entre, ils se donnent la main.

*Le juge : Voici le curé de la paroisse d'Osorno, un des plus farouches ennemis du juge Contreras. Conformément à de nombreuses versions qui sont arrivées jusqu'à nos oreilles, c'est l'assassin le plus probable du juge Contreras. Il est arrivé dans la ville en 1888 et, depuis le premier jour, il a participé activement à la politique de la ville*⁴⁹⁶.

*Le prêtre : Les interventions du prêtre en politique ont été motivées par l'absence d'un pouvoir judiciaire compétent*⁴⁹⁷.

⁴⁹³ Quintín: *Pero, ¿por qué?*

⁴⁹⁴ Juez: *¿Cómo que por qué? Porque esa dama es una prostituta.*

⁴⁹⁵ Quintín: *¡Vamos a aclarar esto inmediatamente! ¡Ni tu ni nadie va a impedir que me case con Helga! Y si llegas a abrir la boca para decir algo contra mi mujer, ¡Te juro que te mato! ¿oíste?*

⁴⁹⁶ Juez: *He aquí el cura párroco de Osorno, uno de los más encarnizados enemigos del juez Contreras. De acuerdo a las muchas versiones que llegaron hasta nuestros oídos, el más probable asesino del Juez. Había llegado a la ciudad en el año 1888, y desde el primer día participó activamente en la política de la ciudad.*

⁴⁹⁷ Cura: *Las intervenciones del sacerdote en política fueron motivadas por la carencia de un poder judicial competente.*

Le juge : On l'accusait d'être intrigant, corrompu, suborneur, incendiaire, satire des quartiers pauvres et de beaucoup d'autres choses encore⁴⁹⁸.

Le prêtre : Calomnies répandues par les francs-maçons, les luthériens, les agnostiques et des libres-penseurs de la ville. Parce qu'en ce temps-là, les communistes n'existaient pas.⁴⁹⁹

Le juge : Si la Sainte Vierge peut me venir en aide...⁵⁰⁰

Le prêtre : Voyons, dites-moi en quoi nous pouvons vous aider⁵⁰¹.

Le juge : Bon, comme vous dites qu'elle discute avec vous, qu'elle vous fait des signes, de grimaces⁵⁰².

Le prêtre : S'il vous plaît, don Abelardo, ne vous moquez pas des images qui sont sacrées pour l'Église et aussi pour notre peuple⁵⁰³.

Le juge : Je ne me moque nullement, curé. Mais voyez de quoi il s'agit... Mais d'abord, regardez ceci⁵⁰⁴.

Le juge lui montre un sac.

Le prêtre (Il ouvre le sac) : Des pierres et de feuilles de nalca⁵⁰⁵, encore, don Abelardo !⁵⁰⁶

Le juge : Je vois que vous vous souvenez !⁵⁰⁷

⁴⁹⁸ Juez: *Se le acusaba de intrigante, de coimero, de cohechador, de incendiario, de sátiro de los barrios bajos, y de muchas otras cosas.*

⁴⁹⁹ Cura: *Calumnias esparcidas por los masones, luteranos, agnósticos y librepensadores de la ciudad. Ya que en ese tiempo no existían los comunistas.*

⁵⁰⁰ Juez: *Si la Virgencita puede darme una manito.*

⁵⁰¹ Cura: *A ver, dígame en qué podemos servirle.*

⁵⁰² Juez: *Bueno, con usted dice que ella conversa con usted, que le hace señales, morisquetas...*

⁵⁰³ Cura: *Por favor, don Abelardo, no se burle de las imágenes que son sagradas para la iglesia, y también para nuestro pueblo.*

⁵⁰⁴ Juez: *Yo no estoy haciendo ninguna burla, cura. Pero mire, de lo que se trata... Primero, que vea esto.*

⁵⁰⁵ Les nalcas sont de plantes avec des énormes feuilles.

⁵⁰⁶ Cura: *Piedras y nalcas nuevamente, don Abelardo.*

Le prêtre : De tout, nous nous souvenons des dernières élections, quand vous et vos militants frappiez vos adversaires politiques avec les feuilles de nalcas⁵⁰⁸.

Le juge : Bien sûr, mais cela s'est fait parce que nous avons dû nous défendre des pierres que vous nous avez jetés. Curé, des pierres sont sorties de grandes corbeilles, qui sont apparues comme par miracle. Et il paraît que le miracle va se reproduire parce qu'on m'a dit que des sacs comme celui-là ont été distribués durant la procession dans différents endroits de la ville. Ce qui me fait penser que vous tramez quelque chose contre moi ou contre les autorités de ce peuple. [...] Cette affaire doit se terminer à 18 heures, au plus tard, heure jusqu'à laquelle l'autorisation est donnée. Après, si nous attrapons quelqu'un dans la rue, il sera réprimé par la force publique !⁵⁰⁹

L'Église

Le prêtre : Mes fils, vous avez tous entendu les propos du juge et vous serez d'accord avec moi qu'il faut devancer le plan d'expulsion de ce juge. Alors, allez vite chez vous. Quant à moi, je reste ici à attendre les instructions de la Sainte Vierge.

(Au public) Le prêtre Bohle avait tant de fois raconté aux fidèles ses longues discussions avec la Sainte Vierge, alors, quand celle-ci lui a parlé pour la première fois cet après-midi et lui a dit...⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Juez: Veo que se acuerda, cura.

⁵⁰⁸ Cura: Todos recordamos las últimas elecciones, cuando usted y sus conmlitones andaban golpeando a sus opositores políticos con las nalcas.

⁵⁰⁹ Juez: Claro, pero eso fue porque tuvimos que defendernos de los peñascos que nos tiraban ustedes, pues cura, porque sacaron piedras de unos canastos que aparecieron como por milagro, y parece que el milagro se va a volver a repetir porque me han informado que sacos como éste fueron distribuidos durante la procesión en distintos lugares de la ciudad, lo cual me hace pensar que está urdiendo algo en contra mía o de las autoridades de este pueblo. [...] El asunto es que esta cuestión debe terminarse a las 18 horas a más tardar, que es la hora hasta la cual tienen permiso. Después si pillamos a alguien en la calle será reprimido por la fuerza pública.

⁵¹⁰ Cura: Hijos, todos ustedes han escuchado las palabras del juez y estarán de acuerdo conmigo en que hay que adelantar el plan de expulsión de este juez. Entonces, vayan rápido a sus lugares, que yo me quedaré esperando las instrucciones de la Virgen. (A público) Tantas veces contó el cura Bohle a los fieles de sus largas charlas con la Virgen, que cuando ésta le habló por primera vez esa tarde y le dijo...

*Vierge : Francisco, tu es en train de commettre le péché de ta vie. Si le sang coule jusqu'à la rivière, tu te condamneras pour cent ans...*⁵¹¹

*Prêtre (l'arrêtant d'un geste) : Et comme il a vu que la Vierge allait poursuivre la discussion, non seulement il n'en a fait aucun cas. (Il traverse la scène, poussé par le peuple vers un embarcadère dans un flot d'imprécations)... mais il l'a envoyée à la chapelle des carmélites. Et le prêtre a poursuivi le programme d'expulsion du juge Contreras*⁵¹².

L'embarcadère

*Le juge : Tout le poids de la loi va retomber sur vous !*⁵¹³

*Le prêtre (Il arrive en courant) : Du calme, mes fils ! Ne brûlez pas les branches de l'arbre tombé ! Ce juge va s'en aller et il ne mettra plus jamais les pieds dans cette ville, mais nous devons agir dans le calme, en suivant la voie du Seigneur !*⁵¹⁴

Ils continuent tous à avancer vers le quai. Le juge sort et ils chantent tous pour le saluer.

*Pueblo : Je veux voir Contreras pendu à un réverbère, avec la langue au dehors, implorant le pardon...*⁵¹⁵

*Le juge : En effet, en ce jour du 10 novembre 1894, à une heure et quart de l'après-midi, le prêtre Bohle faisait sonner les cloches de l'église, signal convenu avec les autres instigateurs de ce plan pour commencer à chercher le juge...*⁵¹⁶

⁵¹¹ Virgen: Francisco, estas cometiendo el pecado de tu vida. Si la sangre llega a correr hasta el río te condenaras por cien años...

⁵¹² Cura: Y como vio que la Virgen iba a seguir adelante con la discusión, no solo no le hizo caso, sino que la mando a relegar a la capilla de las monjas Carmelitas. Y el cura siguió adelante con el plan de expulsión del Juez Contreras.

⁵¹³ Juez: ¡Sobre ustedes va a caer todo el peso de la ley!

⁵¹⁴ Cura: ¡Hijos cálmense! ¡No hagan leña del árbol caído! Este juez se ira y no pondrá nunca más un pie en esta ciudad, pero háganoslo con calma, en el camino del Seno!

⁵¹⁵ Les formules n'ont pas changé. Ce sont les mêmes que celles du temps de Pinochet criées dans les manifestations contre Manuel Contreras, le « Mamo », le chef de la police secrète.

La maison de prostitution et l'Église, simultanément

Le juge : Ils m'ont trouvé à deux heures et quart de l'après-midi. Je sortais de la Préfecture et je traversais la rue Letelier quand ils m'ont porté jusqu'à l'embarcadère et m'ont obligé à monter sur le vapeur « Margarita ». Mais le 18 novembre, à sept heures du soir, je suis retourné à Osorno, accompagné cette fois d'un détachement de l'Armée. Cinquante hommes que le gouvernement suprême m'avait envoyés de la ville de Temuco. [...] Ils venaient en renfort aux dix policiers que j'avais fait venir de Valdivia. Quand nous sommes arrivés à Osorno, j'ai envoyé les policiers reprendre le commissariat. Vous ne voyez pas que ces vauriens l'avaient occupé ! Et après cela, j'ai chargé les soldats du détachement d'aller chercher tous ceux qui avaient pris part aux incidents parce que je vais vous dire une chose, je vais les poursuivre un à un⁵¹⁷.

Scène entre le Prêtre et Marilú, la prostituée

Marilú : Père, je dois vous raconter quelque chose qui est la vérité⁵¹⁸.

Le prêtre : Je n'accepte pas les rumeurs, ma fille, seulement les confessions. (Ils s'agenouillent) : Je vous salue, Marie pleine de grâce,...⁵¹⁹

Marilú : ...Conçue sans péché. Mon Père, hier, le juge Contreras est venu me voir au « Palais de cristal ». J'ai dû m'occuper de lui et il m'a raconté qu'il préparait quelque chose contre vous⁵²⁰.

⁵¹⁶ Juez: En efecto, ese día diez de noviembre de 1894, a la una y cuarto de la tarde, el cura Bohle hacía sonar las campanas de la iglesia a incendio, señal convenida por los demás instigadores de este plan para comenzar a buscar al juez.

⁵¹⁷ Juez: Me encontraron un cuarto para las dos de la tarde. Yo venía saliendo de la gobernación, cruzando la calle Letelier y me llevaron hasta el embarcadero, obligándome a subir al vapor "Margarita". Pero el día 18 de noviembre, a las 7 de la tarde, volví a Osorno, claro, esta vez acompañado de una fuerza de línea del Ejército. Cincuenta hombres que me había mandado el supremo gobierno desde la ciudad de Temuco [...] Además venían diez policías que había mandado a buscar a Valdivia. En cuanto llegamos a Osorno, mandé a los policías a que fueran a retomarse la comandancia. ¿no ve que la habían ocupado estos pelafustanes? Y después de eso, le encargué a los soldados de línea que empezaran a buscarme a todos los que habían participado en los hechos, porque le voy a decir una cosa, yo a estos los voy a procesar uno a uno.

⁵¹⁸ Marilu: Padre, le tengo que contar algo que es la pura verdad.

⁵¹⁹ Cura: Yo no acepto rumores, hija, solamente confesiones. Ave Mara Purísima...

*Le prêtre : Voyons, dis-moi, qu'est-ce qu'il prépare ?*⁵²¹

Dans une scène parallèle, au palais de cristal, le juge parle avec Marilú :

*Le juge : Nous devons faire quelque chose contre ce prêtre. Nous ne pouvons pas continuer à permettre qu'il se mêle des affaires politiques. [...] Peut-être que si nous nous pénétrons de force dans sa maison... Ce n'est pas une mauvaise idée ! Quoique... Nous devrions le faire à l'aube. Ainsi, nous le mettons à la rue en culotte, comme nous l'avons fait avec le dandy Fuschloger...*⁵²²

*Le prêtre : Merci de me l'avoir dit, ma fille*⁵²³.

*Marilú : Mais ce n'est pas tout, mon père. Il veut aussi enlever Madame Elvira, la vieille femme qui s'occupe de la chapelle et qui habite derrière l'église.*⁵²⁴

*Le juge : Si nous les sortons tous les deux en culottes dans la rue, tout le monde va penser que le prêtre avait quelque chose à voir avec la vieille. Ce qui, d'ailleurs, est probablement la vérité.*⁵²⁵

*Marilú : Ainsi, il m'a dit que nous devons supprimer définitivement ce prêtre*⁵²⁶.

*Le prêtre : Nous avons dû faire en sorte qu'il ne mette plus jamais les pieds dans cette ville...*⁵²⁷

⁵²⁰ Marilu: ...Sin pecado concebida. Padre, ayer me fue a visitar al "Palacio de cristal" el Juez Contreras, y me toco atenderlo a mí y me conto que está planeando algo en contra suya.

⁵²¹ Cura: A ver, dime, ¿qué está planeando?

⁵²² Juez: Tenemos que hacer algo contra ese cura. No podemos seguir permitiendo que se esté metiendo en asuntos políticos. [...] A lo mejor, si le allanáramos la casa... ¡Esa no es mala idea oiga! Claro que... Deberíamos hacerlo de madrugada. Así lo sacamos en paños menores a la calle, igual como hicimos con el pije Fuschloger.

⁵²³ Cura: Gracias por decírmelo, hija.

⁵²⁴ Marilu: Es que eso no es todo, padre. Además quiere sacar a la señora Elvira, la viejita que cuida la capilla y vive detrás de la iglesia...

⁵²⁵ Juez: Si los sacamos a los dos en paños menores a la calle, todo el mundo va a pensar que el cura tenía algo que ver con la vieja. Lo que probablemente es cierto, por lo demás.

⁵²⁶ Marilu: Así liquidamos definitivamente ese cura, me dijo.

⁵²⁷ Cura: Debimos habernos encargado que no pusiera nunca más un pie en esta ciudad.

Le juge (pendant qu'il s'habille) : Merci beaucoup pour vos attentions, ma petite. Si vous avez besoin de quelque chose... (Il la salue et sort)⁵²⁸

Le prêtre : Au revoir ma fille, tu peux partir, avec ma bénédiction⁵²⁹.

Marilú : Prenez soin de vous, mon père. (Elle sort)⁵³⁰.

Le prêtre : Au revoir, ma fille. Le prêtre Bohle a pensé qu'il devait se tenir éloigné du juge Contreras et de sa famille, même si la femme du juge était un membre actif de la paroisse. (Le juge reste sur scène et la femme du juge entre)⁵³¹.

La rue

Iselda : Il n'a jamais été facile pour moi d'être la femme d'un homme du caractère d'Abelardo Contreras, mon mari. Quand il a été nommé juge à Osorno, j'ai senti que quelque chose de mauvais était tombé sur nous.... Même si Iselda est toujours restée à l'écart de l'activité professionnelle de son mari, cette fois, il ne lui a pas échappé que la haine du peuple augmentait contre lui. Son désespoir a augmenté quand, un jour, en ouvrant la porte de sa maison, elle a vu qu'on avait laissé une chemise d'Abelardo, qui avait disparu depuis quelque temps du linge sale, tachée de sang. Elle a alors pensé que seul le prêtre pouvait l'aider. (Au prêtre). Père, père, s'il vous plaît... je vous ai cherché partout, je dois vous parler ! [...] C'est une menace. Aidez-moi à sauver la vie de mon mari...⁵³²

⁵²⁸ Juez: Muchas gracias por sus atenciones, pues mijita... Si necesita cualquier cosa...

⁵²⁹ Cura: Adiós, hija, vas con mi bendición.

⁵³⁰ Marulu: Cuídese mucho, padrecito.

⁵³¹ Cura: Adiós hija... Entonces el cura Bohle pensó que debía mantenerse alejado del Juez Contreras y de su familia, a pesar de que la esposa del Juez era miembro activo de la parroquia.

⁵³² Iselda: Nunca fue fácil para mí ser la esposa de un hombre del carácter de Abelardo Contreras, mi marido. Cuando él fue designado como Juez de Osorno, yo sentí que algo malo se nos venía encima... Aunque Iselda se había mantenido siempre al margen de la actividad profesional de su marido, esta vez no le pasó desapercibida la odiosidad que en el pueblo crecía en contra de él. Su desesperación aumento cuando un día al abrir la puerta de su casa, vio que habían dejado una camisa de don Abelardo, extraviada hace algún tiempo del lavado, manchada de sangre. Entonces pensó que solo el cura podía ayudarla... Padre, padre, por favor... lo he estado buscando... necesito hablar con usted. Esto es una amenaza, ¡ayúdeme a salvar la vida de mi marido!

Prêtre : Le prêtre Bohle savait parfaitement qu'Andreas Fuchloger était sorti de prison ce matin, que Madame Maclovia Cañas chercherait vengeance et que Quintín Barros avait promis d'assassiner le juge. Mais il ne pouvait pas violer le secret de la confession, même si ce qui l'a le plus effrayé, ça a été de comprendre qu'il était, autant que les autres, capable d'assassiner le juge Contreras⁵³³.

Le prêtre : C'est de la superstition, Madame Iselda [...] Je ne peux pas vous aider⁵³⁴.

Le prêtre s'en va, Iselda sort derrière lui. L'enfant au violon entre en scène.

À ce moment-là, la signification de la pièce bascule. Le juge, qui était jusqu'alors un être abominable et cruel, devient une victime. La douleur de sa femme le rend plus humain. Isolda incarne l'archétype de toutes ces veuves de guerre et de violence. Sa démarche a une portée universelle. Elle fait entrer le récit dans la grande histoire.

L'enfant au violon : Madame Iselda, je dois parler à votre mari ! Don Abelardo, don Abelardo !⁵³⁵

Le juge : Mais qu'est-ce qui se passe ? Pourquoi est-ce que vous me suivez tout le temps avec ce maudit violon ? C'est certain qu'un de mes opposants politiques a dû vous envoyer pour m'effrayer. Mais je vais vous dire une chose, je ne suis pas superstitieux, moi, personne ne me fait peur. (Il le menace avec son parapluie). À ce moment-là, le juge a observé la lune, sans savoir que ce serait la dernière fois qu'il la verrait. Et alors, il n'a pas pu dire quelque chose de gentil... C'était la pleine lune. Ça doit être pour cette raison qu'il y a tant de fous en liberté dans ce village (Il sort)⁵³⁶.

⁵³³ Cura: *El cura Bohle sabía perfectamente que esa mañana había salido de la cárcel Andreas Fuschloger, que la señora Maclovia Cañas iría en busca de venganza y Quintín Barros había prometido asesinarlo; pero no podía violar el secreto de confesión, aunque lo que más le asusto fue el darse cuenta de que él, al igual que los otros, era capaz de asesinar al Juez Contreras.*

⁵³⁴ Cura: *Esto es una superstición, señora Iselda. Yo no puedo ayudarla.*

⁵³⁵ Niño del violín: *Señora Iselda, necesito hablar con su marido, ¡don Abelardo, don Abelardo!*

⁵³⁶ Juez: *Pero, qué es lo que pasa, hombre ? ¿Por qué me anda siguiendo con ese maldito violín? Seguro que uno de mis opositores políticos tiene que haberlo mandado para amedrentarme, hombre. Pero le voy a decir una cosa, yo no soy supersticioso, a mí nadie me viene a asustar. Y en ese momento, el Juez*

Iselda (Elle entre en courant, avec dans les mains une chemise souillée de sang) : Le matin suivant, Iselda a eu un mouvement compulsif pour plonger la chemise de don Abelardo dans l'eau de la rivière, avec la certitude insensée qu'en effaçant les tâches de sang, elle effaçait aussi le danger. [...] Elle l'a fait très rapidement parce qu'elle sentait qu'il ne lui restait plus de temps. J'étais restée pour retrouver Abelardo à 11 h du matin sur la place pour assister à l'acte civique... (La fanfare traverse la scène. Le cavalier masqué fait de même). Les taches de sang imprimées dans la chemise d'Abelardo restaient non seulement fixées dans le tissu, mais toute la chemise sortait de l'eau tachée de rouge. (Elle prie)⁵³⁷.

Iselda : Après le coup... la ville est restée déserte. Pendant un long moment, personne ne se rappelle combien de temps, on a vu seulement l'âme vivante d'un vieil enfant jouant du violon et une veuve frappant à des portes sourdes et des fenêtres aveugles. Dans son pèlerinage, Iselda évitait de se retrouver face à face avec l'enfant au violon, jusqu'à ce que son découragement l'emporte sur son instinct de conservation. [...] Je n'ai plus de forces, tu peux disposer de ma vie⁵³⁸.

L'enfant au violon : Je ne dispose de la vie de personne, Madame Iselda. Si on me voit près de ceux qui vont mourir, c'est parce que je veux envoyer un message à mes

observo la luna, sin saber que sería la última vez que la vería. Y ni siquiera entonces pudo decir algo amable... Luna llena. Debe ser por eso que anda tanto loco suelto en este pueblo.

⁵³⁷ *Iselda: A la mañana siguiente Iselda fue presa de la compulsión por introducir la camisa de don Abelardo en el río, con la insensata certeza de que borrando las manchas de sangre borraría el peligro. [...] Lo hizo con gran rapidez porque sentía que su tiempo se terminaba. Yo había quedado de encontrar a Abelardo a las 11 de la mañana en la plaza para presenciar el acto cívico... Las manchas de sangre grabadas en la camisa de don Abelardo no solo se fijaban más con mayor fuerza sobre la tela, sino que ahora casi toda la camisa salía del agua manchada de rojo.*

⁵³⁸ *Iselda : Después del disparo... la ciudad quedo desierta. Por mucho tiempo, nadie recuerda cuanto, no se vio más alma viviente que un viejo niño tocando el violín y una viuda golpeando puertas sordas, ventanas ciegas. Iselda en su peregrinar evitaba encontrarse frente a frente con el niño del violín, hasta que el desaliento fue mucho más fuerte que su instinto de conservación. [...] No tengo más fuerza, dispón de mi vida.*

parents. Je veux qu'ils sachent que je n'ai rien à voir avec leur mort. Et leur dire aussi que je continue à jouer du violon comme ils le voulaient⁵³⁹.

Iselda : Iselda et l'enfant au violon sont devenus transparents, mais les gens sont restés enfermés dans leurs maisons, parce qu'ils ne savaient pas comment affronter les événements. S'ils étaient sortis avec la mine réjouie, on aurait dit qu'ils étaient complices de l'assassin ; s'ils étaient sortis avec la mine triste, on aurait pensé qu'ils étaient du côté d'un homme qui avait abusé du pouvoir. Quand ils ont décidé de sortir, ils l'ont tous fait le même jour, à la même heure et avec la même mine, ni triste ni gaie, ni apathique ni emplie d'espoir, ni rouge ni blanche, ni eau ni feu. Et c'est pour cette raison que ceux qui arrivent aujourd'hui jusqu'à Osorno ne sont reçus ni bien ni mal, et, si ce sont des gens réceptifs, ils s'apercevront qu'un groupe de musiciens vient à leur rencontre pour leur raconter la même histoire, racontée et racontée mille fois, jusqu'à l'année 1997, date à laquelle sera célébré le centenaire de la mort de don Abelardo Contreras⁵⁴⁰.

Un musicien de la fanfare entre et lui laisse son costume. Elle s'habille en musicien tout en continuant à parler au public.

On assure qu'à cette date, on connaîtra le nom du véritable assassin et que le juge pourra se défendre des accusations portées contre lui. (La fanfare entre et joue son hymne). Enfin, comme dans les contes de fées... les bons seront récompensés et tous les assassins de ce siècle seront punis. Et, ce qui est le plus important, les Osorninos

⁵³⁹ El niño del violín: Yo no dispongo de la vida de nadie, señora Iselda. Si me ve cerca de los que van a morir, es porque quiero enviarle un mensaje a mis padres. Quiero que sepan que yo no tuve nada que ver en su muerte, y además decirles que sigo tocando el violín como ellos querían.

⁵⁴⁰ Iselda: Iselda y el niño del violín se hicieron transparentes, pero la gente permaneció encerrada en sus casas, y es que no sabían con qué cara enfrentar los acontecimientos. Si salían alegres, se diría que eran cómplices del asesino, si salían tristes, se pensaría que estaban de parte de un hombre que abuso del poder. Hasta que tuvieron que salir y lo hicieron todos el mismo día, a la misma hora y con la misma cara, ni triste ni alegre, ni abúllica ni esperanzada, ni rojo ni blanco, ni agua ni fuego. Es por eso que quienes lleguen hoy día hasta Osorno, no serán ni bien recibidos ni mal recibidos, simplemente serán recibidos y si es gente receptiva percibirá que sale a su encuentro una banda de músicos, a contarles el mismo cuento que contaron y contarás una y otra vez, hasta el año 1997, fecha en que cumplirá el centenario de la muerte de don Abelardo Contreras.

sortiront à nouveau dans la rue, souriants, avec une envie de « murtado » et d'alcool de pommes⁵⁴¹.

Après s'être habillée, elle se mêle à la fanfare. Les musiciens font un dernier tour de scène et sortent.

Le spectacle se termine sur les musiciens qui transposent le récit dans le présent. Ils rappellent qu'il y a eu dans un siècle, d'autres crimes récents demeurés impunis. C'est bien évident qu'ils parlent des crimes perpétrés dans la dictature de Pinochet. Pourtant la question qui propose la pièce est que même si le juge était un homme injuste, il ne méritait pas une telle fin. Les morts ne doivent pas être oubliés et les crimes doivent être élucidés.

⁵⁴¹ Iselda : *Aseguran que para esa fecha se conocerá el nombre del verdadero asesino y se permitirá al Juez defenderse de sus cargos. En fin... como en todo cuento de hadas se premiara a los buenos y se castigará a todos los asesinos de este siglo. Y lo que es más importante, los osorninos volverán a salir sonrientes, con humor de murtado y chicha de manzanas.*

Photos du spectacle



[25] Les musiciens. S/d.



[26] Le dandy Fuschloger et Febronia Alcanto. S/d.



[27] Les sœurs Alcanto et leur Oncle. S/d.



[28] Le Juge Contreras et les prostituées. S/d.

Analyse

La structure du récit

Murmuraciones acerca de la muerte de un juez est une réflexion scénique à propos du meurtre du juge Abelardo Contreras perpétré à Osorno, en 1897. La construction du spectacle est principalement épique. Les instances narratives sont exposées dès le début : il y a une interaction directe avec le public afin de le faire participer au déroulement de l'intrigue, de l'inviter à réfléchir et à tirer ses propres conclusions. Les moments de narrations directes se combinent avec de brèves scènes d'interaction dramatique entre les personnages.

Dans son ensemble, le spectacle propose et met en scène quatre histoires différentes – quatre versions – qui pourraient expliquer l'assassinat du juge. Dans chacune de ces histoires, des personnages se présentent, une situation se construit et une action se développe dans laquelle un personnage – le protagoniste de l'histoire – doit faire face au juge, qui se comporte envers lui de manière abusive. L'action consiste à démontrer que ce personnage aura des raisons et aura même le désir de le tuer. La mise en récit de quatre versions possible se termine par l'apparition du cavalier masqué qui tire sur le juge.

Les histoires se présentent l'une après l'autre et elles sont toutes les quatre convaincantes. Le meurtrier du juge pourrait être n'importe qui. Les uns et les autres ont des raisons de le tuer qui peuvent paraître suffisantes.

La relation espace/temps

Le spectacle commence par établir un présent narratif bien précis, celui de la représentation elle-même. Les acteurs s'adressent au public et situent leur propos. Ils vont raconter une histoire et ce sont eux qui conduiront le récit. Ils vont ensuite entrer

dans la représentation des faits et ils vont incarner des personnages à travers des interactions au présent, des interactions propres à la forme dramatique. Ces interactions vont construire un autre présent, celui de la fiction, qui se situe à Osorno en 1897. Une fois qu'une histoire est conclue, les acteurs reprendront le présent narratif et commenceront l'histoire suivante. À la fin, ce sont les acteurs qui mettront un terme au récit et qui en tireront les conclusions.

Il n'y a pas donc une succession de présents absolus propre à la forme dramatique. Par sa nature de récit épique, « le présent de la représentation est en quelque sorte plus large que celui de l'action »⁵⁴². Des faits qui se sont produits dans le passé se problématissent dans le présent de la représentation.

La conception de l'espace est aussi narrative. Le spectacle se déroule dans le plateau même, dans le présent narratif construit par l'interaction avec le public. Les personnages vont être convoqués dans ce présent et ils vont amener les différents éléments scénographiques qui vont à signaler où se passe l'action. Ce seront de marques narratives, il n'aura pas la recréation d'un espace autre que le plateau, lui-même.

Les personnages

Au niveau des personnages, le présent de la représentation et la relation directe avec le public se construit avec les personnages des musiciens, une version métaphorique des acteurs eux-mêmes. À partir de là, les acteurs assument les personnages qui serviront principalement à raconter l'histoire. Comme nous l'avons déjà dit, ce sont les acteurs qui portent le récit. Ils incarneront divers personnages pour les besoins de la mise en histoire. Il y a donc, plus de personnages fhhqu'acteurs.

⁵⁴² Peter Szondi. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 100.

Le personnage se présente dans la situation requise par le déroulement de l'action. De ce fait, il se présente seulement selon des traits essentiels de caractérisation. Il n'y a pas de développement psychologique ni de subtilité dans l'expression des émotions.

Dans *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*, les personnages ont une fonction diégétique. Ce qui importe, c'est leur dimension sociale, leur « gestus », leur place dans la société : en tant que curé, prostituée, juge, épouse du juge, bon vivant. Ce sont de grands archétypes sociaux qui peuvent être caractérisés par une gestuelle simple, par des costumes et quelques accessoires, un parapluie par exemple. Ce qui est intéressant, c'est que « chaque gestus montré s'accompagne d'un gestus général, qui est de montrer qu'on montre »⁵⁴³.

Traitement des scènes

Dans la pièce, le dispositif narratif établi par la prise de parole qui crée les différents degrés de représentation est particulièrement remarquable. Tout d'abord, ce sont les membres de la troupe qui, en jouant le rôle des musiciens, s'adressent directement au public : ils situent l'action, précisent les antécédents et les références propres au contexte historique.

Une fois la situation construite, et une fois le lieu et le temps de l'action définis, les acteurs commencent à assumer leur personnage dans un processus d'incarnation progressive. Tout d'abord, l'acteur qui est supposé interpréter un personnage parle en son nom à la troisième personne du singulier pour commenter ce qui est arrivé au personnage et il exprime à l'égard de ce dernier ses propres idées et ses propres sentiments. C'est aussi l'acteur qui raconte l'histoire de son personnage à ce niveau.

⁵⁴³ Bertolt Brecht. *Petit organon pour le théâtre*, cité par Peter Szondi.

Ensuite, le personnage entre dans la situation et s'exprime à la première personne, en effaçant la voix l'acteur. Toutefois, même en tant que personnage, il parvient à commenter sa propre vie et à exprimer son opinion sur les événements avec une certaine distanciation. C'est une incarnation incomplète ou ambiguë du personnage en raison de l'emploi simultané des temps du passé et du présent.

Enfin, lorsqu'un personnage entre pleinement dans la situation et instaure un rapport avec les autres personnages, les dialogues se déroulent au présent, temps propre à l'interaction dramatique.

Chaque fois qu'un nouveau personnage apparaît – même à la fin de la pièce – le même jeu de distanciation s'effectue entre le il, le je et le jeu. Dans ce jeu, l'acteur peut exposer son point de vue sur le personnage avant de l'incarner et d'assumer l'action dramatique présente. Pendant tout le spectacle, les glissements entre ces types d'énonciation se produisent en permanence.

La fonction diégétique est toujours privilégiée. Nous pouvons affirmer que ce spectacle, même s'il a été conçu dans le plateau, il s'approche de la culture de la signification plus que de la culture de la présence. Le jeu d'acteur n'a pas la même qualité de présence qu'il y a avait dans les autres spectacles analysés.

Le processus de création et sa relation avec le politique

Nous allons mener une réflexion sur la forme de création de *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*, pièce qui, contrairement aux spectacles précédemment analysés dans cette recherche, n'a pas été conçue à partir d'un texte préalablement écrit : l'écriture et la mise en scène ont été réalisées dans le même temps, dans un même processus de création très participatif.

Cette intense collaboration entre l'écriture de la part de l'auteur et la recherche, les propositions et les improvisations des acteurs sous la direction d'un même auteur et metteur en scène, a laissé une trace distinctive – une empreinte dramaturgique – qui

donne son sens et son identité à la pièce, bien au-delà des apports des acteurs au moment de la mise en scène (ce qui pourrait sembler plus évident). Nous allons développer cette idée.

En effet, la présence et la participation des acteurs dans le processus de création du texte se manifestent à travers les différentes stratégies de prise de parole, des plus narratives, qui serait parler du personnage en troisième personne, aux plus conformes à la forme dramatique, qui serait l'incarnation du personnage en l'assumant à la première personne.

Ces différentes stratégies narratives obéissent assurément à la nécessité d'*épisisacion* d'une histoire qui, par son ampleur et sa complexité, ne peut pas être comprise dans la forme dramatique.

Épiciser le théâtre, ce n'est pas le transformer en épopée ou en roman, ni le rendre purement épique, mais y incorporer des éléments épiques au même degré qu'on y intègre traditionnellement des éléments dramatiques ou lyriques. (L'épiscisation sur le modèle de l'allemand *Episierung*) implique donc le développement du récit sans être une simple narrativisation du drame⁵⁴⁴.

Il faut cependant souligner qu'en l'occurrence, les différents statuts de la parole donnent à voir le mode de création du spectacle à l'issue d'un processus exceptionnel dans lequel chacun peut exprimer son point de vue. Autrement dit, dans cette pièce, ce sont aussi bien les acteurs que les personnages qui portent le récit. Ils partagent tous la responsabilité de raconter l'histoire. Après les recherches sur son personnage, l'actrice ou l'acteur connaît la personne qui se trouve à l'origine du personnage, s'est formé une opinion sur elle et peut donc l'exprimer en son propre nom. La voix de l'auteur se trouve ainsi multipliée⁵⁴⁵. La structure de l'œuvre – quatre histoires pour

⁵⁴⁴ *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean- Pierre Sarrazac. Paris, Circé/Poche, 2010, p.75.

⁵⁴⁵ « Le sujet épique met en scène, une forme narrative dont les modalités peuvent tout autant se retrouver dans l'usage – pour sa forme la plus simple – que dans celui du montage ou du fragment ;

expliquer le meurtre du juge par quatre meurtriers différents – est aussi le résultat du processus de création lui-même.

Construite sur le plateau et portée à l'écrit dans un même processus de création, la pièce *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* permet au nœud de l'action de se déplacer d'une histoire à l'autre, d'un ensemble de personnages à l'autre, sans qu'il soit nécessaire d'établir une ligne d'action dominante. Il y a quatre histoires différentes et toutes les quatre se terminent par la mort du juge. Par rapport à l'histoire vraie – un meurtre qui n'a pas été élucidé – chacune de ces versions peut être la bonne.

Ainsi, le spectacle n'est ni une affirmation ni une vérité qui est mise en scène. En choisissant pour titre *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*, (Commérages et chuchotements à propos de la mort d'un juge) l'auteur et les acteurs ont privilégié l'incertitude des échos d'un bouche-à-oreille depuis cent ans plutôt que la reconstruction d'une action qui aurait établi une version définitive et certaine d'un crime.

Nous émettons l'hypothèse selon laquelle la structure de cette œuvre est une structure contrefactuelle, qui résulte de l'exposé de quatre suppositions. Même si des scènes enchaînées montrent l'interaction entre les personnages – le temps présent, le dialogue, le conflit, la progression de l'action –, elles se terminent toutes par l'arrivée du chevalier masqué qui tire sur le juge. En l'occurrence, il ne s'agit pas d'une véritable action dramatique, étant donné que l'action dramatique suppose la résolution irréversible du présent qui *s'écoule et qui devient passé*.

Le présent s'écoule et devient du passé mais, en tant que tel, il cesse d'être présent. Le présent s'écoule en provoquant un changement, parce qu'un nouveau présent se

dans tous les cas, le sujet épique introduit une rupture de l'action dramatique telle que l'a définie Aristote dans son principe d'unité, de continuité ou de causalité. La fiction se transforme alors en réflexion. La vision se réfléchit à travers une forme narrative, médiation du sujet épique ». *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean- Pierre Sarrazac. Paris, Circé/Poche, 2010, p. 74 et 75.

dégage de l'antithèse. Le drame se déroule selon une suite absolue de présents. Il se porte garant de son propre absolu, il crée son propre temps. Chaque moment comportera donc en lui-même le germe du futur, il sera 'chargé d'avenir', ce qui n'est possible qu'en vertu de sa structure dialectique, et celle-ci, de son côté, procède de la relation interhumaine⁵⁴⁶.

Dans cette pièce, l'apparition répétée du chevalier masqué efface le temps, en mettant entre parenthèses l'action qui vient d'être présentée. Tout recommence. Rien n'est vrai en termes absolus et le spectateur devra décider quelle est la version à laquelle il doit croire. On voit ainsi l'importance de l'influence du théâtre épique brechtien dans le parcours artistique de l'auteur/metteur en scène.

Dans un théâtre *épicié*, plus narratif, on introduit de la discontinuité, de la distance, des messages, de la réflexivité : devant la fable qu'on lui raconte, le spectateur doit faire appel à sa raison. Il doit déchiffrer le sens de cette fable, de cette parabole⁵⁴⁷.

Le sujet épique renvoie toujours à la présence de l'auteur à l'intérieur d'une narration, ainsi, l'éclatement des points de vue de l'auteur perceptibles dans la pièce est une innovation dramaturgique majeure. C'est l'élément central qui guide la compréhension et l'interprétation de ce spectacle.⁵⁴⁸

Dans cette pièce, le sujet épique éclaté est la confirmation d'un travail collectif pleinement réussi. Toutes les voix et tous les points de vue sont représentés. Si nous considérons le moment historique dans lequel cette œuvre a été créée, nous pouvons affirmer que le processus de création met en évidence la récupération d'un projet social dans lequel tout le monde s'investit activement, conférant par là même au spectacle sa force politique. Nous reviendrons sur cet aspect dans les conclusions.

⁵⁴⁶ Peter Szondi. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 16.

⁵⁴⁷ Épique/Épiciation dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac. Paris, Circé/Poche, 2010, p. 75.

⁵⁴⁸ « S'il y a quelque chose à raconter et à retenir de l'histoire, *un je de la narration* est nécessaire : ce 'sujet de la forme épique', selon la formule de Lukacs, que Petsch appelait *moiépique*, Peter Szondi l'a mis en évidence dans sa *Théorie du drame moderne* : le sujet épique renvoie à la présence de l'auteur au sein de la narration, dans laquelle le point de vue de l'auteur s'avère central.

Ainsi, toutes les étapes du processus effectué s'emboîtent dans un même paradigme d'ordre. Toutes ces phases qui peuvent être discernées dans l'élaboration du spectacle, la formation du groupe, la méthodologie de travail, les différents statuts de la parole, la structure de l'action, le travail de l'acteur, le statut de l'auteur/metteur en scène, sont des étapes qui correspondent à une recherche collective dont l'objectif est de comprendre et problématiser un drame qui a eu lieu dans le passé. L'intérêt de ce processus est qu'en faisant la recherche collective, ce sont gardés les voix individuelles dans ce que nous avons appelé l'éclatement du sujet épique.

Une dernière réflexion : l'Histoire, l'histoire récente

En définitive, ce qui est en jeu dans cette pièce, c'est la possibilité de révéler la vérité dans l'histoire. La pièce met en scène la difficulté, voire l'impossibilité, d'élire une version définitive et convaincante des crimes du passé.

Plusieurs questions surgissent alors à propos de l'histoire : comment cette histoire s'écrit-elle ? Quel est le statut de la mémoire dans sa relation avec l'histoire ? Combien de temps peut-on attendre avant que les événements passés ne se transforment en légendes ? Ces questions irriguent tout, déterminent la composition de la pièce et lui donnent sa cohérence, en construisant un discours d'auteur d'une grande puissance.

Le refus de raconter des histoires, refus qui s'était installé comme un discours dominant dans le milieu théâtral, est peut-être à mettre en relation avec l'absence d'historiens travaillant sur l'histoire récente du pays, phénomène que nous avons déjà évoqué dans notre étude. Pendant les années Pinochet, les sciences humaines avaient été mises à l'écart et elles ont toujours des difficultés à retrouver leur pertinence. L'Histoire, au sens large du terme, avait perdu sa dignité.

Murmuraciones acerca de la muerte de un juez approche de la grande Histoire par le biais de la récupération d'une chronique familiale. Dans un pays où l'Histoire avait été balayée comme discipline, recuperer une histoire familiale était une première

démarche. La mémoire personnelle précède et facilite la construction d'un discours plus large qui peut faire penser à l'Histoire du Chili⁵⁴⁹. *L'histoire a commencé par être un récit, un récit de celui qui peut dire : « j'ai vu, j'ai entendu dire ».*

Dans cette pièce, l'intérêt porté à l'histoire et la recherche de sources historiographiques ont fait que le spectacle soit plus narrative que les autres que nous avons analysé, il appartient plus à la « culture de la signification », décrite par Grumbrecht. On retrouve la création de quatre récits articulés et une organisation temporelle des actions. Des dialogues et des réflexions s'expriment dans ces dialogues.

Même si la pièce met en scène les circonstances d'un crime commis autrefois, dans un passé lointain, mythique pourrait-on dire, au fur et à mesure que l'action progresse, elle actualise une discussion très pertinente à propos de la justice. La première question qui est posée est de savoir si les crimes sont prescrits. Cela vaut-il la peine de continuer à rechercher l'identité du meurtrier du juge Contreras ?

Les questions se succèdent. Les victimes de l'intransigeance et de la cruauté du juge Contreras avaient-elles le droit de se venger et de se faire justice elles-mêmes ? Qui a le droit de faire justice ?

Le spectacle lui-même nous autorise à établir une relation entre le juge Contreras et Augusto Pinochet. Quand le peuple veut expulser Contreras, ils crient les mêmes slogans que ceux qui étaient criés contre le dictateur. Le juge Contreras était lui aussi un dictateur. Mais cela donnait-il le droit de le tuer ?

La question d'une transition politique pacifique qui aurait expulsé le dictateur par une élection n'était pas acceptée par tous les Chiliens. Le FPMN était respecté, même s'il était devenu indépendant du Parti Communiste. Beaucoup de gens regrettaient que la tentative d'attentat contre Pinochet ait échoué en 1986. *Murmuraciones acerca de la*

⁵⁴⁹ Jacques Le Goff. *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1986, p 19.

muerte de un juez propose une question incontournable qui était essentielle pour les Chiliens de la transition politique.

La pièce soulève la question de la justice. Quatre situations sont élaborées, qui pourraient permettre de comprendre - ou même de souhaiter - que quelqu'un tue le juge, puis une femme – la femme du juge – apparaît, incarnant toutes les femmes qui ont souffert de la perte de leur mari, même en raison de la cruauté du juge, de Pinochet dans la vie réelle.

La dignité de cette femme, sa souffrance et son innocence à l'égard des crimes de son mari permettent l'identification et l'empathie du public. Son apparition provoque un total changement de perspective. Personne ne « mérite » d'être assassiné, le crime ne peut être légitimé, même si au cours de la pièce le Juge est assimilé à Pinochet, avec tous ses défauts.

L'alliance des partis pour la démocratie qui avait remporté l'élection présidentielle avait conclu des accords avec l'ancien régime. Pinochet était alors général en Chef des Forces armées et sa présence pesait toujours sur la vie des Chiliens. La question de savoir comment se débarrasser de lui était toujours d'actualité.

7. Conclusions

Nous avons précisé dans la présentation de notre problématique que le présent social et politique, c'est-à-dire le grand processus de transition politique, n'avait pas été repris directement dans le théâtre et que les spectacles n'avaient pas été bien reçus, ni par la critique ni par le public, lorsque ce processus avait été repris.

Les événements politiques – la passation de pouvoir, la découverte d'ossements de détenus disparus, la libération de prisonniers politiques, les derniers attentats du FPMR, l'affaire des « Pinochèques », les menaces proférées par Pinochet, les premiers jugements de militaires – tous ces événements graves que vivait la société chilienne et qui étaient bien présents dans la presse, dans les médias et dans le quotidien des Chiliens – n'apparaissent pas dans les grandes représentations théâtrales de l'époque que nous avons analysée.

Cela ne veut pas dire que le théâtre ait abordé la transition politique de manière analogique ou métaphorique. Il ne s'agit pas d'un discours codé à l'intérieur duquel on pourrait trouver cachés les personnages de la transition et leur problématique. Dans l'absolu, il s'agit d'une autre opération de l'esprit collectif.

Nous considérons que le théâtre a donné une forme aux contenus de l'imaginaire social en traduisant de manière symbolique un récit très profond et structurant qui n'était pas encore formulé rationnellement. Il a révélé des thèmes, des contenus qui faisaient partie des émotions, des sentiments qui étaient latents mais dont on ne savait pas parler directement. Plus important encore, le théâtre se présentait à l'époque comme un espace unique – un espace concret de rassemblement – dans lequel ces contenus encore diffus pouvaient être élaborés, un espace qui réunissait les acteurs et les spectateurs dans une entreprise de partage, de coprésence, de construction de communauté, comme ne le faisait aucune autre manifestation artistique.

Il est possible que les créateurs aient voulu sortir de ce conflit principal de la société chilienne – dans la mesure du possible, car nous avons déjà signalé qu’il y avait une menace permanente de voir la transition ne jamais aboutir – et ne plus faire de Pinochet le centre de leur vie. Se placer en marge du politique a peut-être été une façon d’accorder de l’importance à d’autres aspects de la vie. Il se peut que derrière le refus de la contingence politique il y ait eu une affirmation, celle de ne plus rester dans le seul thème qui avait englouti leur jeunesse. Le sentiment que « la vie était ailleurs », comme l’avait formulé Kundera, amplement lu à l’époque. Le sentiment que les créateurs avaient consacré trop de temps, trop de pensées, trop d’énergie à Pinochet et que maintenant ils avaient le droit de vivre et de penser à d’autres thèmes.

Nous avons voulu réaliser l’analyse approfondie de quatre spectacles marquants, réalisés durant la période de la transition politique, pour comprendre quelle était leur relation avec le grand programme de la société chilienne. Nous nous sommes interrogée sur leur sujet, leur récit, la façon dont ils ont été construits et le processus de création qu’ils ont connu. En définitive, nous avons cherché à savoir comment ces spectacles avaient contribué à la formation du discours culturel de l’époque.

Nous avons présenté séparément les descriptions des spectacles et leurs analyses et nous allons maintenant réfléchir sur les éléments convergents pour formuler nos conclusions.

La relation espace/temps

Notre conclusion est que l’opération temporelle/spatiale des spectacles est un élément structurant du récit. Après l’analyse du récit des spectacles, nous voulons signaler que les quatre spectacles situent tous l’action dans le passé, ce qui témoigne de la difficulté des Chiliens à s’installer dans le présent et à proposer une action tendant vers l’avenir. Nous voyons là une relation directe avec l’impossibilité de résoudre le conflit dramatique dans la politique qui enfermait et immobilisait la société chilienne.

Dans *Malasangre*, bien que le spectacle exclue les mots, il est clair dès le départ qu'il sera question de raconter la vie du poète Rimbaud. La célèbre photo du poète était affichée partout. Les costumes, les éléments du décor et la musique construisaient « un passé », un peu nostalgique, un peu français, un peu colonial. Personne n'aurait pu penser que l'action se déroulait dans le Chili des années quatre-vingt-dix. L'action se déroulait dans un « ailleurs ».

Nous avons toutefois observé que, par sa mise en scène, le spectacle donnait une représentation spatiale du temps : le présent de l'action – la vie de Rimbaud, et ses interactions avec d'autres personnages – était représenté au centre de l'espace scénique et ce présent se projetait toujours vers l'avant, vers l'avenir. L'axe temporel devenait un axe spatial. En raison du traitement des scènes et de la dynamique spatiale du spectacle, il était fait référence au passé – la vie de Rimbaud que le spectacle cherchait à raconter –, mais ce passé n'était pas vraiment représenté. Autrement dit, dans *Malasangre*, les faits réels de la vie de Rimbaud participaient à un mythe plus large, celui de la vie en tant qu'aventure passionnante, et ce mythe s'actualisait dans le spectacle. La mise en scène présentait un groupe d'acteurs et d'actrices qui vivaient le théâtre comme la plus grande des aventures, qui ne pouvait que se projeter vers l'avant. Ce qui se jouait réellement dans le spectacle, c'était alors la tension entre le présent et l'avenir, avenir qui était une force d'attraction puissante et incontournable.

Dans *Historia de la sangre*, au contraire, le passé est le temps primordial du spectacle. Il est omniprésent. Les personnages sont pris dans ce passé, ils ne parlent que des événements qui se sont produits dans le passé, tous les textes qu'ils énoncent – ce que les membres de la compagnie appelaient des témoignages – sont rapportés aux temps du passé. En l'absence d'une véritable communication avec le spectateur, le présent n'arrive pas à se constituer en un présent narratif. Les personnages sont sur la scène dans un espace-temps personnel, un espace-temps subjectif, une sorte de transe incommunicable. Ils s'approchent de la scène d'un crime qui a déjà eu lieu et la contournent. Le passé est le temps de la scène du crime, la scène numineuse qui s'est

emparée de toute leur vie. Les personnages se trouvent dans la mise en parole de cette scène. Cependant, la parole des personnages n'a pas d'intention communicative. Le passé est constitué d'une succession d'images obsédantes qui ne permettent pas aux personnages de se situer dans le présent. Ces derniers ne peuvent pas se détacher des images, des traces des actes horribles commis dans le passé. Ce passé a occupé toute la place. Le présent n'est pas conquis. Les personnages n'ont aucune possibilité d'action dans le présent, même pas celle de donner un sens au vécu.

Dans *Las siete vidas del Tony Caluga*, la relation espace-temps est également très significative. Une première interaction entre les personnages de Caluga et de l'huissier se construit dans le présent, celui du Chili des années quatre-vingt-dix dans un chapiteau plein de fantômes, qui est la maison de Caluga et en même temps le Musée de sciure de bois. Cette interaction va rapidement donner lieu à des reconstructions des scènes de la vie de Caluga situées dans le passé. Même si ces interactions sont représentées dans le présent de la fiction, elles sont dans le passé, par rapport au présent de la représentation.

Dans *Las siete vidas del Tony Caluga*, ce sont les caractéristiques du présent qui sont tout particulièrement importantes pour notre analyse. Il s'agit d'un présent très précaire, instable, menacé par l'oubli. Caluga vit dans une maison emplies de fantômes. Personne ne se souvient de lui. Il était certes reconnu dans le passé mais, dans le présent, il fait partie de l'inventaire « des biens nationaux ». Il n'est plus actuel. Les temps glorieux sont déjà révolus. Le présent n'a aucune projection, aucun avenir. Il ne peut que se précipiter vers la disparition. À la fin, Caluga lui-même a oublié qui il était et ce qu'il a fait, il nie même la relation qu'il avait établie avec l'huissier pour lui raconter sa vie.

Dans une sorte de « paradoxe terminal », selon l'expression de Kundera⁵⁵⁰, le spectacle se termine sur la négation totale de tout ce que le spectacle lui-même avait voulu affirmer. Caluga perd totalement la mémoire. Son oubli entraîne l'histoire du cirque chilien, emportant avec lui tous les personnages du Musée de sciure de bois. La culture populaire est agonisante, même si la démocratie a été instaurée dans le pays. Il n'y a plus d'avenir pour le cirque et son ancien mode de vie.

C'est dans *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* que le présent acquiert une importance significative. Le texte comme le spectacle arrivent à construire un véritable présent narratif qui se joue dans la relation entre les acteurs et le public. Ce présent va permettre la recréation de scènes qui auraient pu avoir lieu dans le passé : le développement des quatre histoires qui pourraient expliquer le meurtre du Juge Contreras. La reconstruction du passé est ainsi conjecturale, le spectacle n'impose pas une affirmation qui se voudrait la véritable version du meurtre perpétré. Le passé peut être sujet à différentes interprétations et peut donner lieu à des récits différents.

Dans *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*, à la différence des mécanismes utilisés dans *Las siete vidas de Tony Caluga*, l'action principale se déroule au présent et elle amène à construire les hypothèses explicatives de l'assassinat du juge. Le présent est souvent repris, à la fin de chacune des versions possibles, non seulement au moment où le cavalier masqué arrive mais aussi chaque fois qu'un acteur prend la parole et s'adresse directement au public pour lui rappeler les antécédents du personnage qu'il va incarner. Le passé est ainsi en relation avec le présent. Représenter les faits qui se sont produits dans le passé permet d'engager une réflexion sur le présent. Dans ce spectacle, la prise de parole des acteurs est une forme d'expression de leur point de vue dans l'ici et maintenant de la représentation. Être présent permet le débat, être présent permet la libre expression de chacun. Même si

⁵⁵⁰ Milan Kundera. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 2004.

l'histoire racontée se situe dans la ville d'Osorno en 1897, la participation active des acteurs à la narration construit un présent bien réel.

En synthèse, à travers différentes stratégies plus ou moins liées au temps présent, les spectacles que nous avons analysés cherchent à se situer dans un « autrefois » et un « ailleurs », peut-être dans un temps antérieur aux événements politiques qui avaient déchiré la société chilienne en la scindant en deux groupes irréconciliables. Nous voyons là la volonté de trouver un espace-temps commun aux Chiliens, dans lequel tous les spectateurs pourraient reconnaître le Chili d'autrefois.

Cela apparaît évident dans *Las siete vidas de Tony Caluga*, spectacle qui fait directement référence à la nostalgie des Chiliens en représentant la décadence du cirque et du mode de vie qui lui était propre, de même que dans les autres spectacles. Les quatre pièces mettent en scène des éléments de l'ancienne culture populaire qui sont pourtant perçus comme identitaires : des mots et des expressions, une certaine musique, des chansons, une compagnie de cirque, le baby-foot, les clowns. Ce sont des éléments que tout le monde pourrait reconnaître comme appartenant au Chili du passé. Ce qui est très significatif pour notre analyse, c'est la manière dont le Chili d'autrefois apparaît dans ces spectacles, condamné à l'oubli et à la disparition, à moins qu'un effort de mémoire ne soit réalisé d'urgence.

Le refus de la forme dramatique

Nous avons mentionné qu'il y avait une tension entre les faits racontés – la vie de Rimbaud, les crimes passionnels, la vie du clown Caluga et le meurtre du juge Contreras – et la mise au présent (ou la représentation) de ces faits. Autrement dit, la question de savoir comment rendre présents les actes et les événements survenus dans le passé, ou comment amener les personnages vers le présent, a été la question angulaire qui a produit des innovations importantes dans la mise en scène.

Le refus de la forme dramatique – qui aurait été la forme la plus facile pour faire venir les faits du passé à travers l’interaction des personnages dans temps présent fictionnel – a stimulé l’imagination des artistes, leur permettant de trouver des formes scéniques dans lesquelles ils pouvaient raconter les faits passés et les amener dans le présent.

Dans la forme dramatique, la construction de présence est en quelque sorte garantie par la représentation des actions du personnage qui oblige l’acteur à entrer dans la situation et à la vivre pleinement. La formation de l’acteur va généralement dans ce sens. À travers diverses techniques, telles que le « comme si » de Stanislavski, l’acteur arrive à éprouver réellement, physiquement, les émotions du personnage. La représentation des actions au temps présent provoque – chez les bons acteurs – une qualité de présence, au sens donné par Gumbrecht, une véritable mise au présent de l’action représentée qui retient immédiatement l’intérêt du public et suscite son empathie.

Cependant, il y avait à l’époque un refus systématique du texte écrit par un auteur indépendant du groupe de travail, et particulièrement de la forme dramatique considérée comme une forme artificielle de mener l’action dans le théâtre. Ainsi, les acteurs ont dû trouver une forme pour raconter et rendre présent, et construire la présence scénique par d’autres moyens. L’élaboration collective des récits scéniques – ce que l’on appelait à l’époque la dramaturgie de la scène – se jouait essentiellement dans le présent de la scène et les actions passées qui se trouvaient dans le texte avaient plutôt une fonction référentielle. Ainsi, la relation entre le présent et le passé était toujours problématisée.

Une fois que la forme dramatique a été discréditée dans l’esprit des créateurs, toutes les formes scéniques étaient possibles. Du fait qu’il n’y avait plus de modèle à respecter, chaque créateur voulait trouver sa forme propre.

Toutefois, nous comprenons bien maintenant que le refus de la forme dramatique – et dans un sens plus large le refus du texte – s’est produit au Chili parallèlement au processus de la transition politique, précisément parce que la vie politique, articulée

dramatiquement par le conflit construit autour des personnages d'Aylwin et Pinochet, n'arrivait pas à se résoudre.

Nous présenterons une dernière réflexion à ce propos. Un présupposé de la forme dramatique – peut-être le plus important – est que la vie peut changer par les actions des personnages dans un mouvement irréversible qui laisse le passé derrière, dans un progrès vers un futur qui est le résultat des actions présentes. Dans le Chili de la transition politique, les actions présentes menaient inexorablement au conflit dramatique que la société voulait maîtriser pour empêcher son explosion. Les Chiliens voulaient donc sortir de la logique du conflit, car toute action était dangereuse et pouvait avoir des conséquences funestes. Il fallait garder son calme et rester immobile. Nous voyons là l'explication du discrédit des mots drame et action dramatique.

Avec le recul du temps, il semble invraisemblable que les Chiliens aient vécu à l'époque dans une telle peur. L'image de Pinochet malade, se présentant dans une chaise roulante à la Chambre des Lords à Londres, comme nous avons eu l'occasion de le voir en décembre 1998, était impensable à l'époque de notre analyse. Malheureusement, la banalité ne reste force au mal.

La construction d'un cadre pour la mémoire collective

Nous estimons que même si les spectacles abordent les thèmes de la mémoire récente - notamment *Las siete vidas del Tony Caluga* qui arrive à mettre en scène le coup d'Etat, les fusillades et la destruction des documents par le feu, ou *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*, qui fait apparaître les femmes de prisonniers disparus à travers la figure de la femme du Juge assassiné - c'est dans le processus de création des spectacles que peut être évaluée leur contribution à l'élaboration de la mémoire collective. Dans tous les processus de création que nous avons examinés, les créateurs ont cherché à établir une relation avec le passé, à tisser un lien, à resituer le présent par rapport à l'histoire. Ils ont interrogé le passé pour créer la relation avec le présent.

Dans tous les cas, les artistes – les auteurs, les acteurs, les metteurs en scène – ont effectué une recherche pour comprendre les faits passés dont il était question dans chaque spectacle. Même dans *Historia de la sangre* – dont le discours apparaît plus désarticulé et plus fragmentaire –, ils ont consulté des documents, ils ont pris connaissance de la presse et ont réalisé des entretiens. Dans tous les processus, les créateurs se sont trouvés confrontés à des sources premières : des lettres, des photos, des journaux, des récits de familles, des récits de vie.

Au cours de ce processus, les artistes ont nourri leur mémoire personnelle et ont construit une mémoire collective à l'intérieur de chaque groupe de travail. Nous avons la conviction qu'un processus semblable était vécu partout dans la société chilienne. La parole s'est libérée après le départ de Pinochet. Des conversations se sont engagées dans toutes les instances. D'après nos propres souvenirs, il y avait un immense besoin de parler, de discuter, de se souvenir. – Où étais-tu au moment du coup d'État ? Qu'as-tu fait pendant ces années ? Que penses-tu de ceci ou de cela ? Telles étaient les questions qui étaient posées partout. L'élaboration collective des mémoires personnelles s'effectuait dans toutes les couches de la collectivité.

Il apparaissait nécessaire de travailler au théâtre sur un passé lointain - même si des qualités mythiques étaient attribuées à ce passé - pour approcher collectivement le passé récent. Il y avait des années sur lesquelles les Chiliens demeuraient muets et ne parlaient pas. Les récits qui étaient faits des événements survenus aux temps d'Allende et de Pinochet étaient opposés et contradictoires. Il y avait un pacte de silence. Pour pouvoir continuer à vivre ensemble, il était préférable de se taire. Il fallait encore beaucoup de conversations, de preuves, de recherches, de témoignages pour commencer à formuler un récit commun (un récit qui n'est toujours pas formulé totalement).

Nous pensons qu'interroger le Chili d'autrefois était une étape nécessaire pour aborder le passé récent. S'interroger sur le passé au sens large permettait de resituer le présent par rapport à l'histoire, de l'inscrire dans un continuum temporel. C'était

peut-être une stratégie inconsciente pour commencer à construire les cadres de la mémoire collective.

Le travail des acteurs et le récit extra-diégétique

Grâce à la volonté de dialoguer, de se rencontrer et de conquérir un espace d'expression, des groupes d'acteurs se réunissaient autour d'un metteur en scène afin de travailler ensemble et de rechercher quelque chose de nouveau. Sans bénéficier d'aucune subvention, ils se sont donné les moyens de travailler sur des projets de recherche de longue durée.

Nous constatons que la liberté de création avec laquelle les artistes du théâtre ont travaillé allait de pair avec le sentiment d'une renaissance, le sentiment de prendre un nouveau départ, de franchir une nouvelle étape. Sortir de la dictature était un événement crucial. La société chilienne sortait d'une situation et se dirigeait vers une autre, qui ne pouvait qu'être meilleure. Au-delà de toute incertitude, il y avait un espoir, une forme de gaieté. Le pays était marqué par ce que nous pouvons appeler « l'archétype de la page blanche », sur laquelle une nouvelle histoire pouvait commencer à s'écrire. Les premières années de la post-dictature ont été une période expérimentale. Le Chili devait se réinventer et se donner de nouvelles règles.

Cette situation s'est totalement reflétée dans l'expérimentation théâtrale. Les artistes ont constitué des groupes de travail pour effectuer une recherche, ils ont construit dans chaque équipe un laboratoire dans lequel ils pouvaient tout essayer.

En dehors du plateau, les créateurs partageaient beaucoup d'idées, ils se formaient, ils s'entraînaient, ils discutaient. Sur le plateau, la recherche était toujours centrée sur la forme scénique. Ils se demandaient comment faire, comment raconter, comment montrer, comment jouer, avec quelle musique, avec quels mouvements, quelles danses, quels décors. Les questions du sens du spectacle émergeaient du métier théâtral lui-même.

Ainsi, nous pouvons affirmer que c'est le travail collectif et collaboratif qui a permis le renouvellement des langages dans le théâtre et la création des nouvelles formes de récit que nous avons mentionnées dans nos analyses. Le renouveau scénique qu'a connu le Chili durant la transition politique n'aurait pas été possible sans l'engagement total des acteurs. La volonté d'exprimer leurs points de vue exigeait de leur part un engagement total. Le travail était fondamentalement basé sur leur capacité à construire une présence scénique puissante. Les acteurs se sont approprié la scène.

Les spectacles avaient bien évidemment un sujet, un récit principal, un déroulement thématique : la vie de Rimbaud, dans *Malasangre* ; les crimes passionnels, dans *Historia de la sangre* ; la vie de Tony Caluga dans *Las siete vidas de Tony Caluga* ; l'assassinat du Juge Contreras survenu à Osorno en 1897, dans *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*. Toutefois, le sens des spectacles ne s'est pas joué totalement au niveau diégétique et le niveau extra-diégétique est souvent devenu plus important. La construction de présence réalisée par des acteurs est l'élément principal qui a permis le renouveau de la mise en scène, l'art de la présence par antonomase.

Telle est l'impression qui se dégage du travail du *Teatro del Silencio*. *Malasangre* met principalement en scène un groupe de jeunes acteurs pleins d'énergie, capables de s'emparer des rues de la ville et de se faire une place dans le monde, de tracer une voie dans le théâtre par leurs propres moyens, avec leur seule force et leur conviction. Dans *Malasangre*, l'acteur, avec sa volonté inébranlable d'aller de l'avant, devient le personnage principal.

En ce qui concerne le travail du *Teatro de la Memoria*, les acteurs qui ont participé à l'ambition de leur metteur en scène de refonder le théâtre se sont entièrement adonnés à la création d'un nouveau langage qui allait révolutionner les formes théâtrales. Dès le départ, ils ont réalisé un travail radical, un jeu d'acteur obéissant à des logiques d'association de sens inconscientes et personnelles. Ils ont compris le sens de la recherche et ont participé à l'élaboration de la théorie. Ils étaient conscients de ce qu'ils apportaient. Désormais, le théâtre ne se contentera plus de « représenter la réalité » ni de « raconter des histoires », le théâtre se fera autrement. Ce sont, bien

entendu, des propos grandiloquents qui correspondaient pourtant à l'esprit du temps, à l'archétype du recommencement.

Dans *Las siete vidas del Tony Caluga*, même s'il y avait un texte préalable, ce sont les acteurs qui ont matériellement construit le spectacle. Ils n'ont pas seulement joué un rôle mais ils l'ont joué sous une forme particulière, qui leur a demandé une adresse particulière. Ils ont réellement réalisé les numéros circassiens : ils ont fait les clowns, ils ont jonglé, ils sont montés sur un monocycle, ils ont fait du trapèze. La performance des acteurs dans les métiers du cirque était réelle. Toute leur énergie était concentrée sur une tâche principale : maîtriser le métier, reprendre la routine mille fois répétée, ce qui conférait au spectacle une « qualité de présence » indiscutable. Cela a demandé de leur part une grande dépense d'énergie personnelle. Pourtant, ils ont su créer un événement qui a lieu dans l'ici et maintenant de la représentation. Un spectateur qui ne comprenait pas le dialogue pouvait ne pas comprendre que le thème était la vie du clown Caluga mais il pouvait suivre une action scénique complète, un vrai spectacle de cirque.

Dans *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*, nous avons souligné à plusieurs reprises l'importance des acteurs. Ces derniers ont pris la parole et ont donné leur propre version du meurtre du juge Contreras. Leur participation a laissé une empreinte dramaturgique sur le spectacle, aussi bien dans la structure du récit que dans la prise de parole des personnages. Ils ont fait éclater le sujet épique, en donnant au spectacle une multiplicité de voix et de points de vue.

La notion de performance théâtrale rejoint ainsi la notion traditionnelle de performance dans les arts plastiques, selon laquelle le performeur lui-même est toujours remis en question dans leur performance⁵⁵¹. Au cours des spectacles que nous avons analysés, les acteurs se sont engagés dans des processus de création et ils

⁵⁵¹ Roselle Goldberg. *La Performance*. Paris, Thames & Hudson, 2001.

se sont totalement mis en cause. Le fait d'interpréter un personnage et de ne pas apparaître sous leur propre nom nous semble une opération qui contribue à la théâtralisation, qui ne dissimule cependant pas l'acteur réel, toujours très visible, vivant le processus de se remettre en question en tant qu'artiste.

Dans la création d'un présent dense, dans des mises en scène vitales, festives, rituelles, énigmatiques ou narratives, le renouveau théâtral légitimait l'expérience, le partage, l'émotion collective.

En ce qui concerne la mise en relation du théâtre et la réalité, nous avons là un théâtre qui n'est plus dans la logique de la représentation d'une histoire mais dans celle du partage et la construction des présences. Il se trouve davantage dans la culture de la présence que dans la culture de la signification, d'après la catégorisation de Grumbrecht.

La collaboration comme méthode

Nous avons proposé qu'une des grandes innovations du théâtre chilien durant la première période présidentielle de la post-dictature soit la forme de travail que les groupes se sont donnée. Les processus de création ont été collaboratifs et participatifs, et la démocratie naissante s'est exercée dans le théâtre avec ces deux caractéristiques.

Durant cette période, de nombreux acteurs ont fait preuve d'une grande générosité dans leur travail. Ils ont travaillé sans être rémunérés, ou en partageant la rémunération avec celui qui était payé, à la télévision, par exemple⁵⁵². Le temps investi dans le travail n'avait aucune relation avec une quelconque rétribution. Pour les

⁵⁵² La question a été posée à tous les interviewés.

acteurs, le projet était un engagement personnel. Ce n'était pas du tout « un emploi » ni un moyen de gagner leur vie.

De même, la prise de décisions était collective. Le metteur en scène coordonnait, dirigeait la mise en scène artistique, mais il n'était pas le détenteur de l'autorité totale. Il y avait – selon la terminologie sociologique – une rationalisation du travail préindustriel, qui correspond cependant à la forme d'organisation recherchée par les entreprises créatives : collaboration et partage des risques et de la prise de décisions.

Une telle forme de travail collaborative s'est développée au théâtre à un moment de l'histoire du Chili où les nouvelles règles du jeu n'étaient pas encore établies. Nous pouvons imaginer que la collaboration est une condition naturelle du travail théâtral et que les grandes productions commerciales ne lui sont pas foncièrement propres.

Épilogue

Pour conclure, nous observons une progression dans les quatre spectacles analysés, une sorte de développement dans l'appréciation de l'espace démocratique, qui va de construction de présence muette jusqu'à la problématisation des règles du jeu démocratique.

Malasangre – et plus largement le projet de la compagnie du *Teatro del Silencio* – a célébré l'arrivée de la démocratie en reconquérant la ville. Les jeunes acteurs se sont installés pleinement dans l'espace démocratique. Ils ont réalisé une construction de présence pure, une occupation vitale et gaie qui marque l'ouverture vers le futur. En l'absence de mots, cette présence est donnée fondamentalement par le corps, c'est une présence physique.

Historia de la Sangre, pour sa part, rend possible l'expression de l'ombre, de ce qui restait encore dans l'indicible. C'est un spectacle qui rappelle que certaines pulsions humaines n'étaient pas considérées dans un projet consensuel tel que la transition

démocratique chilienne. Il y avait toujours au Chili des personnes marginalisées par leur condition sociale, culturelle et sexuelle.

Las siete vidas de Tony Caluga vient rappeler qu'il existait un Chili menacé de disparition, une forme de vie populaire qui ne correspondait pas aux règles du capitalisme et du libéralisme économique que tout le monde semblait accepter. Il fallait sauver cette forme de l'oubli pendant qu'il en était encore temps.

Finalement, *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* invite à réfléchir sur la justice et rappelle que les crimes doivent être élucidés avant qu'il ne soit trop tard. Laisser passer le temps rend difficile l'élucidation des faits. Il faut faire des efforts pour écrire l'histoire.

Nous voyons dans ce parcours une évolution qui va progressivement donner plus clarté et de rationalité aux discours des spectacles. Le rapport au temps strictement défini par l'espace, tel qu'il est construit en *Malasangre*, va graduellement devenir plus complexe. Cela permet même d'imaginer comment le travail dramaturgique lui-même s'est fait durant les quatre années du gouvernement d'Aywin et quelle est la progression qui a été réalisée dans la société chilienne.

Ce parcours va de l'occupation silencieuse de l'espace public représentée dans *Malasangre* jusqu'à une réflexion sur la justice dans *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* dans laquelle l'espace démocratique est mis en question et devient l'objet du débat public.

Nous voyons que l'évolution va de l'intuition à la pensée, de la culture de la présence à celle de la signification.

8. Liste des photos

[1] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1991. Photographe inconnu. Don de Renzo Briceño.

[2] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1992. Photographe inconnu. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[3] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1992. Photographe inconnu. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[4] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1991. Photographe inconnu. Don de Renzo Briceño.

[5] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1991. Photographe inconnu. 1992. Photographe inconnu. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[6] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1991. Photographe inconnu. Don de Renzo Briceño.

[7] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1991. Photographe inconnu. Don de Renzo Briceño.

[8] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1992. Photographe inconnu. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[9] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1991. Photographe inconnu. Don de Renzo Briceño.

[10] *Malasangre o las mil y una noches del poeta*. Metteur en scène : Mauricio Celedon. Teatro del Silencio, 1992. Photographe inconnu. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[11] *Historia de la sangre*, de Alfredo Castro, Francesca Lombardo y Rodrigo Pérez. Dirección: Alfredo Castro. Teatro La memoria, 1990. Photographe : Octavio Amaro. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[12] *Historia de la sangre*, de Alfredo Castro, Francesca Lombardo y Rodrigo Pérez. Dirección: Alfredo Castro. Teatro La memoria, 1990. Photographe : Octavio Amaro. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[13] *Historia de la sangre*, de Alfredo Castro, Francesca Lombardo y Rodrigo Pérez. Dirección: Alfredo Castro. Teatro La memoria, 1990. Photographe : Octavio Amaro. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[14] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.

[15] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.

[16] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.

[17] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.

- [18] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.
- [19] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.
- [20] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.
- [21] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe : Jorge Aceituno.
- [22] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.
- [23] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.
- [24] *Las siete vidas del Tony Caluga*. Texte et mise en scène : Andrés del Bosque. Teatro Circo Imaginario, 1994. Photographe inconnu. Don de Oscar Zimmermann.
- [25] *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*. Texte et mise en scène : Gustavo Meza. Teatro Imagen, 1993. Photographe inconnu. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.
- [26] *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*. Texte et mise en scène : Gustavo Meza. Teatro Imagen, 1993. Photographe inconnu. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.
- [27] *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*. Texte et mise en scène : Gustavo Meza. Teatro Imagen, 1993. Photographe inconnu. Programa de investigacion y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Catolica de Chile.

[28] *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*. Texte et mise en scène : Gustavo Meza. Teatro Imagen, 1993. Photographe inconnu. Programa de investigación y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

9. Bibliographie

Archives

Programa de investigación y archivo de la escena teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Archives personnelles de Juan Antonio Muñoz, critique du journal El mercurio.

Archives personnelles de Carola Oyarzun, critique du journal El mercurio.

Auteurs

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Grasset, 1978.

Angenot, Marc. *1889. Un état du discours social*. Montréal / Longueuil: Éditions du Préambule, 1989, 1.176 p. (Collection « L'Univers des discours »).

Aristote. *La poétique. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot*. Paris. Éditions du Seuil, 1980.

Assayag, Jackie. « Clifford Geertz, ou l'anthropologie interprétative souveraine », in *Clifford Geertz Interprétation et culture*. Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2010.

Augé, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.

Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires Firpo & Dobal Editores, 1987.

Barba, Eugenio. *Anatomía del actor: Diccionario de Antropología Teatral*. México Editorial Edgar Cevallos, 1988.

Barthes, Roland. « El discurso de la historia », en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

Barthes, Roland. « El efecto de realidad » et « La escritura del suceso », en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1984.

Bazin, Anne. « Produire un récit commun : Les commissions d'historiens, acteurs de la réconciliation ». Dans *L'Europe et ses passés douloureux* en Recherches, n° 6. 2007.

Borer, Alain. *Rimbaud. L'heure de la fuite*. Découvertes Gallimard. 1991.

Cambron, Micheline. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Québec. Éditions de L'Hexagone, 1989.

Castro, Alfredo. *Trilogía testimonial 1990-1993*. Mémoire de licence. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Non publié.

Castro, Alfredo. *Vagando por los márgenes*, en *Apuntes* n° 101, 1990.

Castro Alfredo. « *La puesta en escena como lugar del crime* », en *Apuntes* n° 107, 1994.

Cavallo, Ascanio. *La historia oculta de la transición*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1988.

Correa Enrique «El Festival de Teatro, una mirada a la diversidad», en *Apuntes* n° 107, 1994.

Cyrulnik, Boris. *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris, Odile Jacob, 2010.

Danan, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris, Actes Sud-Papiers, 2010.

De la Parra, Marco Antonio, « El retorno del texto » en *Apuntes*, n° 108, 1995.

Andres del Bosque. *Las siete vidas del Tony Caluga* en *Apuntes* n° 108, 1995.

Claudia Donoso. « Un beso con lengua en la huesera », en Alfredo Castro. *Trilogía testimonial 1990-1993*. Photocopie du mémoire de Licence. Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Non publié.

- Ducci Gonzales, Pilar. *Años de circo. Historia de la actividad circense en Chile*. Santiago, Ograma Impresores, 2011.
- Dubatti, Jorge. *Le convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2003.
- Dubatti, Jorge. « Teatro de la Memoria, una estética de la patria », en *Apuntes* n° 112. 1997.
- Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris, Éditions Quadrige, 2012.
- Durkheim, Émile. *Représentations individuelles et représentations collectives*. Collection « Les classiques des sciences sociales », Site web Université de Québec.
- Paz Errazuriz et Claudia Donoso. *La Manzana de Adán*. Editorial Zona. Santiago. 1989.
- Féral Josette, Chili, Conférence lors du Séminaire *Teatro y memoria*, octobre 2008. s/p.
- Fischer-Lichte, Erika. *La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura* en <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo#scribd>
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores, 2011.
- Foxley, Ana Maria. « Muestra de dramaturgia: zona de experimento », en *Apuntes* n° 110, 1995.
- Galeano, Eduardo. *Les veines ouvertes de l'Amérique latine*. Mexico, Siglo XXI, 2015.
- Geertz, Clifford, « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », en *Enquête* n° 6. Éditions Parenthèse, 1998.
- Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Goldberg, Roselle. *La Performance*. Paris, Thames & Hudson, 2001.

Guerrero, Eduardo, *Mierda mierda. Veinte años de crítica teatral 1986-2006*. Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, s/d.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Éloge de la présence. Ce qui échappe à la signification*. Paris. Meta-Éditions, 2010.

Hurtado, María de la Luz. « Teatro chileno: historicidad y autorreflexión », en *Nuestra América*, n° 7, Agosto-Septiembre. Porto, Portugal, 2009.

Hurtado, María de la Luz y Roman, José. *Teatro Imagen*. Ceneqa. Serie Testimonio (Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual). Santiago, 1980.

Hurtado, María de la Luz y Barría Mauricio. (Compiladores) *Antología: 100 años de la dramaturgia chilena*. Comisión Bicentenario. Presidencia de la Republica. 2010.

Jung, C. G. *Les racines de la conscience*. Paris, Buchet/Chastel. 1971.

Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 2004.

Lagos, Soledad, « Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los '90 » en *Apuntes* 112, 1994.

Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*, Gallimard, 1986.

Lehemann, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique*. L'Arche, 2002.

Meza, Gustavo. *Murmuraciones acerca la muerte de un juez y otras dos murmuraciones*. Santiago, Editorial LOM, 1995.

Mitza, Roger. « Oratorio a varias voces », en *Apuntes* n° 112, 1997.

Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Otano, Rafael. *Nueva crónica de la transición*. Santiago, Lom Ediciones, 2006.

Pacull, Alvaro. « Caluga y los afuerinos » en *Apuntes* n° 108, 1994.

Piña, Juan Andrés. *20 años de teatro chileno 1976-1996*. Santiago, Ril, 1998.

Piña, Juan Andrés. *Contingencia, poesía y experimentación. Teatro chileno 1976-2002*. Santiago, Chile, RIL, 2010.

Piña, Juan Andrés, *Historia del Teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago. Aguilar Chilena de Ediciones, 2014.

Prado Traverso, Marcela. « La obra literaria de Diamela Eltit, testimonios desde la Marginalidad », en *Nueva Revista del Pacífico*, p.139-146, 1995.

Ricoeur, Paul. *Temps et Récit 1*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Rötger, Kati. « Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en La historia de la sangre del grupo chileno Teatro de la Memoria », en *Apuntes* n° 112. 1997.

Sanchez, Francisco. « Acerca de conquistadores y naturales en la reescritura y teatralización de la Conquista » en *Apuntes* n° 131, 2009.

Sarrazac, Jean-Pierre. « *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre* », in *Études théâtrales* n° 51-52.

Sarrazac, Jean-Pierre (sous la direction de). *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé/Poche, 2010.

Schechner, Richard. *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Paris, Éditions Théâtrales, 2008.

Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1983.

Von Franz Marie Louise. *C.G. Jung. Son mythe en notre temps*. Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1975.

Wolff, Egon. « Teatro no textual en Chile » en Revista *Apuntes* n° 107, 1994.

Entretiens

Renzo Briceno, Agustin Letelier, Sebastián Vila, Oscar Zimmermann, Sergio Pina, Rodrigo Pérez, Gustavo Meza, Ignacio Verdugo, Arturo Rossel, Rodolfo Pulgar et Verónica García Huidobro.

Vidéos

Vidéo documentaire. *Pour saluer Étienne Decroux*. Réalisation : Jean-Claude Bonfanti. Production : Atmosphère communication, France 3, 1992.

Film *Taca taca, en silencio*. Dirección de Extension y Comunicaciones, Universidad de Valparaíso. Producciones Audiovisuales EFELE, Ltda. 1993.

El paseo del príncipe dirigé par Ricardo Carrasco Documentaire sur la tournée réalisée en France et Espagne en 1992.

Sites Web

Ces sites comportent des pièces d'archives que nous avons consultées.

Page web du Teatro del Silencio : <http://www.teatrodel silencio.net>

Page web du Teatro la Memoria : <http://www.teatrolamemoria.cl>

Errazuriz, Paz : <http://blogs.mediapart.fr/blog/miriam-rosen/250913/le-chili-1973-2013-recits-de-photographes-3>

10. Annexe

Liste de productions retenues selon les critères stipulés dans *La construction de notre objet d'étude et la définition de notre corpus*, page 51.

Année	Pièce	Auteur	Metteur en scène	Lieu de création
1990	<i>Cariño Malo</i>	Inés Stranger	Claudia Echenique	Teatro de la Universidad Católica
1990	<i>La Manzana de Adán</i>	A. Castro basé sur le libre de Claudia Donoso y Paz Errázuriz	Alfredo Castro	Capellán Abarzúa 4, Casa de la Cultura Quinta Normal; Galería de arte Caja Negra CCEM
1990	<i>Este Domingo</i>	José Donoso y Carlos Cerda	Gustavo Meza	La comedia. Teatro Ictus
1990	<i>Época 70: Allende</i>	Gran Circo Teatro	Andrés Pérez	Esperanza
1990	<i>Transfusión</i>	Teatro del Silencio	Mauricio Celedón	Théâtre de rue
1991	<i>Vida, suerte y regreso del teniente Bello</i>	Création collective	Collective	*
1991	<i>La muerte y la doncella</i>	Ariel Dorfman	Ana Reeves	*
1991	<i>KM 69 Are you lonesome Tonight</i>	Víctor Carrasco	Víctor Carrasco	*
1991	<i>¿Quién me escondió los zapatos negros?</i>	Création collective	Rodrigo Bastidas	Teatro de la Universidad Católica
1991	<i>Parricidio</i>	Basé sur les poèmes de Nicanor Parra	Oscar Stuardo	*
1991	<i>Malasangre</i>	Teatro del Silencio	Mauricio Celedón	Théâtre de rue

1991	<i>Ocho Horas</i>	Teatro del Silencio	Mauricio Celedón	Théâtre de rue
1992	<i>Historia de la Sangre</i>	Francesca Lombardo, Rodrigo Pérez, Alfredo Castro	Alfredo Castro	Sala Nuval
1992	<i>Muerte en el 608</i>	Rodrigo Gijón	Rodrigo Gijón	*
1992	<i>Lobo</i>	Adaptation du roman <i>Le loup-garou</i> de Boris Vian	La Troppa	*
1992	<i>Sobre los mismos techos</i>	Marcelo Leonart	Marcelo Leonart	*
1992	<i>Popol Voh</i>	Gran circo Teatro	Andrés Pérez	Théâtre de rue
1992	<i>El guante de hierro</i>	Jorge Díaz	Alejandro Castillo	Sala Nuval
1992	<i>Prohibido suicidarse en democracia</i>	Carlos Genovese et Nissim Sharif	Nissim Sharim	La comedia, teatro Ictus
1992	<i>Blue Moon, el bar de los corazones solitarios</i>	Víctor Carrasco, Santiago Ramírez	Victor Carrasco, Santiago Ramírez	*
1993	<i>Los monstruos</i>	Luis Ureta	Luis Ureta	Agustín Siré
1993	<i>Dédalo en el vientre de la bestia</i>	Marco Antonio de la Parra	Alfredo Castro	*
1993	<i>Los días tuertos</i>	Claudia Donoso	Alfredo Castro	Sala Nuval
1993	<i>Malinche</i>	Inés Stranger	Claudia Echenique	Teatro de la Universidad Católica
1993	<i>El coordinador</i>	Benjamín Galemiri	Alejandro Goic	*
1993	<i>Mala onda</i>	Adaptation de Alejandro Sieveking du roman de Alberto Fuguet	Willy Semler	Teatro Nacional Chileno
1993	<i>Taca Taca Mon Amour</i>	Création collective	Mauricio Celedón	Universidad de Valparaíso
1994	<i>Osorno 1897. Murmuraciones acerca de la</i>	Gustavo Meza	Gustavo Meza	Festival Bustamante UC, Sala Imagen, reestreno

	<i>muerte de un juez</i>			Universidad de Chile
1994	<i>Parranda</i>	Nicanor Parra (sélection de textes)	Rodrigo Malbrán	Centro de Extensión de la Universidad Católica
1994	<i>Las siete vidas del Tony Caluga</i>	Andrés del Bosque	Andrés del Bosque	Teatro carpa Vicuña Mackenna
1994	<i>Bienvenidos todos</i>	Gregory Cohen	Juan Andrés Peña	*
1994	<i>Islas del porfiado amor</i>	Juan Radrigán	Juan Edmundo González	*
1994	<i>El ñato Eloy</i>	Grupo Equilibrio Precario	Arturo Rossel	Estación Mapocho
1994	<i>King-Kong Palace</i>	Marco Antonio de la Parra	Sebastián Vila	*
1994	<i>El continente negro</i>	Marco Antonio de la Parra	Paulina García	*

*Cette informatiun n'a pas été trouvé.

La réinvention de la forme scénique dans le théâtre chilien durant la « transition politique »

Les réflexions proposées dans cette thèse proviennent d'un dialogue entre les études théâtrales, l'histoire culturelle et des études relatives à l'imaginaire. La question principale qui se trouve abordée est la relation entre le théâtre et la période de la transition politique chilienne.

Durant le premier gouvernement de la post-dictature (1990-1994), le théâtre chilien a connu un renouveau créatif sans précédent. Bon nombre de pièces de théâtre étaient représentées partout, et non pas seulement dans les salles de spectacles. Le théâtre avait une grande importance sociale et bénéficiait d'un large public ainsi que d'une importante couverture de presse. Il était un élément clé dans l'articulation de la société chilienne.

Toutefois, les thèmes abordés étaient bien éloignés de la transition politique que connaissait alors le Chili. Il y avait un grand décalage entre ce dont parlait le théâtre et l'importance du processus politico-social vécu à l'époque, processus qui semblait être pourtant articulé dramatiquement. Le président Aylwin et Pinochet étaient les protagonistes d'un drame qui engageait la société chilienne tout entière. Chaque action menée par le Président Aylwin entraînait des actions de la part de Pinochet qui menaçaient le processus de transition.

Si, par nature, un conflit dramatique cherche à se résoudre, dans le Chili des années 90 tous les personnages secondaires - les ministres, les députés, les assesseurs - devaient cependant éviter que le conflit dramatique n'explose. Sans résolution, le récit de la transition n'arrivait pas à se formuler.

L'analyse approfondie de quatre spectacles emblématiques réalisés durant cette période - la recherche des sources dramaturgiques, la reconstruction du processus de

création et une description détaillée du spectacle, analogue à ce que Geertz appelle une « description dense », permet de comprendre comment le théâtre chilien s'est installé dans le présent, dans un processus de construction de présence scénique, qui était aussi l'affirmation du droit d'être.

Le théâtre chilien de la transition a inventé des formes collaboratives de création, il a construit des récits spectaculaires et, de manière inespérée, a réinventé la mise en scène. Le renouveau du théâtre chilien des années 90 s'explique ainsi dans sa relation avec la transition politique.

Mots-clés : théâtre chilien, dramaturgie, mise en scène, transition politique chilienne, *Teatro del Silencio*, *Teatro de la Memoria*, *Teatro Circo Imaginario*, *Teatro Imagen*.

The reinvention of the stage aesthetics in the Chilean theater during the « Chilean transition to democracy »

The ideas proposed in this thesis emerge from a dialogue threading theater studies, cultural history and research on the imagination. The main question addressed is the relationship between theater and the period of the political transition from dictatorship to democracy in Chile.

During the first elected government post-dictatorship (1990-1994) Chilean theater experienced an unprecedented creative renewal. Numerous plays were presented in all kinds of locations, not just in theaters. It gained great social importance and enjoyed broad public support as well as mass press coverage, becoming a key element in the articulation of Chilean society.

However, the themes explored had nothing to do with the political transition. There was a wide gap between what the theater was talking about and the importance of the political and social processes in development at the time. In fact it was the political process itself that seemed articulated dramatically. President Aylwin and Pinochet were the protagonists of a drama that put Chilean society as a whole in danger. Every action taken by President Aylwin entailed a reaction by Pinochet that threatened the process of transition.

By nature a dramatic conflict needs to be resolved, however, during the '90s in Chile all the secondary characters - Ministers, Members of Parliament and Advisors – centered their mission on ensuring that the it did not explode. Due to the lack of a resolution, the narrative of the transition could not be formulated.

An in-depth analysis of four iconic performances during this period through dramaturgical research sources, the reconstruction of the creative process and a detailed description of the shows similar to what Geertz called "thick description,

elucidates how Chilean theater embedded itself in the present during the process of constructing a scenic presence, which also served as an affirmation of its right to be.

The Chilean theater of the transition period invented collaborative forms of creation, built spectacular stories and, unexpectedly, reinvented the art of staging. The revival of Chilean theater in the 90s is thus explained by its relationship with the political transition.

Keywords : Chilean theatre, playwriting, theatre production, political transition, *Teatro del Silencio*, *Teatro de la Memoria*, *Teatro Circo Imaginario*, *Teatro Imagen*.

ED 267 - Arts et Médias
Centre Bièvre
1^e étage, Porte B
1 rue Censier
75005