



HAL
open science

Le théâtre chilien : un art engagé et démocratique

Jean Jonassaint, Gaston Iturra

► **To cite this version:**

Jean Jonassaint, Gaston Iturra. Le théâtre chilien : un art engagé et démocratique. *Dérives*, 1977, 9, pp.73-84. hal-04045090

HAL Id: hal-04045090

<https://hal.science/hal-04045090>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

intervention(s)

Le théâtre chilien: un art engagé et démocratique

J.J.: *Gaston Iturra, tu diriges le Théâtre Latino-Américain du Québec qui, pour toi, n'est que le prolongement de ce que tu faisais au Chili. Il s'agit pour toi, comme pour nombre de travailleurs artistiques chiliens en exil, notamment ceux de la "nouvelle chanson chilienne": Inti Illimani, Quilapayún, etc..., de sensibiliser des gens en Amérique, en Europe aux problèmes d'Amérique Latine, surtout la question du fascisme. Le théâtre, comme tu dis, c'est ton "fusil", ta "façon de faire la résistance à l'extérieur". C'est donc un théâtre d'agitation, de sensibilisation politique, un théâtre de réveil, non commercial, inscrit dans la meilleure tradition chilienne. Alors, pourrais-tu nous faire la genèse du théâtre sud-américain, particulièrement du chilien?*

gaston iturra

G.I.: D'abord une chose, je ne parlerai pas du théâtre commercial puisqu'il est très peu différent de celui des grandes métropoles d'Europe ou d'Amérique du Nord. Bref, c'est *souvent* un théâtre d'aliénation, non national (cosmopolite), ayant très peu de lien avec la réalité sud-américaine, que ce soit celui de Buenos Aires ou de Santiago. D'ailleurs, ce théâtre était avant tout *espagnol*, fait par des espagnols depuis la colonisation jusque même vers la fin du 19^e siècle. Passons!...

Le théâtre vraiment latino-américain, celui qui a pensé faire du théâtre autre chose qu'un divertissement a commencé, je crois, à la fin du 19^e siècle vers le début du 20^e. C'est un théâtre à caractère social avec des préoccupations nationales, *indigènes*, si l'on veut. Pour parler du théâtre chilien, puisque c'est celui que je connais le mieux, à ses débuts c'est un théâtre axé sur les problèmes de la paysannerie, la "question paysanne". L'idée centrale c'est que "*la terre doit appartenir à ceux qui la travaillent*". La pièce la plus significative sur ce sujet est sans doute "La canción rota" (la chanson brisée) de Antonio Acevedo Hernandez en 1929. Il faut dire aussi que, parallèlement à ce théâtre paysan, sur "la question paysanne", sous l'influence de la Révolution russe des idées socialistes et anarchistes commencent à pénétrer la dramaturgie chilienne, et on s'intéresse au problème ouvrier. D'ailleurs c'est sous l'impulsion directe de Luis Emilio Recabarren, fondateur du Parti Communiste Chilien, que s'active le théâtre ouvrier dans le Nord du Chili (dans les régions d'Antofagasta, Arica, etc...), et dans la région de Santiago.

Des pièces comme *Al despertar de los trabajadores* (1912) et *Desdicha Obrera* de Recabarren sont les premières du genre. Mais c'est *La viuda de Apablaza* (1927) de Germán Luco Cruchaga qui est la pièce la plus importante dans le développement de la dramaturgie chilienne. C'est un modèle! Une référence tant artistique (formel) que politique (idéologique).

En fait, le théâtre national chilien dès ses débuts est engagé politiquement. C'est avant tout un théâtre inscrit dans un processus de changement social et politique.

J.J.: Y avait-il des liens étroits à l'époque entre des partis politiques ou des groupes de pression et les hommes de théâtre?

G.I.: Oui. C'étaient des gens de la gauche généralement. Certains militaient dans des partis politique, d'autres non. Mais tous préoccupés à faire un théâtre de plus en plus politique et accessible.

C'est ce souci de popularisation, de démocratisation qui va guider toutes les grandes discussions théoriques entre gens de théâtre, surtout à partir des années 40.

Puisque c'est important il faut le souligner, 1941 c'est le second départ du théâtre chilien (bien sûr, le théâtre politique). Car, 1941: le théâtre commercial décline alors que le théâtre amateur à caractère social et engagé prend son envol (envol qui ne fera que s'élargir jusqu'au coup d'état fasciste de septembre 1973). En effet, en 1941 Pedro de la Barra fonde le théâtre expérimental de l'Université du Chili qui deviendra l'ITUCH (Institut Théâtral de l'Université du Chili). Deux ans plus tard c'est la fondation du théâtre d'essai de l'Université Catholique du Chili, et en 1949 celle de l'Ecole de théâtre de l'Université du Chili.

Comme tu le vois, les universités chiliennes se sont intéressées de plus en plus au théâtre fournissant le cadre pratique, théorique surtout pour une *explosion théâtrale*, une plus grande popularisation du théâtre *engagé*, une démocratisation de la production théâtrale. Dès 1955, et tous les deux ans, des festivals nationaux de théâtre amateur sont organisés par le théâtre expérimental de l'Université du Chili.

J.J.: Quel était l'impact réel de ces festivals nationaux de théâtre amateur?

G.I.: D'abord, ça permettait de présenter plusieurs pièces nouvelles, donnant ainsi la chance à de jeunes auteurs et aussi à de jeunes troupes. Mais ce qui était le plus important (capital), c'est que ces festivals facilitaient des *rencontres*, des discussions entre gens de théâtre. Il faut souligner le rôle qu'ont joué ces ateliers dans l'évolution de la réflexion sur la pratique théâtrale. C'est là que s'est posé, avant même le gouver-

nement de l'Unité Populaire, pour la première fois avec insistance, le comment arriver à toucher, à rejoindre les paysans, les ouvriers, les "pobaciones" – le problème de la circulation des troupes et de l'accès des masses au théâtre. Ce qui amena des nouvelles conceptions théâtrales. Point de décor, peu de costumes, une dramaturgie axée sur les dialogues, les mimes, et *explicite* aussi. Donc, un théâtre simple, souvent didactique, favorisant une plus grande mobilité de troupes puisque ce sont des pièces qu'on peut monter n'importe où: dans une salle, une cafétéria d'usine ou en plein air.

Avec le premier festival du théâtre ouvrier organisé par l'*Ituch* en 1960, c'est l'explosion de ce genre de pièce (simple, mobile, didactique et engagé politiquement) qui deviendra de plus en plus populaire, surtout sous le gouvernement d'Allende.

J.J.: *Puisqu'on y est, y a-t-il eu un changement fondamental dans le théâtre chilien avec l'avènement de l'Unité Populaire? A-t-on eu des pièces de conception nouvelle?*

G.I.: Non, pas tout à fait. Je pense que les choses les plus importantes pendant l'Unité Populaire ce n'étaient pas les pièces puisqu'on jouait les mêmes qu'avant. Ce qui était nouveau c'est que le gouvernement, les universités, les syndicats subventionnaient des troupes de théâtre pour faciliter leur déplacement à travers le pays. C'est ça le changement capital. Le théâtre est plus populaire, plus démocratique. Les troupes se produisent partout, à la campagne, dans les villages, les villes, les bidonvilles. Au lieu de porter les gens à venir au théâtre (dans une salle) on allait vers eux, faire des présentations dans des usines, des écoles, etc..., sur les lieux même où la population vit.

Ce *théâtre d'intervention* n'a pas été sans bouleverser le concept même de "création", c'est-à-dire du rôle de l'auteur. Car de plus en plus on essayait d'ajuster les pièces aux besoins du public à qui on le présentait. Alors, pour les troupes, une pièce était beaucoup plus un canevas qu'un *développement figé*, unique. De là, on a abouti à la *création collective*: une troupe et un auteur, professionnel ou amateur, se mettaient ensemble pour écrire une pièce sur les problèmes précis d'un quartier ou d'un village. Mais l'élaboration de la pièce était toujours précédée d'une enquête auprès des gens pour identifier leurs problèmes. En fait, c'étaient eux qui écrivaient la pièce, la troupe et l'auteur ne faisaient en somme que la récrire, du "rewriting" disons. On obtenait ainsi un théâtre très vivant, très populaire aussi. C'est sans doute le grand changement qu'a suscité l'avènement du Gouvernement Populaire.

J.J.: Pourrais-tu relater une expérience de “création collective”?

G.I.: Oui. Il y a une, entre autre, qui, pour moi, est très importante. Engagé comme metteur en scène par une usine de papier dans une petite ville chilienne (Laja) pour faire du théâtre avec des ouvriers et des étudiants aussi, tous des amateurs, j’ai commencé par leur présenter différentes pièces de théâtre, et ensemble on faisait un choix, un tri. C’était important puisqu’ainsi, j’étais sûr qu’on allait faire quelque chose, une pièce qui nous intéresserait et qui intéresserait surtout le public de Laja, puisque c’étaient les gens même qui avaient arrêté leur choix, par l’intermédiaire des acteurs, bien sûr.

Quelques fois on allait jusqu’à modifier profondément une pièce pour l’adapter aux préoccupations de la population.

Enfin, un jour, je me suis dit qu’il serait intéressant d’écrire notre propre pièce. J’en ai parlé aux acteurs et nous avons compris tout de suite que le sujet ne pouvait être que local: un événement très important dans l’histoire de cette petite ville. On a commencé par interroger les gens. Tous étaient d’accord pour affirmer que le fait majeur dans l’évolution de Laja était la construction de cette usine de papier où je travaillais. Donc, on a pensé écrire une pièce sur le sujet. On a fait appel à un jeune auteur de la région qui n’était pas un dramaturge, il composait parfois des poèmes, des chansons. On a sollicité son concours pour la rédaction de la pièce puisqu’il n’y avait pas d’écrivain parmi nous.

Après enquête, nous avons produit un texte: *Los siete de la fama*, qui retraçait la mise en chantier de la fabrique, l’histoire de ces *sept fameux* qui l’ont montée. Mais, avant la première, nous avons invité des témoins de l’époque (des vieux) à une avant-première, disons, où ils avaient à donner leurs avis sur la pièce. Très motivés, ils ont dit leurs mots sur la représentation: “ça c’est vrai, il faut changer ça, reformuler ci, etc...”. En discutant ensemble, troupe et témoins (les vieux), nous avons repris le texte.

Peu après, on a fait la première: c’était un succès. Certains acteurs étaient fils ou filles des personnages qu’ils incarnaient. Toute la population s’y retrouvait, jeunes et vieux.

On a fait des tournées dans la région, dans d’autres petites villes. Partout la pièce a été bien appréciée. Car les gens s’y retrouvaient, se disaient qu’aussi dans leur patelin il s’était passé quelque chose d’identique, un événement important sur le plan social. D’autres troupes ont, par la suite, monté des pièces similaires. Ça c’est une expérience très importante pour moi.

J.J.: Qu'en est-il aujourd'hui de ce grand enthousiasme populaire pour le théâtre, cette popularisation voire même cette démocratisation large jusque dans la création (production) théâtrale?

G.I.: Je ne pense pas qu'il existe maintenant un théâtre amateur, un théâtre *engagé* au Chili. Je crois qu'il existe seulement un théâtre commercial. Vraiment *commercial*: un théâtre *professionnel, commercial*. Il n'y a plus de théâtre comme avant ou pendant l'Unité Populaire. D'ailleurs, la majorité des gens de théâtre, qui étaient des gens de gauche, sont en exil, soit en Europe ou en Amérique du Nord (quelques uns au Mexique et à Cuba aussi) où ils s'efforcent tant bien que mal de faire un théâtre de conscientisation (politique) sur le problème du fascisme en Amérique Latine, surtout au Chili. C'est la même chose pour les cinéastes et tous les artistes chiliens de la gauche.

J.J.: Ainsi, au Chili même, il n'y a plus aucun espoir sur le plan culturel?...

G.I.: Non, pas tout à fait. Certes, il y en a très peu. C'est la répression de tout au Chili aujourd'hui. Cependant, déjà la chanson s'est trouvée une voie mitoyenne. Ce n'est pas une chanson engagée comme l'a été la *Nouvelle Chanson Chilienne*, mais elle exprime d'une façon voilée un certain mécontentement, un refus de la répression, de la famine, etc... C'est une forme de chanson qu'on peut écouter dans les festivals populaires.

Il y a eu aussi, récemment (avril 1977), la pièce *Hojas de parra* (Feuilles de raisin), représentation d'un ensemble de poèmes de Nicanor Parra, une critique assez ouverte non de *la Junte* directement, mais du fascisme et de la situation répressive que vit aujourd'hui le Chili. Mais après deux semaines, surtout à cause de son succès (il y avait foule à chaque représentation) la pièce a été interdite et le théâtre *Carpa la feria* où il se jouait, incendié par les militaires.

Montréal, juillet 1977