

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART DE SE RACONTER : LE PROCESSUS DE CRÉATION EN THÉÂTRE BIOGRAPHIQUE, ENTRE
CORPS, MÉMOIRE ET IDENTITÉ

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

ANDREA JAVIERA UBAL-RODRÍGUEZ

OCTOBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce projet de thèse-création a été rendu possible grâce au soutien et à l'encouragement reçu par nombreuses personnes et institutions.

Je tiens tout particulièrement à remercier ma fille Gabriela Soto Ubal et ma mère Maria Eugenia Rodríguez García qui ont eu la générosité, la sensibilité, l'enthousiasme et la joie de se lancer avec moi dans le voyage créatif de *Alas para volar : récit autobiographique à 3 voix et 3 corps*, la partie création de cette démarche de recherche. Cette expérience est, et sera à jamais, imbriquée dans l'histoire et la mémoire de notre famille. Merci pour vos souvenirs, vos rires, votre écoute, votre passion. Merci de m'avoir choisie en tant que fille et mère.

Merci à mes directrices de recherche, Mesdames Francine Alepin et Marie Christine Lesage, professeures de l'  cole Supérieure de Théâtre de l'UQAM. Merci pour l'intérêt que vous avez porté à mon projet, votre enthousiasme, vos encouragements, vos échanges et cette possibilité de nous mettre en dialogue. Votre parcours artistique et en recherche respectivement, ont été une source d'inspiration pour moi, je me sens privilégiée d'avoir pu bénéficier de vos conseils experts et en même temps bienveillants tout au long de mon parcours.

Je remercie de tout mon cœur Coralie Lemieux-Sabourin (conceptrice audiovisuelle), Guillaume Deman (assistant à la mise en scène) et Varnen Pareanan (espace, son, éclairages, affiche, régie), mes partenaires clés lors de la dernière étape du processus de création. Votre accompagnement, votre créativité et votre engagement autant en salle de répétition comme lors des représentations ont été déterminants pour conclure cette étape du projet.

Un remerciement chaleureux    Azra  lle Fiset pour son écoute permanente et gestion difficile des espaces de répétition en pleine pandémie, pour trouver les meilleures conditions de répétitions et représentation de *Alas para volar : récit autobiographique à 3 voix et 3 corps*    l'  cole Supérieure de Théâtre de l'UQAM en septembre 2020.

Je tiens à remercier à l'École de Théâtre de la Universidad Católica de Chile, ANID (Agencia Nacional de Investigación y desarrollo) et à la Fondation de l'UQAM pour leur soutien financier à ma recherche-crédation doctorale.

Je remercie mes amis et collègues de Montréal et du Chili qui ont encouragé ce travail. En particulier, mes partenaires des sessions de rédaction à la bibliothèque, au café, à « l'espace thèsez-vous », chez nous et virtuellement ce qui nous a permis de nous accompagner et nous encourager mutuellement. Un profond remerciement à Margarita, Véro, Vanessa, Rosita, Ximena, Mauricio, Jaime, Magdalena, David, Mateus. Chaque question, chaque échange, chaque action qui m'a permis de réfléchir à mes recherches, ainsi que de sortir de la solitude du travail d'écriture, a été un soutien très précieux.

Je voudrais terminer ces remerciements en évoquant les membres de ma famille :

Merci à mes grands-parents, Raúl, Carmen, Eulogio et Mireya, mes racines profondes, chaleureuses, puissantes et toujours présentes dans ma vie.

Merci à Eduardo, mon père, pour ta belle et importante obsession de préserver les traces de la mémoire familiale à travers la photographie;

Merci à ma mère Maria Eugenia (Mai), pour m'apprendre qu'on peut toujours aller plus loin et pour m'offrir des ailes pour voler.

Merci à mes frères Eduardo, Marcelo, ma sœur Valentina et vos familles respectives pour votre amour et soutien inconditionnel.

Mes plus grands remerciements vont à mes enfants Gabriela, Vicente et Matías pour votre patience et pour avoir accepté d'être à nouveau mes compagnons de voyage. Pendant ce doctorat, vous avez grandi, rêvé et déployé vos propres ailes.

À Mauricio pour m’avoir encouragée à reprendre mes études à cette étape de la vie et pour avoir été pendant tout ce temps « mi amor, mi cómplice y todo ¹».

¹ « Mon amour, mon complice, et tout ». Tiré du poème « Te quiero » (Je t’aime) de l’écrivain uruguayen Mario Benedetti.

DÉDICACE

À ma famille

À mes bien-aimés qui sont passés de vie à trépas pendant
cette période de doctorat

AVANT-PROPOS

Montréal, 30 septembre 2016

Chère Maman,

J'espère qu'au moment où tu recevras cette lettre, toi et papa vous porterez bien.

Ces premières semaines de retour à Montréal ont été intenses. On s'installe tranquillement, les enfants s'habituent à leurs nouvelles écoles et Mauricio et moi, nous avons commencé avec bonheur et grandes attentes nos premiers cours au doctorat.

Comme tu sais déjà, cette nouvelle aventure universitaire qui nous a ramenés dans cette ville que j'aime tant m'occupera pendant les prochaines années avec un projet de recherche-crédation qui touche à des questions qui m'interpellent et me fascinent. Je crois fermement que mon parcours professionnel me conduit inévitablement à travailler et à réfléchir sur la réalité et, en particulier, sur le lien entre le théâtre et le quotidien.

J'aimerais te partager une brique de mon premier travail dans le cadre de mon cours de méthodologie de doctorat: j'ai dû réaliser un récit de pratique et ce fut une véritable révélation. Essayer de réfléchir à qui suis-je? Que fais-je? Quelles sont les caractéristiques de ma pratique ? Ce fut un exercice de retour sur moi-même assez simple, mais en ces temps effrénés il s'est avéré révélateur et d'une richesse indescriptible à cette étape de ma vie professionnelle. De nombreux aspects qui m'étaient invisibles, oubliés, ou auxquels je n'avais tout simplement pas pensé, sont remontés à la surface. Ayant exploré ces dernières semaines plus d'une vingtaine d'années de pratique, j'ai pu recréer les chemins, les idées, les besoins, les rêves et les intuitions qui me mobilisent en tant qu'artiste sous diverses facettes, ainsi que les méthodologies de travail utilisées.

En effectuant ce travail rétrospectif, j'ai beaucoup pensé à toi et à ton parcours professionnel. J'ai choisi d'être professeure à l'université parce que j'ai, d'une certaine façon, suivi ton chemin. En tant qu'enfant, j'aimais t'accompagner à l'université à l'école d'éducation physique. Il était très intéressant d'être témoin

de ton enseignement et de la relation que tu avais avec tes étudiants, ainsi qu'aux liens que tu établissais pendant tes cours avec la réalité du pays. J'admirais, et j'admire toujours aujourd'hui à quel point tu étais créative et engagée dans ton travail. Je pense à cet héritage et je suis fière de suivre tes pas d'une façon ou d'une autre.

Ces derniers jours j'ai pensé que cette recherche sera un processus intense, exigeant et de longue haleine. Il est fort probable qu'à la fin du parcours, notre famille aura franchi une nouvelle étape: les enfants grandissent et entament leur propre chemin. Notre retour au Chili à la fin de ce processus sera avec une famille sans enfants, les trois auront grandi, ils seront des jeunes ou de jeunes adultes. Je pense en tout cas qu'il vaut la peine de s'investir dans ce projet académique à ce stade de ma vie, tout à la fin de la quarantaine. J'ai acquis une expérience des différents aspects de la pratique théâtrale et j'ai également de nombreuses questions en suspens. Cette expérience me sera sans aucun doute utile pour relever le grand défi de recherche-crédation qui m'attend et pour explorer la manière dont je peux systématiser la façon dont je peux apporter des matériaux et des histoires singulières sur scène en utilisant des stratégies issues du théâtre documentaire et biographique.

Tu as été témoin de mon travail professionnel en tant metteuse en scène, comédienne et professeure à l'université; tu sais donc que mes démarches sont adaptées aux personnes avec lesquelles je travaille, les circonstances et le territoire dans lequel on œuvre. Je suis convaincue que les processus de travail et de création sont d'une grande importance : s'ils sont riches, respectueux, expérimentaux, passionnés, suffisamment rigoureux, mais aussi flexibles que possible, le résultat sera toujours positif. Je fais référence à la fois à la qualité artistique et à la qualité humaine au sein du groupe de travail, qui favorise la rencontre, la réflexion et l'apprentissage. Je vois le théâtre comme un véhicule de communication pour scruter et interroger la réalité de la vie quotidienne et, de cette façon, confronter le spectateur à des sujets qui peuvent l'interpeller et dans lesquels il pourrait se reconnaître grâce à un nouveau point de vue. C'est à ça que sert le théâtre, n'est-ce pas ? Comme le disait Bertolt Brecht, « le théâtre n'est pas un miroir pour refléter la réalité, mais un marteau pour la façonner ». C'est là le point de départ de cette nouvelle aventure.

D'autre part, comment vont les choses au Chili ? J'imagine que le printemps arrive à grands pas. J'adore ton jardin à cette époque, rempli de couleurs. Tu diras à papa de nous faire parvenir des photos! Ici, nous avons hâte à l'automne québécois qui arrive bientôt avec ses belles couleurs.

Je te donnerai bientôt des nouvelles quant à notre adaptation à notre vie à Montréal et mes progrès dans les études. Maintenant, je dois continuer mes lectures pour mon cours de méthodologie. J'avoue que penser et travailler dans deux langues toute la journée c'est assez fatigant! Mais toujours stimulant.

Un gros bisou pour toi, papa, et toute la famille. On s'ennuie de vous!

Andrea

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	v
AVANT-PROPOS.....	vi
LISTE DES FIGURES	xii
LISTE DES TABLEAUX	xiv
RÉSUMÉ.....	xv
RESUMEN	xvi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE-CRÉATION : TISSER L’INTIME ET LE POLITIQUE AU THÉÂTRE	5
1.1 Contexte et origine de cette recherche-création	5
1.2 Pourquoi témoigner au théâtre?	9
1.3 Jonction entre l’intime et le politique : expériences de création.....	14
1.4 Sujet de la recherche-création et outils de théorisation	20
1.4.1 Théâtre biographique et mémoire familiale	20
1.4.2 Le processus de création	23
1.4.3 Mémoire	24
1.4.4 Identité	26
1.4.5 Le corps-mémoire.....	28
1.4.6 L’écriture par le corps : la partition	31
1.5 Problème et questions de recherche-création.....	33
1.5.1 Sous-questions de recherche	33
1.5.2 Objectif de recherche-création	33
1.5.3 Justification et pertinence du projet de recherche-création	34
CHAPITRE 2 THÉÂTRES DU RÉEL ET ÉCRITURE SCÉNIQUE : ENTRE ÉTHIQUE, POLITIQUE ET ARCHIVES	
VIVANTES.....	37
2.1 Les théâtres du réel	37
2.1.1 Dramaturgies et modes de représentation	41
2.1.2 L’��thique et le politique dans les « théâtres du réel ».....	43
2.1.3 Exemples de pratiques du « théâtre du réel »	46
2.1.4 Les théâtres documentaires	54
2.1.5 Le théâtre témoignage	60
2.1.6 Le théâtre biographique	65

2.2	Archive et documents comme trace et outil de création.....	70
2.2.1	Archives et émotions	73
2.2.2	Stratégies d'utilisation et de réactualisation pour la création	75
2.2.3	Répertoire : la mémoire incarnée, l'archive immatérielle	79
2.3	La corpographie en tant qu'écriture scénique.	81
CHAPITRE 3 TISSAGE D'UNE RECHERCHE EN ACTION: CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES POUR UNE CRÉATION AUTOBIOGRAPHIQUE		84
3.1	Les voix méthodologiques fondamentales de cette recherche-crédation.....	86
3.1.1	Approche heuristique	87
3.1.2	Démarche autoethnographique	91
3.1.2.1	La fonction du journal de bord	93
3.1.2.2	Explorations des principes issues de ma pratique	95
3.2	Approches méthodologiques complémentaires	96
3.2.1	Le regard A/R/Tographique	96
3.2.2	Contribution de l'histoire orale	97
3.3	Collecte de données.....	101
3.3.1	Activer les archives, les répertoires et les récits de création	105
3.3.1.1	L'entretien biographique.....	109
3.3.1.2	Chronophotographies.....	111
3.3.1.3	La ligne du temps.....	114
3.3.1.4	Le jour de ma naissance	116
3.3.1.5	Cartographie du corps	118
3.3.1.6	Description et reproduction de photographies.....	121
3.3.2	Critères d'organisation des données	125
3.4	Analyse et traitement et des données.....	126
3.4.1	Analyse thématique.....	127
3.4.2	Analyse en mode écriture.....	129
3.4.3	Expérimentation scénique	131
3.5	Enjeux éthiques dans le cadre de cette recherche-crédation	132
CHAPITRE 4 DE LA MÉMOIRE À LA SCÈNE : STRATÉGIES DE CRÉATION DE <i>ALAS PARA VOLAR, RÉCIT SCÉNIQUE AUTOBIOGRAPHIQUE À 3 VOIX ET 3 CORPS</i>		136
4.1	Contexte : conditions de la création.....	137
4.1.1	Participant, participants.....	138
4.1.2	Mon rôle de conduite	139
4.1.3	Les cycles et les étapes du processus de création.....	141
4.1.3.1	Premier cycle: « conception et documentation »	141
4.1.3.2	Deuxième cycle: « Expérimentation et écriture scénique »	148
4.1.3.3	Troisième cycle: « répétitions et (re)présentation »	156
4.1.4	Travail entre deux territoires : le Québec et le Chili	157
4.2	Écriture scénique : tisser les récits du passé au présent	160
4.2.1	La <i>corpographie</i> : l'écriture par le corps.....	161

4.2.2	Les enjeux de la langue.....	171
4.2.3	(Re)présentation : les témoins-interprètes.	174
4.2.4	L’irruption du réel : un « estallido social », un cancer, une pandémie	178
4.2.5	Adaptation-restructuration	183
4.3	Processus de raffinement et de partage	189
4.3.1	Cristallisation de la <i>corpographie</i>	190
4.3.2	Le partage avec le public : à qui et comment la parole est-elle adressée?.....	194
CONCLUSION		202
ÉPILOGUE		213
ANNEXE A EXEMPLE DE MATÉRIAUX ISSUS D’UNE STRATÉGIE DE COLLECTE DE DONNÉES		217
ANNEXE B RÉFÉRENCE TEXTUELLE DE LA CRÉATION		221
ANNEXE C REGISTRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA CRÉATION		250
BIBLIOGRAPHIE.....		255

LISTE DES FIGURES

Figures 1.1 Photographies Traces. Crédits : Mauricio Soto, Mariana Cortés	15
Figures 1.2 Photographies Como las raíces de un árbol. Crédits : Andrea Ubal.	17
Figures 1.3 Photographies Re-vivre. Crédits : Andrea Ubal	18
Figure 2.1 Schéma des théâtres du réel. Conception personnelle.	40
Figures 2.2 Photographies Rosa Cuchillo. Sur l'image Ana Correa (2002) Crédits : Yuyachkani.	47
Figures 2.3 Photographies Cargo Sofia-X (2006). Crédits: Christophe Raynaud	50
Figures 2.4 Photographies Las personas. Crédits : Vivi Tellas.....	52
Figure 2.5 Photographies Amanecerá con escombros sobre el suelo (2019). La Laura Palmer. Crédits: Page web Teatro UC et Teatro Bio Bio	53
Figure 3.1 Structure de la recherche-création.	90
Figures 3.2 Extraits du journal de bord papier et collectif dans le groupe privé sur Facebook.	95
Figure 3.3 Schéma: archives et documents	107
Figures 3.4 Quelques archives « pour » la création	108
Figures 3.5 Entretiens biographiques Mars 2019, premier cycle de « conception et documentation », étape 3 journal de bord.	111
Figure 3.6 Décomposition du mouvement femme, Muybridge (1885). Crédits : Getty Images.	112
Figure 3.7 Décomposition du mouvement, analyse de la course, Marey (1894). Crédits : Getty Images	112
Figure 3.8 Extrait chronophotographies à partir du premier entretien, cycle « conception et documentation » (Étape 3, mars 2019).	113
Figures 3.9 Moments de travail : « la ligne du temps ».....	115
Figures 3.10 Travaillant sur les cartographies du corps : « nous dessinant »	119
Figure 3.11 Travaillant sur les cartographies du corps : « Les gestes commencent à émerger »	120
Figure 3.12 « reproduction photographies 1 » Gabriela bébé et Andrea	122
Figure 3.13 « Reproduction photographies 2 » Mai et Gabriela à Pelluhue.	123
Figure 3.14 « Reproduction photographie 3 » Mai et Andrea marchent sur la plage « la Herradura » dans la ville de Coquimbo.	123

Figure 4.1 Journal de bord Andrea. Dessin collectif de notre matrilignage.	143
Figures 4.2 Étape 2 (cycle 1) (janvier 2019, Santiago)	146
Figure 4.3 Cadre thématique, processus de la première synthèse collective des « grandes et petites » histoires possibles (journal de bord)	148
Figure 4.4 Réorganisation des thématiques selon les 4 scènes proposées.	150
Figures 4.5 Étape 4 du processus de création.	153
Figure 4.6 Étape 6 processus de création en confinement	156
Figure 4.7 Éléments constitutifs de la <i>corpographie</i> , notes journal de bord (avril, 2020)	162
Figure 4.8 Fragment Chronophotographie Andrea	166
Figure 4.9 Fragment Chronophotographie Gabriela.....	167
Figure 4.10 Fragment Chronophotographie Mai	168
Figure 4.11 Mise en action de la <i>corpographie</i> . Journal de bord (Mai, 2020).....	170
Figure 4.12 Travail d'étude des gestes et mouvements pour l'écriture scénique.	171
Figure 4.13 Étape 6. Répétitions à distance.....	187
Figure 4.14 étape 7. Adaptation, répétitions finales.	189
Figure 4.15 Questions biographiques pour le public. Cycle 3, étape 7. (Re)présentations. Photographies : Andrea Ubal	196

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 3-1 Éléments fondamentaux retenus pour cette recherche-création avec un regard A/R/Tographique et de l'histoire orale.	99
Tableau 3-2 Collecte de données artistiques et ethnographiques	102
Tableau 3-3 Données selon les étapes de la recherche-création.	104
Tableau 3-4 Schéma analyse thématique	129

RÉSUMÉ

Cette thèse-création s'inscrit dans ma trajectoire en tant qu'artiste-chercheuse-enseignante, focalisée pendant une grande partie de ma carrière sur les thématiques de la mémoire, de l'identité, au travail du corps, aux éléments distinctifs au cœur du processus de création, ainsi qu'au rapport du théâtre    la société. Elle dévoile et interroge les enjeux liés au processus de création dans une perspective de théâtre biographique. Mettant en lumière les considérations théoriques, méthodologiques et artistiques impliquées dans ce processus, cette recherche s'intéresse aux procédures, donc à l'ensemble des actions poursuivies pendant le travail de création et particulièrement aux considérations éthiques nécessaires à de telles démarches artistiques. Cette thèse a donc pour objectif de se positionner dans la pratique du théâtre biographique et documentaire, afin d'approfondir les questions concernant le processus de création à partir du réel.

Pour y parvenir, la recherche-création a été consacrée à la réalisation de la création scénique intitulée *Alas para volar, récit autobiographique à 3 voix et 3 corps*. Ce travail créatif est le résultat de trois récits autobiographiques de femmes de différentes générations appartenant à ma famille (ma mère, ma fille et moi-même), explorant les enjeux de la mémoire et de l'identité, tout en étant porté par la corpor  rit  . L'expérience a rendu possible la reconstitution d'une mémoire singulière des personnes qui témoignent, en relation avec l'histoire sociale, politique et culturelle de la communauté à laquelle ces femmes appartiennent. Cette recherche m'a permis de développer des connaissances transférables pour d'autres personnes chercheuses et créatrices : identifier les actions, principes et étapes d'une création à partir des témoignages, des recherches documentaires et des archives personnelles. Cela tenant en compte l'analyse et la sélection des informations, la sélection des matériaux, le processus d'écriture scénique (la *corpographie*), le travail de répétition, ainsi que le moment de la (re)présentation.

La création a été partagée avec un public lors de huit (re)présentations, qui ont eu lieu à l'  cole supérieure de théâtre (l'  ST) de l'UQAM du 1^{er} au 4 septembre 2020, en pleine pandémie, ce qui lui a conféré de nouvelles couches de réflexions.

Concepts clés : processus de création- th   tre biographique- corps- mémoire- archive-*corpographie*.

RESUMEN

Esta tesis-creación se inscribe en mi trayectoria como artista-investigadora-docente, centrada durante gran parte de mi carrera en las temáticas de la memoria, la identidad, el trabajo del cuerpo, los elementos distintivos en el proceso de creación, así como en la relación del teatro con la sociedad. Revela e interroga los desafíos relacionados con el proceso de creación desde la perspectiva del teatro biográfico. Al destacar las consideraciones teóricas, metodológicas y artísticas implicadas en este proceso, esta investigación aborda los procedimientos, es decir, el conjunto de acciones llevadas a cabo durante el trabajo de creación, con especial énfasis en las consideraciones éticas necesarias para tales enfoques artísticos. El objetivo de esta tesis es posicionarse en la práctica del teatro biográfico y documental, con el fin de profundizar en las cuestiones relativas al proceso de creación a partir de lo real.

La investigación-creación se orientó en la creación de la creación escénica titulada *Alas para volar, relatos autobiográficos a tres voces y tres cuerpos*. Este trabajo artístico es el resultado de tres relatos autobiográficos de mujeres de diferentes generaciones de mi familia (mi madre, mi hija y yo misma), que exploran los desafíos de la memoria y la identidad, todo ello sostenido por la corporeidad. La experiencia hizo posible la reconstitución de la memoria singular de las testimoniantes, en relación con la historia social, política y cultural de la comunidad a la que pertenecen estas mujeres. Esta investigación me permitió desarrollar conocimientos transferibles para personas investigadoras y creadoras: identificar las acciones, los principios y las etapas de una creación a partir de los testimonios, la investigación documental y los archivos personales. Esto incluye el análisis y la selección de la información, la selección de materiales, el proceso de escritura escénica (la *corpografía*), el trabajo de ensayo, así como el momento de la (re)presentación.

La creación fue compartida al público en ocho (re)presentaciones, que tuvieron lugar en la Escuela Superior de Teatro (I'ÉST) de la UQAM, entre 1 y el 4 de septiembre de 2020, en plena pandemia, lo que aportó nuevas capas de reflexión.

Conceptos clave: proceso de creación – teatro biográfico – cuerpo – memoria – archivo – corpografía.

INTRODUCTION

La présente étude doctorale vise à proposer une méthodologie spécifique de création à partir du réel, en abordant les enjeux liés au processus de création dans une approche en théâtre biographique (Arias, L., 2016; Tellas, 2019). À partir de ma perspective d'artiste créatrice, chercheuse et enseignante, j'aborde une problématique de recherche qui tourne autour du processus de création et des éléments à considérer lors d'un procédé de cette nature. Ainsi, cette recherche-crédation naît de la nécessité de comprendre les principaux défis liés aux moyens de création basés sur des témoignages autobiographiques et les étapes qui les sous-tendent : collecte du matériel (témoignages, archives et documents), analyse et sélection des informations, sélection des matériaux, méthode d'écriture scénique, travail de répétition, ainsi que le moment de la (re)présentation². Ce qui caractérise particulièrement cette approche est l'implication du *corps-mémoire* et la *corporéité* dans le processus de création.

La principale question abordée par cette démarche concerne les aspects éthiques, théoriques et artistiques du processus de création du théâtre biographique. C'est ainsi que j'entends identifier, comprendre, questionner et particulariser ces problématiques tout au long de cette thèse, en précisant les traits distinctifs de cette recherche-crédation. Je soulignerai également les découvertes et les écueils auxquels l'équipe de création a été confrontée en cours de route.

Dans cette recherche-crédation, il a été important d'aborder le théâtre biographique « de l'intérieur », en le pratiquant, afin d'en acquérir une compréhension approfondie et expérientielle. J'ai expérimenté cette démarche à divers titres: en qualité de chercheuse, metteuse en scène, personne partageant son propre témoignage, et également en me retrouvant sur scène aux côtés de ma fille, Gabriela, et de ma mère, Maria Eugenia (Mai), toutes deux considérées comme des co-créatrices. Cela confère une perspective multidimensionnelle à cette recherche-crédation.

Quant à la structure de cette thèse, elle se développe en quatre chapitres abordant le contexte de la recherche, l'exploration et la réflexion sur les théâtres du réel, la méthodologie de recherche-crédation utilisée, et le travail spécifique d'exploration des principes et des stratégies du processus de création de

² J'utilise la notion de (re)présentation pour souligner l'acte de présenter une histoire et en même temps de la représenter sur scène à la suite d'une élaboration.

Alas para volar, récit autobiographique à 3 voix et 3 corps. La réflexion d'ensemble met l'accent sur le théâtre biographique et les questions qu'il soulève, sur ses enjeux et défis contemporains.

À ce titre, le premier chapitre dévoile les axes fondamentaux autour desquels s'organise l'objectif général de ma recherche-crédation. Il vise à appréhender la pratique du théâtre biographique et documentaire en explorant les enjeux inhérents au processus de création fondé sur des témoignages autobiographiques et les différentes étapes qui le structurent. En outre, ce chapitre détaille spécifiquement le sujet de recherche, la problématique de recherche, expose les concepts sous-jacents, tels que le rôle essentiel du témoignage sur scène, les dimensions de la mémoire, de l'identité, ainsi que la place prépondérante du corps dans chaque étape du processus de création. Ce dernier aspect est fondamental, car dans cette démarche de recherche, j'ai voulu travailler avec des femmes dont le corps est le principal outil de création, en m'appuyant sur l'idée de corps-mémoire (Damasio, 1999; Parret, 2004; Ricœur, 2000) et de corporéité (Bernard, 2002; Le Breton, 2002). D'autre part, et afin de comprendre les motivations de ce travail, il m'a semblé opportun de mettre en perspective le contexte et l'origine de la recherche, d'expliquer ma trajectoire et ma position en tant qu'artiste, mes intérêts particuliers, et d'indiquer les éléments décisifs de mon parcours professionnel par rapport au sujet à traiter dans cette recherche : le processus de création. Dans cette perspective, il est fondamental de considérer que je suis une artiste chilienne qui a développé sa carrière principalement dans son pays d'origine, dans un contexte sociopolitique spécifique qui détermine mes perspectives, mes motivations et mes pratiques.

Le chapitre II traite du cadre de référence théorique et des fondements conceptuels sur lesquels se fonde ma recherche doctorale. Il s'agit, par conséquent, d'un cheminement à travers différentes formes de ce que Carol Martin, C. (2013) appelle les « théâtres du réel », qui sont liés à la « vraie vie ». C'est ainsi que ce chapitre aborde essentiellement trois grandes questions : qu'entendons-nous concrètement lorsque nous parlons de « théâtres du réel » ? Quelles sont les pratiques spécifiques et actuelles ? Quels sont les problèmes et les stratégies auxquels ces pratiques sont confrontées ? Pour y répondre, ce chapitre aborde d'abord les aspects éthiques et politiques impliqués dans le processus de création des « théâtres du réel », puis tente de définir ou de différencier théoriquement les pratiques des théâtres documentaires, témoignage et biographique. Tout au long du chapitre, quelques exemples de pratiques au Canada, en Amérique du Sud et en Europe sont présentés. Ensuite, les concepts de « document », « archive » et « répertoire » (Taylor, 2015) seront développés en tant qu'éléments essentiels du processus de création. Seront identifiées différentes modalités de leur utilisation dans cette démarche, tout en explorant les

diverses fonctions qu'ils peuvent remplir : trace, preuve d'authenticité, marque objective, expression d'une « parcelle de réalité » (Pavis, 2014), mémoire du vécu, source d'informations autant publiques que personnelles, entre autres.

Pour terminer, j'explicite la notion de *corpographie* (Berenstein-Jacques, 2008) qui se présente comme un fondement conceptuel essentiel de ma pratique de recherche-crédation de ces dernières années.

Dans le chapitre III, je commence par expliciter ma position de chercheuse-artiste-enseignante vis-à-vis de cette recherche. Par la suite, je délimite les sources épistémologiques et les méthodes de recherche qui ont servi à analyser le processus de création. Cette approche est nécessaire compte tenu de la nature de cette pratique qui se développe dans une temporalité et un contexte spécifique, en portant une dimension intellectuelle, émotionnelle et corporelle particulière. L'approche méthodologique de cette recherche-crédation se situe au sein du paradigme post-positiviste opérant dans la logique de la recherche qualitative qui cherche à comprendre le comportement des personnes du point de vue des sujets agissant dans un contexte donné. En outre, l'approche heuristique et l'approche autoethnographique sont abordées en tant qu'éléments clés de cette recherche. Suit un aperçu de deux approches méthodologiques secondaires envisagées dans le cadre de la recherche-crédation : le regard A/R/Tographique (Irwin et Sierra, 2013) et la contribution de l'Histoire Orale (Garcés, M, 2014; Sommer et Quinlan, 2018). Le chapitre développe ensuite des sections qui abordent la collecte de données, leur traitement et leur analyse. À la fin de ce chapitre, une section sur les questions éthiques est développée. Ce cadre méthodologique a été fondamental pour expérimenter librement au cours du développement de ce projet, permettant l'interprétation et la réflexion à travers le processus de création et l'écriture de cette thèse.

Finalement, la présentation et la discussion des résultats de la recherche font l'objet du chapitre IV, dans lequel je propose une réflexion à la lumière de l'expérience pratique en articulation avec la recherche théorique. Il décrit les éléments qui visent à répondre à mes questions de recherche, émergeant du processus créatif dans lequel les co-créatrices et l'équipe de production ont été impliquées. Cette démarche est assez complexe, car elle prend en compte les gammes thématiques, idéologiques, esthétiques et de mise en forme, tout en considérant des éléments du langage au-delà des mots, tels que les images, les mouvements, les gestes, les interactions et les silences, pour la construction de la dramaturgie scénique par le moyen de la *corpographie*.

De tout ce qui précède émerge une réflexion qui vise à proposer une approche pour la pratique du théâtre biographique dans laquelle le corps, la mémoire et l'identité s'articulent comme des axes essentiels permettant le transfert du témoignage vers la scène³.

³ Du point de vue de la forme, il est important de souligner la réflexion continue que j'ai menée tout au long de l'élaboration de cette thèse concernant l'utilisation de l'écriture inclusive. Je partage la conviction selon laquelle il est essentiel de tenir compte des revendications identitaires de genre, tant à travers l'écriture que le langage oral. Néanmoins, afin de faciliter la lecture et la rédaction, et étant donné que le français n'est pas ma langue maternelle, j'ai opté pour l'utilisation indifférenciée du genre féminin, masculin ou neutre afin d'inclure toutes les personnes dans ces options. De même, dans un souci de simplification de la lecture, les citations en espagnol ont été traduites par mes soins dans le corps du texte, les versions originales étant disponibles dans les notes de bas de page.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE-CRÉATION : TISSER L'INTIME ET LE POLITIQUE AU THÉÂTRE

« La vida no es la que uno vivió, sino la que recuerda y cómo la recuerda para contarla »

« La vie n'est pas ce que vous avez vécu, mais ce dont vous vous souvenez et comment vous vous souvenez pour la raconter ». Gabriel García Márquez (2002, p. 7)

Le premier chapitre de cette thèse vise à présenter la recherche-crédation. Elle débute par une contextualisation de ma pratique artistique liée à un portrait sociopolitique de mon milieu de travail et de vie. Je préciserai ensuite ma thématique de recherche-crédation, les objectifs, les questions qui ont motivé cette démarche et je mettrai en évidence les éléments qui la sous-tendent. Ce chapitre se termine par une justification de la pertinence de cette étude doctorale.

1.1 Contexte et origine de cette recherche-crédation

Pour contextualiser ma proposition de recherche-crédation, je souhaite expliciter mon regard en tant que chercheuse et créatrice, ainsi que la réalité culturelle et sociale dans laquelle je développe mon travail professionnel. Je suis Chilienne, comédienne, metteuse en scène et enseignante en jeu et en mouvement au niveau universitaire dans mon pays, le Chili⁴.

Avoir grandi pendant la dictature de Pinochet (1973-1990) et avoir suivi ma formation universitaire de comédienne dans la période post-dictature a laissé une empreinte profonde sur mon travail artistique. Bien que je me souviens de mon enfance comme d'une période heureuse au sein de ma famille, elle s'est développée dans une époque sombre de l'histoire du Chili. Le 11 septembre 1973, le jour du coup d'État, j'étais à une semaine de mon deuxième anniversaire. Je me souviens avoir vu le bombardement de la maison du président Allende, très proche de celle de mes grands-parents, ainsi que l'incertitude palpable parmi les adultes autour de moi. Je me souviens aussi qu'un ami de mes parents s'est réfugié dans notre

⁴ Je travaille comme comédienne depuis les années 90 dans mon pays, et je suis professeure à l'École de Théâtre de la Faculté des Arts de l'Université Catholique du Chili, où j'enseigne principalement le jeu et le mouvement.

maison pendant quelques jours et que quelques années plus tard, une autre personne, cette fois une femme, s'est cachée chez nous durant un certain temps. Un événement qui m'a profondément marquée a été l'enlèvement par la police de deux personnes devant l'école de mes frères; le lendemain, ils ont été retrouvés assassinés. Je conserve en mémoire qu'il y avait certaines chansons qui ne pouvaient pas être chantées, que des artistes étaient « interdits » et que certains sujets ne pouvaient pas être discutés en public parce que cela pouvait être dangereux. Cette période était caractérisée par une atmosphère de méfiance, de peur et de silence. Des événements terribles se produisaient : des rafles arbitraires, des disparitions forcées, des camps de concentration, des tortures, l'exil, mais rien ne pouvait être dit ou contesté ouvertement⁵.

Adulte, et lors du retour à la démocratie, je me suis toujours sentie mal à l'aise dans ce pays que je n'arrive pas à comprendre, et qui tend vers la « démémoire » (Robin citée par Habib, 2007, p. 94), c'est-à-dire une société qui refuse de se souvenir, de revisiter son passé, d'analyser son présent et qui se garde de confronter son histoire et sa mémoire.

Même si plusieurs chercheurs ont écrit sur la récupération de la mémoire historique pendant la dictature et la post-dictature dans ce cadre « de l'oubli collectif » (Contreras, 2017; Lechner et Güell, 2006; Nicholls, 2007; Rebolledo, 2006; Stern, 2000), je constate que la plupart des citoyens sont restés à l'écart de cette réflexion sur la mémoire et sur notre présent. Peut-être parce que nous avons vécu longtemps dans une société de méfiance? Il est possible que notre longue expérience dans une société marquée par la défiance ait contribué à cet état de fait : une partie importante des Chiliens ressentent une certaine difficulté face à la mémoire politique, sociale et personnelle. Le système politique et économique a réussi à promouvoir l'idée de « tourner la page » sans véritable remise en question, encourageant ainsi à regarder vers l'avenir. En contrepartie, des organisations ont entamé une lutte contre cette « amnésie » et l'impunité face aux crimes commis pendant la dictature. Pour une demande de justice et de réparation.⁶

⁵ Entre le jour du Coup d'État, le 11 septembre 1973, et la fin de la dictature en mars 1990, plus de 33 000 personnes ont été détenues, 50 000 ont été torturées, 5 000 sont mortes ou disparues, et plus de 100 000 se sont exilées. Ces chiffres sont issus du « Informe Rettig », rapport de la commission nationale de la vérité et de la réconciliation, créée en 1990 dans le but de contribuer à la clarification des violations des droits de l'homme commises lors de cette période : https://www.usip.org/sites/default/files/resources/collections/truth_commissions/Chile90-Report/Chile90-Report.pdf

⁶ *La Asociación de familiares de detenidos desaparecidos*, créée en 1976. (cf, <https://afdd.cl/>), et *La asociación por la memoria y los derechos humanos*, (AMCD) créée en 2014, (cf <https://www.coloniadignidad.cl/historia/>), entre autres, ont effectué un travail très important de revendication de la justice et de récupération de la mémoire historique . Le monde de la culture et les arts n'ont pas été à l'écart et ont constitué également un espace de résistance important pendant la dictature et jusqu'à nos

Présentement, et au cours de ces dernières décennies, le Chili s'est transformé en un pays plutôt individualiste, déconnecté de la communauté et caractérisé par des positions politiques très divergentes qui n'entrent pas en dialogue. Ces conditions contribuent au contexte social et politique actuel dans lequel le modèle néolibéral s'est imposé dans notre culture. Nous vivons dans un temps et un espace où les expériences vécues et les histoires de vie n'ont pas un espace pour être partagées; nous n'avons ni le temps ni les moyens de nous rencontrer pour nous raconter. Nous sommes tellement occupés et fatigués, bombardés par des informations superficielles ou alarmistes présentées en permanence par certains médias sur la vie actuelle du pays, ce qui suscite une peur et une inquiétude constantes et excessives chez les citoyens. Alors, des espaces « disponibles » pour des retrouvailles et des échanges profonds sont rares.

Dans ce contexte, je reprends la question proposée par Régine Robin (2007): Qu'elle est la place des arts et du théâtre dans cette situation? La chercheuse conçoit que c'est aux artistes de « procéder au repérage des traces avant qu'elles ne disparaissent, avant que ne s'établisse un grand "on efface tout et on recommence" » (p.94). Pour sa part, l'auteur chilien Luis Sepúlveda met en valeur « l'importance de connaître le passé pour comprendre le présent et imaginer l'avenir ⁷ » (2009, paragr.1). Comme lui, et comme beaucoup de citoyens et d'artistes, j'ai toujours éprouvé le besoin de me révolter face à cette réalité de notre pays : la « démémoire » (Robin, 2007), l'injustice, le non-sens, le silence.

Comme artiste, je revendique le rôle politique et social du théâtre en tant que lieu d'échange et de rassemblement. Enseignante auprès de futurs artistes, mais aussi en différents contextes, je mets en valeur la pratique du théâtre, en tant que manifestation artistique enracinée dans notre mémoire collective, sa capacité de forger des discours, de créer des formes et d'ouvrir des espaces de dialogue qui génèrent des effets tant physiques que mentaux et sociaux sur les personnes participantes de ces processus de formation. Enfin, mes motivations en tant que chercheuse sont liées à un besoin de comprendre en profondeur le processus de création dans le théâtre biographique et documentaire. Je

jours : *La red de sitios de memoria, El museo de la memoria y los derechos humanos*, par exemple, sont des projets permanents visant à préserver les lieux qui ont été utilisés comme sites de torture afin de sauvegarder la mémoire individuelle et collective des victimes directes et indirectes du régime militaire. Le réseau des sites de mémoire, <https://www.instagram.com/reddesitiosdememoria/>, est actuellement une organisation qui rassemble plusieurs associations de défense des droits de l'homme, entre eux, *la Corporación Estadio Nacional, Memoria Nacional, Asociación por la Memoria y los Derechos Humanos Colonia Dignidad, Corporación Villa Grimaldi, Corporación 3 y 4 Álamos, Asociación José Domingo Cañas, Corporación Memorial Cerro Chena, Corporación Cuartel Borgoño 1470, Corporación La Serena 16 de octubre*. Son objectif est d'offrir une réparation aux victimes et de sensibiliser le public quant aux violations des droits de l'homme commises pendant la dictature dans ces espaces. Le musée de la Mémoire et des droits humains, pour sa part, a été créé pendant le premier gouvernement de Michelle Bachelet, en janvier 2010. cf, <https://mmdh.cl/museo/historia>

⁷ "La importancia de conocer el pasado para comprender el presente e imaginar el futuro".

cherche à explorer cette pratique de manière générale, tout en approfondissant mes propres processus pour une meilleure perception et conscience de mon travail. Je suis particulièrement intéressée par l'étude et l'identification de nouvelles techniques et approches qui me permettront d'innover et de faire évoluer ma pratique. Je cherche à examiner comment les idées initiales d'un projet se transforment en actions scéniques, comment la scène est écrite, répétée et jouée. Je m'intéresse à la documentation et à l'analyse du processus de création, dans l'optique de transmettre cette expérience aux futures générations d'artistes, de chercheurs, et de formateurs. De plus, je nourris le projet de mettre le théâtre en dialogue avec d'autres disciplines telles que l'anthropologie, l'éducation, la philosophie, la psychologie et d'autres, afin de promouvoir un échange réciproque enrichissant.

Ce projet de recherche-crédation est né de la nécessité de répondre à cet ensemble de circonstances liées à mon pays qui ont toujours suscité en moi un sentiment d'inconfort et que les récents événements ont mis en évidence. Cette thèse création partage une approche scénique qui recourt aux histoires réelles à propos de la mémoire, de mon pays, de notre contexte, thématiques sur lesquelles je travaille depuis une quinzaine d'années. Voilà pourquoi je m'intéresse depuis longtemps à la possibilité d'appréhender le présent à travers le partage de l'expérience passée. Je pense qu'il est important d'écouter les histoires des autres et je comprends qu'elles peuvent être une source d'inspiration aussi bien pour la vie que pour la création artistique.

Au cours des premières années de ma démarche artistique, je développais mon approche de manière très intuitive, sans avoir une réflexion approfondie du point de vue théorique. Après avoir obtenu une maîtrise à l'UQAM (2009-2012), j'ai commencé à systématiser ma pratique. Par la suite, j'ai poursuivi et approfondi cette démarche au cours de diverses recherches-crédations au Chili. Ces dernières années, ce qui a captivé mon attention c'est la mémoire politique et sociale liées aux histoires de vie plus intimes, au quotidien, c'est-à-dire « ce qui est de chaque jour », des « petites histoires » individuelles et particulières qui pourraient contribuer à nous rapprocher et à mieux comprendre la « grande Histoire⁸ ».

Les histoires de vie, c'est-à-dire « des "récits" obtenus à partir de dispositifs d'entretiens avec des sujets à qui il est proposé de raconter l'histoire de leur "vie" personnelle, professionnelle, familiale » (Filloux, 2005,

⁸ Une autre manière de mettre en rapport l'Histoire en tant que « recherche, connaissance, reconstruction du passé de l'humanité sous son aspect général ou sous des aspects particuliers, selon le lieu, l'époque, le point de vue choisi » *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. (2012). Récupéré le 10 août 2021 de <https://www.cnrtl.fr/>

p. 1), auraient besoin d'un support pour être comprises et partagées à une échelle plus large. Le théâtre, en tant que pratique artistique, joue un rôle clé à cet égard, car il facilite la rencontre et la superposition de l'histoire et de la mémoire, du public et du privé, ainsi que du réel et de la fiction. Il offre un moyen de partager ces récits de manière significative. De plus, ce type de démarche offre la possibilité de rencontrer des personnes qui ne sont pas nécessairement liées à la pratique du théâtre, qui sont disposées à nous offrir leurs récits de vie, et à activer leurs mémoires dans un processus collectif de création. De ce fait, il s'agit d'un espace ouvert et non exclusif pour des acteurs professionnels. Considéré comme observatoire et lieu de médiation du réel (Badiou, 2015), (Badiou, A. et Adler, 2016), le théâtre offre ici un espace de rassemblement, de témoignage, d'échange et de réflexion nous permettant de découvrir d'autres réalités ou de nouveaux regards, de réfléchir à propos d'histoires singulières qui sont toujours ancrées dans un contexte plus vaste.

1.2 Pourquoi témoigner au théâtre?

Mais que signifie témoigner? Impossible d'éluder cette question lorsque le matériau sur lequel l'artiste travaille est la réalité. Sautent alors à l'esprit des interrogations autrement prégnantes que si la matière du travail était une fiction. Quelle valeur le metteur en scène veut-il conférer à son témoignage? [...] À qui les paroles recueillies ont-elles d'abord été adressées? Questions préalables auxquelles il est nécessaire de répondre pour savoir d'où on parle, à qui et comment, si on a la volonté de faire ce type de théâtre là (Weldman citée par Mahut, 2014, p. 212-213).

Le témoignage est une modalité de la mémoire à laquelle je recours dans ma création théâtrale. Il s'agit d'une manière concrète et directe de se rapprocher d'une ou des réalités particulières. Le témoignage s'inscrit dans une structure d'ensemble qui implique à la fois l'expérience, la mémoire et la parole. Ainsi, il peut s'exprimer aussi bien à l'oral qu'à l'écrit. Il est un outil permettant de donner la parole à une expérience de vie marquante d'une personne. À première vue, la notion de témoignage est associée essentiellement aux thématiques liées à l'Holocauste et aux dénonciations relatives aux dictatures d'Amérique latine. Mais son application est beaucoup plus vaste et multiple.

Comme le souligne le chercheur brésilien Lucas Amaral de Oliveira (2013), à partir des années 1970, les témoignages de la Shoah commencent à émerger, contribuant de manière significative aux études de la mémoire comme à la genèse et au développement d'une politique de reconnaissance et de réparation vis-à-vis des victimes. Amaral de Oliveira affirme que l'action de se souvenir et de témoigner comporterait une réflexion sur l'identité individuelle de chacune des victimes, mais également sur le plan social. Dans

ce sens, la chercheuse chilienne María José Contreras (2017) suggère que l'acte de témoigner pourrait mobiliser divers éléments, contribuant ainsi à une reconstruction identitaire :

Alors que le témoignage en Europe répond à une vision prédominante (même légalement établie) de ce qui s'est passé lors de l'Holocauste, considéré comme une vérité qui ne peut être niée, en Amérique latine, le témoignage se répand et se développe depuis ses débuts comme une pratique de résistance qui doit constamment lutter pour sa légitimité⁹(Contreras, 2017, p. 7).

C'est ainsi qu'utilisée dans un but similaire, mais dans des contextes très différents, la notion de témoignage se développe à l'intersection de diverses disciplines telles que la littérature, le journalisme, l'anthropologie, l'histoire, l'art ou le domaine juridique. En Amérique latine, les années 1960 et 1970 marquent le début des études sur le thème du témoignage, qui, sur ces territoires, se manifeste avant tout comme une réponse – ou plutôt une conséquence – d'une atmosphère de violence liée à la répression, l'anxiété et l'angoisse (Acedo Alonso, 2017). Il s'agit à la fois d'un moyen de dénoncer la violence et de retrouver la mémoire du peuple.

Témoigner serait une déclaration confirmant la perception la plus fidèle de ce qui a été vécu : la restitution d'un espace-temps dans lequel on a vu, entendu, perçu des faits spécifiques. Cependant, il s'agit d'une expérience subjective qui offre un point de vue singulier sur les événements. À cet égard, le témoignage serait un mécanisme social permettant un travail intense sur « soi-même » afin de créer une « identité narrative » (Ricoeur, 1988), c'est-à-dire de donner la capacité au sujet d'élaborer un récit de son vécu qui soit cohérent à son expérience, une « identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative » (p. 295). Le sujet qui raconte tient compte du fait qu'une ou plusieurs autres personnes l'écoutent ou le lisent, ce qui permet en même temps à ces individus de recevoir, d'évoquer, de réfléchir et de découvrir les différentes histoires. Le témoignage représente donc une forme d'identification et de reconnaissance par autrui, pratique qui s'avère particulièrement difficile. Les événements traumatiques peuvent laisser des cicatrices profondes, et revivre les expériences pourrait être émotionnellement éprouvant. Plusieurs autres facteurs assez profonds sont mis en jeu : la honte, la

⁹ "Mientras el testimonio en Europa responde a una visión prevalente (incluso jurídicamente establecida) respecto de lo que sucedió en el Holocausto, entendida como una verdad que no puede ser negada, en América Latina el testimonio crece y se crea desde sus inicios como una práctica de resistencia que debe luchar constantemente por su legitimidad".

culpabilité, la crainte d'être stigmatisé ou de ne pas être cru, la menace pour sa sécurité, le manque de support, la pression externe (politique, sociale, familiale).

Walter Benjamin (2000), parle de la figure du narrateur ou du « conteur » et du fait que la tradition orale semble en voie de disparition.

L'art de conter est en train de se perdre. Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens qui sachent raconter une histoire [...]. C'est comme si nous avions été privés d'une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences (p. 115).

Selon ce que Benjamin explique, une raison importante de ce phénomène serait que « le cours de l'expérience a chuté » (p 115). Il exemplifie cette idée avec l'expérience des soldats qui revenaient du champ de bataille « non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable » (p 116). Verbaliser des expériences traumatiques serait une tâche éprouvante et pour certaines personnes, même impraticable. Cela pourrait aussi expliquer les raisons pour lesquelles les victimes de la dictature chilienne étaient incapables de raconter leurs expériences à leurs proches. De plus, dans ces deux cas et bien d'autres, le bilan ou l'histoire officielle d'un événement ne considère nécessairement pas les récits de l'expérience directe des personnes qui l'ont vécue. Ce récit historique est souvent influencé par les intérêts politiques, économiques ou idéologiques dominants.

Par conséquent, outre la difficulté inhérente au partage de son vécu, il est évident qu'une distinction significative se produit entre le partager dans la sphère privée et le faire dans la sphère publique. Certaines considérations présentes lors d'un témoignage ou d'une narration publique seraient par exemple : la légitimité de l'histoire racontée, son impact émotionnel sur le public et les implications éthiques et sociales de sa diffusion. Il existe également de nombreuses autres considérations mises en jeu, notamment des aspects artistiques.

Le rapport des créateurs avec leurs collaborateurs, source de thèmes et d'histoires à aborder, exige une posture artistique et éthique claire. À ce sujet, lors d'un entretien tenu à Santiago du Chili en octobre 2018, Italo Gallardo, metteur en scène chilien, mentionne que :

Nous avons pris la décision de travailler l'histoire par la personne qui l'a vécue. Il s'agit de l'idée qui se dégage du témoin, de ce corps qui a le privilège d'avoir vécu un événement de première source, c'est pourquoi il devient irremplaçable. D'autre part, nous pensons que

chaque personne possède un univers entier dans sa biographie, qu'il est impossible qu'il n'y ait pas un angle intéressant dans cette vaste accumulation d'expérience; le travail consiste à chercher les fissures et à mettre l'accent là où il n'est pas mis habituellement ¹⁰(Gallardo, 2018).

Il semble donc important de considérer la personne ou les personnes qui témoignent comme une partie essentielle de la création. Dans certaines modalités du témoignage, elles livrent leur histoire et jouent un rôle actif dans les différentes étapes du processus. Ce sont elles qui devraient décider de ce qu'elles veulent livrer comme information et de ce qu'elles veulent garder. Et cela même si la personne livre son témoignage et ne prend finalement pas part à la production. Le matériel et les informations devraient toujours être utilisés avec prudence dans le cadre de la création.

Certains artistes d'Amérique du Sud travaillant directement avec des témoins (Arias, L., 2016; Gallardo, 2018; Tellas, 2019) indiquent que le lien avec les collaborateurs est essentiel et doit être forgé dès la phase initiale de l'expérience. D'une part, il est important d'être clair par rapport aux objectifs de la démarche de création et sur la manière dont chaque personne invitée à collaborer interviendra. Gallardo (2018) soutient aussi qu'il est important que les créateurs eux-mêmes soient chargés de rencontrer et d'interviewer les participants. Par conséquent, chacun des témoignages sera délivré de manière particulière et exclusivement pour le travail de création en question.

Ensuite, il est courant que les créateurs rédigent un texte théâtral basé sur les récits collectés qu'ils partagent ensuite avec les témoins afin de les valider ou de continuer à travailler ensemble. Dans certains cas, les créateurs et les témoins deviennent ainsi des co-créateurs ou coauteurs. Par la suite, le sujet qui sera sur scène, soit un acteur, une actrice ou la propre personne qui témoigne devient une « trace scénique » (Fabris, 2011, p. 188) de cette histoire particulière. Le théâtre, en présence du public, permet la construction d'un sens dans le présent, en donnant une forme tangible à ce qui est absent, appartenant au passé. C'est dans cet espace partagé que le témoignage trouve tout son sens, sa pertinence et sa signification, car le public devient à son tour « témoin impliqué » de l'histoire d'un autre.

¹⁰ "Trabajamos con la historia en primera persona como una decisión. Tiene que ver con la idea del testigo, de ese cuerpo que tiene el privilegio de haber vivido de primera fuente un acontecimiento, es por eso que se vuelve irremplazable. Por otro lado, pensamos que cada persona tiene un universo entero en su biografía, que es imposible que no haya algún rincón interesante en este vasto cúmulo de experiencia, el trabajo es buscar las grietas y poner el foco en dónde no se pone habitualmente".

La *praxis* du témoignage a besoin de ce public, elle se réalise publiquement : cependant en tant que telle, elle est quelque chose qui va bien au-delà d'une simple jouissance passive, médiate par le regard et réalisée, si elle réussit, en impliquant émotivement le spectateur (Fabris, 2011, p. 187).

Cette implication émotionnelle du spectateur peut créer un sentiment d'empathie, de curiosité et même un désir de partager cette expérience d'autre personne, comme une sorte de vague d'informations et d'émotions qui peut se propager bien au-delà du temps et de l'espace de la performance.

Certains des éléments abordés ici revêtent une importance cruciale dans le contexte de ma pratique artistique qui implique l'utilisation de témoignages. D'une part, il me semble important de rencontrer directement le ou la personne témoin, et de faire en sorte qu'il ou elle ait le contrôle de son récit, « il doit, comme personne d'autre, se connaître lui-même, tout comme il doit être capable de transmettre ce savoir aux autres¹¹ » (Amaro, 2009, p. 27). D'autre part, j'estime qu'il est essentiel de veiller à ce que les récits de vie recueillis ne soient pas utilisés de manière naïve. Par conséquent, des questions éthiques, artistiques et méthodologiques se posent: Quelle est la place du témoin dans un processus de création? Comment rester fidèle aux récits des personnes rencontrées et en même temps porter un point de vue en tant que créateurs et créatrices? Quels sont les enjeux à considérer dans le cas où l'on travaille avec le témoin sur la scène ? Comment créer, intégrer et interpréter ce récit ?

En ce qui concerne la partie pratique de cette thèse-crédation *Alas para volar, récit autobiographique à 3 voix et 3 corps*, il était important de retrouver la possibilité de raconter « face à face » la mémoire individuelle et collective des personnes participantes au projet. Par conséquent, il est nécessaire de comprendre leur contexte afin d'accéder à une partie de l'Histoire dans laquelle la vie des trois femmes se développe. Dans cette optique, il m'a paru essentiel de valoriser les paroles et les gestes des co-créatrices pour la transmission non seulement des expériences, mais aussi de l'imaginaire et des désirs. Au sein de cette expérience créative, toute la subjectivité de la personne qui raconte son histoire se manifeste d'une manière ou d'une autre. Son point de vue, sa « vérité », entre en dialogue avec mes propres expériences et souvenirs en tant que créatrice, ainsi qu'avec ceux des personnes spectatrices.

Témoigner au théâtre, qu'il s'agisse d'un but politique, social, public ou individuel, subjectif et intime, constitue un moyen de communiquer des expériences sensibles et difficiles, mais aussi celles plus

¹¹ "Él como nadie, debe saber de sí mismo, como debe también poder transmitir ese saber".

ordinaires, quotidiennes, voire heureuses, de l'existence humaine. Le processus de témoigner est intrinsèquement lié à l'acte de se souvenir. En espagnol, le mot *recordar* veut dire littéralement « revenir par le cœur », (*volver a pasar por el corazón*), une expression qui évoque non seulement un retour émotionnel, mais également corporel.

1.3 Jonction entre l'intime et le politique : expériences de création

Au cours de mon parcours artistique, j'ai eu l'occasion de développer diverses expériences de création basées sur des témoignages, dans lesquelles le lien entre l'intime et le politique était très souvent présent. Dans cette section, je présenterai quelques exemples.

La recherche-crédation réalisée dans le cadre de la maîtrise en théâtre à l'UQAM, entre 2009 et 2012, m'a permis de développer une méthodologie d'écriture scénique issue de la mémoire du corps¹², à partir des témoignages de quatre femmes chiliennes ayant vécu le coup d'État. Quarante ans plus tard, leurs souvenirs étaient conservés et transmis autant par leur récit que par leur corps. J'ai interviewé chacune d'entre elles pour connaître leur expérience le jour du coup d'État du 11 septembre 1973 et leurs expériences en tant que femmes en exil. À cette occasion, la méthode d'analyse du mouvement et la théorie de Rudolf Von Laban (1994)¹³ ont été utilisées comme outil d'observation de la kinesthésie des femmes lors des entretiens afin d'identifier du matériel pour le processus d'écriture scénique. Cette grille d'analyse, axée sur le corps, l'espace et la dynamique, a apporté une contribution concrète à la lecture et à la traduction de la mémoire des femmes sur scène. Avec ce matériel, ma collègue Mélanie Léger et moi-même avons créé la pièce « *Traces* », que nous avons nous-mêmes interprétée.

En tant que comédiennes et créatrices, nous avons été profondément marquées par la responsabilité d'incarner des histoires réelles sur scène, sachant que les femmes concernées pourraient être présentes lors des représentations. Non seulement devons-nous nous assurer de les interpréter avec justesse, mais nous avons également pour devoir de transmettre leur vécu de manière fidèle, respectueuse et créative.

¹² Ma recherche-crédation de maîtrise (2012) s'intitulait : « Traces : la mémoire du corps comme source pour une dramaturgie scénique engagée ».

¹³ Rudolf Von Laban (1879-1958), précurseur de la danse moderne en Europe. Son approche pédagogique du mouvement, ainsi que ses méthodes d'observation, d'analyse et notation du mouvement sont d'une grande importance dans le domaine de la danse et du théâtre, et transcendent le temps.



Figures 1.4.1.1 Photographies Traces. Crédits : Mauricio Soto, Mariana Cortés

J'ai eu la possibilité d'utiliser à nouveau cette méthodologie de travail lors d'un autre projet de création (2016) qui a été développé au Chili, basé sur des témoignages autobiographiques, mais qui cette fois-ci s'inscrivait dans une mémoire de l'intime. J'ai travaillé avec les témoignages de Alejandro Ferreira (acteur et danseur) et de sa grand-mère Berta Urzúa (ancienne danseuse et professeure de danse) de 86 ans. En l'occurrence, l'objectif était de reconstituer une mémoire liée à l'histoire familiale et professionnelle des deux collaborateurs que j'ai également conviés à participer en tant que performeurs dans la création. À l'image de l'expérience de « *Traces* », les corps ont joué un rôle prépondérant dans l'expression du récit aussi bien pendant le moment des entretiens avec eux afin de collecter le matériel de création, que sur la scène. Le résultat de ce processus fut la création : *Como las raíces de un árbol*, présentée à Santiago en 2016¹⁴. Ce travail a marqué un avant et un après dans mon travail, car c'était la première fois que j'invitais

¹⁴ *Como las raíces de un árbol*: Laboratorio teatral. Recherche-création présentée à l'  cole de Théâtre de l'Université Catholique du Chili. Juillet 2016. Avec : Berta Urz  a et Alejandro Ferreira. Mise en scène : Andrea Ubal. Assistante à la recherche et à la mise en scène : Angélica Martínez.

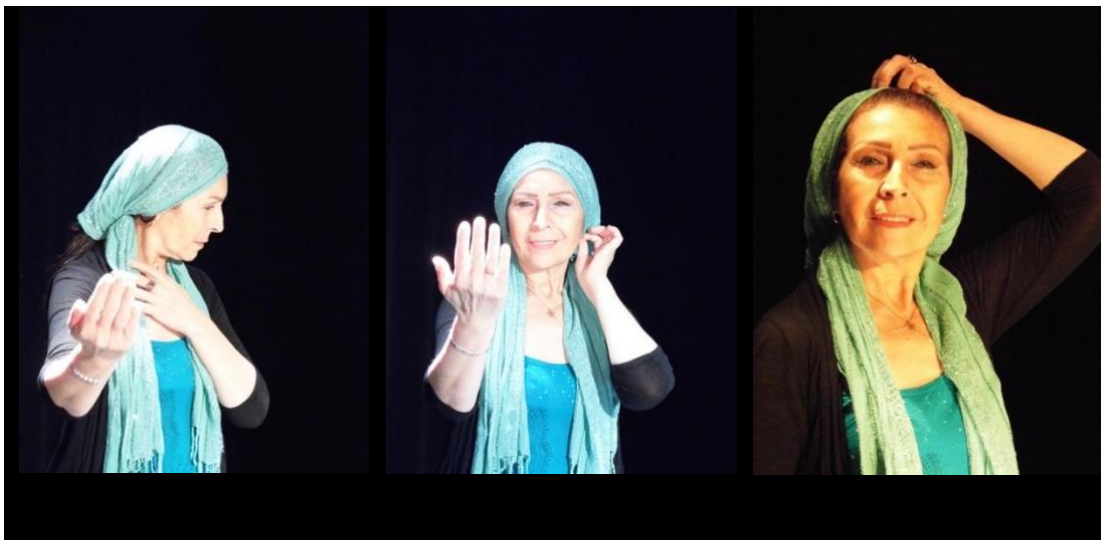
des témoins sur scène et aussi que je travaillais avec des collaborateurs ayant un lien familial. J'ai fait un entretien individuel avec chacun, mais aussi un entretien collectif. Ce fut un défi stimulant et en même temps très prenant. Il y avait deux points de vue sur les histoires proposées par Alejandro et Berta qui se complétaient l'un l'autre et approfondissaient la reconstitution des faits. Il était très intéressant de voir comment ces souvenirs étaient tissés ensemble. Cette idée d'un regard intergénérationnel sur les événements, les histoires personnelles et sur le contexte de leur vie m'a beaucoup interpellée. D'une certaine manière, ce fut le « fil conducteur » de la création. Je considère que *Como las raíces de un árbol* constitue la genèse de ma proposition de doctorat, car les notions de corps-mémoire, d'identité-altérité, d'autobiographie et de processus créatif sont les éléments qui ont fortement guidé cette démarche.



Figures 1.4.1.2 Photographies Como las raíces de un árbol. Crédits : Andrea Ubal.

Une autre expérience significative a eu lieu, lors de l'Atelier de recherche et de création I, réalisé dans le cadre de ce Doctorat en Études et Pratiques des Arts. J'ai mis en place un laboratoire scénique basé sur le témoignage de Gladys Ahumada, poète chilienne, qui habite à Montréal et ayant surmonté un cancer lymphatique. J'ai entrepris de raconter son histoire en relation avec cette maladie, en abordant le processus de diagnostic, de traitement et de rémission. Ce projet de création, que nous avons nommé « *Re-vivre* », a demandé une approche différente. D'une part, il s'agissait d'une thématique sensible (la maladie) et d'un vécu récent. D'autre part, c'était la première fois que je travaillais à un projet de création avec le témoignage et la participation sur scène d'une seule personne. Cette expérience a été un grand défi émotionnel pour elle et pour moi. Bien gérer la situation afin que l'expérience soit positive et enrichissante pour ma collaboratrice était fondamental, ce qui a demandé de chercher des stratégies particulières et pertinentes à ce processus. Lors de la collecte d'informations en vue de la création, nous

avons privilégié des échanges conversationnels répétés lors de nos sessions de travail, plutôt que des entretiens « formels ». Mener une interview comme j’avais fait auparavant semblait trop intrusif pour Gladys à ce moment-là. Alors je l’ai laissée parler librement de son expérience en prenant des notes. Nous nous sommes servies aussi de ses archives personnelles (photos, examens médicaux, notes de l’époque de la maladie, ainsi que deux livres écrits par Gladys¹⁵). Récupérer ces éléments nous a permis « d’activer » ses souvenirs liés à ce moment particulier qu’elle avait vécu seulement 5 années avant cette expérience de création.



Figures 1.4.1.3 Photographies Re-vivre. Crédits : Andrea Ubal

En examinant ces trois expériences particulières, et en prenant aussi en considération tout le travail de création que j’ai développé au cours des années au Chili, tant avec des acteurs, des étudiants en théâtre qu’avec des non-acteurs, je reconnais que j’ai eu l’occasion d’expérimenter des processus de création uniques et puissants qui ont exigé un niveau élevé de complexité. Ces expériences ont été conçues en prenant en compte les aspects sociaux, humains, éthiques, artistiques et pédagogiques. Dans ces divers projets réalisés principalement au Chili, chacun dans un contexte spécifique, et avec plusieurs équipes de création, nous avons traité une variété de sujets tels que : la vie des enfants d’une communauté autochtone mapuche¹⁶; la communauté d’une école à Santiago aux taux d’abandon scolaire élevé;

¹⁵ Il s’agit de *Revuelo* (2014), recueil de poésie, et le brouillon de son dernier livre intitulé *Entretiempo* (2018).

¹⁶ Les Mapuche, qui signifie « peuple de la terre », sont un peuple autochtone qui habite dans le sud du Chili (*región de la araucanía*) et de l’Argentine. Historiquement, dans notre pays, il y a eu une situation de conflit dans ces territoires actuellement fortement occupés par des compagnies forestières. Il y a beaucoup de discrimination raciale et de violence envers les communautés, même envers les enfants. La lutte du peuple mapuche est liée principalement à la récupération de leur territoire, à la protection des ressources naturelles, et à sa libre détermination en tant que peuple autochtone.

l'histoire des anciens habitants de *Sewell*, un village minier qui n'existe plus; les expériences d'anciens détenus dans des centres de torture pendant les premières années de dictature; l'histoire de « *tío Leo*¹⁷ », enseignant survivant de la fusillade qui a eu lieu à l'école où il enseignait lorsque la police de Pinochet a enlevé deux personnes en 1985. Dans toutes ces expériences de création, avec chaque équipe, j'ai eu l'occasion de rencontrer des individus qui ont partagé leur propre histoire et m'ont fourni des informations précieuses et uniques, lesquelles ont été « activées¹⁸ » de différentes manières sur scène. Le travail des acteurs ou performeurs est devenu un véritable « pont créateur de mémoire vive » (Casabonne, 2014, p. 32). Chacune de ces expériences a été menée dans des moments, des conditions et contextes particuliers. Les points communs et certains principes récurrents utilisés lors des processus de création constituent mon bagage artistique spécifique pour aborder cette recherche-crédation doctorale.

Se confronter à des matériaux issus du réel pour les transposer sur scène exige une sensibilité et une compréhension associant plusieurs dimensions : intuitive, rationnelle, critique, perceptive, émotive, empathique. Une démarche de cette nature demande également de prendre en compte des histoires singulières qui se développent dans un contexte particulier, donc un espace et un temps concrets.

Je constate à quel point les liens entre l'intime, l'espace social et le politique ont toujours été présents d'une manière ou d'une autre dans mon travail. De mon point de vue, dans le contexte social et politique dans lequel nous nous retrouvons, le théâtre ne peut qu'être engagé. D'une part, le fait de concevoir un travail collaboratif serait une prise de position politique où l'interaction et la coopération se présentent comme éléments fondamentaux. En favorisant la transmission des savoirs, des pratiques, des réflexions et des questionnements, nous abordons une expérience de co-construction de nouvelles connaissances. Cette position politique remet en question les rapports hiérarchiques établis dans notre société, que ce soit du point de vue de la production artistique, de la culture, voire même de la manière de faire de la politique. D'autre part, les thématiques abordées nous parlent généralement des vécus des personnes et mettent en évidence le milieu dans lequel ces histoires de vie se développent ou se sont développées.

¹⁷ Il s'agit de Leopoldo Muñoz de la Parra, éducateur chilien témoin de l'enlèvement pour des raisons politiques de Manuel Guerrero (professeur) et José Manuel Parada (ses enfants fréquentaient cette école) qui a eu lieu dans les portes de l'école *Latinoamericano de Integración* à la ville de Santiago en mars 1985. Au cours de ces événements, « Tío Leo » a été sérieusement blessé par les agents de la dictature qui ont commis l'enlèvement et le meurtre qui s'en est suivi. Voir : <https://www.latercera.com/tendencias/noticia/la-nueva-vida-del-testigo-clave/622204/>

¹⁸ La notion d'« activer l'archive » (Marchessault, 2013) sera développée dans le chapitre II section 2.2.2. Il s'agit de la possibilité de transposer sur la scène, par divers moyens, les informations à propos des expériences vécues qui portent les archives.

Pour reprendre le terme proposé par la chercheuse brésilienne Suely Rolnik (2008, p. 46-47), la création théâtrale serait donc un geste « micropolitique ». Cette notion est souvent liée à celle de performativité.

L'opération propre à l'action micropolitique consiste à s'insérer dans la tension de la dynamique paradoxale située entre la cartographie dominante, avec sa relative stabilité, d'une part, et la réalité sensible en changement permanent d'autre part, produit de la présence vivante de l'altérité comme un champ de forces qui ne cesse d'affecter nos corps [...]. Toutes ces actions micropolitiques tendent à produire des changements irréversibles dans la cartographie en vigueur. Il arrive qu'en se matérialisant dans des créations artistiques, théoriques ou existentielles, la pulsation de ces nouveaux diagrammes sensibles les rende porteurs d'un pouvoir de contagion potentiel dans leur environnement ¹⁹ (Rolnik, 2008, p. 17).

En ce sens, les pratiques théâtrales pourraient finalement s'avérer être une approche de transformations concrètes, tant pour la personne qui vit l'expérience de la création que pour le public qui assiste et s'identifie aux histoires proposées. Il ne s'agit pas d'un théâtre qui parle de politique, mais d'un théâtre qui met en lumière une réalité micropolitique sensible et intime.

1.4 Sujet de la recherche-crédation et outils de théorisation

Dans le cadre du Doctorat en Études et Pratiques des Arts, dans lequel théorie et pratique entrent en discussion, j'ai développé une recherche-crédation qui explore et étudie l'interaction des souvenirs, de la mémoire et de l'identité, à partir des témoignages autobiographiques. Je propose un travail spécifique à propos du sujet de la mémoire familiale intergénérationnelle, basé sur les questions suivantes : comment la mémoire se transmet-elle entre les membres d'une famille ? Y a-t-il un lien entre la mémoire familiale, celle de la société et la « grande Histoire » ? Comment retranscrire cette mémoire sur scène ? Le but vise à contribuer à la connaissance à la fois pratique et théorique de ce qui relève du théâtre biographique.

1.4.1 Théâtre biographique et mémoire familiale

L'objet considéré dans cette recherche-crédation est essentiellement le processus de création en théâtre biographique. Cette approche autoethnographique m'a permis de m'inclure dans le cadre de cette étude, afin de saisir de l'intérieur un phénomène plus large, celui consistant à travailler avec la voix intime de

¹⁹ "La operación propia de la acción micropolítica consiste en insertarse en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, de un lado, y la realidad sensible en permanente cambio del otro lado, producto esta de la presencia viva de la alteridad como campo de fuerzas que no cesa de afectar a nuestros cuerpos [...] En cualquiera de estas acciones micropolíticas tienden a producirse cambios irreversibles de la cartografía vigente. Sucede que, al cobrar cuerpo en creaciones artísticas, teóricas o existenciales, la pulsación de estos nuevos diagramas sensibles las vuelve portadoras de un poder de contagio potencial en su entorno".

personnes et témoins. Cependant, cet exercice de recherche-création devrait me permettre de développer des connaissances transférables pour d  autres chercheurs-créateurs.

L  objectif artistique était d  effectuer un travail de reconstitution de la mémoire et de créer du sens, c  est-  dire de situer des fragments de la mémoire quotidienne et intime d  un groupe particulier de personnes dans un contexte. Cela nous permettrait de la revisiter à partir du présent, et de nous questionner sur les «   vidences de la vie de tous les jours, décrire le vécu au cœur de son émergence, rendre compte des pratiques de chacun » (Schilling, 2006, p. 16). Il s  agit d  un exercice artistique permettant une réflexion sur l  identit  .

Le théâtre biographique, connu aussi sous le nom de « biodrama » en Amérique latine – concept créé par la comédienne et metteuse en scène argentine Vivi Tellas – se caractérise par le fait de travailler avec des biographies de personnes « r  elles²⁰ » comme matériau principal de la construction dramatique et scénique.

Le biodrame n  est pas aussi simple qu  il le paraît, il a de nombreuses possibilités et c  est pourquoi qu  il s  agit d  un concept qui a révolutionné certains aspects de la théâtralité. Dans un premier temps, il émerge dans un contexte qui a suivi la dictature argentine, alors que la démocratie commençait à être restaurée et que cela a conduit socialement à la nécessité de construire d  autres récits à partir du scepticisme généralisé vis-à-vis des grands récits. Le théâtre comme lieu micropolitique à partir duquel réorganiser l  exp  rience du réel à partir de l  individu, une revalorisation de la mémoire individuelle qui devient une mémoire collective, à partir du moi, pour atteindre le nous; ainsi de reprendre les personnes en tant qu  entit  s politiques, capables de s   noncer sans intermédiaires et de construire des récits sans subir le risque d   tre assassinées, le retour à la libre expression. (Ruiz Lezama, 2018 paragr. 4)²¹

Dans certaines approches de théâtre biographique, les récits sont créés à partir des propres histoires des comédiens et/ou de leurs proches (membres de sa famille, de sa communauté), alors que dans d  autres

²⁰ Certains auteurs parlent de personnes « réelles », d  autres utilisent l  expression « personnes vivantes ».

²¹ “El biodrama no es tan sencillo como parece, tiene muchas aristas y por eso es un concepto que revolucionó ciertos aspectos de la teatralidad. En principio surge en un contexto que siguió a la dictadura argentina, donde empezó a recuperarse la democracia y que devino socialmente en la necesidad de construir otros relatos a partir de la descreencia generalizada hacia los grandes relatos. Teatro como lugar micropolítico desde el cual reorganizar la experiencia sobre lo real desde lo individual, una revaloración de la memoria individual que deviene en memoria colectiva, partir del yo para llegar al nosotros; además de retomar a las personas como entes políticos, capaces de enunciarse sin intermediarios y de construir narrativas sin riesgo a ser asesinado, la vuelta a la libre expresión”.

démarches, les créations se font directement avec les protagonistes des histoires qui sont invités à faire partie de la mise en scène et à livrer leur propre récit, même s'ils ne sont pas des comédiens professionnels.

Pour cette recherche-crédation, j'ai lié ces deux aspects dans une expérience de création autobiographique, au sein de laquelle étaient impliquées ma mère, Maria Eugenia, et ma fille, Gabriela, en tant que co-créatrices. J'ai proposé de créer une dramaturgie scénique en nous appuyant sur notre mémoire familiale intergénérationnelle, en utilisant comme matériaux de création non seulement nos histoires de vie, mais aussi les documents et archives que nous avons tenté « d'activer » sur la scène dans un exercice de mémoire commune et partagée.

Il m'a paru essentiel de vivre cette expérience de création de manière immersive, en y participant activement à plusieurs rôles. C'est-à-dire, non seulement en tant que sujet qui a réfléchi et guidé le processus, mais aussi en tant que personne qui a livré son histoire et qui a travaillé à la création de son propre récit de vie. Afin de pouvoir éventuellement guider d'autres processus similaires avec une vision et des connaissances plus profondes et mieux informées, il était essentiel que je passe moi-même par ce processus. Cela me permettrait de mieux connaître les potentiels écueils, pièges, et aussi d'expérimenter des parcours possibles dans la recherche-crédation pour faire advenir de la matière sensible tout en respectant certaines limites, celles des autres.

Aborder la mémoire familiale était aussi une manière de travailler sur un sujet universel, afin de trouver des pistes de création pour développer des sujets plus spécifiques et sensibles à travers des « petites histoires » et ainsi rentrer dans des sujets particuliers. Je voulais aussi livrer un récit au féminin, et j'ai estimé que la relation avec ma mère et ma fille me permettait d'entreprendre ce voyage créatif. Or, j'ai considéré que leurs expériences de vie, ma mère en tant qu'ancienne professeure universitaire et ma fille ayant participé à des activités sportives, au cirque et au théâtre, leur conféraient une expérience pertinente pour aborder la scène sans les mettre sous une pression excessive.

Le travail entre générations de membres d'une même famille m'a paru offrir un espace de recherche dans lequel, ensemble, nous allions redécouvrir nos expériences, nos archives familiales, nos savoir-faire, en plus de réfléchir à notre quotidien, à notre histoire et contexte. Nous avons d'abord cherché à identifier comment la mémoire se transmet au sein de notre noyau familial, ce qui semblait être un sujet intéressant pour une approche en théâtre biographique. Le théâtre allait permettre l'activation de la mémoire individuelle et sociale, tout en servant de moyen pour préserver la mémoire contre l'oubli et l'inaction,

devenant ainsi un espace de résistance à ce mode de subordination favorisé par notre système politique et social.

1.4.2 Le processus de création

Observer et étudier mon processus de création était fondamental pour appréhender pleinement ma pratique de création en théâtre biographique. En conséquence, la première question qui oriente ce projet de recherche est : comment je fais ce que je fais? Je me propose donc d'identifier les principes²², les stratégies, les considérations éthiques et les connaissances inhérentes à un processus de création spécifique, qui trouve ses sources dans les histoires de personnes concrètes. Ce processus se distingue d'un théâtre purement fictionnel, d'un théâtre centré sur le texte ou d'un théâtre reposant exclusivement sur des acteurs professionnels.

En Amérique du Sud, il y a une tendance à lier le processus de création du théâtre documentaire et biographique à la notion de théâtre postdramatique (Lehmann, 2002). Ce lien s'avère approprié étant donné que le texte dramatique n'est pas à la base du processus créatif, laissant la place aux actions performatives et à d'autres éléments constitutifs de la scène. Ceux-ci contribuent au processus d'écriture scénique qui, dans le cas de ce mode de pratique, est souvent fragmentaire et non linéaire.

Certains éléments sont particuliers à une démarche documentaire et biographique : par exemple, les protagonistes sont essentiels et les créations ne terminent jamais de se construire. « Dans le théâtre de fiction, il est possible de faire la même pièce avec différents acteurs. Cependant, dans les projets documentaires, les acteurs sont irremplaçables²³ », indique la metteuse en scène argentine Lola Arias (2016, p. 13). Par exemple, si pour une raison quelconque un membre de l'équipe ne peut pas être présent lors d'une représentation, il est impossible de le substituer par une autre personne. En effet, les performeurs ne jouent pas des personnages, ils deviennent auteurs, narrateurs et se (re)présentent eux-mêmes sur la scène. L'acteur-performeur joue son propre rôle sur la scène, donc il construit une représentation de soi,

²² Je pense à la notion des « principes-qui -reviennent » utilisée par Eugenio Barba (2008) qui est liée à un « savoir-faire » et au comportement des acteurs et actrices en « situation de représentation » et en formation. Je perçois un lien direct avec la notion de présence autant physique que mentale pendant le processus de création. Dans le cas de cette recherche, je me demande quels sont les principes que la personne doit identifier et mettre en œuvre pour pouvoir explorer, faire des choix, créer et intégrer son travail avant d'aller sur scène.

²³ "En el teatro de ficción es posible hacer una misma obra con diferentes actores. En los proyectos documentales, en cambio, los actores son irremplazables."

mais, en même temps ou en alternance, « il parle directement de sa vie : il a troqué la représentation pour la présentation » (Pavis, 2014, p. 33).

Ainsi, les pièces sont uniques et changent en fonction des circonstances et du temps, qui est en constante évolution. Par conséquent, la situation « moment présent » dans laquelle les créations sont partagées, est toujours différente. Aussi est-il nécessaire d'effectuer une mise à jour continue. Une dernière remarque qui revient dans ces expériences est le fait de faire face à des éléments imprévus, non artistiques, qui doivent être intégrés d'une manière ou d'une autre dans les processus de recherche-crédation. Il s'agit de travailler avec des personnes, leur passé, leur présent, une invitation à vivre une expérience intime et significative liée à un vécu particulier qui va bien au-delà d'une invitation à faire partie d'un projet artistique.

1.4.3 Mémoire

C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires (Benjamin, 2000, p. 135).

Cette thèse-crédation tente également de mettre en lumière et mieux cerner la notion de mémoire présente dans mes travaux artistiques de manière récurrente et dans ses diverses dimensions. Il s'agit d'une dynamique qui s'avère complexe et en même temps passionnante. La mémoire est envisagée comme un exercice d'interpellation du passé à partir du regard subjectif du présent. Elle est reconstruite tel un assemblage à partir des souvenirs, des images, des sentiments, des émotions et même de savoirs partagés, c'est-à-dire des événements qui ne sont pas vécus directement, mais qui ont été transmis par d'autres.

La notion de mémoire est vaste et complexe. En effet, les « études de la mémoire », constituent un champ multidisciplinaire qui aborde des questions couvrant les domaines individuel, collectif, culturel, et/ou historique. Ils traitent, entre autres, de l'oubli, du lien entre mémoire et identité, ainsi que de la post-mémoire. Ce concept, proposé par Marianne Hirsch, chercheuse et écrivaine de l'Université de Columbia, et repris par Pilar Cáceres, chercheuse et professeure à l'Université de Lancaster (Hirsch et Cáceres, 2015), renvoie à la persistance des souvenirs et des traumatismes dans les générations ultérieures, qui en sont profondément marquées, même si elles ne les ont pas vécus. La mémoire serait une construction subjective, émotive et liée à la communauté. Comme le souligne Maria Luisa Diz (2017) :

Les mémoires ne sont pas seulement partie prenante du devenir social, politique et culturel, et soumises aux intérêts du présent ; elles sont des constructions subjectives de signification, c'est-à-dire, de sens qui se construisent et se réélaborent dans le dialogue avec les autres, avec ceux qui partagent et confrontent les mémoires du passé — ou plus exactement, des passés superposés et interconnectés.²⁴.(Diz, 2017, p. 112)

En fait, il s'agit de ramener l'attention sur le passé, de modifier l'ordre habituel du temps et d'installer ainsi le souvenir au temps présent. Mais la mémoire est aussi et surtout sensorielle, physique, affective et subjective. Au cours de ce processus de remémoration, surgissent des images, des sensations et des émotions. Il est fondamental pour restituer une perception en l'absence de l'objet ou de l'événement qui l'a initialement suscitée. Dans cette tâche de rappel et de reconstitution, la mémoire évolue et change constamment, car nous acquérons chaque jour de nouvelles expériences et connaissances. Elle active, entre autres, le langage, l'imagination, le jugement, le raisonnement et la capacité créative. En fait, le philosophe Paul Ricœur (2000) définit la mémoire comme une « province de l'imagination » (2000, p. 5). Selon son point de vue, le phénomène consistant à rendre présent une chose absente nous ramène immédiatement à cette action qui implique un dialogue entre mémoire et imagination. La représentation du passé dans le présent se traduit par des images sensorielles. Ainsi, la mémoire activant l'imagination se révèle un outil très puissant de recherche-crédation.

Ricœur (2000), pose un regard phénoménologique sur la mémoire en proposant comme point de départ deux questions : de quoi se souvient-on ? De qui est la mémoire ? Il met en lumière la relation étroite entre mémoire et histoire, mais aussi cette fonction de l'oubli qui serait toujours liée à l'effacement ou à la persistance des traces. Selon lui, les souvenirs seraient indisponibles, mais paradoxalement jamais effacés de manière permanente. Par ailleurs, il conçoit trois sujets d'attribution des souvenirs : « le moi, le collectif et les proches », mettant en perspective les opérations d'appropriation des mémoires individuelles et collectives. Pour les mémoires individuelles, l'appropriation se produirait à partir des formes langagières comme l'autodésignation, utilisée au moment de la réactivation d'un souvenir ou des souvenirs. Le fait de s'exprimer à la première personne en utilisant les dénominations « je », « ma », « mon » activerait la quête

²⁴ “Las memorias no sólo son parte del devenir social, político y cultural y sujetas a los intereses del presente, sino que son construcciones subjetivas de significación, es decir, de sentidos que se construyen y se reelaboran en diálogo con otros, con los que se comparten y se confrontan las memorias sobre el pasado, o mejor dicho, sobre los pasados superpuestos e interconectados”.

²⁵ “Las memorias no sólo son parte del devenir social, político y cultural y sujetas a los intereses del presente, sino que son construcciones subjetivas de significación, es decir, de sentidos que se construyen y se reelaboran en diálogo con otros, con los que se comparten y se confrontan las memorias sobre el pasado, o mejor dicho, sobre los pasados superpuestos e interconectados”.

du souvenir. On serait face à un acte explicite – ou implicite – de jugement de la part de l'individu qui se remémore et qui témoigne. L'aspect subjectif de cette opération mnésique est mis en évidence. La mémoire collective, d'autre part, serait élaborée à partir d'un « nous » considérant ainsi la vision des « autres », à la fois diverse et particulière. Ricœur (2000) suggère une position intermédiaire, où les échanges « entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons » (p. 161), constituent un espace de mémoire partagé, incitant à la transmission des expériences et de l'héritage. Il nomme cet espace d'échange: « la mémoire des proches » (p.163).

Pour sa part, le sociologue français Maurice Halbwachs (1976), analyse les conditions de fonctionnement des enjeux de la mémoire dans divers environnements et il accorde une grande importance à la société dans le travail sur la mémoire. Même si son travail date de la première moitié du XXème siècle, son ouvrage *Les cadres sociaux de la mémoire*, demeure pertinent et actuel, car il parle, entre autres, de mémoire collective et de la mémoire historique. Il propose trois types ou formes de mémoire collective : la mémoire familiale, la mémoire des groupes religieux et la mémoire de classe. Elles seraient essentielles à la transmission et à la construction d'une forme d'identité. Dans le cas particulier de ce processus de recherche-crédation, je m'intéresse à la nature affective de la mémoire familiale et à son lien direct avec l'identité et l'Histoire. Je me demande comment de simples histoires singulières pourraient aider à raconter et à collaborer à la compréhension de « l'histoire au sens plus large » et à celle de notre société. Ainsi, le dialogue permanent entre la mémoire personnelle et l'histoire contribue à la construction d'une identité à la fois individuelle et collective, participant ainsi à l'ancrage du collectif dans le présent et à sa projection dans l'avenir. Favoriser un dialogue permanent entre la mémoire et l'histoire permettrait de renforcer une relation complexe, étroite et complémentaire en proposant une interaction entre leurs interprétations « objectives » et les témoignages réels.

1.4.4 Identité

La question identitaire est fortement complexe et non réductible à l'idée d'appartenance à une société, à une communauté, à une ethnie, à un groupe linguistique ou religieux, à une profession, un évènement, même si la tendance actuelle est justement de la faire coïncider, notamment dans le cadre des groupes minoritaires, avec une seule de ses composantes (Châtel, 2006, p. 359).

Notion polysémique et controversée, la question identitaire liée au récit de soi et à la mémoire, demeure un problème épistémologique toujours en discussion sous l'angle de diverses disciplines telles que l'anthropologie, la psychologie, la théorie politique ou la philosophie. Selon la chercheuse de l'Université Nacional Autónoma de México, Zaira Navarrete-Zales, l'identité serait quelque chose dont on peut parler, mais qu'il est impossible de représenter de façon catégorique, tangible, achevée. Elle serait considérée comme une notion « aporétique », c'est-à-dire « un concept nécessaire, mais en même temps impossible d'une représentation précise et définitive²⁶» (Navarrete-Cazales, 2015, p. 462).

Telle que la mémoire, l'identité est en constante évolution et dépend d'un grand nombre de composantes. L'ensemble des traits ou caractéristiques particulières d'un ou plusieurs individus ne peut être défini par un regard singulier et unique. En effet, la relation avec l'autre, avec les autres, serait fondamentale pour la compréhension et la recherche de l'identité personnelle et communautaire. « Nous avons besoin de nous raconter pour nous rencontrer » soulignent les chercheurs belges en psychologie Cécile De Ryckel et Frédéric Delvigne (2010, p. 230). L'acte narratif, qui est dirigé vers un autre, serait un outil fondamental pour cette construction identitaire. Il s'agit d'une manière de réfléchir et de comprendre son expérience de vie en essayant de la mettre en récit, de façon subjective, mais cohérente, en choisissant et en interprétant les faits, en utilisant l'imagination, en lui donnant un sens.

Raconter constitue probablement le moyen le plus quotidien et le plus universel de mettre en forme son expérience vécue, la rendant par là même intelligible à soi-même et à autrui. Nous racontons pour partager la solitude, inhérente à notre condition humaine. Nous racontons pour nous faire connaître. Et surtout, nous racontons pour nous comprendre nous-mêmes (De Ryckel et Delvigne, 2010, p. 230).

Le fait de raconter nos histoires aiderait à nous reconnaître. Cet acte narratif s'apparente à celle « d'identité narrative » (Ricœur, 1990). Ricœur parle de « mise en intrigue » et de « configurations » des éléments de la narration, qui se renouvellent chaque fois que le sujet élabore et partage son histoire. On raconte pour se comprendre soi-même, par le regard sur notre propre vécu et par les histoires qui nous ont été racontées. Dans ce processus, il y aura certainement des éléments fixes ou durables, « de permanence dans le temps » dans lesquels on est capable de se reconnaître, mais beaucoup d'autres qui sont en évolution constante dans une « continuité ininterrompue » (p.141). Les éléments constants nous donneraient le sentiment de cohérence, de continuité, d'appartenance, comme notre nom ou notre

²⁶ «un concepto necesario, pero a la vez imposible de una representación precisa y definitiva».

caractère, c'est-à-dire « l'ensemble de marques distinctives qui permettent de ré identifier un individu humain comme étant le même » (Ricœur, 1990, p. 144). Ces aspects nous permettraient de nous percevoir comme une unité. D'autre part, nous devons tenir compte d'éléments qui changent avec le temps, comme notre corps, notre expérience émotionnelle et mentale.

C'est ainsi que l'identité nous donnerait la possibilité de nous situer dans un espace et surtout dans un temps circonscrit, car elle serait mobile et dynamique. À ce sujet, Zaira Navarrete-Cazales (2015) indique :

L'identité est une catégorie générale qui nous permet d'avoir un lieu de reconnaissance (historico-temporel) face aux autres, de nous distinguer des autres (sujets, institutions, groupes, familles, communautés, mouvements sociaux, nations), et de dire ce que nous sommes et ce que nous ne sommes pas. Il n'y a pas de possibilité d'identité qui ne sollicite, en même temps, une altérité : il ne serait pas possible d'avoir une similitude sans l'existence de cette différence. En revanche, le processus d'identification est quelque chose de plus spécifique, de particulier, impliquant l'analyse du moment de l'attachement, de l'identification à quelque chose ou quelqu'un (sujet, idée) qui nous constitue à un moment particulier, spécifique de notre identité historique, contextuelle, *ergo* changeante ²⁷. (Navarrete-Cazales, 2015, p. 468)

Il s'agit donc, « d'un processus de construction jamais achevé ²⁸ » (p.477) qui n'est pas stable. Une personne peut avoir diverses identifications à partir de son histoire, de sa situation géographique, des interactions personnelles, sociales, professionnelles, culturelles, etc. L'identité ne devrait jamais être considérée comme prédéterminée et figée dans le temps. Je m'intéresse à cette multiplicité de la notion d'identité déterminée par des enjeux multiples et variables dans le temps et dans différents contextes.

1.4.5 Le corps-mémoire

Dans le cadre de cette recherche, je me demande quelle est la place du corps-mémoire dans la narration du passé et du présent. « La mémoire est radicalement *corporelle*, nous enseigne la phénoménologie : pas de mémoire sans mémoire corporelle. Cette mémoire corporelle n'est pas la mémoire de la perception du corps, mais une mémoire intéroceptive » exprime le philosophe belge Herman Parret (2004, p. 42). Le

²⁷ "La identidad es una categoría general que posibilita que tengamos un lugar de adscripción (histórico-temporal) frente a los demás a distinguirnos de los otros (sujetos, instituciones, grupos, familias, comunidades, movimientos sociales, naciones), y decir qué es lo que somos y lo que no somos. No hay posibilidad de identidad que no postule, al mismo tiempo, una alteridad: no sería posible una mismidad sin la existencia de esa otredad. Por su parte, el proceso identificatorio es algo más específico, particular, que implica el análisis del momento del enganche, de la identificación con algo o alguien (sujeto, idea) que nos constituye en un momento particular, específico de nuestra identidad histórica, contextual, *ergo* cambiante".

²⁸ "de un proceso de constitución nunca acabado".

corps-mémoire serait lié à la motricité, mais aussi et surtout aux sensations et émotions. Il s'agit de nos ressentis passés conscients et inconscients. Le corps-mémoire s'inscrit dans un processus de perception, dans lequel la mémoire sensorielle et affective prend une place importante. Tel qu'indiqué par Ricœur :

La mémoire corporelle peut être « agie » comme toutes les autres modalités d'habitude, telle celle de conduire une voiture que je tiens bien en main. Elle module selon toutes les variantes du sentiment de familiarité ou d'étrangeté. Mais les mises à l'épreuve, les maladies, les blessures, les traumatismes du passé invitent la mémoire corporelle à se cibler sur des incidents précis qui font appel principalement à la mémoire secondaire, au ressouvenir, et invitent à en faire récit » [...]. La mémoire corporelle est ainsi peuplée de souvenirs affectés de différents degrés de distanciation temporelle : la grandeur du laps de temps écoulé peut elle-même être perçue, ressentie, sur le mode du regret, de la nostalgie (Ricœur, 2000, p. 49).

On évoque ainsi, d'une part, une mémoire motrice, mais également une mémoire associée aux sensations internes engendrées par ces mouvements, autrement dit, une mémoire kinesthésique. Il s'agit de souvenirs liés aux sensations et aux émotions, dans lesquels le corps joue le rôle à la fois de contenu et de contenant.

Toutes les émotions utilisent le corps comme leur théâtre (milieu interne, systèmes viscéral, vestibulaire, et musculo-squelettique), mais les émotions affectent aussi le mode de fonctionnement de nombreux circuits cérébraux : la variété des réponses émotionnelles est responsable de profonds changements dans le paysage corporel comme dans le paysage cérébral (Damasio, 1999, p. 59).

Antonio Damasio (1999) utilise la notion de « mémoire autobiographique » pour signaler « le compte rendu organisé des principaux aspects biographiques d'un organisme » (p. 27). Ce corps-mémoire serait en évolution permanente, et certains faits pourraient déclencher des souvenirs : mouvements particuliers, un endroit spécifique, la température, les odeurs, les goûts, les sons, images, etc.

C'est ainsi que je considère le corps comme un dispositif essentiel dans mon travail de création, en tant que « stratum » contenant des strates de sensations variées, qui interagissent simultanément. En tant que produit de la culture, à la fois émetteur et récepteur, révélant son intériorité et son extériorité, le corps porte en lui une mémoire et une identité particulière.

Je fais le rapport entre cette notion de corps-mémoire, et celle de « corporéité » (Bernard, 2002; Le Breton, 2008), qui aborde une dimension beaucoup plus vaste que la représentation traditionnelle de corps liée plutôt à l'aspect biologique. Elle est issue d'une vision phénoménologique, intuitive, plurielle et dynamique

du corps, qui considère autant la dimension matérielle que les dimensions sensible, symbolique, imaginative et culturelle de notre vécu. La corporéité permettrait la reconnaissance d'un discours sur le corps, constitué des notions de perception, énergie, mémoire et identité.

Dans son article *De la corporéité fictionnaire*, Michel Bernard (2002) explore ce concept d'un point de vue philosophique, développant l'idée que nous sommes un corps phénoménologique, « un spectre sensoriel et énergétique, d'intensités hétérogènes et aléatoires » (Bernard, 2002, p. 524); il situe l'expérience corporelle dans une dimension à la fois communicatrice et expressive. À cet égard, la chercheuse en danse Isabelle Ginot (2008), professeure au département de danse à l'université Paris 8, rejoint les propos de Bernard en affirmant que

La corporéité prend en charge la dimension instable, hétérogène et multiple du corps, compris non plus comme réalité objective mais réseau sensoriel, pulsionnel et imaginaire. La corporéité recouvre une entité meuble, faite d'activité perceptive et fictionnalisante, modulée par l'histoire individuelle et collective du sujet, où matérialité corporelle, désir, pulsion, langage, geste et imaginaire s'entrecroisent et s'interpénètrent » (Ginot, 2008, p. 718).

Le Breton (2016) pour sa part, complète la notion de corporéité d'un point de vue social avec une perspective anthropologique. Il la définit comme un « phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentation et d'imagination » (Le Breton, 2016, p. 3). Selon lui, la condition humaine est intrinsèquement corporelle, et ce sont les actions qui lui donnent du sens. D'une certaine manière la corporéité, matière de symbole, circonscrit l'être humain dans un espace spécifique, à la fois social et culturel. Julie Perrin (2006), chercheuse en danse, approfondit cette réflexion en soulignant le caractère dynamique et relationnel de la corporéité,

La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations ; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme « corporéité », à connotation plus plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces (Perrin, 2006, p. 102).

Julie Perrin, en tant que chercheuse en danse, rappelle également comment Michel Bernard a développé ce concept, qui est ancré dans une analyse du cadre de la sensorialité. Elle évoque une corporéité pensée comme une ouverture, fondée sur l'idée que les sensations transcendent les limites du corps. Ces

sensations qui s'étendent, se projettent au-delà du corps, qui n'est jamais figé, mais en constante évolution.

L'importance de la corporéité réside dans la possibilité d'englober des expériences émotionnelles, sociales, culturelles et physiques. Sa conception dynamique, plurielle et affective met en lumière l'expérience subjective d'« être corps », qui nous permet non seulement de percevoir et comprendre le monde autour de nous, mais aussi de manifester notre identité sociale et personnelle.

Ainsi, les notions de *corps-mémoire* et de *corporéité* sont conçues comme fondamentales pour la quête d'identité, et par conséquent, pour la création qui fait partie de ce projet doctoral. Elles nous permettent une ouverture vers la recherche individuelle et collective d'expériences significatives. Elles sont le principal moyen de transmission de la mémoire, soulignant la capacité des participantes au projet de création à ressentir par le corps, à répertorier leurs émotions, leurs histoires et à les exprimer. Pour ce processus créatif et de recherche, j'ai spécifiquement souhaité adopter une approche organique de remémoration en vue d'une écriture scénique corporelle.

1.4.6 L'écriture par le corps : la partition

Depuis longtemps, j'utilise notion de *partition* comme outil d'écriture scénique par le corps, aussi bien dans ma pratique artistique que dans mon enseignement.

À première vue, il est facile d'associer ce terme au lexique musical, où il joue un rôle précis. Cependant, il est également utilisé dans des disciplines telles que la danse ou le théâtre. Dans l'ouvrage intitulé *Partition(s)*, Yvane Chapuis et Julie Sermon (2016) interrogent l'usage que les praticiens font de cette notion. Elles décrivent la *partition* comme « un outil, un intermédiaire d'action » (2016, p. 5) liée aux processus de travail, et qui intègre des éléments textuels, physiques, sonores, et spatiaux. Selon ces chercheuses, la partition est « d'un lexique opératoire qui propose de nommer les différents aspects d'une action performée » (p.12). Elles considèrent que la *partition* consiste à écrire et à articuler l'action à travers un système de notation qui permet son interprétation.

Dans mon travail de recherche-crédation, la *partition* s'étale comme élément prépondérant dans l'étape de laboratoire scénique. Elle est conçue comme une méthodologie d'écriture scénique, liée à la prise de position consistant à considérer le corps à la fois comme porteur de la mémoire et énonciateur. La *partition*

agit en tant qu'outil dramaturgique, adoptant une approche graphique, éphémère et performative. Elle se compose d'une sorte d'alphabet spécifique à chaque création et à chaque interprète. Ce langage est constitué d'actions physiques, verbales, de mouvements et de gestes. Ce vocabulaire s'organise et s'inscrit dans les corps des acteurs-créateurs. Dans mes démarches de création, la notion d'action est un outil fondamental dans le travail de la dramaturgie scénique de l'acteur ou de l'actrice, et donc dans l'écriture de la *partition*.

Dans mon parcours comme comédienne, j'ai retrouvé cette idée de *partition*, dans le travail de différents créateurs et créatrices. Parfois sous l'appellation *partition*, mais la plupart du temps sous autres dénominations. C'est le cas du metteur en scène, acteur et danseur chilien Andrés Pérez. Il parle de « tissage théâtral » et décrit ce phénomène comme « le besoin de développer d'autres plans de l'imagination, de concevoir un dessin dans l'espace et le corps de l'acteur en fonction de son émotion ²⁹ » (Pérez cité par Diéguez Caballero, 2002, p. 113). La notion « d'action physique » est travaillée suivant des regards multiples par des créateurs comme, entre autres, Mnouchkine, Barba, Lecoq, Grotowski, Decroux, Artaud ou Meyerhold dont leurs approches travaillent la présence de l'acteur, spécifiquement à partir du corps. Ils ont aussi comme point commun de réveiller l'imaginaire des acteurs et actrices, considérés comme des créateurs plutôt qu'uniquement interprètes.

La *partition*, conçue comme un alphabet à la fois précis et particulier, mais aussi souple, en constante construction et ajustement, accorde une place essentielle à la création. Il est possible donc de construire un vocabulaire personnel, constitué d'actions, de mouvements, de gestes. Parfois il s'agit de « trouver » la partition qui émerge d'un texte dramatique. Dans mon travail, la partition se « tresse » ou se « tisse » comme un tout comprenant actions physiques et verbales dans une dynamique particulière. Je conçois le travail sur la scène comme un « enchaînement » d'actions qui vont construire la partition, ce qui constitue une dramaturgie scénique ou écriture par le corps. Mes recherches de maîtrise et cette exploration doctorale m'ont permis d'expérimenter, d'approfondir et de particulariser mon travail lié à cet outil de création que j'ai commencé à nommer avec le temps : *corpographie*³⁰.

²⁹ “la necesidad de desarrollar otros planos de la imaginación, de concebir un diseño en el espacio y el cuerpo del actor de acuerdo con su emoción”.

³⁰ Ce concept sera spécifiquement développé au Chapitre II, section 2.3

1.5 Problème et questions de recherche-création

D'après l'exposition précédente, la problématique de cette recherche aborde le processus de création en théâtre biographique et les éléments à prendre en compte lors d'un cheminement de travail de cette nature. Cette étude théorico-pratique reflète le désir de comprendre les principaux enjeux liés à cette action de création à partir de témoignages autobiographiques. La particularité de ma recherche-création est l'implication du *corps-mémoire* et de la *corporéité* dans le processus de témoignage, de création et de (re)présentation.   partir de l'expérience d'un processus de théâtre autobiographique, la question principale de cette recherche se présente ainsi :

Quels sont les enjeux éthiques, théoriques et artistiques impliqués dans le processus de création issu du théâtre biographique?

1.5.1 Sous-questions de recherche

Les questions secondaires qui se dégagent de cette question principale sont les suivantes :

- Quelles sont les stratégies appropriées pour repérer les traces du vécu d'une personne, en respectant la relation de confiance, d'échange et de participation active dans le processus de création?
- Quel est le rôle du *corps-mémoire* pendant le processus de repérage de données pour la création, d'écriture scénique et le moment de l'interprétation?
- Quelles sont les valeurs, les actions et les attitudes que devraient avoir les créateurs face à un processus d'écriture scénique issu de la mémoire d'autrui?
- Quels sont les enjeux à considérer quand on travaille avec de « vrais témoins » non-acteurs ou actrices sur scène? Quels sont les choix des modes de représentation?
- Quels sont les « principes-qui-reviennent » (Barba, 2010) dans un processus de création et de (re)présentation scénique issue de témoignages autobiographiques?

1.5.2 Objectif de recherche-création

L'objectif principal de cette thèse est d'étudier la pratique du théâtre biographique et documentaire de l'intérieur, en explorant les enjeux et les étapes du processus de création issu du réel, basé sur des témoignages autobiographiques.

Ces étapes incluent la collecte du matériel (témoignages, archives et documents), l'analyse et la sélection des informations, la sélection des matériaux, le processus d'écriture scénique et l'intégration de la *corpographie*, le travail de répétition, ainsi que le moment de la (re)présentation.

Pour ce faire, la démarche de recherche-crédation a considéré la réalisation de la création scénique *Alas para volar : récit autobiographique à 3 voix et 3 corps*. Ce travail s'est appuyé sur trois témoignages autobiographiques abordant les enjeux de la mémoire et de l'identité, en mettant l'accent sur la corporéité.

En relation avec l'objectif principal, il s'agit de :

- Proposer une approche pour la pratique du théâtre biographique.
- Comprendre les potentialités et les limites de la pratique en théâtre biographique.
- Repérer et comprendre les principes, étapes, stratégies et toute considération autant artistique, politique, qu'éthique, que soulève ce travail.
- Repérer les actions, principes et étapes pour une création à partir des témoignages, de la recherche documentaire et des archives personnelles.
- Reconstituer une mémoire particulière des individus témoignant, en lien avec l'histoire sociale, politique et culturelle de la communauté à laquelle ils appartiennent.

1.5.3 Justification et pertinence du projet de recherche-crédation

La pertinence de cette recherche-crédation réside tout d'abord dans le besoin personnel d'approfondir et de renforcer ma pratique du théâtre biographique, qui se caractérise par l'utilisation du récit personnel et du corps comme matériaux d'expression principaux. Cette pratique s'appuie sur le témoignage, ainsi que sur des documents et des archives en tant que sources d'informations. Dans le but d'élargir mon savoir-faire dans ce champ de recherche, je cherche à développer ma réflexion sur le maillage entre création, éthique et politique qui est essentielle dans ce type de démarche.

Cette thèse-crédation propose une étude et une réflexion sur une méthodologie de création qui, dans son agencement, pourrait faire un apport au champ du théâtre biographique. Elle vise également à mettre en lumière et à favoriser un dialogue approfondi sur la relation entre la théorie et la pratique en ce qui concerne la notion de « processus artistique » plutôt qu'à celle de « résultat » ou de « produit ».

Dans le domaine du théâtre documentaire et biographique, le nombre de publications écrites par des praticiens et praticiennes contemporains reste limité. Cette thèse vise à contribuer à une vision particulière d'une créatrice adressée à des artistes de la scène. En abordant les problématiques propres à la création dans le théâtre biographique, et en décrivant les étapes ainsi que les stratégies singulières d'un processus de création, je vise à partager une méthodologie de dramaturgie scénique ancrée dans le corps.

En ce qui concerne ma pratique d'enseignante, cette recherche me permet de me donner des outils concrets qui viendront enrichir et développer de nouvelles avenues pour mon travail pédagogique et celui de mes collègues. Cela me permettra également de proposer de nouveaux cours articulant théorie et pratique au sein du programme en jeu à l'École de Théâtre, ainsi que dans les cycles supérieurs de Maîtrise et Doctorat de la Faculté des Arts de la Universidad Católica de Chile où je développe mon enseignement depuis longtemps. Dans ce contexte, je voudrais offrir aux étudiants-créateurs un espace de réflexion et d'expérimentation dans le cadre de séminaires, d'ateliers et de projets de recherche-crédation axés sur différentes possibilités et modes de création et de représentation basées sur des expériences issues du réel pour les transposer à la scène.

Il est important de mentionner que le fait de travailler avec des récits de vie de personnes qui ne sont pas nécessairement liées aux arts, d'écouter leurs histoires, de les inviter à faire partie du processus de création, en les intégrant sur la scène, implique un niveau d'engagement profond envers les co-créateurs et co-créatrices. Découvrir et partager les différentes « expériences transmises » et « expériences vécues » (Benjamin, tel que cité par Traverso, 2005, p. 13) implique une responsabilité du point de vue éthique. Augusto Boal, créateur brésilien, parle de lutter contre un théâtre « anti éthique » (2009). Je comprends cette posture comme un mandat qui implique d'étudier et de comprendre pleinement le monde sensible et culturel de chaque personne avec laquelle on travaille. Cela suppose de saisir et de s'adapter aux contextes et moyens de production particuliers à chaque projet, pour appréhender et puis transmettre cet univers singulier. Plus important encore, ce type de démarche exige de souligner la place des personnes qui décident d'adhérer aux projets, en les considérant comme des co-créateurs qui partagent à la fois l'autorité et la fonction d'auteurs du travail artistique. En ce sens, cette co-crédation implique un équilibre des pouvoirs décisionnels: les choix artistiques reviennent aux artistes; les témoins, en tant que co-auteurs, doivent avoir le dernier mot sur les histoires racontées sur scène.

Finalement, cette proposition de recherche-création représente un enjeu éthique, actuel et souvent complexe. Un exemple à partager est le cas de la pièce « Fredy³¹ » qui a été présentée à Montréal à quelques reprises. La création s'appuyait, entre autres, sur le témoignage de la mère de Fredy Villanueva, un jeune homme abattu par un agent de la police en 2008 à Montréal Nord. Malgré la demande de la mère que la pièce ne soit pas présentée à nouveau après la création, la mise en scène a été programm  e à plusieurs reprises depuis 2016. Solo Fugère, l'un des acteurs qui a quitté la pièce à cause de ce conflit éthique, a exprimé le propos suivant : « Le théâtre documentaire doit se mettre au service des personnes pour qui ils témoignent et non strictement au profit des artistes qui le fabriquent. Sinon, tout le monde perd » (Fugère, 2017)³². Je considère son propos comme un principe à ne pas négliger dans une démarche de création de cette nature, puisque dans mon expérience en tant que spectatrice, au Québec comme au Chili, je me suis retrouvée à plusieurs reprises confrontée à cette question   thique. Dans cette approche particulière, où j'invite des membres proches de ma famille à travailler en tant que témoins et co-créatrices, toutes ces considérations éthiques ont dû être prises en compte et revues à chaque étape. Travailler avec des personnes en qui on a confiance demande la même chose, voire plus, car il est facile de prendre les choses pour acquises.

En guise de synthèse, avec cette thèse-création, je souhaite apporter trois contributions particulières au développement des connaissances dans le domaine du théâtre biographique : premièrement, le développement d'une étude sur le théâtre biographique visant une compréhension théorique de la pratique, contribution pertinente tant pour la création artistique que pour la formation d'acteurs; deuxièmement, le renforcement du lien entre l'art du théâtre et la société, cette recherche-création qui a pour thématique principale le théâtre issu du réel, propose un espace de réflexion, de partage et de rencontre où l'intime et le quotidien sont étroitement liés au social; enfin, une réflexion sur ma pratique personnelle de création ax  e sur le théâtre biographique, ainsi que son développement, que je pourrai partager avec d'autres créateurs et créatrices.

³¹ De la compagnie Porte-Parole, écrite par Annabel Soutar, dirigée par Marc Beaupré et créée en 2016.

³² Lettre publiée par le comédien lors de la reprise de la pièce sur <https://medium.com/@solofugre/the-play-fredy-the-aggressions-of-our-imaginations-d6dca7ba918d> (consulté le 20 décembre 2017)

CHAPITRE 2

THÉÂTRES DU RÉEL ET ÉCRITURE SCÉNIQUE : ENTRE ÉTHIQUE, POLITIQUE ET ARCHIVES VIVANTES

Ce chapitre traite des fondements conceptuels de cette recherche-création, à partir desquels s'enracine ma démarche doctorale. Je propose ici une exploration théorique des éléments-clés qui m'ont permis de comprendre la pratique du théâtre biographique et documentaire, afin d'approfondir les enjeux impliqués dans le processus de création à partir du réel sur la base de témoignages autobiographiques et des étapes qui le fondent. J'aborderai les théâtres issus du réel, les notions de document, d'archive et répertoire, ainsi que celle de *corpographie*.

2.1 Les théâtres du réel

La notion de « théâtres du réel » (Martin, C., 2013; M  rahi, 2017; Saison, 1998) ou « *prácticas de lo real* » (Sánchez, 2012) considère des relations spécifiques avec des phénomènes de la « vraie vie ». Il s'agit d'une expression qui « *identifies a wide range of theatre practices and styles that recycle reality, whether that reality is personal, social, political, or historical* » (Martin, 2012, p. 5). De quoi parle-t-on concrètement quand on parle des « théâtres du réel » ? Quelles en sont les pratiques spécifiques ? Quels sont les enjeux impliqués et les stratégies utilisées dans ce type de pratique ? Ce sont les questions qui guideront cette section.

Dans ce contexte, il est possible d'observer que dans l'actualité nous vivons dans un monde où la fiction envahit de plus en plus la réalité et finalement la transforme. Ainsi, il est possible d'observer qu'il existe une tendance importante de certains groupes à légitimer ce qui est faux, inexact ou manipulé. C'est le cas, par exemple, des fausses nouvelles et de certaines publications qu'on retrouve dans les médias sociaux ou dans la publicité qui répondent souvent à des intérêts idéologiques, politiques ou économiques.    ce sujet, les chercheuses   rica Magris et Béatrice Picon-Vallin exposent :

L'époque est surcharg  e d'informations partielles, chacun pouvant produire des informations sur des millions de sujets. Tout circule sur internet et court-circuite la presse écrite, le journalisme d'investigation est en crise et menacé de disparition, et les chaînes d'information en continu font circuler en boucle images et textes identiques, dans une démarche hypnotique. Il faut insister sur la mutation de l'information, sur la façon dont elle devient une marchandise dans un immense marché numérique où travaillent des « courtiers en données », où Facebook ou Apple décident de ce qui va être pushed, mis en avant, repris. Si l'orientation

de la presse écrite ou télévisuelle dépend de son propriétaire, le pouvoir ici appartient aux grandes entreprises numériques, il n'y a aucune neutralité et l'avènement des *fake news* et des *alternatives facts* marque encore une nouvelle étape : la presse elle-même doit contrôler des sites volontairement faussaires, lutter contre le faux journalisme dont la révolution digitale favorise le développement (Picon-Vallin et Magris, 2019, p. 22).

Dans cette optique, quelle est la fonction des « théâtres du réel » dans un monde saturé de données fragmentées et tendancieuses? À quoi réfère-t-on quand on utilise cette dénomination? Les « théâtres du réel » pourraient proposer un accès alternatif à une réalité qui, dans de nombreux cas, est invisible ou si visible que nous ne l'observons plus. Cherchant à dévoiler, à questionner et à rendre palpable le quotidien ou ce qui a été réduit au silence, ces théâtres nous offrent de nouvelles perspectives, nous confrontent à des expériences particulières, nous permettent de réfléchir à des réalités personnelles, sociales et politiques.

Selon Pavis (2014), la notion de « théâtre du réel » serait née aux alentours des années 1950 en Angleterre, et aurait permis de « redéfinir le théâtre documentaire et politique centré sur une observation de la réalité [...]. L'envers du théâtre, ce n'est alors pas l'illusion, la fiction, la théâtralité, c'est la vie sociale, politique, la lutte de classes, la survie économique et le quotidien » (Pavis, 2014, p. 266). Lorsqu'on parle de pratiques spécifiques au « théâtre issu du réel », on peut constater l'existence de formes diversifiées qui se renouvellent de manière constante. Dans certaines pratiques, le réel est abordé d'un point de vue plus social ou politique, pour d'autres l'accent est mis sur l'intime.

D'après Carol Martin, C. (2013), professeure et chercheuse de l'université de New York, -le « théâtre du réel » réfère à des créations issues des différentes pratiques qui revendiquent un rapport à la réalité et qui représentent des événements soit personnels, sociaux, historiques ou politiques. Pour Martin, les productions théâtrales du réel « *intend for spectators to reconsider the world around them on the basis of the theatrical experiences these works offer* » (p. 175); selon elle, en se confrontant aux contradictions et aux complexités des éléments réels représentés sur scène, les spectateurs développeront une nouvelle perspective sur leur environnement. Elle souligne ainsi le rôle du théâtre sur le terrain politique, car il ne serait plus question du théâtre comme un art de divertissement et effectué uniquement par des spécialistes. Dans cette optique, la chercheuse Maryvonne Saison (1998) indique que ce théâtre serait fait « pour et par le public » (p.7). Elle parle d'un théâtre citoyen, « le souci d'un « retour vers le réel » incite même parfois à la recherche d'un théâtre « engagé » directement sur le terrain politique et social » (p.18).

Il ne s'agirait pas d'un théâtre didactique, mais d'un espace « d'engagement concret sur le terrain de la réalité » (Saison, 1998, p. 20).

La chercheuse Josette Féral précise que « ces pratiques affectent notre perception du réel, transforment celle-ci et nous amènent à modeler différemment notre expérience de spectateurs » (Féral, 2011, p. 139). Le public participe d'une expérience particulière qui implique finalement de se plier d'une façon ou d'une autre à l'invitation à la réflexion sur le réel à partir des sujets abordés dans les créations. Elle est liée non seulement à ce que ce spectateur a vu, ou entendu, mais surtout à ce qu'il a ressenti. Dans le « théâtre du réel », les paramètres sont modifiés, car le spectateur est conscient qu'il ne fait pas face à une situation fictive, ce qui transforme radicalement la relation de proximité qu'il établit avec l'expérience de la représentation théâtrale. Pour sa part, la chercheuse cubaine en théâtre Eliana Diéguez (2014) parle de « scènes liminales³³ » afin de penser les nouvelles formes de la scène latino-américaine liées aux « théâtres du réel » qui redéfinissent les frontières et entretiennent les tensions entre la « vraie vie » (ou vie quotidienne) et le théâtre. Elle décrit « le réel » dans le théâtre comme « l'intersection entre le social et l'artistique, accentuant l'implication éthique de l'artiste ³⁴» (p.51).

Il est possible de recenser différentes formes de théâtre relevant du « théâtre du réel » : théâtre documentaire (traditionnel ou contemporain), la fiction documentaire, le théâtre témoignage, le théâtre politique, le théâtre biographique. En plus de ces pratiques, on trouve d'autres formes plus répandues en Amérique latine, telles que le théâtre de l'opprimé et le théâtre spontané développés par le Brésilien Augusto Boal, le théâtre communautaire largement pratiqué en Argentine, ainsi que le concept de « biodrama » proposé par l'Argentine Vivi Tellas. Le monde anglophone, quant à lui, désigne cette constellation de pratiques comme: *reality-based theatre*, *theatre-of-fact*, *devised-theatre*, *ethnotheatre*, *theatre of witness*, *verbatim theatre*, entre autres. Pour toutes ces pratiques, diverses et plurielles, autant des chercheurs que des praticiens ont proposé des définitions, mais dans la plupart des cas, les caractéristiques attribuées à chacune d'entre elles s'imbriquent et se superposent.

³³ Elle emprunte le concept de liminalité au folkloriste et ethnographe Arnold Van Gennep, concept qui a été développé ensuite par l'anthropologue Victor Turner. Ce dernier fait référence à un espace transitoire, qui est ouvert et ambigu, un espace-temps qui considère les phases suivantes : préliminaire, liminale ou intermédiaire et une phase postérieure. Il renvoie à l'idée de limite, de frontière, ainsi qu'à la notion de communauté qui se rassemble dans cet espace transitoire et fondamental.

³⁴ "El entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista".

Dans le cadre spécifique de cette recherche, j'ai identifié une filiation qui émerge entre différentes nomenclatures des théâtres issus du réel. Cette progression suit une logique allant d'une pratique plus générale vers une plus spécifique, directement orientée vers mon travail artistique. La généalogie, suivant une logique « gigogne », englobe les éléments particuliers qui font l'objet de cette thèse-crédation. La notion de « théâtre du réel » agit donc comme une sorte de « parapluie » ou de contexte élargi, dans lequel sont développés les éléments qu'il m'a semblé pertinent d'observer et d'étudier de manière spécifique : tout d'abord, « les théâtres documentaires », « le théâtre témoignage », pour nous concentrer de manière particulière sur « le théâtre biographique » (ou biodrama).

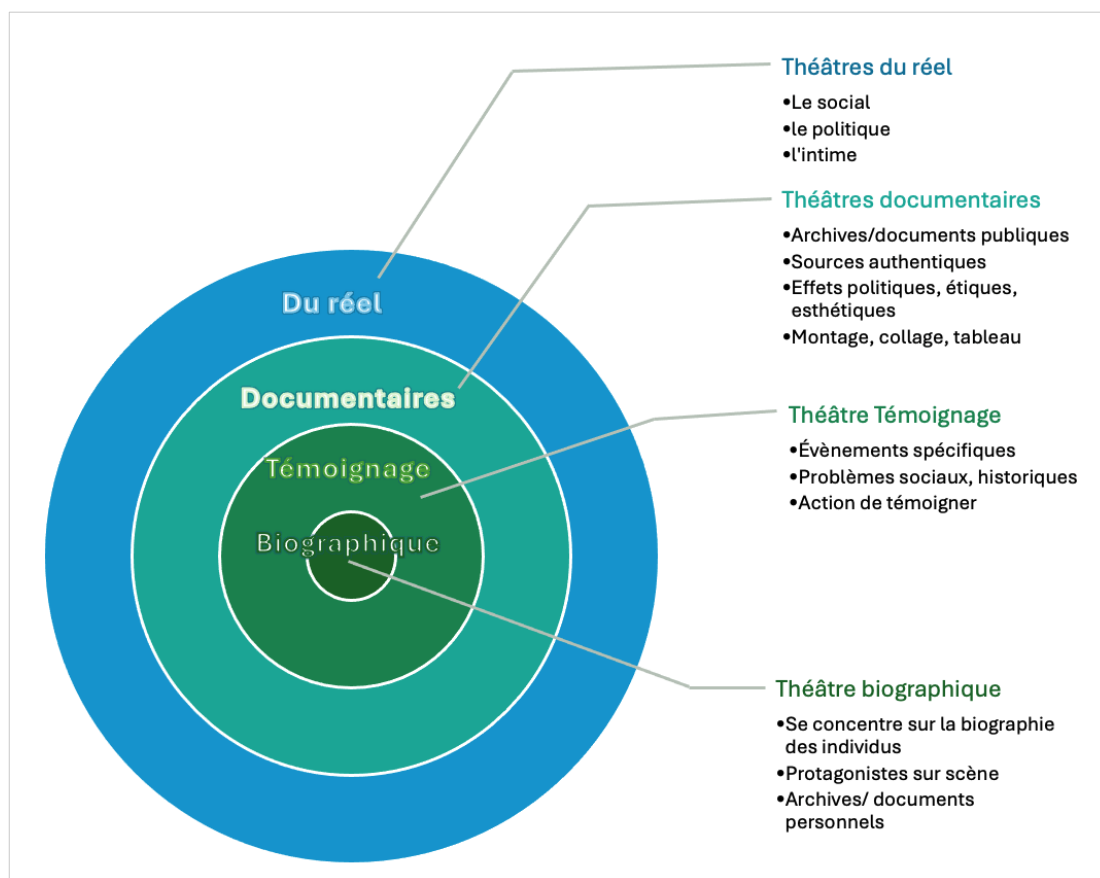


Figure 1.5.3.1 Schéma des théâtres du réel. Conception personnelle.

Dans tous ces « types » de théâtre, il est possible de comprendre que travailler sur la réalité ne signifie pas seulement itérer ou interpréter la réalité. Cela implique que chaque approche créative a la possibilité de développer une réflexion profonde et une compréhension détaillée de l'univers et de la problématique particulière qui anime la création. Dans les sections suivantes, j'aborderai certaines des caractéristiques

de ces Théâtres du réel : leur mode de création, leur contenu, des exemples de pratiques, entre autres éléments.

2.1.1 Dramaturgies et modes de représentation

La question de la dramaturgie est un autre aspect à éclairer dans les théâtres du réel. Généralement, le texte s'écrit en même temps que la création, et il est constamment ajusté en fonction des histoires et des circonstances rencontrées en cours de route. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une dramaturgie dynamique, dans laquelle le « je » et le « moi » de l'interprète passent au premier plan, proposant un virage vers une réflexion de l'expérience particulière. Les créations offrent ainsi un espace de rencontre et de rayonnement sur les événements de la réalité, à partir des expériences vécues par les performeurs et de leurs microhistoires. Cela s'articule, voire s'oppose, aux versions des médias, qui ont souvent une interprétation hégémonique de la « réalité ». C'est pourquoi la notion d'écriture scénique, ainsi que celle de création collective, sont plus fréquentes dans ce type de démarches. Elles permettent d'autres manières de tisser des récits dans lesquelles une voix est collectivement mise de l'avant.

Les dramaturgies des théâtres du réel se distinguent par l'utilisation de structures non linéaires³⁵. Elles explorent souvent des phénomènes, histoires ou thèmes spécifiques à travers des cadres thématiques, se manifestant par une discontinuité radicale des actions sur scène. C'est ainsi que les procédés de « fragmentation » et « d'assemblage » sont très utilisés. La « fragmentation » se présente comme une discontinuité des actions tout au long de l'écriture scénique qui répond à un processus émergent, générant une multitude de « micro-événements » qui, ensemble, définissent une nouvelle cohérence au sein de la dramaturgie : sans ordre préétabli, avec des va-et-vient dans les actions, le temps et l'espace. « Le fragment [...], induit la pluralité, la rupture, la multiplication des « points de vue », l'hétérogénéité³⁶ » indique Jean-Pierre Sarrazac (2013, p. 89).

L'idée « d'assemblage » est empruntée aux arts visuels et on peut l'associer à l'image de collage. Patrice Pavis (2014) décrit cette notion comme :

³⁵ Je comprends la notion de « dramaturgie linéaire », comme un type de dramaturgie « traditionnelle » dans laquelle a lieu une configuration unitaire de l'action, temps et espace, qui évolue en fonction des causes et des effets trouvés dans l'histoire qui est racontée.

³⁶ "El fragmento, [...] induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los « puntos de vista », la heterogeneidad".

Un outil pratique pour décrire comment la dramaturgie moderne et contemporaine rassemble parfois des matériaux (archives, enregistrement de documents audiovisuels) pour constituer pas à pas une performance à partir d'éléments réunis plus ou moins systématiquement (Pavis, 2014, p. 25).

Ainsi, la dramaturgie du spectacle s'écrit à travers cette action d'associer des fragments qui ont un point de vue spécifique et qui donneront un sens, « le texte s'assemble morceau par morceau en fonction de la logique du matériau et des hasards de la création » souligne Pavis (p.25).

Une autre caractéristique que l'on retrouve dans plusieurs approches issues du « théâtre du réel » réside dans l'invitation adressée à des personnes non professionnelles du domaine du théâtre - qualifiées d'« expertes de leur propre réalité » -, à participer aux processus de création, voire à monter sur scène. Les chercheuses australiennes Meg Mumford et Ulrike Garde (2015) décrivent ce concept « d'experts ou expertes de leur réalité » comme une manière de désigner les personnes qui participent à un projet professionnel, qui n'ont pas une formation formelle ou approfondie dans les arts de la scène, mais dont l'expertise ou l'histoire de vie est primordiale pour la réalisation de la création. Elles sont donc considérées comme des spécialistes dans leur domaine et notamment dans celui de leur propre vie. C'est aussi le terme qu'utilisent les créateurs des compagnies telles que *Rimini Protokoll* d'Allemagne, qui parlent de la notion d'« experts du quotidien ». Vivi Tellas en Argentine et les compagnies *La Laura Palmer*, *Teatro Kimvn* au Chili utilisent également ce concept. À ce sujet, Sara Thibault (2019) souligne que travailler avec ce type de personnes revient à constituer une « micro communauté temporaire, propre du temps de la représentation » (Guay et Thibault, 2019, p. 70). Ces personnes sur scène interprètent-elles un rôle ou sont-elles « elles-mêmes »? Jouent-elles tous les soirs de la même manière? S'appuient-elles sur un texte fixe ou disposent-elles d'un espace pour l'improvisation? Ont-elles besoin d'une technique de jeu particulière? Ce sont là quelques-unes des questions que j'ai cherché à explorer au sein de cette recherche-crédation.

Quant à la remise en question de certaines notions telles que présentation/représentation, réalité/fiction, vérité/imagination, fréquemment perçues comme des catégories en tension, on constate que différents points de vue se manifestent à ce sujet. Par exemple, abordant la dualité réalité/fiction, certains affirment « l'impossibilité du réel » en scène, arguant que tout ce qui s'y déroule relève de la fiction et implique une reconstitution qui se répéterait chaque soir de manière identique. Cependant, d'autres, comme Lola Arias (2016), affirment que c'est le réel qui s'impose sur la scène de manière évidente, même sans être convoqué. Elle illustre ces propos avec l'anecdote d'une représentation où la pluie s'est infiltrée sur le

plateau en raison d'un endommagement de la toiture du théâtre. Ce phénomène imprévu (la vraie pluie qui tombe à l'intérieur du théâtre dans l'espace de jeu) ne pouvait être ignoré et a été intégré à la performance, créant ainsi une interaction entre les acteurs et leur environnement. Bien que cet événement ait été accidentel, Arias recourt délibérément à certaines stratégies pour convoquer le réel sur scène : elle introduit dans ses créations un moment fortuit que les interprètes ne connaissent pas à l'avance, ce qui les oblige à réagir aux circonstances provoquées par cet événement inattendu.

En définitive, les réflexions qui émergent des théâtres du réel s'avèrent toujours étroitement reliées au politique et au social, car elles mettent en lumière les interconnexions entre l'expérience personnelle du créateur et de la créatrice et les structures sociopolitiques qui façonnent leur vie. C'est pourquoi la notion de vérité est également au cœur des idées. On part du principe que tout ce qui est raconté sur scène est vrai, et la manière dont on le partage, bien que variée dans ses pratiques et styles, permettent de proposer une réflexion sur la réalité contemporaine en jouant sur la frontière entre la scène, liée à l'imaginaire, et le « monde réel ».

2.1.2 L'éthique et le politique dans les « théâtres du réel »

Étant donné que les dimensions éthiques et politiques jouent un rôle primordial dans les pratiques du théâtre du réel, il incombe aux créateurs d'assumer cette responsabilité. Cela exige la mise en place de méthodologies spécifiques et adaptées de création et de production, ainsi qu'une compréhension approfondie du sujet et du contexte spatio-temporel dans lesquels la création prend forme. À cet égard, le chercheur espagnol José Antonio Sánchez souligne :

[...] la représentation vertigineuse des manifestations auxquelles chaque individu est soumis de nos jours, et l'effacement du réel dans ce qu'on appelle la société du spectacle, règne dans pratiquement tous les domaines de la vie. On peut comprendre pourquoi les meilleurs exemples de la scène récente, dans le monde entier, sont le résultat d'une analyse attentive qui se situe dans ces lignes de tension et qui sait adapter ses stratégies en permettant de les problématiser, de dévoiler ses constructions, remettre en question ses méthodes, déstabiliser la perception, intensifier le sens de l'expérience, défier les réactions, favoriser la prise de position et même favoriser la participation de ceux à qui elle est adressée; comme dans le meilleur moment du théâtre grec, pour passer de l'esthétique à l'éthique.³⁷(Sánchez, 2012, p. 15).

³⁷ " [...] la vertiginosa representación de representaciones a que está sujeto hoy día todo individuo, y el ocultamiento de lo real que en la llamada sociedad del espectáculo impera en prácticamente todos los órdenes de la vida, se puede entender por qué

Ce déplacement de l'esthétique vers l'éthique se manifeste par le fait que les artistes nourrissent leurs créations à partir de l'actualité ainsi que des contextes sociaux, culturels et politiques, en explorant les questions qui les interpellent. Dans le théâtre latino-américain, cette démarche se traduit fréquemment par une « juxtaposition de l'histoire et de la mémoire, parallèlement à la juxtaposition des espaces public et privé³⁸ » (Sánchez, 2012, p. 25), approche que l'on retrouve régulièrement au sein de nombreux collectifs et compagnies. Parmi les exemples notables figurent le théâtre d'Augusto Boal au Brésil, la compagnie péruvienne *Yuyachkani*, la compagnie *La Candelaria* en Colombie, les créations de Lola Arias et Vivi Tellas en Argentine, ainsi que les compagnies *Ictus*, *El teatro de la memoria*, *La Laura Palmer*, *Kimvn* au Chili, pour n'en mentionner que quelques-uns. La récupération de la mémoire et de l'histoire sur scène serait en quelque sorte une forme d'engagement envers la société, une sorte d'intervention sociale, elle pourrait également servir à susciter des interrogations et une manière de s'attaquer aux problématiques particulières à d'autres personnes. Ces possibilités examinent la relation de l'individu avec la société et favorisent ce que Saison appelle « un espace de la mise en commun dans la cité » (1998, p. 8).

La question éthique nécessite donc un certain nombre de considérations : d'une part, les théâtres du réel ne donnent pas de réponses, mais mettent en valeur les enjeux de la vie quotidienne, en vue d'une réflexion collective. Puis, les histoires partagées, collectées par des enquêtes sur le terrain, révélées par le moyen de documents, d'archives, d'entretiens, d'ateliers ou autres, et transposées sur scène, expriment une perception. En d'autres mots, ce sont des faits concrets, mais aussi des émotions et des sentiments qui y sont reliés. Dans cette approche les regards et points de vue des créateurs et créatrices sont mis en dialogue avec les collaborateurs. Une considération qui me semble importante est de ne pas « trahir » les histoires et les personnes qui ont partagé leurs expériences dans le cadre du processus créatif. J'entends par là que le témoignage doit primer sur le produit théâtral, qui doit être adapté à ce qui est découvert au niveau du contenu cours du processus. Cela ne signifie nullement que le produit ou le résultat de la création doive perdre sa qualité artistique, mais cela suppose de ne pas perdre de vue que la création est un moyen de transmettre des histoires, mais pas à « n'importe quel prix ». C'est pourquoi il serait nécessaire d'établir un « accord de participation » ou un « accord de consentement » avec les personnes

los mejores ejemplos de la escena reciente, en el mundo entero, resultan de un cuidadoso análisis que se sitúa en estas líneas de tensión y sabe adecuar sus estrategias para problematizarlas, develar sus construcciones, cuestionar sus métodos, desestabilizar la percepción, intensificar el sentido de la experiencia, desafiar las reacciones, propiciar la toma de posición, e incluso, promover la participación de aquellos a quienes se dirige; como en el mejor momento del teatro griego, realizar un desplazamiento de lo estético hacia lo ético”.

³⁸ “La superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado”.

qui collaborent, afin qu'elles sachent comment leur témoignage sera traité et qu'elles connaissent dans quelle mesure elles auront leur mot à dire dans le processus de sélection des thèmes et des histoires. D'autre part, au moment de la représentation d'une création en théâtre documentaire, témoignage ou biographique, une sorte « d'accord implicite » est établi avec le public, qui suppose qu'il sera témoin de « vraies » histoires. Je pense qu'il est également important de respecter cet accord, ou bien, de préciser que les pièces sont « basées sur des événements réels », mais qu'il s'agit d'une fiction. Je reviendrai sur le point de l'articulation réalité-fiction plus tard.

Au cours de mes recherches et en examinant divers cas, je peux affirmer que les éléments éthiques ne sont pas toujours abordés dans les créations théâtrales de cette nature. S'il existe des propositions artistiques polyformes, créer dans le cadre des « théâtres du réel » impliquerait clairement une position des artistes, tant au niveau de leur art que de leur engagement vis-à-vis de leurs équipes de travail, des témoins et les problématiques abordées. Malheureusement, l'esthétique prend parfois le pas sur l'éthique. À ce sujet, la créatrice Anaïs barbeau-Lavalette réfléchit :

Or, si tous les créateurs manifestent des préoccupations éthiques, elles entrent parfois en conflit avec la réussite esthétique du spectacle, sa capacité de tirer certains effets de la manipulation des participants et des invités : « il faut être super intègre et c'est difficile, parce que tu veux faire le meilleur spectacle ou film » (Barbeau-Lavalette, citée dans Couette, 2019, p. 45).

C'est ainsi que non seulement le contenu, mais la forme et les modes de production interviennent dans cette réflexion sur l'éthique. Nous devons prendre position sur la valeur et les objectifs du travail créatif. Valorise-t-on avant tout le produit ? Le processus ? L'histoire racontée ? Les protagonistes de l'histoire ?

Je maintiens que l'esthétique et l'éthique peuvent parfaitement dialoguer dans ces pratiques artistiques, mais il est crucial de prendre en compte de nombreux éléments. Par exemple, pour revenir à la thématique réalité-fiction, les « théâtres du réel » explorent dans la pratique les possibilités de représentation, mettant en lumière une autre vision du réel, plus proche de l'idée de Badiou (2015), qui suggère qu'il est possible de travailler avec des « hypothèses du réel » (p.9), plutôt que de chercher à transmettre une vérité impartiale. Dans cette perspective, au sein des créations, la fiction et la non-fiction sont amenées à dialoguer. La non-fiction repose sur les enquêtes sur le terrain, des entretiens, des films, des photos, des documents officiels et personnels, ainsi que divers types d'archives. La fiction, quant à elle, serait la manière d'assembler et de repenser ces contenus, tout en s'efforçant de préserver la fidélité aux

« versions du réel » collectées. Selon Pavis (2014), la fiction « conçue à la fois comme narration et comme hypothèse sur le réel, est une manière de contester les identités fixes et essentialistes, les positions tranchées et contradictoires » (p. 34). Loin d'un rapport ambigu réel-fiction, dans ce genre d'approche, il s'agit de mettre en évidence un point de vue. La fiction ne s'oppose pas au réel, mais elle est à son service, une sorte de pont qui sert à articuler les histoires.

Faire le choix des moyens de transposition du réel à la scène et des modes de représentation constitue une tâche particulièrement délicate dans les pratiques des théâtres du réel. Comme l'exprime Pavis (2014), certaines démarches sont conçues comme un « théâtre pauvre », « pas au sens esthétique ou anthropologique d'un Kantor ou d'un Grotowski, mais au sens d'un théâtre travaillant dans des conditions précaires, à l'image des personnes dont il évoque les vies quotidiennes » (p.266).

2.1.3 Exemples de pratiques du « théâtre du réel »

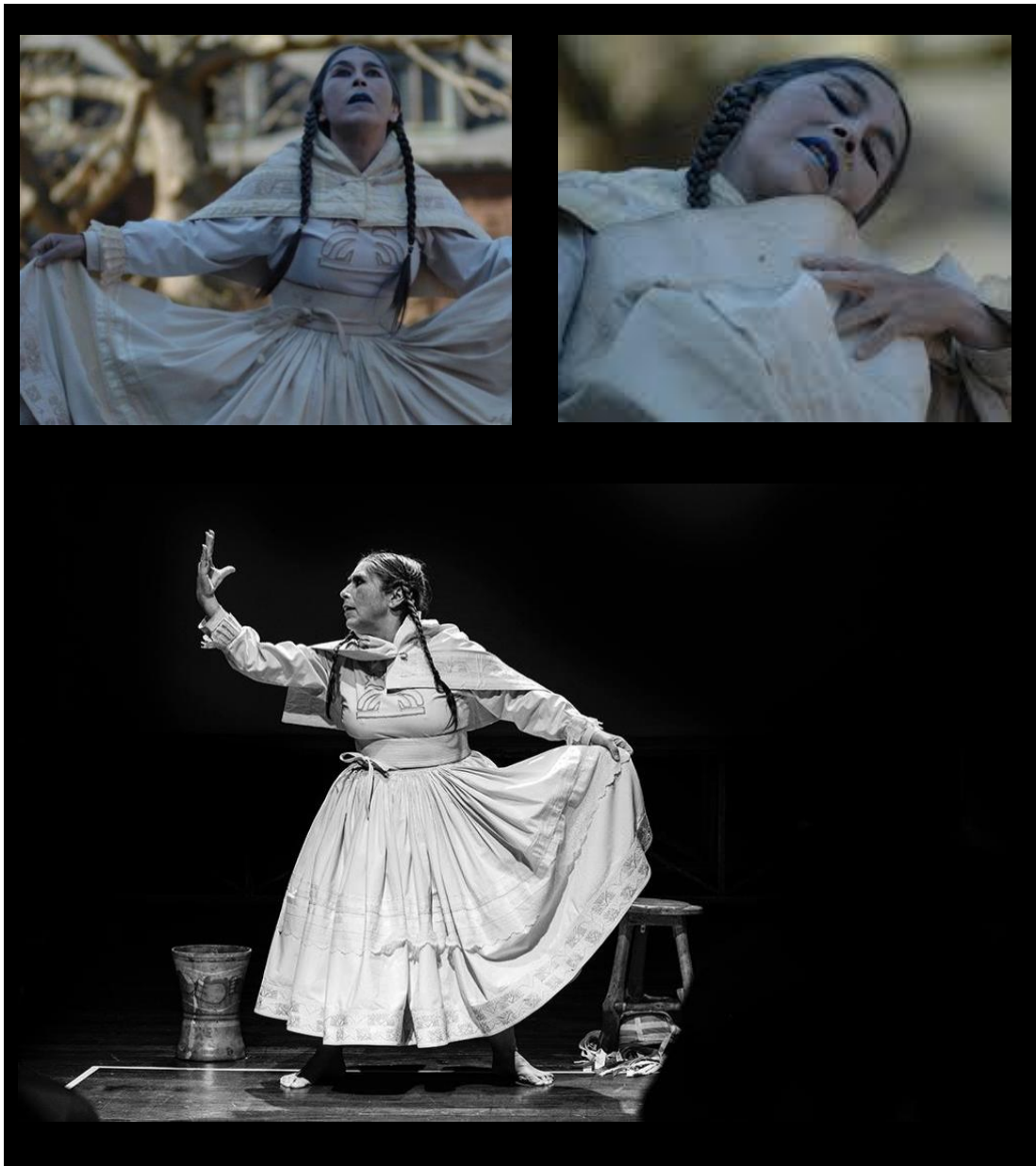
Au cours de cette recherche, j'ai examiné diverses mises en scène relevant du « théâtre du réel ». Dans cette section, je mettrai en avant celles qui se sont avérées particulièrement pertinentes au regard de ma démarche de recherche-crédation, en tenant compte des aspects méthodologiques, éthiques et politiques.

Le premier cas de figure est celui de *Rosa Cuchillo*³⁹, « action scénique » de la compagnie Péruvienne *Yuyachkani*⁴⁰, qui est présentée depuis 2002. Il s'agit d'un travail personnel de la comédienne Ana Correa, mise en scène par le directeur de la compagnie, Miguel Rubio. La création s'inspire de plusieurs sources : le décès de la mère de la comédienne, ce qui a éveillé une réflexion sur ses origines ainsi que sur ses ascendantes féminines, grands-mères et tantes. Par la suite, elle a mené une série de rencontres avec des femmes dans divers lieux, principalement dans des marchés publics, où elle a constaté que plusieurs d'entre elles étaient à la recherche de leurs enfants disparus. Ana Correa a travaillé à partir de l'histoire particulière de « Mamá Angélica », une femme qui avait eu dix enfants et qui, dans les années 1980, a perdu le plus jeune, assassiné dans un contexte de violence politique. Cette femme a essayé jusqu'à la fin de sa vie de retrouver le corps de son fils, sans succès. La dernière source d'inspiration pour la création a

³⁹ Consulter : <https://www.youtube.com/watch?v=MUAdpVPBqco>

⁴⁰ *Yuyachkani* dans la langue autochtone quechua veut dire « je pense, je me souviens ». Il s'agit d'une des compagnies de théâtre les plus reconnues en Amérique Latine. Le groupe formé 1971 a développé une méthodologie particulière liée directement à la culture péruvienne, et à ses enjeux politiques et sociaux. Ils utilisent souvent des masques, des danses, instruments et rites traditionnels dans leurs travaux créatifs. Leurs créations ont été vues partout dans le monde, autant en Amérique qu'en Europe et en Asie.

été le roman *Rosa Cuchillo* (1997) de l'auteur Oscar Colchado Lucio, qui relate l'histoire d'une mère qui, même après sa mort, continue à chercher son fils disparu. L'action scénique met en avant *Rosa*, une mère paysanne qui parcourt avec anxiété « le monde d'en bas » (*Uqhu Pacha*) et « le monde d'en haut » (*Hanaq Pacha*) à la recherche de son enfant, avant de revenir ensuite sur Terre (*Kay Pacha*). Rosa danse pour encourager les personnes exclues à continuer à chercher et à exiger la vérité.



Figures 2.1.3.1 Photographies Rosa Cuchillo. Sur l'image Ana Correa (2002) Crédits : Yuyachkani.⁴¹

⁴¹ <https://yuyachkani.org/repertorio/rosa-cuchillo/.F>

Cette création a été conçue pour être présentée dans les marchés et dans différents espaces publics des villes péruviennes. L'objectif était de permettre aux citoyens d'accéder à des formes théâtrales tout en accompagnant les femmes ayant perdu leurs enfants dans des circonstances liées à la situation politique du pays. Le théâtre a ainsi la possibilité de trouver une place dans la vie quotidienne des citoyens. *Rosa Cuchillo* est considérée comme une œuvre de guérison et de réparation symbolique dans laquelle le personnage de *Rosa* est incarné par Ana Correa qui, tel un fantôme, déambule sur la place publique. Ana utilise un nombre limité d'éléments pour cette « action scénique », elle suit un rituel précis à chaque représentation :

Je le fais sur une table d'environ un mètre et demi par un mètre et demi. Je me rends tôt, à sept heures du matin, au marché et je m'installe à l'extérieur, là où se trouvent les étals, qui ont tous la même taille. J'installe ma table et on me demande toujours : qu'allez-vous vendre ? À 11 heures, je rentre avec mon personnage, qui est une paysanne, une âme vivante, un fantôme. C'est une action scénique qui dure 20 minutes parce que c'est le temps maximum avec lequel je peux garder l'attention des personnes qui vont au marché pour essayer de vendre leurs produits ou pour « mettre en place » le mieux possible la nourriture pour la journée⁴² (Correa, 2009, p. 1)

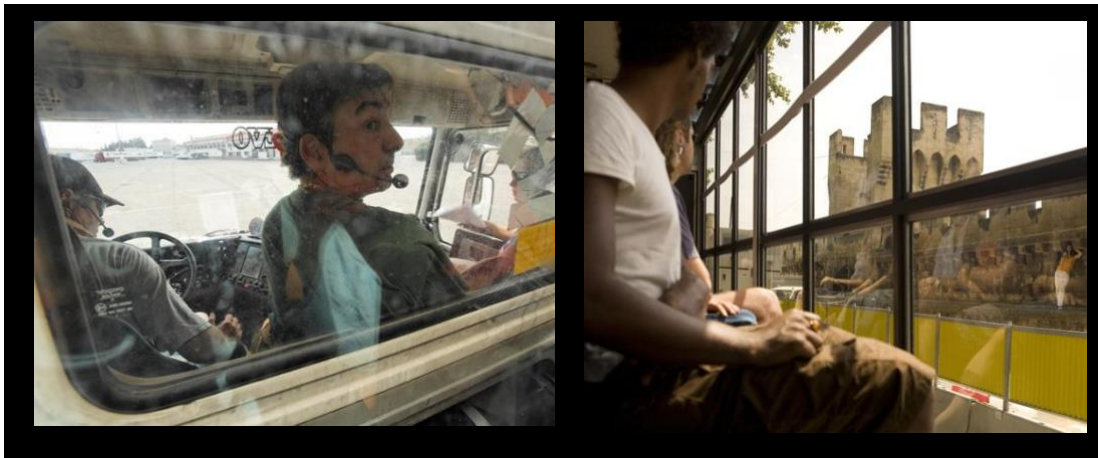
Sur sa table, on trouve un vase cérémonial ancestral, un bâton traditionnel, et un banc à trois pieds. Ce sont les seuls éléments dont la comédienne se sert pour cette performance qui a été présentée pendant près de 20 ans au Pérou et à l'étranger. Dans cette démarche, je porte un intérêt particulier à la relation entre la mémoire individuelle de la comédienne, celle de « Mamá Angélica » et la mémoire collective d'une communauté en deuil. Sous cet angle, on saisit l'importance, pour cette artiste, de partager cette création au fil des années et dans divers contextes. Son objectif ne se limite pas à la préservation d'une mémoire vivante : il s'inscrit également dans une démarche de dénonciation, mettant en lumière les disparitions à caractère politique survenues au Pérou.

En ce qui concerne la question du travail avec des « experts » ou « des acteurs occasionnels », la création *Cargo Sofia-X*⁴³, mise en place en 2006 par le collectif *Rimini Protokoll*, qui réunit les créateurs Stefan Kaegi,

⁴² “La hago sobre una mesa de un metro y medio por un metro y medio. Voy temprano a las siete de la mañana al mercado y me hago en la parte de afuera donde están los puestos ambulantes, los cuales tienen la misma dimensión. Pongo mi mesa y siempre me preguntan: ¿qué vas a vender? A las 11 de la mañana entro ya con mi personaje que es una campesina, un alma viva, un fantasma. Es una acción escénica que dura 20 minutos porque es el tiempo en que puedo mantener la atención de las personas que van al mercado a tratar de vender sus productos o a “armar” como puedan la comida para ese día”.

⁴³ Consulter : <https://www.youtube.com/watch?v=PFxO1G410Og>

Helgard Haug et Daniel Wetzel, a plus particulièrement retenu mon attention. Dans cette création, les « experts » convoqués sont des chauffeurs de poids lourd qui dirigent un véhicule transformé en « théâtre » à travers les rues de Sofia, capitale bulgare. Ils racontent leur vie et leur expérience en tant que travailleurs qui transportent des marchandises. À bord de ce camion réaménagé, ce ne sont plus des marchandises qui sont transportées, mais une cinquantaine de spectateurs, conviés à un trajet d'environ deux heures au cours duquel ils font la connaissance de Vento et Svetoslav, les deux chauffeurs routiers. Le dispositif leur permet d'observer la ville à travers la perspective des camionneurs. Le public accède à une vision de la localité à travers une vaste fenêtre, qui par moments se transforme en écran, diffusant des images des protagonistes dans leur poste de travail ou des paysages variés. *Rimini Protokoll* a repris cette expérience dans différentes villes en Europe et en Asie, parfois avec Vento et Svetoslav dans le rôle de conducteurs, d'autres fois avec des « experts locaux ». Je mentionne cet exemple parce qu'il représente une approche artistique basée sur la narration in situ des protagonistes non-acteurs, de vrais chauffeurs routiers. Toutefois, la qualité artistique du spectacle de cette compagnie se voit renforcée par son authenticité et par la particularité du vécu qu'il porte.





Figures 2.1.3.2 Photographies Cargo Sofia-X (2006). Crédits: Christophe Raynaud⁴⁴

En ce qui a trait à la production *Las personas*⁴⁵, créée par Vivi Tellas en Argentine en 2014, « les experts » sont vingt-deux travailleurs du *Teatro San Martín de Buenos Aires*, invités à monter sur scène dans leur propre lieu de travail. Il s'agit d'un « *teatro tomado* », c'est-à-dire « un théâtre occupé » par des personnes qui, depuis des années, œuvrent au bon fonctionnement de l'institution sans jamais être visibles pour les spectateurs. On y retrouve des placiers, d'assistants, de techniciens, de concepteurs, de costumiers, etc., qui racontent leur métier, leur biographie, tout en établissant des liens entre leur propre expérience, le contexte social et l'histoire de l'Argentine. Avec cette création, Vivi Tellas cherchait à trouver la théâtralité dans la vie quotidienne et à la ramener au théâtre. Elle se posait les questions suivantes : comment ces personnes perçoivent et appréhendent le théâtre? Est-ce qu'elles font un travail de « médiums, ou intermédiaires », pouvant nous mettre en contact avec les personnages « fantasmagoriques qui habitent dans ce théâtre »? En quoi consiste le travail de chaque personne? Comment est-il effectué? Quelle est la nature de leur interaction avec le public qui fréquente le théâtre? Ainsi, *Las personas* rend visible chaque participant et donne une valeur incontournable à son histoire. Tellas (2019) raconte qu'elle devait faire

⁴⁴ Festival d'Avignon. <https://festival-avignon.com/fr/edition-2006/programmation/cargo-sofia-avignon-26269#section-images>

⁴⁵ Consulter : <https://www.youtube.com/watch?v=cn1VA7GuwI0>

une audition pour choisir les collaborateurs du projet : vingt-deux personnes se sont présentées et elle a rapidement compris qu'elle devait travailler avec tous les intéressés. Elle mentionne également qu'ils ont rencontré des difficultés pour monter la pièce, car il était nécessaire de trouver un créneau en dehors des horaires de représentation habituels du théâtre, afin de permettre aux participants de ne pas manquer leur travail, en plus de rendre le théâtre disponible pour eux. Cette création constitue un exemple probant de la nécessité d'adapter les processus, mettant en évidence que le théâtre se place avant tout au service des personnes qui témoignent, les « experts », renforçant ainsi le lien entre le théâtre et la vie quotidienne. Le chercheur argentin Jorge Dubatti parle de « *teatro como convivio*⁴⁶ » (Dubatti, 2015, p. 42), un espace dans lequel les personnes sont conviées à un moment de rencontre, pas uniquement pour écouter et regarder l'expérience des autres, mais pour partager et échanger entre individus, au-delà de la représentation.



⁴⁶ « Théâtre comme lieu de convivialité »



Figures 2.1.3.3 Photographies Las personas. Crédits : Vivi Tellas⁴⁷

Je partage enfin le documentaire scénique intitulé *Amanecerá con escombros sobre el suelo*⁴⁸(2019), de la compagnie multidisciplinaire chilienne *La Laura Palmer*. Ce travail a été créé à partir du témoignage de cinq personnes survivantes du 27F, séisme et tsunami qui ont eu lieu au Chili en février 2010. Les cinq « experts » sont trois femmes et deux hommes liés à la ville de Concepción (située au centre-sud du pays) et ses alentours, épicentre de cette catastrophe. Dans un exercice de mémoire individuelle et collective, ils partagent leur expérience vécue tout au long de la nuit où l'événement a eu lieu, ainsi que pendant les heures et les jours qui ont suivi l'une des plus grandes catastrophes naturelles au pays. Sur scène, les histoires personnelles offrent un regard singulier et profondément humain sur la tragédie, en tentant de répondre à des questions telles que: qu'avons-nous en commun, hormis la peur? Qui peut affirmer avec certitude que le cauchemar de cette nuit est terminé? Que se cache-t-il derrière les ruines? Ces questions et les réponses contrastent avec les informations officielles et la presse, qui parlaient principalement des chiffres de morts, de disparus, de pillages. Pour la création de cette pièce, les créateurs Italo Gallardo et Pilar Ronderos ont interviewé les cinq survivants et ont proposé une dramaturgie à partir de leurs verbatims. Après l'approbation du texte par les participants, ils ont procédé à la mise en scène.

⁴⁷ Crédits page web Vivi Tellas. <https://vivitellas.com/obras/las-personas/>

⁴⁸ *Le jour se lèvera avec des débris sur le sol*. Consulter : <https://www.youtube.com/watch?v=IVO6TSi1F8Y>



Figure 2.1.3.4 Photographies Amanecerá con escombros sobre el suelo (2019). La Laura Palmer. Crédits: Page web Teatro UC et Teatro Bio Bio⁴⁹

J'ai choisi de partager ces exemples parmi ceux étudiés parce qu'ils témoignent de plusieurs caractéristiques générales des « théâtres du réel » que je souhaitais examiner. Ces expériences offrent diverses approches pour transposer la réalité sur scène, abordant des thèmes variés qui partagent le point

⁴⁹ *Le jour se lèvera avec des débris sur le sol.* Alicia, une enseignante d'arts plastiques à la retraite âgée de 72 ans, a survécu au séisme de 1960 et depuis, elle a une peur irrationnelle des tremblements de terre. Le jour du sinistre, elle s'est précipitée dans les couloirs de sa maison, oubliant même sa petite-fille. La fracture de son pied gauche et la destruction de son appartement à la ville de Dichato sont des traces indélébiles.

commun d'être issus de témoignages de « vraies personnes ». Dans chacune de ces créations, un soin particulier était apporté au traitement des histoires, ainsi que des témoins, qu'ils soient présents sur scène ou non. Deux des propositions mettent directement en scène les « experts de la réalité », tandis qu'une autre fait intervenir une actrice qui mobilise sa mémoire personnelle ainsi que celle d'autres personnes à travers la représentation d'un personnage. Les choix relatifs à la représentation, à la narration ou à l'autoreprésentation se révèlent tous pertinents.

« Quelles fictions pour quelles réalités? » se demande Rancière (2017). Ces trois propositions semblent offrir une réponse à cette question. La vie réelle sert de point de départ et de base dramaturgique, ainsi que l'interrelation entre réalité et fiction. Les ressources sont variées, adaptées à chaque projet, fonctionnent efficacement et chacune répond à un travail situé. La création péruvienne se contente de musique et d'un microphone ; l'œuvre allemande transforme un camion en théâtre ambulant et utilise une technologie assez sophistiquée pour permettre aux spectateurs de voir et d'entendre en direct ce qui se passe dans la cabine du conducteur, ainsi que de voir des images de la ville. Enfin, la création chilienne utilise des objets appartenant aux témoins sur scène et des projections, facilitant la narration et la mise en scène.

Il est intéressant d'observer que ces fictions créées à partir de la réalité rendent effectivement compte de faits divers, spécifiques et surtout contextuels. Je veux dire par là que les histoires sont comprises dans leur emplacement spatio-temporel, ce qui détermine en même temps les modes de production. D'une certaine manière, ces exemples, chacun à leur mesure, parviennent à « démasquer la réalité » (Badiou, 2015).

2.1.4 Les théâtres documentaires

Les « théâtres documentaires ⁵⁰ » ont comme caractéristique principale l'utilisation de matériaux documentaires pour leur démarche de création. Ils présentent une diversité de courants esthétiques, de formes de processus de création et d'enjeux, constituant des pratiques en constante évolution depuis leur

⁵⁰ Pour comprendre quelles sont les pratiques spécifiques du « théâtre du réel » et suivant la généalogie proposée, nous retrouvons en premier lieu, la nomination de théâtres documentaires. J'utilise le pluriel, car ses pratiques sont aussi diverses et multiples.

apparition au début du XX^{ème} siècle. Pavis le définit comme un « théâtre qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et « montés » en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge » (Pavis, 2002, p. 373). Les théâtres documentaires proposent des créations basées sur des faits réels, inscrits dans un temps et un espace particulier et qui ont une importance pour la société : « Le théâtre documentaire aura un effet à la fois politique, éthique, mais aussi esthétique sur son public » (Pavis, 2014, p. 269).

Cette pratique fait son irruption avec le travail d'Erwin Piscator (1893-1966). Ce metteur en scène allemand a créé en 1920 – dans le contexte de l'après-guerre – la notion de « théâtre prolétaire », afin de proposer un espace pour stimuler l'idée de la lutte des classes. Selon lui, et en tant que membre du Parti communiste, le théâtre devait être un outil politique et servir à reconstruire les faits historiques dans le but d'informer le public. Il voulait remplacer un type de théâtre élitiste et bourgeois par un théâtre conçu pour « tout le monde ». Dans son texte datant de 1929 et intitulé « Théâtre politique » (Piscator, 1972), il pose les fondements de son travail créatif, abordant la scène comme un moyen d'enseigner, de dénoncer et de résister aux contingences sociales, politiques et culturelles d'un contexte donné. Ainsi, le théâtre se trouve contraint de s'adapter et de se renouveler en fonction de sa contemporanéité.

La mission du théâtre d'aujourd'hui ne peut pourtant pas consister seulement à relater des événements historiques pris tels quels. Il doit tirer de ces événements des leçons valables pour le présent, prendre une valeur d'avertissement en montrant des rapports politiques et sociaux fondamentalement vrais, et tenter ainsi, dans la mesure de nos forces, d'intervenir dans le cours de l'histoire. (Piscator, 1972, p. 176)

Ainsi, il soulignait le pouvoir transformateur du théâtre, dépassant largement sa simple capacité à refléter son époque. À cette fin, il introduisit la notion de « drame documentaire », rompant avec la structure dramaturgique traditionnelle articulée autour d'un début, d'un développement et d'une conclusion. Il ouvrait ainsi la voie à un spectacle épique dont l'objectif était de décrypter et de mettre en évidence la réalité. En d'autres termes, il visait à « reconnaître le système, les dynamiques et les structures qui l'organisent - et qui se dérobent à l'appréhension immédiate » (Neveux, 2016, p. 32).

Piscator a été le premier créateur à utiliser sur scène de vrais documents qui avaient principalement une finalité pédagogique.

Piscator parle d'élargissement et d'approfondissement documentaire de la sphère privée par l'introduction de films, extraits de journaux, dépêches de presse, photos. Cinéma et théâtre

se renforcent sans illustrer : les projections chez lui informent, éclairent la situation, commentent, critiquent, contredisent, accusent, précisent (Picon-Vallin et Magris, 2019, p. 20).

C'est justement Piscator qui a amené au théâtre la forme de « montage » empruntée au cinéma, laquelle avait pour finalité de proposer une nouvelle organisation des éléments de l'action vis-à-vis de l'espace et du temps. L'idée était de travailler sur la base de « tableaux » qui ne sont pas nécessairement disposés de manière linéaire avec une structure traditionnelle organisée par un début, un développement et une conclusion. Selon Piscator, il était essentiel d'explorer les faits en profondeur, en adoptant une approche de sélection, de concentration et d'accumulation, ainsi qu'une amplification, exigeant de la part des acteurs une rigueur cognitive, éthique et politique.

Malgré tout (1925), qui aborde l'histoire du mouvement révolutionnaire allemand, est considéré comme le premier « drame documentaire ». Cette revue historique que Piscator et son équipe de création ont élaboré intègre des documents historiques, ainsi que des séquences cinématographiques et photographiques, pour retracer des épisodes clés de la Première Guerre mondiale jusqu'aux assassinats de Rosa Luxembourg et de Karl Liebknecht en 1919. Piscator souhaitait que le public se sente pleinement impliqué dans la scène et la réalité représentée, créant ainsi un espace propice à la réflexion sur les thèmes politiques et sociaux explorés. La projection des images réelles, ainsi que d'autres innovations techniques telles que l'utilisation de tapis roulants, de ponts mobiles ou de scènes tournantes, contribuait fortement à l'immersion du spectateur.

Dans les années soixante, Peter Weiss (1916-1982) un autre fondateur important du théâtre documentaire, intervient sur la scène. Il développe son approche dramaturgique dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, en recourant à des documents juridiques et à des vrais témoignages comme sources pour aborder des thématiques de la Shoah. Dans sa pièce *L'instruction* (1965), mise en scène par Piscator, il expose le procès de vingt-deux personnes responsables du camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz (1940-1945) situé en Pologne, où plus d'un million de victimes ont été exécutées. Pour écrire la pièce, « Un oratorio à onze chants », Weiss a visité le camp, a assisté à quelques séances du tribunal de Francfort, et a eu accès aux actes du procès, dont certains extraits ont été reproduits textuellement.

L'auteur écrit aussi *Discours sur le Vietnam*⁵¹ (1968) qui met en lumière le processus historique de la fondation du Vietnam, de l'an 500 avant J.-C. jusqu'en 1964, moment des attaques de la part de l'armée des États-Unis. La pièce explore la situation sociale, commerciale, de guerre et géopolitique du territoire à travers des expériences individuelles de personnages anonymes qui agissent en guise de porte-parole de groupes divers et reconnaissables. Elle inclut également des personnages historiques et des chœurs exprimant des points de vue radicaux. À partir d'histoires individuelles et collectives, la pièce souligne les conflits et les étapes auxquels ce pays a été confronté au cours des années; il dénonce en particulier l'invasion américaine et les « attitudes violentes et hypocrites des milieux politiques et économiques occidentaux et s'oppose au comportement mensonger des médias » (Kempf et Moguilevskaia, 2013, p. 36). Pour Weiss, il s'agissait de « faire du théâtre un facteur d'évolution de la société » (Kempf et Moguilevskaia, 2013, p. 11). Il se sert de documents d'archives pour les mettre en évidence sur la scène en complément de la fiction, exposant ainsi un point de vue politique sur les événements.

Dans ses *Notes sur le théâtre documentaire*⁵² (1968), Weiss expose certaines de ses idées fondamentales concernant l'écriture de pièces documentaires. Sur le plan des principes, il affirme que le théâtre est intrinsèquement lié à la « vie publique » et qu'il doit servir de véhicule d'information, de discours politique et de critique envers les médias, qui selon lui obscurcissent la réalité et trompent la population. Il est crucial de présenter une perspective divergente par rapport aux informations officielles, de prendre position pour dissiper les ambiguïtés et offrir une vision plus approfondie, favorisant ainsi une compréhension plus nuancée de la réalité.

Ce principe de la mise en tension des documents sur scène, ainsi que de leur utilisation sans modifier leur contenu, constitue une approche novatrice du théâtre documentaire pour l'époque. L'intégration des documents dans la création, qu'il s'agisse de les projeter, de les lire sur scène ou de les incorporer au texte d'un personnage, caractérise la démarche dramaturgique de ce genre. Cette approche se distingue par son rejet de toute invention fictionnelle, privilégiant une représentation fidèle de fragments de réalité. Pour ce faire, elle exige une observation et une analyse conscientes, réfléchies et éclairées de la réalité. Enfin, je tiens à mettre en lumière une idée essentielle exprimée par Weiss (1968): « Le théâtre documentaire n'est possible que lorsqu'il prend la forme d'un groupe de travail stable possédant une

⁵¹ Le titre complet de la pièce: *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution.*

⁵² Il s'agit de la préface de la publication de *Discours sur le Vietnam*.

formation politique et sociologique et susceptible de se livrer à une enquête scientifique fondée sur des archives abondantes » (Weiss, 1968, p. 14). Ainsi, l'accent est mis sur le travail collectif comme seule approche viable pour la compréhension et l'analyse de la réalité, tout en soulignant que, bien que le théâtre documentaire réponde à une éthique, il demeure toujours un objet artistique.

Les formes contemporaines de théâtres documentaires, ou « néo-documentaire » pour utiliser l'appellation de Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (2013), connaissent une importante résurgence. Davantage liées à l'idée du « théâtre du réel », elles sont considérées comme un théâtre « au plus près de la réalité » (Picon-Vallin et Magris, 2019, p. 19), diversifiées dans ses origines géographiques, ses processus de création, ses formes et esthétiques. C'est ainsi qu'à partir des années quatre-vingt-dix en Europe, et dans les années 2000 dans les Amériques, nous parlons « d'émergence du documentaire » ou du « nouveau théâtre documentaire » (Dubatti, 2012), un phénomène décrit comme :

Une tendance au travail sur des documents et des témoignages. Les diverses opérations, et les discussions qui en découlent, qui relient esthétique et éthique, révèlent le caractère politique de l'art théâtral et soulèvent un antagonisme contre l'institutionnalisation et les récits historiques hégémoniques⁵³. (Insunza Fernández, 2017, p. 1).

On parle donc d'un théâtre qui a un sens politique, mais non comme instrument didactique ou instrument idéologique à la manière de celui de Piscator ou Weiss. C'est plutôt un théâtre qui « porte sur ce que la politique signifie. Plus précisément : ce qu'elle peut encore signifier » (Neveux, 2016, p. 34).

Dans cette nouvelle ère, le théâtre documentaire est davantage lié à l'intime. « Soucieux de présenter l'authenticité d'un vécu, ce théâtre tente de préserver l'exactitude des témoignages recueillis, avec les accidents du langage qui leur sont propres » (Díaz *et al.*, 2007, p. 90). Les créations se basent sur des modes et formes concrètes de collecte de matériaux de création qui se présentent principalement sous forme écrite ou orale : enquêtes sur le terrain, interviews, utilisation de citations sous forme de verbatim, ainsi

⁵³ "Una tendencia al trabajo sobre documentos y testimonios. Diversas operaciones, y sus consecuentes discusiones, que ponen en relación la estética y la ética, relevan el carácter político del arte teatral y levantan un antagonismo frente a la institucionalidad y los relatos históricos hegemónicos".

que l'utilisation de documents et d'archives personnelles. Rien de cela n'est pris comme preuve de véracité comme auparavant, mais comme moyen d'exprimer une « parcelle de réalité » (Pavis, 2014, p. 267).

Selon Béatrice Picon-Valin (2019), « la question du théâtre documentaire est liée, dans l'histoire du théâtre, à celle du développement des médias » (p. 21). Actuellement, dans un monde hyper médiatisé, surchargé d'informations dont les critères éditoriaux sont influencés par des aspects idéologiques et économiques, et dans un contexte d'abondance de fausses nouvelles, le théâtre documentaire se présente comme une possibilité de confrontation entre différents points de vue. Il fait face à l'évanouissement des limites entre réalité et fiction dans la vie quotidienne, permettant « d'éclairer autrement, à sa façon, sans l'aveugler, l'actualité comme l'Histoire par ses dispositifs de mise en scène, en leur donnant un autre cadre rythmique » (Picon-Vallin et Magris, 2019, p. 21). Il n'y a pas une idée de recherche de vérité absolue, mais une volonté d'établir des points de vue qui souvent se confrontent sur la scène. Le fait de représenter une réalité emporte d'une manière ou d'une autre une interprétation : un renforcement de certains éléments, des choix thématiques qui se font dans ce travail de reconstruction.

Carol Martin (2010) propose quelques fonctions inhérentes aux théâtres documentaires contemporains : 1) réouverture des procès pour critiquer la justice, 2) reconstituer des récits historiques supplémentaires, 3) reconstruire des événements, 4) entrelacer l'autobiographie et l'histoire, 5) examiner le mode de fonctionnement du documentaire et de la fiction et, finalement, 6) élaborer une culture orale du théâtre ainsi que la théâtralité de la vie quotidienne, dans laquelle les gestes et attitudes sont transmis et reproduits grâce à la technologie (Martin, 2010, p.22). Ainsi, sa structure tripartite serait composée des éléments essentiels suivants: la technologie, le texte et le corps.

La pièce-clé pour comprendre cette nouvelle ère des théâtres documentaires, dans laquelle il est possible de retrouver les fonctions décrites par Martin, est sans doute *Rwanda 94*⁵⁴. Ce travail qui aborde le génocide des Tutsi survenu au printemps de 1994 au Rwanda, a été créé en mars de 2000 par la compagnie belge *Le Groupov*. Lors de ces événements tragiques, entre 800.000 et 1.200.000 Tutsi, un nombre important de Hutu modérées ainsi que des Twa ont été exterminés par la milice (les Interahamwe) après l'assassinat de Juvénal Habyarimana, le président rwandais. Il est essentiel de souligner la participation

⁵⁴ Consulter : <https://www.youtube.com/watch?v=1F5q-LiNvwo>

massive de la population à ces massacres. Certains pays, tels que la France, la Belgique et les États-Unis disposaient d'informations laissant prévoir que ces événements pourraient se produire, mais n'ont rien fait pour les empêcher. Lorsque les massacres ont eu lieu, la communauté internationale a dissimulé ces informations, devenant ainsi complice de cette situation barbare.

C'est ainsi que Jacques Delcuvellerie et Marie-France Collard, qui s'étaient proposé de travailler sur la question de la vérité en reconstituant les événements, ont développé ce travail de recherche exhaustif s'étalant sur plusieurs années. Ils aspiraient à effectuer un travail de réflexion approfondie sur les causes et les conséquences de cette réalité, afin de faire connaître au public européen les implications et la portée réelle de cette tragédie occultée ou déformée par les médias. La collecte de données pour cette création s'appuie sur des entretiens avec des ethnologues, des historiens, des journalistes. Elle comprend des images d'archives, des visites sur le terrain, des témoignages issus des rencontres avec des rescapés, ainsi que des recherches in situ visant différents aspects : social, géopolitique, historique, culturel. Cette démarche de recherche documentaire et d'expérimentation menée pendant cinq ans a abouti à ce qui a été souvent qualifié de réelle « épopée contemporaine ». Le collectif théâtral qui a créé *Rwanda 94*, dans lequel ont collaboré des acteurs et non-acteurs européens et rwandais, a profondément marqué le public lors de ses représentations en Europe et ailleurs, non seulement en raison de son contenu, mais également grâce à sa proposition scénique novatrice. Cette création sur scène témoignage, fiction, musique, images télévisées, masques, danses, entre autres éléments.

En somme, les diverses pratiques documentaires contemporaines dialoguent entre elles, tout en conservant chacune leur singularité. Il n'est pas envisageable de les classer de manière systématique. Cependant, il est possible de décrire certaines caractéristiques propres à diverses sous-catégories. Parmi celles-ci, nous pouvons notamment considérer le théâtre témoignage et le théâtre biographique, deux domaines qui se trouvent étroitement liés à cette recherche-crédation doctorale.

2.1.5 Le théâtre témoignage

Dans le domaine du théâtre, la figure du témoin partageant son expérience émerge pour la première fois dans la première moitié du XXème siècle, notamment à travers les approches de création des auteurs allemands Brecht, Piscator et Weiss. Cette représentation du témoin ou du « conteur » est devenue particulièrement évidente dans la période qui a suivi la Seconde Guerre Mondiale. Elle connaît ensuite un

regain manifeste sur les scènes à partir des années 90, depuis lors, le témoignage est devenu un élément clé de la création contemporaine dans les régions les plus diversifiées du monde.

Quelques exemples emblématiques au Chili : *La trilogia de la memoria*⁵⁵ trois créations qui ont vu le jour entre 1990 et 1994 par le *Teatro de la memoria* sous la direction de l'artiste chilien Alfredo Castro. Il s'agit de *La manzana de Adán*, *Historias de la sangre* et *Los días tuertos*⁵⁶. La première, créée à partir de la recherche de la photographe Paz Errázuriz et la journaliste et écrivaine Claudia Donoso qui ont collecté des témoignages et des photographies de travestis chiliens de la ville de Talca. La deuxième création était basée sur les histoires et les témoignages recueillis dans des prisons et des hôpitaux psychiatriques par l'acteur et psychologue Rodrigo Perez. Il s'agissait de six personnes ayant vécu des situations limites: elles avaient commis des actes criminels sous l'emprise de passions violentes. *Los días tuertos*⁵⁷, la création qui complétait cette trilogie, a été développée à partir des témoignages collectés par Claudia Donoso auprès d'artistes de cirque, des comédiens, et de diverses personnes liées aux arts du spectacle, autour de la thématique de la mort. Le spectacle considéré comme ambigu mais avec une grande force expressive, utilisait un langage très poétique pour représenter une sorte de répétition incessante de quelque chose qui n'arrivera jamais.

Aux États-Unis, *Le projet Laramie* (Tectonic Theater Project, 2000), est une pièce écrite par Moisés Kaufman et les membres de la compagnie. Cette création est basée sur les témoignages recueillis auprès de citoyens de la ville de Laramie, dans l'État du Wyoming, et aborde les répercussions du meurtre de Matthew Shepard, étudiant universitaire en sciences politiques et homosexuel. Ce crime a eu lieu en octobre 1998, et la création a montré comment cet événement a profondément marqué la communauté, proposant une réflexion sur la haine et l'homophobie. Cette pièce de théâtre témoignage a connu un impact significatif à l'époque, et a souvent été produite dans des contextes professionnels, universitaires et scolaires.

Dans ces exemples, les créations élaborées à partir de témoignages réels, ont été interprétés par des acteurs et actrices qui donnaient vie à des personnages fondés sur la réalité, à partir des récits particuliers. Cependant, le théâtre témoignage peut parfois aller plus loin dans ses propositions. Pour parler d'autres

⁵⁵ La trilogie de la mémoire.

⁵⁶ La pomme d'Adam, L'histoire du sang, Les jours borgnes

⁵⁷ Le nom provient d'un dicton utilisé par les prostituées pour décrire les mauvais jours pour le commerce sexuel.

modalités, je reviens à l'exemple de *Rwanda 94*, qui commence avec Yolande Mukagasana, survivante du génocide ayant perdu toute sa famille : ses trois enfants, son mari, son frère. Assise sur une chaise au milieu de la scène, elle se présente, annonce qu'elle n'est pas comédienne et qu'elle est une rescapée. Elle prend la parole pendant quarante minutes, relatant en détail son expérience à partir du soir du 6 avril 1994 et les semaines qui ont suivi. La réalité s'impose, la mémoire incarnée par sa protagoniste se transforme en une sorte « de preuve » dans laquelle la voix des victimes est présente à travers ce témoignage intime, déchirant, partagé soir après soir, avec courage et générosité. « Je dois survivre pour témoigner du génocide » déclare Yolande dans son récit; c'est à ce moment-là que l'on comprend comment elle trouve le courage de partager son témoignage sur scène. La pièce, d'une durée totale de 5 heures et 40 minutes, est une « tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants⁵⁸ ». Tout au long de cette création, le réel et la fiction coexistent. Présentée pendant cinq années dans différents pays, elle peut être considérée comme une expérience où artistes, victimes et spectateurs se rencontrent, créant ainsi un moment de proximité, un véritable « *convivio* » (Dubatti, 2015). Les spectateurs et spectatrices se confrontent à une réalité violente et complexe, permettant un accès direct aux faits. Le théâtre devient alors un espace direct de connaissance et de réflexion, oscillant

entre le désir de permettre à une communauté de se raconter (et ainsi de servir de trait d'union entre ses membres, tout en soulignant au passage leur valeur via le récit de leurs exploits) et la nécessité de rester critique vis-à-vis des rapports de force qui y sévissent et des événements qui s'y produisent. (Guay et Thibault, 2019, p. 181)

Le témoignage, comme dispositif scénique relevant du réel mis en scène, se présente comme un moyen d'avoir accès à des récits singuliers, de tisser une relation entre la personne qui livre son histoire et le public. Pour Giorgio Agamben (2007), un dispositif est « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes les conduites les opinions et les discours des êtres vivants » (p.31). Ainsi, le témoignage mis en scène agit comme un système générant des informations; un moyen d'établir des connexions entre des individus sur la base d'une réalité spécifique évoquée, permettant de la capter dans ses dimensions cognitives, sensorielles et émotionnelles, et de la transmettre au public.

⁵⁸ Tel que le titre complet de la création : *Rwanda 94 : tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*.

Dans les pratiques spécifiques de théâtre témoignage, les créateurs s’emparent de ce dispositif dans le but d’écouter et de faire entendre le vécu des témoins, plaçant leurs voix au cœur de l’écriture scénique: « Le théâtre témoignage impose la subjectivité du témoin comme une condition indispensable pour approcher la “vérité” » (Kempf et Moguilevskaia, 2013, p. 21).

Selon le chercheur Jérémy Mahut (2014), il s’agit d’un « type de théâtre, caractérisé par l’action de témoigner, et par le fait de ne pas être une fiction » (p. 213). Il souligne l’importance de s’interroger à propos du lien entre ce théâtre témoignage et le théâtre documentaire : « s’agit-il d’une forme de renaissance ou renouvelée de celui-ci, ou sommes-nous face à un théâtre indépendant? » (p. 212). Cette question est ouverte, et les théoriciens n’ont pas une réponse consensuelle.

Le gros plan sur l’individu fait de ce théâtre un « théâtre de l’aveu », un théâtre où la parole devient action, où l’espace et le temps sont sujets aux méandres de la narration, de la subjectivité. On pourrait donc croire à un théâtre qui privilégie le « tout pour la contemplation ». Cependant, la démarche qui consiste à faire appel aux témoins n’est pas neutre. Le point commun entre toutes les formes de théâtre-témoignage est de vouloir agir sur la société, revendiquant ainsi leur filiation avec le théâtre documentaire de Peter Weiss et le théâtre politique de Piscator. (Mahut, 2009, p. 94)

Le théâtre témoignage privilégie le témoin qui livre des informations sur le réel à partir de son vécu, plutôt que le document. Ce sont les créateurs qui rencontrent directement leur source et la « vérité » certainement subjective partagée par le témoin à propos d’un fait particulier. Les témoignages sont recueillis exclusivement en vue de la création, habituellement sous la forme d’entretiens. Il est également envisageable d’observer la personne vivre son quotidien, que ce soit chez elle ou dans son milieu de travail. Cette approche permet non seulement d’entendre le récit du témoin, mais aussi de le voir agir dans son environnement. Même si l’oralité est centrale dans cette démarche d’interviews, d’autres éléments du contexte tels que les sons, les odeurs, les gestes, les mouvements et les silences revêtent une aussi grande importance. Sur scène, les témoignages sont présentés à la première personne du singulier, soit par le propre témoin, soit par un acteur qui interprète un ou plusieurs témoignages.

La création *Pôle Sud : documentaires scéniques*⁵⁹ (2016) d’Anaïs Barbeau-Lavalette et Émile Proulx-Cloutier, qui a été présentée à Montréal (2016-2017) constitue un autre exemple d’une démarche artistique

⁵⁹ Consulter: <https://www.youtube.com/watch?v=TntDEgd8IjI>

relevant du théâtre témoignage. Le duo dresse le portrait de plusieurs habitants du quartier Centre-Sud de la ville de Montréal, où se trouve le théâtre *Espace libre* qui a accueilli le spectacle. La création orchestre plusieurs narrations de 8 à 10 minutes chacune, composées d'extraits d'entretiens menés par les artistes avec des habitants du secteur, lesquels se sont déroulés soit à leur domicile, soit sur leur lieu de travail ou encore lors de promenades dans les rues du voisinage. Les personnes participantes ont ensuite été invitées à monter sur scène pour partager leur histoire. Cette création adopte un langage cinématographique dans lequel images et actions jouent un rôle essentiel. Les citoyens reproduisent des actions dans un espace scénique évoquant leur intimité, et, pendant que nous les observons évoluer sur scène, nous entendons leurs voix, leurs témoignages relatant leur vie dans le quartier, diffusés via un enregistrement sonore.

À cet égard, il est crucial d'examiner deux aspects mis en avant par Jérémy Mahut (2014) qui, selon lui, sont spécifiques au théâtre témoignage et qui revêtent une importance capitale dans le contexte de ma démarche de recherche-crédation. Tout d'abord, sur le plan méthodologique, le chercheur souligne certains éléments à considérer concernant le mode de participation de l'individu partageant son témoignage dans le processus de création. Ceci nécessite de définir et de communiquer son rôle (en tant que source, conseiller, performeur, etc.) tout en précisant simultanément la fonction qui lui sera accordée (interprète, créateur, coauteur, codirecteur, etc.). Ensuite, d'un point de vue plus philosophique, Mahut souligne que le théâtre témoignage contribue à conférer un espace et une reconnaissance croissante au témoignage au sein de notre société. Il favorise sans doute une réflexion collective sur le passé et le présent d'une personne ou d'une communauté, abordant ainsi les enjeux liés à la mémoire et à l'identité.

Finalement, le témoignage agit comme une sorte de « preuve », « d'authenticité », souvent soulignée lors des représentations. Que ce soit à travers des acteurs incarnant les témoignages d'autrui ou des témoins racontant directement leur histoire sur scène, cette approche vise à sensibiliser le public à la réalité de la vie des personnes concernées. Elle suscite l'empathie et incite à la réflexion sur des questions sociales cruciales. Le « théâtre témoignage » a connu une montée en popularité au cours des dernières décennies en tant qu'outil puissant pour explorer les problèmes sociaux, donner une voix aux personnes marginalisées et documenter des moments clés de l'histoire contemporaine. Il s'intègre dans le cadre plus

large du théâtre documentaire, où des éléments concrets de la réalité sont incorporés à la création artistique.

2.1.6 Le théâtre biographique

La pratique du théâtre biographique est étroitement liée au théâtre témoignage. En général, ces termes sont souvent employés comme synonyme. À l'instar du théâtre témoignage, ce sont les créateurs qui vont à la rencontre des témoins.

Cependant, le théâtre biographique se caractérise par le fait de créer à partir des biographies de personnes directement liées aux interprètes ou à partir de leur propre récit de vie. Ces histoires singulières constituent les matériaux de construction dramatique et scénique, l'intention étant de rendre compte de l'expérience : de vie, de création, de partage. Alors que le théâtre témoignage peut être représenté par des acteurs ou non; le théâtre biographique fait toujours appel aux protagonistes eux-mêmes, invités sur scène. Cette approche met en lumière leur subjectivité, ainsi que leur authenticité et vulnérabilité. Comme le soulignent les chercheuses argentines Paola Hernández et Pamela Brownell : « En travaillant avec des personnes qui ne sont pas formellement formées à la pratique du jeu, la fragilité du théâtre est mise à nu⁶⁰ » (Brownell et Hernández, 2017, p. 11). Par conséquent, la manière dont les participants-témoins agissent sur scène demande un effort de collaboration et de concertation. Ils jouent un rôle actif dans le processus de création et sont souvent considérés comme de coauteurs. Les participants-témoins demeurent maîtres de leurs histoires ainsi que sur ce qu'ils partagent sur scène. Cela se déroule dans une structure où il est possible de mettre en évidence « l'instabilité, l'ouverture aux erreurs possibles, le hasard, le risque, bref, la recherche permanente d'une scène *vivante* et imprévisible, bien que méticuleusement conçue sur le plan dramaturgique ⁶¹ » (Brownell et Hernández, 2017, p. 11).

Le terme *Biodrama* a été proposé par la metteuse en scène argentine Vivi Tellas en 2001 dans le cadre du *Proyecto Archivos* qui a eu lieu au *Teatro Sarmiento* à Buenos Aires. Une sorte de « portrait scénique » de « personnes vivantes » (Tellas, 2019). Tellas identifie quelques éléments clés de cette pratique :

Le biodrame est né d'un intérêt pour l'exploration (et la valorisation) de la vie des gens par le biais du théâtre, et s'est consolidé en tant que projet biographique-documentaire productif

⁶⁰ Al trabajar con personas que no están entrenadas formalmente en la actuación, lo frágil del teatro queda expuesto.

⁶¹ "La inestabilidad, la apertura a posibles errores, el azar, el riesgo, en fin, la búsqueda permanente de una escena *viva*, imprevisible, aunque minuciosamente diseñada dramaturgicamente".

qui a connu différentes expressions. *Proyecto Archivos*, [...] est considéré un moment fondateur, et c'est, de ce fait, grâce au travail réalisé dans le cadre de ce projet que Tellas se démarque aujourd'hui non seulement comme une référence locale, mais aussi internationale de cette tendance vivante de la scène contemporaine qui est aujourd'hui étudiée comme le théâtre du réel⁶²(Brownell et Hernández, 2017, p. 8).

C'est ainsi que le travail « avec » les personnes et non seulement « à propos » de ces individus, est fondamental.

La dramaturgie est souvent développée par des tableaux, des séquences thématiques issues des histoires personnelles des protagonistes, surtout des non-acteurs qui mettent en évidence des sujets particuliers, des anecdotes, des émotions, des sensations. Dans *Proyecto archivos*, Tellas invite sur scène selon les projets, sa mère, sa tante, des médecins, des philosophes, des guides touristiques, des professeurs d'auto-école, entre autres⁶³. Dans sa conception du *biodrama*, Tellas identifie ce qu'elle appelle *UMF (Umbral mínimo de ficción)*, dont la traduction serait « seuil minimal de fiction », que l'on peut retrouver dans diverses circonstances de la vie quotidienne. Il s'agit d'une unité de mesure poétique qui peut être attribuée à la fois aux personnes et aux situations, selon la logique suivante : plus la construction est reconnue, plus la fiction apparaît. Ainsi, elle nous permettrait d'identifier la théâtralité en dehors du théâtre en mettant en évidence l'intersection et la coexistence de la réalité et de la fiction. Étant donné que le travail de Vivi Tellas invite largement la réalité sur scène, ce « seuil minimal de fiction » sera toujours présent. Finalement, Tellas (2019) souligne l'idée voulant que le théâtre biographique propose de considérer le spectateur comme un témoin.

La présence du réel dans le théâtre fait évoluer cette relation, car ce qui est présenté sur scène est l'expérience quotidienne et concrète de quelqu'un qui la partage, favorisant ainsi l'identification et l'intérêt des spectateurs. Le théâtre biographique « œuvre » et enquête à partir de la mémoire, pour l'utiliser à des fins éthiques et esthétiques. L'enjeu consiste à traduire artistiquement une mémoire fragmentée, de la recomposer et, en quelque sorte, de tisser une nouvelle narration d'un point de vue contextuel et disciplinaire. L'accent est alors mis sur de la reconstitution de la mémoire individuelle,

⁶² "Biodrama" surgió como el nombre de un interés por explorar (y valorizar) la vida de las personas desde el teatro, y se consolidó como un productivo proyecto biográfico-documental que ha tenido distintas expresiones. Proyecto Archivos, [...], constituye uno de sus momentos fundantes, y es, en gran medida, por el trabajo desplegado en el marco de este proyecto que Tellas se destaca actualmente como una referente no sólo local sino también internacional de esa tendencia tan vital de la escena contemporánea que hoy se estudia como teatro de lo real".

⁶³ Quelques créations de cette période sont: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres guía* (2008).

subjective, intime et testimoniale en tant que lecture originale des processus historiques et collectifs. Ceux-ci sont portés à un niveau dramatique et scénique à partir d'éléments biographiques particuliers : récits, archives, objets chargés de sens pour les individus.

Vivi Tellas et Lola Arias cherchent constamment d'autres manières de transmettre les récits, en articulant réalité et fiction. « Le biodrame est une dramaturgie construite à partir d'une biographie. Mais il ne s'agit pas uniquement de personnes qui parlent de leur vie. L'important, c'est qu'il y ait une scène, une théâtralité. Sinon, ça serait très ennuyeux⁶⁴ » (Tellas citée par Pérez Rouliez, 2017). Ainsi, elles se proposent d'élargir les limites de la scène, en utilisant dans certains cas des espaces non conventionnels, « uniques, privés, oubliés, et maintenant récupérés⁶⁵ » pour produire leurs créations. C'est le cas de *Mi mamá y mi tía*⁶⁶ (2003) de Vivi Tellas, dont le sujet est lié à la vie des protagonistes, qui sont sa mère et sa tante. Le spectacle a été présenté au studio personnel de Tellas, un espace semi-privé pouvant accueillir tout au plus 25 personnes. *Hôtel* (2011), création de Lola Arias qui raconte le quotidien des femmes de chambre, en est un autre exemple. Cette création invite les spectateurs à parcourir différentes chambres d'un hôtel dans lesquelles des histoires individuelles des femmes sont partagées à partir de différentes installations⁶⁷. Le travail a été présenté dans des hôtels de différentes villes (Buenos Aires, Berlin, Copenhague, Calcutta, Cork, Utrecht, Singapore, Varsovie, Zurich) et il a été mis en contexte selon les particularités des femmes de chambre travaillant dans chaque emplacement.

Le chercheur espagnol Oscar Cornago (2005) précise que « Le biodrame pose une double question: d'une part, l'effet du regard théâtral sur la réalité, d'autre part, le comportement du théâtre suite à l'introduction d'éléments réels⁶⁸ » (2005, p. 7). C'est ainsi que les créateurs en théâtre biographique travaillent à partir des matériaux issus du réel, mais aussi se laissant surprendre par les découvertes des collaborateurs et collaboratrices lorsqu'ils entrent en contact avec l'art théâtral. À ce sujet, Arias souligne que la création biographique « est une sorte de créature vivante qui se réécrit au fur et à mesure que la vie de ses protagonistes se redessine. Dans de nombreux cas, la réalité a modifié la fiction; dans d'autres cas, c'est

⁶⁴ "El biodrama es una dramaturgia armada a partir de una biografía. Pero no se trata de gente hablando de su vida. Lo importante es que haya escena, teatralidad. Si no, sería muy aburrido".

⁶⁵ "únicos, privados, olvidados y ahora reciclados"

⁶⁶ Consulter: <https://www.youtube.com/watch?v=h4gz3mYgOyc>

⁶⁷ Elle a été conçue dans le cadre du projet « *Ciudades paralelas* » (2011) dont les commissaires étaient Arias et Stefan Kaegi.

⁶⁸ "El biodrama plantea una doble cuestión: por un lado, el efecto de la mirada teatral sobre la realidad; por otro, el comportamiento del teatro a raíz de la introducción de elementos reales".

la fiction qui a modifié la vie des acteurs de la pièce⁶⁹ » (Arias, 2016, p. 11-12). La créatrice donne un exemple impliquant Vanina Falco, l'une des participantes de la création, *El día después*⁷⁰ (Argentine, 2009). Dans ce projet, six acteurs nés dans les années 70 et 80 – donc à l'époque de la dictature argentine – reconstituent la jeunesse de leurs parents ayant vécu cette époque, à travers leurs photos, objets, anciens vêtements, récits.

Lors de la première, Vanina Falco a lu les dossiers du procès contre son père policier pour l'appropriation⁷¹ de son frère et a dit qu'elle voulait témoigner, mais que cela lui était refusé : selon la loi, une fille ne peut pas témoigner contre son père, sauf si elle-même est la plaignante. Deux ans plus tard, Vanina a raconté sur scène que l'avocat avait réussi à la faire comparaître, en invoquant le fait qu'elle témoignait déjà dans une pièce de théâtre. Grâce à cet argument, Vanina a pu faire entendre son récit, et en 2012, son père a été condamné à 18 ans de prison. La pièce avait produit un effet au-delà d'elle-même, sur la loi.⁷² (Arias, 2016, p. 12)

La version chilienne de ce projet, que Arias a nommée *El año en que nací*⁷³ (2012) a été conçue comme une seconde version, suivant les mêmes principes que *El día después*, à partir des histoires de vie des parents de onze jeunes chiliens nés sous la dictature de Pinochet. Comme dans la première version, pour cette création, l'équipe a travaillé avec des documents et les histoires appartenant aux proches des acteurs, avec l'objectif de répondre aux questions suivantes : comment était mon pays au moment de ma naissance ? Que faisaient mes parents à cette époque ? Combien d'interprétations de la vie existent-elles ? Autrement dit, combien de versions différentes de ce qui s'est passé pendant mon enfance ? Suis-je capable de me souvenir ?

⁶⁹ "Es una suerte de criatura viva que se va reescribiendo a medida que se reescribe la vida misma de sus protagonistas. En muchos casos la realidad modificó la ficción; en otros, fue la ficción la que modificó la vida de los actores de la obra".

⁷⁰ *Le jour suivant*. Consulter : <https://www.youtube.com/watch?v=IkzTeauia8>

⁷¹ L'enlèvement d'enfants était une pratique systématique du terrorisme d'État pendant la dictature argentine, qui consistait à enlever, faire disparaître et occulter l'identité de mineurs détenus avec leurs parents ou nés en captivité. Beaucoup d'entre eux ont été adoptés illégalement par des personnes liées à la dictature. Selon les estimations, entre 1976 et 1980, environ 400 bébés ont été enlevés. De nombreuses années plus tard, beaucoup d'entre eux ont été retrouvés et identifiés comme étant des enfants de détenus disparus.

⁷² "En el estreno Vanina Falco leía los legajos del juicio contra su padre policía por la apropiación de su hermano y decía que quería declarar, pero no la dejaban: según la ley, una hija no puede declarar contra su padre, a menos que ella misma sea la querellante. Dos años después, Vanina contaba en escena que el abogado había logrado que declarara, alegando que ella ya estaba dando su testimonio en una obra de teatro. Con ese argumento, Vanina pudo declarar, y en 2012 su padre fue condenado a 18 años de prisión. La obra había producido un efecto más allá de sí misma, sobre la ley"

⁷³ Consulter : <https://www.youtube.com/watch?v=nf6QoZ9J6Gg>

La dramaturgie émerge des matériaux biographiques partagés pendant au cours du processus d'élaboration du spectacle, et son contenu évolue constamment au fil du temps. Viviana, qui participait au projet, ne connaissait rien de son père au début du processus, possédant seulement une photo avec son nom inscrit au verso : « *S. Hernández* ». Pendant le développement de la recherche, elle a commencé à interroger sa famille, et chacun fournissant des récits divergents concernant son père. Lors des premières représentations, elle présentait la photo au public tout en demandant à toute personne susceptible de l'identifier de la contacter. C'est ainsi qu'elle a appris que son père était un ancien policier incarcéré dans une ville au sud du Chili pour avoir tué deux militants du MAPU⁷⁴. Cette découverte a été intégrée dans la dramaturgie à un moment donné : « Viviana : Ma mère ne me parle plus à cause de cette pièce de théâtre. Et peut-être que dans six ans, quand mon père sortira de prison, j'oserai m'en approcher, et lui parler⁷⁵ » (Arias, 2016, p. 132). Cet épisode illustre comment il est non seulement possible d'élaborer une pièce de théâtre à partir du réel, mais aussi comment le théâtre peut intervenir dans la vraie vie des acteurs et parfois même la transformer pour toujours. « Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un mécanisme ouvert, un jeu de cartes qui est toujours vivant » (Arias, 2016, p. 15).

Dans d'autres cas, l'irruption du réel est cherchée de manière délibérée et introduite à travers des moments aléatoires ou incontrôlables, afin que chaque représentation devienne un instant unique. Ce qui a été établi en salle de répétition et qui est reproductible chaque soir, c'est-à-dire des éléments appartenant à la notion de représentation, seront mis en tension avec ces moments hasardeux qui ont lieu sur scène. Il en résulte un jeu dynamique qui permet de mettre en tension les limites du théâtre et de la réalité. Cette démarche transforme également, dans une certaine mesure, la conception d'une dramaturgie figée, où toutes les actions sur scène seraient entièrement sous contrôle.

Tout bien considéré, je situe le théâtre biographique au cœur de mon travail de recherche-crédation. Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est le rapport direct avec les individus et leurs histoires de vie : les questions qui les interpellent, leurs rêves, leurs préoccupations. Il me semble une façon stimulante de travailler sur la mémoire et le présent, d'autant plus que les histoires individuelles se déroulent et révèlent en même temps des enjeux collectifs et sociaux. Le théâtre est une activité collective par excellence, mais

⁷⁴ MAPU : *Movimiento de Acción Popular Unitaria*- Mouvement d'Action Populaire Unitaire. Groupe de gauche créé en 1969, qui a fait partie du gouvernement de Allende et qui était opposé à la dictature de Pinochet. Ses membres étaient persécutés à l'époque.

⁷⁵ "Viviana: Mi madre dejó de hablar conmigo por esta obra. Y a lo mejor en seis años, cuando mi padre salga de la cárcel, recién me atreva a acercarme y hablar con él"

le fait de travailler avec des non-acteurs, ou même avec des acteurs qui sont prêts à dévoiler leur propre biographie, exige un changement des paramètres de la façon de travailler. Le théâtre biographique, avec toutes les caractéristiques définies ci-dessus, est une manifestation en synchronie avec notre époque, qui reflète et répond aux besoins et préoccupations du temps présent : il aborde des thématiques clés, pour proposer une réflexion sur le présent, mais souvent lié à l'histoire, la mémoire collective et individuelle. En mettant l'accent sur les individus et leur expérience de vie singulières, il valorise les récits en les inscrivant dans une dynamique plus large. De plus ce type de théâtre se distingue par son engagement social, et politique, tant par sa forme de production qui s'adapte aux personnes participantes, que pour sa capacité à interroger et à remettre en question les valeurs, et pourquoi pas, les structures de la société contemporaine. Il s'agit d'une pratique qui valorise surtout les processus créatifs, l'expérience personnelle et interpersonnelle au-delà du résultat artistique, conséquence de la phase de création riche et complexe. D'une certaine manière, cette approche représente une forme d'évolution de la pratique théâtrale, en se détachant de la figure traditionnelle de l'acteur-interprète pour laisser la place aux « vraies » personnes et à leurs expériences sur scène. Elle démocratise la pratique théâtrale, aborde des thèmes variés et stimulants, et encourage une création plus horizontale fondée sur la participation et le partage d'expériences.

Cet état des lieux concernant les théâtres issus du réel — documentaires, témoignage et biographique — met en évidence l'importance des documents et des archives dans ce type de démarche de création. Je m'intéresse aussi à la potentialité de faire appel à ces matériaux, et plus particulièrement aux possibilités créatives qui émergent de leur mise en action au sein du processus artistique.

À cette fin, dans la section suivante, je me penche sur ces notions en interrogeant la fonction particulière des documents et des archives avant, pendant et après le processus créatif. Je considère qu'ils jouent trois fonctions principales au sein de ce travail de recherche-crédation : d'une part, en tant qu'outils d'information, d'autre part, comme « déclencheurs » de mémoire, et enfin, comme outils de création et de recherche.

2.2 Archive et documents comme trace et outil de création

Il me semble pertinent de revenir sur la définition des notions de documents et archives, afin de les distinguer, puisqu'on a parfois tendance à les employer comme des synonymes. J'aborderai ensuite certains enjeux ainsi que les stratégies associées à leur utilisation dans le processus de création.

La notion de document, issue du terme latin *documentum*, dérive de *docere* qui signifie « enseignement », aurait principalement pour objectif d'instruire, d'informer. Il est considéré aussi comme un « acte qui sert de témoignage, preuve » (CNRTL, 2012). Utilisé dans le domaine juridique depuis des siècles, le document est aussi un élément clé dans d'autres domaines comme l'histoire, l'historiographie, les recherches policières, les arts, l'archéologie, etc. Pour Anne Bénichou (2010a), historienne et théoricienne de l'art contemporain, la notion de document « est sous-tendue par l'idée d'authenticité (le document est une confirmation), de trace (il a une valeur testimoniale), mais aussi par une valeur didactique (il informe, il instruit) » (p. 47).

Pour sa part, l'archive est un mot issu du grec, *de arkhé*, qui veut dire « autorité ». « Étymologiquement, le terme désigne un « bâtiment public », « un lieu où sont conservés les documents », mais il signifie également un début, le premier lieu, le gouvernement⁷⁶ » (Taylor, 2017, p. 55). Il s'agit donc de la collection et de la classification des documents à des fins déterminées, ainsi qu'à l'emplacement physique dans lequel ceux-ci sont conservés. Pour Herman Parret (2004), « les archives sont des textes synchroniquement autonomes, fonctionnant comme des marques objectivées d'une subjectivité cogitante et désirante » (p. 38). Les archives nous accordent la possibilité d'avoir accès à des informations variées concernant la vie d'une personne, d'une famille, d'une communauté ou d'un sujet particulier. Selon Janine Marchessault, chercheuse à l'université de York à Toronto, les archives créent « des strates de temporalité simultanées et des réseaux d'histoires qui coexistent en un même lieu » (Marchessault, 2013, p. 45).

Les documents et les archives sont en principe des objets tangibles et ils évoquent une réalité concrète. « La mémoire de l'archive existe sous la forme de documents, de cartes, de textes littéraires, de lettres, de vestiges archéologiques, d'ossements, de vidéos, de films, de disques compacts - tous ces éléments censés résister au changement ⁷⁷ » (Taylor, 2017, p. 55). Cependant, même si dans la forme il n'y a pas de changements, les documents et archives sont « interrogés » au moment où ils sont observés, afin d'analyser et d'interpréter leur contenu, leur apparence et leur contexte. La visée, selon le philosophe Michel Foucault, serait de :

⁷⁶ "se refiere etimológicamente a un "edificio público", "un lugar donde son guardados los registros", pero también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno".

⁷⁷ "La memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio".

Reconstituer, à partir de ce que disent les documents – et parfois à demi-mot – le passé dont ils émanent et qui s’est évanoui maintenant loin derrière eux; le document était toujours traité comme le langage d’une voix maintenant réduite au silence – sa trace fragile, mais par chance déchiffrable.[...] Il faut détacher l’histoire de l’image où elle s’est longtemps complu et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique : celle d’une mémoire millénaire et collective qui s’aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs; elle est le travail de la mise en œuvre d’une matérialité documentaire (livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objets, coutumes, etc.) qui présente toujours et partout, dans toute société, des formes soit spontanées soit organisées de rémanences. Le document n’est pas l’heureux instrument d’une histoire qui serait en elle-même et de plein droit *mémoire*; l’histoire, c’est une certaine manière pour une société de donner statuts et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas (Foucault, 1969, p. 14).

C’est ainsi que dans ce domaine de choses « dites, affirmées ou exprimées » dans ces documents, il est possible de retracer la pensée de celui qui a créé le document ou l’archive, ou celui dont on parle dans ces registres. Pour ce faire, plusieurs éléments et dimensions doivent être pris en compte. Il ne s’agit pas seulement de considérer les informations que portent les archives, mais de comprendre le contexte dans lequel ils ont été créés et de réfléchir à leur contenu à partir de la perspective du présent. Dans quel but fait-on le choix d’examiner certaines archives et documents tout en tenant compte du fait qu’« on ne peut pas parler à n’importe quelle époque de n’importe quoi ? » (Foucault, 1969, p. 61). Car,

Les conditions pour qu’apparaisse un objet de discours, les conditions historiques pour qu’on puisse « dire quelque chose », et que plusieurs personnes puissent en dire des choses différentes, les conditions pour qu’il s’inscrive dans un domaine de parenté avec d’autres objets, pour qu’il puisse établir avec eux des rapports de ressemblance, de voisinage, d’éloignement, de transformation – ces conditions, on le voit, sont nombreuses, et lourdes. (Foucault, 1969, p. 61)

Dans le cadre de ma thèse, j’ai tenté de cerner les aspects essentiels à considérer pour concevoir et comprendre ces deux dispositifs (document et archives) dans un travail de création scénique. Peuvent-ils servir autant à la collecte d’informations qu’à la création, la recherche et la transmission ? Quelles seraient les stratégies les plus pertinentes de collecte, de documentation, de représentation des informations dérivées de ces matériaux sur la scène ? Comment mettre en évidence des archives et documents dans l’espace scénique ?

Dans ma création, tout comme dans la plupart des démarches en théâtre biographique, les archives et documents utilisés sont principalement d’ordre personnel — images, textes, objets, entre autres. Cependant, certains relèvent du domaine public, généralement d’institutions gouvernementales,

d'organisations publiques, de bibliothèques, de musées ou encore les médias. Cela inclut également les ressources accessibles en ligne. Ces matériaux peuvent prendre la forme de publications officielles, d'enregistrements audiovisuels, des photographies et d'autres formes de documentation d'intérêt public.

Dans les processus de création, ces deux types d'archives et de documents, intimes et publics, fournissent des informations concrètes. Ils peuvent servir de traces, constituant une mémoire des expériences, renfermant à la fois des informations explicites et implicites. De plus, ces documents ont le potentiel de stimuler un processus de « déclenchement » d'autres mémoires, celles des artistes ainsi que celles des spectateurs, suscitant une révision et une réflexion sur le passé ou certains événements. Cette opération vient enrichir notre mémoire en permettant de découvrir des traces du passé, qu'elles soient individuelles ou collectives, à travers les images, les informations et les sensations émanant des documents. Ce processus est considéré comme une démarche active, car le travail de mémoire est intrinsèquement dynamique, mettant en lumière les souvenirs reliés à l'intime et au social, qui participe d'une certaine manière à la reconstitution de « l'identité narrative » (Ricoeur, 1990).

Compte tenu de ce qui précède, il semble important de prendre en compte le fait que l'utilisation de l'archive dans la création comporte des implications éthiques, esthétiques et politiques. Cette procédure génère sans doute des effets et des émotions, car dans un tel processus s'activent fortement la perception, la réflexion et l'identification (Lemay et Klein, 2012).

2.2.1 Archives et émotions

Le lien archive-émotion a acquis une dimension fondamentale dans mon processus de création. Selon Yvon Lemay et Anne Klein, membre du GIRA (Groupe interdisciplinaire en recherche archivistique de l'Université de Montréal), l'émotion liée à l'archive serait directement associée à son pouvoir d'évocation. Dans leur article *Archives et émotions* (2012), ils cherchent à comprendre comment l'émotion émerge de l'utilisation de certaines archives. Leur étude s'articule autour de trois objectifs : déterminer en quoi consiste l'émotion que l'archive peut susciter, identifier ce qui provoque ou bien ce qui soutient une lecture émotive de la part du public, et en fin, établir les conditions d'utilisation qui favorisent l'apparition de l'émotion plutôt que les fonctions plus rationnelles ou discursives de l'archive. Klein et Lemay considèrent qu'il y aurait certaines propriétés des archives qui stimuleraient l'émotion, soit, 1) l'authenticité qui nous permettrait de rétablir le passé dans le quotidien, 2) la dimension matérielle qui met en évidence la particularité des documents, leur forme, leur taille, leur texture et, enfin, 3) les traces du passage du temps,

tel que le vieillissement du support ou les marques à la surface de l'archive. D'autre part, ils indiquent que l'utilisation de ce matériel d'archive pour la création artistique devrait se faire dans des conditions particulières, en considérant quelques aspects : l'objet (sa taille, sa forme, son poids, etc.), le dispositif par lequel il est transmis (ce qui implique un processus de sélection, de scénarisation, de montage, et l'utilisation de divers moyens de présentation), le contexte dans lequel l'archive est insérée (le regard, la manière de regrouper les archives, le temps-espace évoqué) et finalement le rôle ou la place du public qui, par sa propre perception et son expérience, va compléter la proposition des créateurs.

Il est apparu que, quel qu'en soit le milieu dans lequel les archives sont exploitées, leur utilisation peut être décrite de la manière suivante : les documents d'archives sont dotés de caractéristiques qui leur sont propres et qui selon les conditions d'utilisation particulières, accentuent leur pouvoir d'évocation et permettent à leur dimension émotive d'être mise en valeur. (Lemay et Klein, 2012, p. 14)

Ainsi les auteurs affirment que les archives possèdent la capacité de prouver, de témoigner, d'informer et aussi d'émouvoir. Ils soulignent la valeur de l'art qui s'en empare, permettant au public de se sensibiliser, de s'interroger, de se laisser surprendre, et mettant en lumière cette dimension émotive des archives.

Dans une approche théâtrale biographique, la corrélation entre l'archive et l'émotion se révèle indéniablement intense et profonde. Les archives activent non seulement des informations, des données concrètes, mais surtout un large éventail de sensations et différents types d'émotions. Il serait donc nécessaire, dans un premier temps, d'accepter de digérer et d'intégrer ces éléments, afin d'être en mesure par la suite de réinterpréter et d'utiliser de manière créative et appropriée autant forme et contenu de l'archive sur scène.

Le document n'est pas une chose en soi. C'est sa lecture qui construit l'histoire. Je ne veux pas donner à voir le document en soi, mais le lien que les personnes entretiennent avec lui. Montrer le spectre d'interprétations possibles. Ce qui m'intéresse, c'est le rapport au document. Travailler le document sur scène : c'est le mettre en face de personnes et voir la relation qui s'instaure. (Roachid Ouramdane cité par Picon Vallin, 2019. p 48)

Le travail avec les archives et les documents s'avère un véritable livre ouvert, porteur de souvenirs et d'émotions : un recueil riche de significations potentielles. Même si l'on peut avoir une intuition ou une idée initiale quant à l'utilisation d'une archive particulière pour le processus de création, il demeure difficile de prévoir jusqu'où ce matériau pourra nous mener, compte tenu de son pouvoir évocateur.

2.2.2 Stratégies d'utilisation et de réactualisation pour la création

Transmettre des histoires implique nécessairement un partage d'émotions et d'affects. Cela suppose une implication sensorielle, motrice et cognitive autant des performeurs que des spectateurs et spectatrices afin de rendre actif le contenu de l'archive de source. S'imposent alors les idées « d'activer les archives » de Janine Marchessault (2013) et celle de « faire jouer les documents » du chercheur de l'université de Lorraine, Yannick Hoffert (2001). « Activer les archives » renvoie à l'idée de réanimer les objets, documents, photos ou des vidéos, par le biais d'interfaces numériques et physiques, démarche principalement explorée dans les arts visuels. En théâtre, il s'agit plutôt de mettre en mouvement la mémoire portée ou évoquée par les archives et les documents qui sont « souvent perçus comme figés et sans vie » (Marchessault, 2013, p. 46). Pour y parvenir, différents procédés scéniques sont mobilisés afin de les « mettre en action ». Le format de l'archive et des documents à « activer » ou à « réactualiser » influencent directement la forme que prend la création. Les histoires issues de ces matériaux se transforment sur scène en récits qui s'expriment sous des formes les plus diverses, telles que projections d'images, espaces sonores, installations, permettant un jeu avec les temporalités et spatialités. Ainsi, les archives peuvent créer « des strates de temporalité simultanées et des réseaux d'histoires qui coexistent en un même lieu » (Marchessault, 2013, p. 45). Le travail de création vise dès lors à mettre en évidence la notion d'expérience, en restituant l'espace-temps d'une situation qui s'est déroulée dans le passé à la lumière du présent. L'archive devient alors un élément visible et central dans la création, non seulement par le moyen de la technologie, mais aussi par l'intermédiaire des personnes sur la scène, qui donnent vie à la mémoire portée par l'archive sous forme de mémoire incarnée.

L'idée de « faire jouer les documents », notion développée par Yannick Hoffert (2001), consiste à mettre le document en relation directe avec le processus de création, en le confrontant « à une énonciation spécifique et à un dialogue avec les langages de la scène, et ce même si l'ambition est de rendre compte d'une réalité attestée » (p.112). Cette approche implique un travail de sélection, de montage, puis de transmission. Il s'agit de saisir l'essence du ou des documents et d'être capable de transmettre leur contenu, que ce soit de manière littérale, ou sous forme de mise en jeu. Hoffert (2001) évoque un décalage entre les documents et la scène, ce qui permet une ouverture des possibilités d'habiter le temps et l'espace du spectacle. Ceci se manifeste à travers le recours à diverses disciplines telles que le jeu de l'acteur, la vidéo ou la musique. Selon lui, l'utilisation des documents dans la création scénique permet non seulement de transmettre du contenu – des données concrètes issues d'un témoignage –, mais aussi de proposer une dynamique critique : « Il ne s'agit pas seulement de transmettre, mais aussi, et surtout, au-delà du contenu

factuel des documents, de mettre en question, d'ouvrir les espaces d'interrogation » (Hoffert, 2001, p. 113). Il n'y a pas pourtant un discours définitif ou fixe, les spectateurs ont le choix de réagir aux espaces d'interpellation proposés sur scène, car le théâtre tend à montrer des versions de la réalité ou des réalités partielles.

À partir de ces trois idées, soit : « archives et émotions » (Lemay et Klein, 2012), « activer les archives » (Marchessault, 2013), et « faire jouer les documents » (Hoffert, 2001), je me suis interrogée sur ma propre manière d'explorer le potentiel performatif de l'archive dans une mise en dialogue avec les témoins-performeurs ou avec les acteurs qui interprètent l'histoire d'autrui. Un travail avec des documents et archives comporte non seulement des implications esthétiques et politiques, mais également éthiques. Comme mentionné précédemment, il s'agit d'un processus générateur d'effets : il nous permet d'observer, de découvrir quelque chose de nouveau, de réfléchir et de nous identifier. Organiser informations et sentiments de manière à sélectionner et explorer les documents les plus pertinents en rapport avec les objectifs du projet, ainsi qu'avec les intérêts et besoins des collaborateurs, représente une tâche complexe. Cela implique la prise en considération de nombreux éléments, ce qui n'est pas toujours aisé, surtout lorsqu'il s'agit d'évoquer ses propres expériences et la signification qu'elles revêtent pour chacune des personnes impliquées.

Dans ce qui suit, j'illustrerai l'utilisation des archives sur/pour la scène à travers deux créations de nature différente, mais présentant certains points en commun. Toutes deux s'inscrivent dans une démarche de reconstruction fondée sur l'activation et l'exploration du potentiel performatif des archives, tout en mobilisant les émotions qu'elles contiennent.

*Los que vinieron antes*⁷⁸ a été créée à Santiago en 2016, par la Compagnie interdisciplinaire *La Laura Palmer* dans le but de proposer de nouvelles formes pour raconter des histoires à partir de l'utilisation de documents, biographies et de médiations audiovisuelles. Dans ce projet, le créateur Italo Gallardo se questionne à propos de son origine. Il invite ses deux grands-parents Miguel Gallardo et Manuel Betancourt à participer à la démarche de création. L'espace de « jeu » – entre guillemets, car dès le début de la performance, la notion de jeu est remise en question –, est constitué d'une table où sont servis du thé et du pain. Les trois hommes demeurent à table tout au long du « spectacle » et partageront un moment d'intimité avec les spectateurs en relatant des passages de leur vie. Plus qu'une pièce de théâtre,

⁷⁸ *Ceux qui sont venus avant*. Consulter : <https://vimeo.com/261014773>.

nous pouvons qualifier ce moment comme une « expérience partagée ». En arrivant dans la salle où se déroule cette expérience, le public peut se promener librement au travers d'une sorte d'installation que les créateurs ont appelée : « un musée du quotidien⁷⁹ ». Ce parcours a été élaboré à partir de quelques objets issus des archives personnelles des deux grands-parents. Chaque élément mis sur place constitue un microcosme en lui-même et revêt une valeur symbolique intrinsèquement liée à un contexte spécifique, qu'il s'agisse du domaine familial, de travail ou social. Ces éléments fournissent une vue d'ensemble de la vie des grands-parents. Les objets, dans ce cas, offrent aux spectateurs-témoins la possibilité de se reconnaître dans cette relation filiale et dans l'identification d'un contexte social et culturel qui leur est propre. Gallardo s'interroge sur la récupération des notions de communauté, de biographie, de mémoire et d'oubli. Cette création aborde la mémoire du quotidien, une histoire à la fois personnelle et anonyme, inscrite dans une période et un lieu spécifique où les vies de ces deux individus se sont déployées. Les deux grands-pères racontent leurs histoires avec leurs propres mots, en réactivant leurs souvenirs à travers les objets et documents exposés dans ce « musée du quotidien ». La dramaturgie est présente : un fil conducteur organise le récit et des actions déterminées à suivre, mais les textes ne sont pas fixes, sauf les deux ou trois lettres qui sont lues pendant le spectacle. Comme le souligne Gallardo (2018), « tout souvenir est une fiction, une reconstruction », on peut ainsi parler d'une « version » de la réalité, construite à partir d'un travail de mise en scène élaboré en complicité avec ses grands-parents, les « experts » et gardiens de leurs propres archives.

Enfin, dans une approche radicalement différente, mais pertinente à mentionner en raison de son lien avec les archives, le rapport aux spectateurs et la biographie, je souhaite présenter une œuvre de l'artiste visuel Christian Boltanski. Bien qu'elle ne relève pas du théâtre au sens strict, je discerne clairement un lien entre l'archive, l'émotion, et une manière particulière et hautement théâtrale « d'activation des archives » et de « faire jouer les documents ». Boltanski, qui est né en 1944, s'intéresse aux thématiques de la mémoire, du temps, du hasard, du destin, de la mort, et de l'absence. Tout en liant ses propres

⁷⁹ « El museo de lo cotidiano » : Il y avait un enregistrement sonore pendant que le public se déplaçait dans les lieux et parcourait les objets et documents appartenant aux protagonistes de la création : « Ceci est un musée du quotidien, sentez-vous libre de le parcourir, puis de vous procurer une place où vous asseoir et réservez-la. Prenez votre temps, votre temps vous appartient, votre temps est à vous et à personne d'autre. Votre temps est différent de celui des autres. À quand remonte la dernière fois que vous avez fait ce que vous vouliez avec votre temps ? Regardez votre montre, comptez 10 secondes, 10 secondes ont l'air d'être beaucoup plus que 10 secondes quand on les compte, car le temps est relatif. Prenez votre temps. Avez-vous déjà choisi votre place ? Vous pouvez laisser une marque dans cette place, une trace, marquez le territoire en laissant un objet qui vous appartient : une écharpe, une veste, votre portefeuille, votre sac à main. Vous pensez que votre objet pourrait être confondu avec celui d'autre personne ? Avez-vous peur de perdre l'objet de votre vue ? Ayez confiance, toutes les personnes qui sont dans cette salle partagent un code. Ils occupent leur temps à chercher un endroit qui leur appartient. Qui leur soit à eux, pas étrange. Rappelez-vous d'éteindre votre dispositif qui vous connecte avec l'extérieur et profitez... ».

références biographiques avec celles des autres, généralement des êtres anonymes, il conteste la frontière entre présence et absence à partir des objets qui, dans ses œuvres, composent des ensembles qui transfèrent des images puissantes, appelant des émotions et souvenirs. Dans sa création intitulée « Personnes », une installation visuelle et sonore exposée au Grand Palais de Paris en 2010 dans le cadre de l'événement « Monumenta⁸⁰ », l'œuvre imposante était constituée de 64 espaces rectangulaires couverts de vêtements, disposés à même le sol. Ces espaces étaient organisés en trois rangées alignées tout au long de l'emplacement de la Nef. Au centre de l'installation, l'artiste a disposé une énorme pile de vêtements et un grappin qui, à intervalles réguliers, saisissait un empilement de vêtements, les soulevait, puis les relâchait. En permanence, les visiteurs pouvaient entendre un enregistrement de battements de cœur et le son des trains circulant sur des rails, créant une ambiance sonore dans l'espace. Dans un coin de la salle, un mur, des boîtes, avec un numéro. Ce qui m'interpelle dans ce travail, c'est la possibilité d'une lecture universelle. Face à l'expérience de voir ou parcourir l'installation, chaque visiteur peut évoquer différents souvenirs en lien avec ses propres expériences et les territoires où l'œuvre « Personnes » s'est présentée. À Paris, les spectateurs ont perçu une exposition qui traitait de la thématique de la Shoah, tandis qu'à Santiago, l'interprétation était associée à celle des disparus de la dictature. Cet exemple illustre la diversité des interprétations qu'une œuvre d'art peut susciter, faisant écho aux réflexions d'Yvon Lemay et d'Anne Klein :

Peu importe les domaines dans lesquels ils seront exploités, qu'il s'agisse des arts visuels, du théâtre, du cinéma, de la télévision, de l'édition, etc. les documents d'archives sont soumis à un processus impliquant la sélection, la scénarisation, le montage, les textes ou commentaires et les moyens de présentation, en somme, à la mise en place d'un dispositif en fonction duquel ils seront perçus par le public. Autant d'étapes qui constituent autant de choix et par conséquent autant d'impacts éventuels sur le plan émotif. (Lemay et Klein, 2012, p. 11)

À cet égard, Boltanski explique que : « La beauté de l'art, c'est de parler de son village et du monde, d'être le plus personnel et le plus universel à la fois » (Boltanski cité par Alfon, 2021).

Boltanski utilise dans ses œuvres des objets quotidiens et intimes, tels que photographies, des articles de journaux ou des vêtements, qui possèdent à la fois une dimension personnelle et une portée universelle.

⁸⁰ Exposition qui a lieu depuis 2007 dans la Nef du Grand Palais. Des artistes contemporains présentent à son tour, (chaque année en principe) une ou des œuvres conçues pour l'occasion. Des versions de « Personnes » ont également été présentées à Milan, New York ainsi qu'une synthèse au Chili (Museo Nacional de Bellas Artes, 2014).

Pour lui, il s'agit de son « alphabet de création ». Le vêtement agit en tant que signe, une trace d'une vie passée, inconnue. Comme l'explique l'artiste lui-même : « Les vêtements sont apparus dans mon travail comme une chose évidente, j'ai établi une relation entre vêtement, photographie et corps mort. Mon travail porte toujours sur la relation entre le nombre et l'individu : chacun est unique, et en même temps le nombre est gigantesque. Les vêtements sont une façon pour moi de représenter beaucoup, beaucoup de gens » (Boltanski, tel que cité par Bourdais, 2010).

Pour sa part, Gallardo utilise dans sa démarche des objets et archives particuliers, appartenant seulement à deux personnes, dans une création qui se développe dans un espace intime. Cependant, tout comme dans le travail de Boltanski, cette approche évoque également le vécu de toute une génération.

Ces deux démarches, bien qu'elles appartiennent à des domaines artistiques différents, mettent en évidence des possibilités d'utilisation des archives et documents dans le processus de création. Elles soulignent également le potentiel de « parole » ou de discours que ces matériaux peuvent déclencher lorsqu'ils sont « activés ». Même si au point de départ il s'agit d'archives et de documents liés à la vie personnelle de certains individus, leur lecture ou leur réception peut créer des associations capables de susciter un processus d'identification chez le public.

Les différentes fonctions et stratégies pour travailler avec des archives et documents, telles que décrites dans cette section, ont été abordées dans le but d'explorer leur capacité à informer, à témoigner et à révéler des aspects qui ne sont pas immédiatement perceptibles. Dans la section suivante, j'examinerai un autre type d'archives : celles de nature immatérielle. Ces dernières se révèlent également pertinentes, voire davantage, pour cette recherche-crédation.

2.2.3 Répertoire : la mémoire incarnée, l'archive immatérielle

Diana Taylor (2017) établit une distinction entre la notion d'archives (documents) et celle de « répertoire », cette dernière étant liée à l'idée de mémoire incarnée. Cependant, Carol Martin (2010) affirme que dans le contexte des théâtres documentaires, le répertoire et l'archive fonctionnent de manière imbriquée (p.20).

Mais qu'entend-on par « répertoire »? Quelles sont les caractéristiques qui le distinguent de l'archive? Cette notion développée par Taylor (2017) vise à « déplacer l'accent de l'écriture vers la culture incarnée,

du discursif vers le performatif⁸¹ » (Taylor, 2017, p. 52). Elle observe un « déplacement » des méthodologies vers une de mémoire incarnée, repérable dans des manifestations telles que les représentations orales, les chants, la danse, les mouvements, les gestes et les actions quotidiennes. Le « répertoire » se compose d'actions, évolue sans cesse, à l'image de la mémoire. Selon Taylor, il « demande une présence, les gens participent à la production et à la reproduction des connaissances en "étant là" et en faisant partie de cette transmission⁸² » (2017, p. 17), constituant ainsi une sorte de « trésor incarné », collectif et individuel. Taylor souligne l'importance du corps comme vecteur de transmission d'informations, d'histoires, de mémoire, d'identité et d'émotions. Le « répertoire » serait donc une « expérience incarnée », associée à des comportements culturels, sociaux, et expressifs transmis et incorporés de génération en génération. Tous ces actes sont considérés généralement comme des connaissances et ne sont pas archivables, il s'agit de « systèmes adjacents, mais indépendants des archives⁸³ » (Taylor, 2020, p. 15).

Taylor conçoit que cette idée de « répertoire » est présente depuis des siècles. Transmise à partir des pratiques incarnées, comme les chants, la danse, la cuisine, l'artisanat, les rituels, les jeux entre autres. Elle exemplifie cela à partir de l'expérience des civilisations précolombiennes des Amériques centrale et du sud :

Bien que les Aztèques, les Mayas et les Incas aient pratiqué l'écriture avant la conquête sous forme de pictogrammes, de hiéroglyphes ou de systèmes de nœuds, elle n'a jamais remplacé l'énonciation des performances. L'écriture, bien que très appréciée, était avant tout un stimulant à la performance, une aide mnémotechnique. Les informations les plus précises pouvaient être stockées par l'écriture, et nécessitaient des compétences spécialisées, mais elles dépendaient de la culture incarnée pour leur transmission⁸⁴ (Taylor, 2017, p. 52).

De cette manière, la notion de performance peut être considérée comme essentielle à celle de « répertoire », de sorte que si les archives peuvent disparaître, le répertoire restera toujours. Il en est ainsi parce qu'il se renouvelle, et pourtant il évolue en permanence. Par ailleurs, Herman Parret (2004) parle

⁸¹ "desplazar el enfoque de la escritura a la cultura corporalizada, de lo discursivo a lo performático"

⁸² "Requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al 'estar allí' y ser parte de esa transmisión"

⁸³ "sistemas contiguos pero independientes de archivos"

⁸⁴ "A pesar de que los aztecas, los mayas y los incas practicaban la escritura antes de la conquista—aunque en forma de pictogramas, jeroglíficos o sistemas de nudos— esta nunca reemplazó la enunciación performada. La escritura, aunque muy valorada, era ante todo un estímulo a la performance, una ayuda mnemónica. La información más precisa podía ser almacenada a través de la escritura, y requería habilidades especializadas, pero dependía de la cultura corporizada para su transmisión".

de « culture mnésique » ou de « trace » qui est « investie dans la mémoire des individus et des collectivités. Cette mémoire peut être codée et matérialisée dans les styles de vie, les habitudes sociétales, même dans l'urbanisme de villes » (p.37). Cette « culture mnésique » se manifeste dans le comportement, le discursif et les actions qui « échappe[nt] à la domination de l'écriture et de la textualisation » (p.39). Selon l'auteur, ces traces seraient des empreintes mentales en découpe, qui agissent comme des « souvenirs et des anamnèses, d'une mémoire » collective et individuelle, non écrite, spontanée et pragmatique » (p.38).

Les concepts de « répertoire », « d'écriture mnésique » et de « trace » correspondent à cette même idée d'inventaire personnel ou culturel auquel il est possible de faire appel pour un processus de création en théâtre biographique. Le travail avec cette notion implique d'effectuer un exercice aigu de perception, d'observation, d'identification et reconstitution de ce vocabulaire gestuel, qui contribue, en tant qu'élément clé, à la construction d'un récit à travers une écriture par le corps, afin de transmettre la mémoire du quotidien.

2.3 La corpographie en tant qu'écriture scénique.

Je conclus cette section par un concept provenant de ma propre pratique. J'utilise le terme *corpographie*, contenant les mots *corps* et *graphie*, dérivé du grec *graphien* signifiant *tracer, écrire*. Cette notion vise à préciser l'idée de « partition » discutée dans le chapitre I, tout en intégrant l'utilisation de l'archive et du répertoire dans le processus de création se servant de cet outil. Je l'ai emprunté à Paola Berenstein-Jacques, professeure de l'Université de Bahia qui travaille dans le domaine de l'architecture urbaine au Brésil. Elle utilise le concept de « corpographie urbaine » (Berenstein-Jacques et Jeudy, 2006) dans le cadre de ses recherches sur l'appropriation de l'espace urbain dans lesquelles elle développe la triade : corps-ville-performativité.

Berenstein-Jacques établit un lien entre le corps urbain et le corps citoyen en réfléchissant sur l'errance comme forme d'appropriation du paysage citadin. Elle suggère que les trajets effectués par les individus dans la ville, à travers certains lieux où se sont déroulés des événements — qu'il soient personnels ou collectifs — peuvent activer des souvenirs inscrits dans le corps, constituant ainsi un véritable répertoire des lieux. Travailler avec la notion de *corpographie* implique d'explorer le « répertoire » souvent invisible à première vue ainsi que les informations portées par les archives. Ces éléments, inscrits dans l'espace et le temps, permettent de comprendre la relation entre corps, mémoire, mouvement, notation et images sensorielles. Il s'agit essentiellement d'une forme de traduction, une façon concrète de mettre le corps en

(re)présentation pour « donner la parole au corps⁸⁵», comme le souligne le chercheur de l'Université Oberta de Catalunya Jordi Planella (2006, p. 13). Ce processus considère également, la possibilité « que les corps soient interprétés du point de vue culturel ⁸⁶» (Planella, 2013, p. 7).

Dans le cadre particulier de mes démarches de recherche-crédation, j'entreprends de repérer le « répertoire » à partir de deux stratégies ou espaces concrets : tout d'abord, lors des entretiens enregistrés et puis au sein d'activités menées en salle de répétition. Ce « répertoire » désigne donc l'ensemble des pratiques corporelles, gestuelles et verbales, participant à la transmission et à la reproduction des connaissances, des valeurs et des expériences culturelles des individus et des communautés. Cela se traduit ou se découpe par exemple en gestes, mouvements, expressions et termes spécifiques, ainsi par le biais de chansons, jeux, interactions, entre autres. L'objectif est de saisir le quotidien en explorant cette mémoire qui est inscrite dans les corps, en l'observant, en la décryptant et en l'organisant, afin de la reconstruire à travers un enchaînement d'actions. La *corpographie* permet de reproduire ces pratiques, donc, ce « répertoire particulier » à travers une structure de (re)présentation. Ceci requiert un travail approfondi d'observation, d'analyse et la mise en œuvre d'une démarche psycho physique particulière. Il s'agit de mettre en place un « comportement scénique » en accordant une place significative à une dramaturgie du corps et à sa parole. Les corps sont ainsi appréhendés comme des entités qui « pensent », respirent, bougent, qui restent immobiles, qui profèrent des sons ou des paroles, des corps qui parfois se cachent, d'autres qui s'élargissent. La *corpographie* en tant dramaturgie scénique se crée et s'inscrit dans un travail de co-présence dans lequel les créatrices et créateurs participent à la découverte et à la restitution des connaissances qui se développent par le biais d'actions concrètes : gestes, mouvements, actions verbales. Elle est conçue dans et pour un espace spécifique (la scène), et pour un temps particulier (la durée de la représentation) dans un rapport physique déterminé.

Pour conclure ce chapitre, je tiens à souligner que la forme des théâtres du réel est ample et éclatée, elle varie suivant ses caractéristiques, ses origines, son temps, son contexte, ainsi qu'en fonction du regard et des modes de travail des créateurs et créatrices. Mais certaines caractéristiques lui sont transversales : les théâtres du réel, et plus particulièrement le théâtre biographique, partagent l'expérience de la recherche permanente d'une observation et d'une révélation de différentes « hypothèses » du réel. Tel que souligné dans le chapitre I, je considère le théâtre biographique comme un théâtre de résistance artistique, sociale,

⁸⁵ «dar la palabra al cuerpo».

⁸⁶ «que los cuerpos sean leídos desde lo cultural»

critique et politique. Un théâtre dans lequel les individus occupent une place importante. La présence des témoins sur scène, ainsi que leur « bagage », leurs histoires, leurs archives, leurs corps porteurs d'expériences, constitue le cœur de mes intérêts.

Il s'agit d'une manière d'être à l'écoute, en contact avec une diversité de réalités, de s'engager dans le présent et de résister à la tendance actuelle de la culture dominante, qui cherche soit à fictionnaliser la réalité, soit à la banaliser. « Dans le monde contemporain, ne faire que divertir les gens est criminel: ils sont déjà tant divertis » exprime Tatiana Frolova (citée par Picon-Vallin et Magris, 2019, p. 42), metteuse en scène russe qui s'est exilée en France⁸⁷.

Les propos de Frolova sont à la fois provocateurs et stimulants, incitant à une exploration continue des potentialités inhérentes à la diversité des formes des « théâtres du réel ». Ils confèrent ainsi une signification profonde à ma démarche de création et constituent, en quelque sorte, une pierre angulaire pour l'évolution de cette recherche.

⁸⁷ Tatiana Frolova a quitté la Russie après le début de la guerre avec l'Ukraine. Son collectif, le Théâtre KnAM, fondé il y a 37 ans, est une des premières compagnies de théâtre indépendant en Russie. Son groupe se spécialise dans le développement de créations contemporaines dans le domaine du théâtre documentaire, en travaillant avec des témoignages de vie traitant de sujets spécifiques tels que la guerre en Tchétchénie, le suicide, entre autres.

CHAPITRE 3

TISSAGE D'UNE RECHERCHE EN ACTION: CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES POUR UNE CRÉATION AUTOBIOGRAPHIQUE

Dans ce chapitre, je présente les considérations méthodologiques adoptées dans le cadre de cette recherche-création, au fil du travail de création tout en tressant l'écriture scénique de *Alas para volar : récit scénique autobiographique à 3 voix et 3 corps*. Elles s'inscrivent dans les paradigmes « permettant d'apprivoiser, de saisir, de comprendre des réalités complexes, fugitives, souvent implicites ou tacites », tel que décrit par (Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 3). Cette méthodologie englobe un ensemble d'approches, d'opérations et de perspectives, visant à explorer le processus de création tel qui se déploie dans un temps et un espace singulier.

L'objectif de cet itinéraire de recherche est d'appréhender, de distinguer et de nommer de manière précise le sens, les principes, les étapes et les défis impliqués dans ma démarche de création, en s'appuyant sur les témoignages de trois femmes chiliennes de générations différentes. Ainsi, le cœur de la recherche vise à approfondir la compréhension d'un phénomène artistique intrinsèquement lié à la sphère intime et sociale.

Au sein de ce chapitre, je pr  cis  rai les critères méthodologiques qui ont orient   cette étude. J'exposerai les aspects pris en compte dans le cadre de ce travail de recherche, puis je proposerai une mise au point sur les principales approches méthodologiques mobilisées : la recherche heuristique et la démarche autoethnographique. Puis, je discuterai également du regard A/R/*Tographe*, de l'histoire orale, et de leur application en tant qu'approches secondaires pertinentes. Je développerai ensuite sur les aspects particuliers du processus de création, en décrivant ce qui a été conçu pour la partie pratique de la recherche. Seront ainsi exposées la modalité de collecte de données artistiques « pour » et « qui émergent » de la création, ainsi que les données autoethnographiques qui, dans la pratique, se sont entrecroisées et chevauchées. D'une part, nous avons travaillé avec des données préexistantes, tant biographiques que issues de ma pratique antérieure, et d'autre part avec des données artistiques qui ont émergé directement du processus de création lors de l'expérimentation scénique. Ce type de données est au cœur de ma démarche, nourrissant et enrichissant autant le travail artistique que celui de recherche. Par la suite, je détaillerai comment ces données ont été collectées, traitées et analysées au cours de la

recherche-création. Enfin, les considérations éthiques impliquées dans ce travail seront abordées dans la dernière section du chapitre.

Il importe de souligner que cette approche méthodologique est fondée sur la conviction que la contribution de la recherche-création au monde artistique, social et académique est fondamentale, ce qui détermine ma position d'actrice, d'enseignante et de chercheuse dans ce projet. La recherche-création se distingue par ses pratiques de caractère subjectif, hybride, ouvert, circonscrites, comme déjà exprimé, dans un temps et un espace particulier. Elle offre la possibilité d'ouvrir un dialogue avec les méthodologies existantes, dans le but d'élargir notre compréhension et notre connaissance de la pratique artistique sur le plan professionnel et personnel.

Selon Milena Grass (2011), chercheuse et professeure à l' cole de théâtre de la Universidad Católica de Chile : « aujourd'hui, nous devons reconnaître que tout regard provient d'un sujet particulier situé dans un ici et un maintenant sp cifique⁸⁸ » (p. 91). Donc, nous sommes face à une méthodologie située. Dans le cas particulier de cette recherche-création, il s'agit d'une démarche exploratoire menée en tant qu'artiste chilienne, se déroulant principalement dans la ville de Montréal (quelques étapes à Santiago). Sans aucun doute, cette recherche aurait pris une orientation différente si je l'avais menée entièrement au Chili, ou si nous n'avions pas été confrontées à une pandémie pendant une partie significative du processus. Tous ces éléments ont influencé ma perspective, mes interactions, mes réflexions et mon approche du travail.

Cette recherche-création se concentre sur l'exploration phénoménologique et approfondie des aspects objectifs mais aussi subjectifs qui sous-tendent le processus de création. Afin de faire émerger certaines connaissances pratiques, qui en général sont implicites, il a fallu faire appel à un travail introspectif en tenant compte des éléments fondamentaux associés à chaque étape de la démarche.

Concernant cette dimension phénoménologique ainsi que les éléments subjectifs et émergents qui constituent le processus de recherche-création, Milena Grass Kleiner (2011), affirme que :

L'avantage de travailler à partir de ce concept est lié à la légitimation de constatations uniques, où émerge le travail de création et de recherche – qu'il soit philosophique, social ou culturel–

⁸⁸ "Hoy en día debemos reconocer que cualquier mirada proviene de un sujeto particular situado en un aquí y un ahora específicos".

ainsi que le point de départ émotionnel, personnel et subjectif de l'artiste et du chercheur⁸⁹ (Grass Kleiner, 2011, p. 91).

À la lumière de ce qui précède, l'approche méthodologique privilégiée pour cette recherche-crédation se situe dans le paradigme post-positiviste et relève de la recherche qualitative, c'est-à-dire d'une démarche qui cherche à comprendre le comportement des personnes du point de vue des sujets qui agissent dans un contexte déterminé. Empruntée aux sciences sociales, cette méthodologie de nature exploratoire, descriptive et inductive, qui se concentre sur une réalité dynamique et « fait appel à la souplesse d'ajustement pendant son déroulement » (Bruneau et Burns, 2007, p. 48), m'a semblé appropriée pour aborder les questions de recherche. La recherche qualitative ouvre la possibilité à une « subjectivité disciplinée » (p. 48), laquelle vise à comprendre un phénomène déterminé, en l'occurrence le processus de création, sur la base de diverses données empiriques, notamment le journal de pratique, le récit de vie, les archives, les documents, l'observation des pratiques, entre autres documentations. Il s'agissait autant de comprendre le comportement et le point de vue des personnes impliquées dans cette démarche de création, que de reconnaître leur contribution dans le processus. La méthode a impliqué « un contact personnel avec les sujets de la recherche, principalement par le biais d'entretiens et par l'observation des pratiques dans les milieux mêmes où évoluent les acteurs » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 13).

3.1 Les voix méthodologiques fondamentales de cette recherche-crédation

Afin d'explorer de nouvelles perspectives et d'acquérir des connaissances novatrices concernant le processus de création en théâtre biographique, j'ai utilisé une approche heuristique et adopté une démarche autoethnographique pour le développement de ce travail de recherche-crédation. D'une part, l'approche heuristique se distingue pour être une méthode centrée sur la découverte continue de nouvelles questions tout au long du processus de recherche-crédation. Contrairement à une approche basée sur une hypothèse préétablie, qui demande à être validée ou démontrée de manière spécifique, l'approche heuristique favorise une exploration ouverte et accueille les problématiques émergentes. Cette méthode exige flexibilité et capacité d'adaptation constantes, permettant une compréhension plus nuancée et approfondie du sujet ou phénomène étudiée.

⁸⁹ "La ventaja de trabajar a partir de este concepto tiene que ver con la legitimación de hallazgos únicos, donde surge el trabajo creativo e investigativo- ya sean estos filosóficos, sociales o culturales- así como el punto de partida emocional, personal y subjetivo tanto del artista como del investigador"

D'autre part, étant donné que mon principal domaine de recherche réside dans la pratique, les espaces propices à l'expérimentation ont été les cycles du processus de création en salle de répétition, ainsi que le moment de partager le travail artistique avec un public. Cette approche est abordée par une démarche autoethnographique qui se concentre sur la description et l'analyse du travail sur le terrain, mettant en évidence l'expérience.

3.1.1 Approche heuristique

Décrite par Paillé dans le dictionnaire des méthodes qualitatives (Mucchielli, 2009), l'approche heuristique est « une méthodologie de recherche à caractère phénoménologique ayant pour objet l'intensité de l'expérience d'un phénomène telle qu'un chercheur et des co-chercheurs l'ont vécu » (p. 217). Dans ce contexte, elle permet de décrire et comprendre de manière spécifique le phénomène du « processus de création », favorisant ainsi une réflexion approfondie et une théorisation de ce savoir pratique. Cette perspective m'a permis d'ancrer la recherche dans ma propre expérience comme source principale de connaissance et de méthode, sans négliger de considérer la manière de procéder d'autres créateurs et créatrices travaillant avec le théâtre documentaire ou biographique et qui ont été étudiés dans les chapitres précédents.

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (2012) définit le mot « expérience » comme le « fait d'acquérir, volontairement ou non, ou de développer la connaissance des êtres et des choses par leur pratique et par une confrontation plus ou moins longue de soi avec le monde ». Dans ce cadre, l'approche heuristique s'avère être un moyen approprié pour accéder aux connaissances qui permettent de saisir les différentes dimensions résultant de l'interaction dynamique entre la théorie et la pratique. Par conséquent, je conçois le concept « d'expérience » comme un entrelacement d'intuitions, d'émotions, de perceptions et de savoirs pratiques systématisés, qui sont utilisés par la personne chercheuse-créatrice dans son processus de recherche-crédation. Pour cette recherche, j'ai travaillé à articuler une forme de convergence créative, en fusionnant les étapes de la recherche heuristique avec mon approche personnelle. De telle sorte, ma démarche de recherche-crédation a été guidée par les quatre étapes ou cycles heuristiques de la proposition de Peter Erik Craig (1978), lesquelles s'articulent avec celles proposées par Clark Moustakas (1990). Ce processus s'est déroulé de manière non linéaire et récursive, permettant une exploration approfondie et une évolution organique de la démarche.

La première étape a demandé d'établir « la question », ou d'identifier un problème, qui appellerait à une réflexion et un questionnement introspectif. Dans le cas particulier de ma démarche, cet « engagement initial » a correspondu au moment des ateliers de recherche-crédation I (EPA 9100) et II (EPA 9200) et à l'élaboration de mon examen de projet qui a exigé la définition de l'objectif principal, des objectifs secondaires et des questions de recherche.

La deuxième étape s'est orientée vers « l'exploration ». Elle a revêtu la forme d'un processus « d'immersion et d'incubation » au travers de l'expérience pratique, qui s'est prolongée tout au long du processus de recherche-crédation. J'ai considéré autant ce qui a eu lieu pendant les différents moments du laboratoire scénique que mon expérience antérieure en tant que créatrice. Au cours de cette deuxième étape, les données « pour » la création et « issues » du processus d'expérimentation, ont été collectées et organisées sous forme d'archives. Cette démarche m'a permis de comprendre les procédés et d'identifier les informations particulières à chaque étape, ainsi que les similitudes et les points divergents par rapport à mes expériences de création préalables.

La troisième opération, identifiée comme « la compréhension », correspond à un moment de « débroussaillage », qui permet l'intégration et la conceptualisation des découvertes qui ont émergé de l'expérience créatrice mise en contexte. À ce stade, j'ai pu analyser les données issues de la recherche théorique et du processus créatif afin de les mettre en dialogue. Il s'agit de la phase de synthèse, de réflexion profonde dans laquelle les données s'organisent et s'interprètent. Arrivée à cette étape, mon objectif était d'examiner des principes, notions, valeurs, stratégies et « attitudes » (Mucchielli, 2009, p. 11) propres aux phénomènes expressifs, qui démontrent une certaine orientation générale et une récurrence dans la manière d'agir selon les différentes phases du processus de création. Les idées évoluent, laissant la place à une mise en pratique des informations.

Finalement, l'étape de « la communication » implique une synthèse créative et la validation de la recherche-crédation, qui prend forme au moment où les résultats sont partagés.

Il convient de noter que la non-linéarité caractéristique de l'approche heuristique a permis un engagement circulaire qui a favorisé un va-et-vient continu des différentes étapes de la recherche-crédation, ainsi que le dialogue permanent entre la recherche théorique et le travail empirique. Ce mouvement, qui n'était pas basé sur une simple relation de cause à effet, a été essentiel pour le bon déroulement de cette recherche

doctorale qui, comme mentionné plus haut, a dû composer avec des situations inattendues, tant sur le plan personnel que sur celui des circonstances externes.

Dans les paragraphes suivants, je présente de manière plus précise comment j’ai trouvé une convergence singulière entre ces étapes de la recherche heuristique et mon propre processus de recherche-crédation, qui s’est déroulé sur une période de 24 mois, dans deux contextes géographiques distincts : Santiago et Montréal. Tout au long de cet intervalle de temps, nous avons incorporé différents cycles d’activités pratiques, de réflexion, ainsi que des moments de pause au sein du processus.

De ce fait, le processus de création de *Alas para volar : récit scénique autobiographique à 3 voix et 3 corps*, a été développé en 3 cycles différents comprenant 7 étapes de travail. Je considère ces sept étapes comme des pièces importantes d’un développement d’une démarche d’expérimentation et de réflexion qui a contribué à nourrir la création du point de vue du contenu, de la forme, ou des enjeux liés aux modes de (re)présentation. Je pourrais représenter ce déroulement plus précisément par une spirale, car il s’agit d’une série d’étapes qui progressent tout en étant parfois récurrentes, ce qui contribue à enrichir chaque relais. C’est ainsi que j’ai pu reconnaître de façon empirique cette caractéristique de la recherche-crédation décrite par Le Coguiec et Gosselin (2006).

Toutefois, le développement des aspects liés au processus de la recherche ne s’inscrit pas dans une suite linéaire comme cela semble le cas dans certains types de recherche. Il s’élabore plutôt dans une forme de circularité, faisant en sorte que les étapes du processus interagissent entre elles, modifiant, tantôt timidement, tantôt abruptement, l’articulation générale de la recherche. (Le Coguiec et Gosselin, 2006, p. 81)

Faisant référence aux étapes de la recherche heuristique indiquées plus haut, nos sept étapes de laboratoire s’inscrivent dans les paliers « Exploration », « compréhension » et « communication » de la proposition de Peter Erik Craig (1978) et Clark Moustakas (1990), qui s’organisent ainsi :

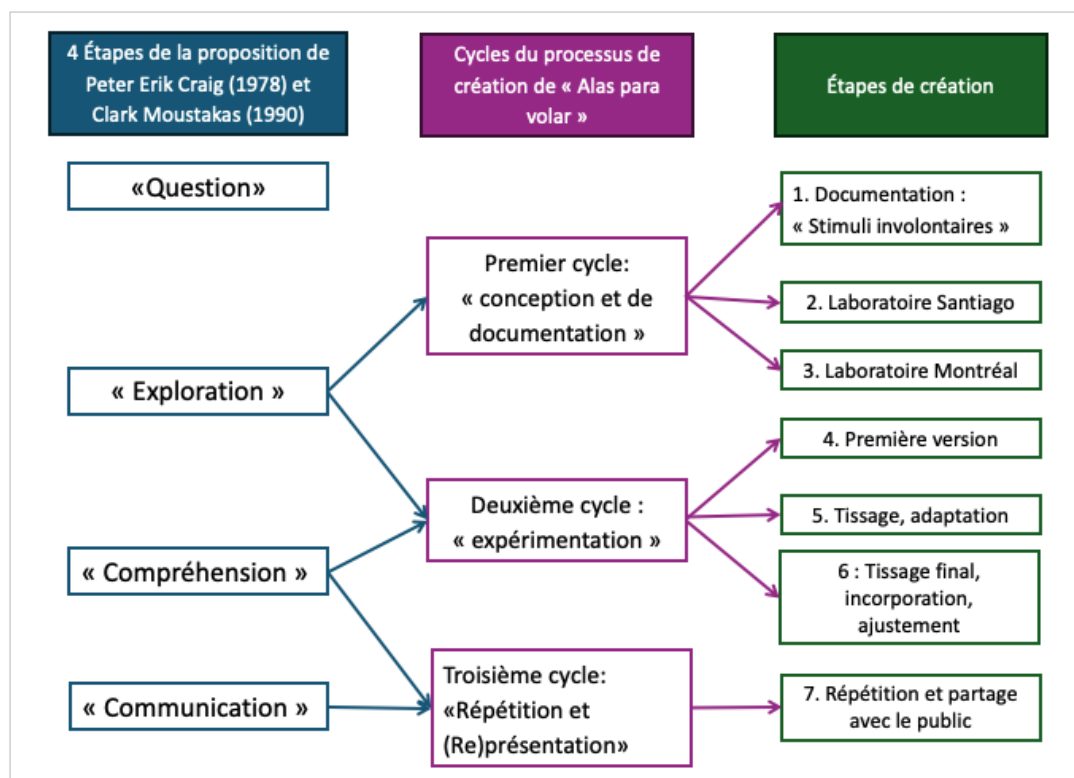


Figure 3.1.1.1 Structure de la recherche-création.

Il a été possible de distinguer la structuration du travail pratique, qui s'est organisé à partir de ces trois grands cycles distincts. Le premier cycle répond aux besoins de conception et de documentation (étapes 1, 2 et 3); il est question d'un processus d'approfondissement et de mise en place du sujet de création, à partir de la collecte, la sélection, l'activation des archives « pour » la création, ainsi que la création d'archives artistiques « qui émergent » de la création.

Le deuxième cycle se consacre au processus d'expérimentation en laboratoire (étapes 4, 5, 6) pour une écriture scénique, ce qui implique des choix thématiques et le tissage de la *corpographie*. Quelques éléments fondamentaux de cette partie de la démarche sont l'organisation des récits, des archives et des répertoires, ainsi que l'intégration et la conceptualisation des découvertes faites tout au long de ce cycle de travail.

Finalement le dernier grand cycle est lié au moment de la (re)présentation qui comprend la période des répétitions (incorporation et cristallisation), la fin du tissage, et qui se complète avec l'arrivée des spectateurs au moment du partage du travail (étape 7). Il s'agit de l'étape clé de la « communication », au cours de laquelle la synthèse créative a été partagée avec le public en septembre 2020 par la création *Alas para volar, récit autobiographique à 3 voix et 3 corps* et enfin, par l'écriture de cette thèse.

3.1.2 Démarche autoethnographique

Conformément à ce qui précède, la décision d'utiliser une approche autoethnographique pour observer, collecter, analyser et partager les données du processus de création de la recherche m'a semblé la plus appropriée. Cette perspective m'a permis d'examiner l'étude du point de vue de ma propre expérience et pourtant de ma subjectivité, lors la période de laboratoire. L'objectif initial était de questionner ma propre manière de travailler dans le cadre de la création afin de mieux comprendre le développement de mes actions et mes choix.

La démarche ethnographique se caractérise par une activité perceptive qui contribue à la compréhension du contexte spatio-temporel dans lequel l'expérience est vécue. Il s'agit d'une manière de mener une observation directe et prolongée dans le temps sur le terrain de la recherche par la description des actions, des faits, des relations, des sensations. Cette description serait un moyen concret d'aborder un « processus de réflexivité, celui-ci étant la base de l'activité cognitive chez tout être humain » (Rondeau, 2011, p. 48).

L'autoethnographie, en tant approche de recherche et d'écriture, met l'accent sur l'expérience personnelle du chercheur ou chercheuse, lui conférant une autorité sur le sujet de la recherche. Cette méthode valorise l'expérience subjective de sa propre pratique, tout en intégrant la dimension culturelle, sociale et politique dans laquelle elle s'inscrit. Ainsi, « a researcher uses tenets of autobiography and ethnography to do and write autoethnography. Thus, as a method, autoethnography is both process and product » (Ellis, 2011, p. 1).

Dans le cas de ma recherche-crédation, j'ai été confrontée à une activité particulièrement sensible, impliquant l'observation attentive des actions, des matériaux, des interactions, des réflexions des trois personnes participantes au projet, mais aussi de notre contexte. Par la suite, j'ai procédé à une étape qui demandait un travail d'écriture, une « transformation du regard en langage » (Laplantine, 2010, p. 10) où la visée était de rendre visible et de systématiser ce qui avait été observé. Ce processus a été réalisé de manière récurrente, autant lors de la collecte des données artistiques pour la création que lors de l'expérimentation.

J'ai donc envisagé l'idée « d'écriture de ce qu'on voit » (Laplantine, 2010, p. 10) autant dans mon journal de bord, dans cette thèse, que dans le travail d'écriture scénique, l'ensemble s'étant traduit dans la

partition : la *corpographie*. Le travail d'écriture autant sur papier que dans l'espace-temps de la scène a été un exercice de transformation et d'affinement de mon regard, ouvrant ainsi de nouvelles possibilités artistiques et avenues de réflexion. Pendant le processus de recherche-crédation, l'effort principal consistait à rendre explicite ce qui était implicite dans mes données artistiques, ainsi qu'à identifier et mettre en lumière les indices pertinents qui ont émergé de la phase initiale d'observation.

D'après Laplantine (2010), l'exercice d'observation et l'écriture de ce qu'on voit sont des pratiques d'une grande complexité « qui suppose que nous soyons capables d'établir des relations entre ce qui est généralement tenu pour séparé : la vision, le regard, la mémoire, l'image et l'imaginaire, le sens, la forme, le langage » (p. 11). Dans le cadre de cette recherche-crédation, cette opération s'est réalisée à deux niveaux. D'une part, lors de l'élaboration du tissage de la *corpographie*, visant à explorer la question : comment les femmes de la famille transmettent-elles la mémoire? D'autre part, par une réflexion sur le processus de recherche-crédation lui-même, centrée sur la question : comment fais-je ce que je fais? Le tout en tenant en compte les enjeux éthiques, théoriques et artistiques propres au processus de création en théâtre biographique. Pour ce faire, j'ai récolté différents types de données : tout d'abord, des données destinées à la création, comprenant des éléments préexistants externes au processus (photographies, lettres, dessins, enregistrements sonores, etc.), puis des données artistiques issues du processus de recherche-crédation, sur lesquelles se concentre spécifiquement la thèse-crédation.

La démarche autoethnographique telle que définie par Rondeau (2011), se présente comme une « méthode de recherche et d'écriture, un genre autobiographique, qui met en lumière diverses couches de la conscience de l'expérience, ralliant le personnel et le culturel » (p.52). Dans cette perspective, l'utilisation de cette approche a permis d'approfondir ma compréhension de mon propre processus de recherche ainsi que de mon sujet de création sous un angle privilégié. Elle m'a incitée à me poser des questions sur la transformation du regard en langage théâtral, la relation entre la réalité sociale observée et la réalité textuelle créée, et sur l'action de construire et (re) présenter une réalité.

Dans une démarche de cette nature, tant l'expérience cognitive que sensorielle sont mises en valeur. C'est ce qu'explique Sylvie Fortin, chercheuse du département de danse de l'UQAM :

Saisie de documents, entrevues et observations participantes constituent les types de données ethnographiques admises dans les écrits de méthodologie, mais je signale ici une nouvelle tendance, du moins apparente dans le milieu de la danse : celle de considérer les réactions somatiques du chercheur comme un type de donnée ethnographique (Frosch,

1999). La corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain sont reconnues comme des sources d'information au même titre que peut l'être une photographie de l'œuvre en cours. Pour éviter certains écueils, j'estime cependant que les réactions corporelles se doivent d'être relevées pour ce qu'elles sont : une source d'information partielle qui, en se combinant aux autres types de données, faciliteront la construction de la réflexion du chercheur (Fortin, 2006, p. 101).

Cette tendance à considérer les sources d'information comme objectives et concrètes, mais également comme subjectives, intangibles et d'intensité variable, comme c'est le cas pour les sensations, les émotions, les gestes et les sonorités, a ouvert un vaste éventail de possibilités de lecture et de réflexion. L'autoethnographie, en tant que processus qui exige un haut degré de réflexivité, devient « une manière singulière de présenter, de façon significative et consciente, le phénomène culturel vécu, questionné et recherché » (Rondeau, 2011, p. 49).

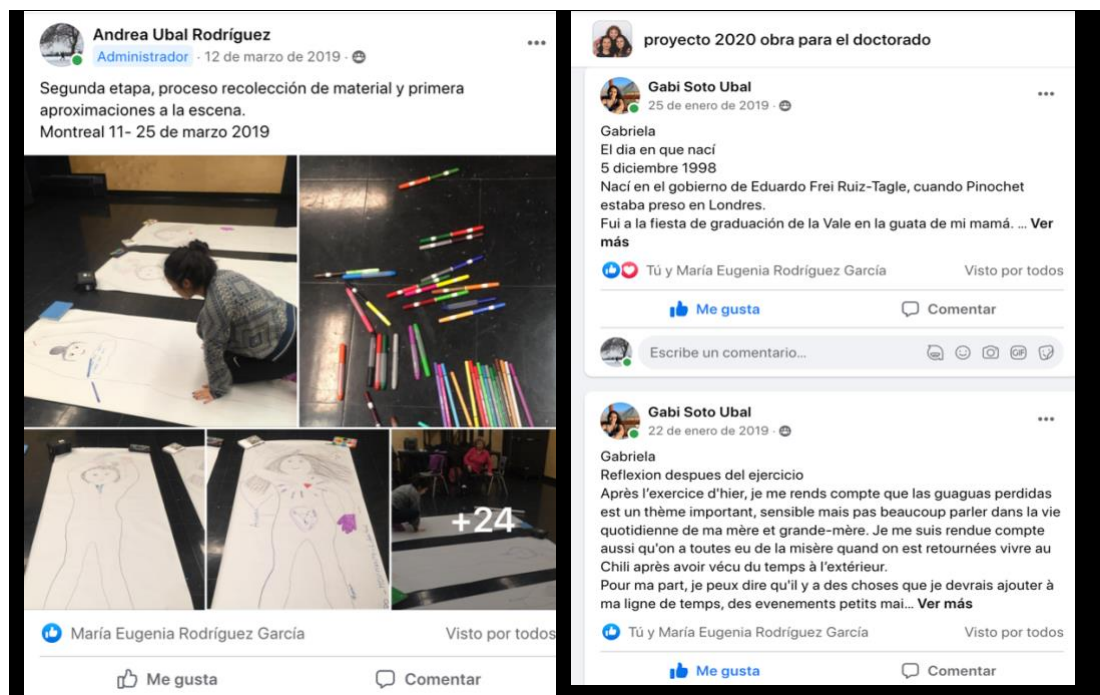
3.1.2.1 La fonction du journal de bord

La tenue d'un journal de bord s'est avérée être un outil essentiel dans ce processus autoethnographique, jouant un rôle concret dans la collecte de données. Il a favorisé la continuité du travail et de suivre l'évolution du processus à travers un récit de pratique. Ce journal ne se limitait pas à la simple prise de notes ou à la consignation de nos explorations créatives, mais servait de moyen de réflexion sur le travail, conformément à la perspective de Karine Rondeau (2011), professeure au département de didactique de l'UQAM. Rondeau soutient que l'effort cognitif nécessaire pour évoquer et expliciter le passé permet une meilleure intégration du présent, et permet ainsi d'anticiper les pistes d'actions futures d'une façon plus consciente (Rondeau, 2011, p. 57).

Le journal de bord joue un rôle important dans la construction ou la reconstitution de la mémoire procédurale et déclarative (sémantique, épisodique) du processus de travail. Cet aspect est très important car il contribue à la compréhension détaillée du processus créatif au cours de la recherche. Le document contient principalement des données issues du terrain de pratique, y compris des traces des procédés, des schémas, photographies, textes, c'est-à-dire des données méthodologiques. Il comprend également des réflexions significatives sur les expériences et sensations vécues par les co-créatrices en salle de répétition. Le fait « d'écrire ce qu'on a vécu » pendant le processus de création nous conduit à établir et à mieux comprendre les liens par rapport à cette expérience. De cette manière, le journal de bord répond à des objectifs divers : d'une part, il est fonctionnel, c'est-à-dire qu'il aide à organiser les séances de travail en amont avec des objectifs et des activités clairs; d'autre part, il est un support de mémoire car il rend

Enfin, le journal de bord devient un outil de recherche, car les données enregistrées sont essentielles pour repenser et analyser en profondeur les matériaux qui émergent. Tout comme le compte-rendu d'un voyage en bateau, celui du voyage créatif peut nous orienter, nous guider et nous permettre de retracer le chemin, d'analyser les données, ainsi que nous aider à décider ce qu'il faut faire et comment aborder chaque étape du travail.

[illegible]



Figures 3.1.2.1 Extraits du journal de bord papier et collectif dans le groupe privé sur Facebook.

3.1.2.2 Explorations des principes issues de ma pratique

Dans le cadre de ce processus autoethnographique, il était également essentiel d'analyser en profondeur les principes émanant de ma pratique artistique. Cette exploration, entamée au chapitre I de cette thèse, m'a permis d'approfondir et de réfléchir plus largement aux fondements de mon approche artistique et de recherche. Elle m'a conduit à identifier plus précisément les motifs récurrents, les valeurs sous-jacentes et les choix esthétiques qui caractérisent mon travail. J'ai tenté de contextualiser ma pratique dans le temps et dans un cadre théorique plus large, en m'appuyant sur des observations méthodologiques pour faire avancer ma recherche actuelle.

En revisitant les concepts de mémoire, d'identité, de corps et de *corpographie*, tout en intégrant les dimensions collaboratives, éthiques et politiques du travail artistique, suivant l'approche autoethnographique, mon objectif était de saisir plus profondément les dynamiques internes de ma pratique artistique. Cette démarche visait à éclairer les processus de création et de recherche qui la structurent. En confrontant mes expériences artistiques et méthodologiques aux théories existantes dans le domaine des théâtres du réel, j'ai pu enrichir ma compréhension de cette pratique, étudier ses potentialités, ses limites, et ses caractéristiques fondamentales en vue de proposer une approche pertinente et novatrice pour un processus de création en théâtre biographique.

3.2 Approches méthodologiques complémentaires

En extension des approches méthodologiques exposées précédemment, à savoir l'approche heuristique et la démarche autoethnographique, ce processus de recherche-crédation adopte deux perspectives supplémentaires qui ont profondément influencé son développement : *l'A/R/Tographie* et l'histoire orale. Ces deux approches, très pertinentes dans le contexte spécifique du théâtre biographique, ont enrichi la méthodologie adoptée en apportant des valeurs et des principes complémentaires. Leur intégration s'inscrit dans la volonté d'explorer la pluralité des méthodes et des angles d'approche afin de mieux appréhender la complexité de cette pratique artistique et de la recherche dans ce domaine spécifique, englobant des aspects liés à la forme et au contenu.

3.2.1 Le regard A/R/Tographique

J'ai emprunté la notion d'*A/R/Tographie*⁹⁰ aux recherches de Rita L. Irwin (2013), artiste, enseignante et chercheuse de l'université de British Columbia. Il s'agit

[...] d'une manière de recherche fondée sur la pratique, qui est rattachée aux arts et à l'éducation. Semblable à d'autres méthodologies fondées sur les arts, *l'A/R/Tographie* est une des nouvelles formes de recherche rapportées aux arts comme une manière de rechercher dans le monde pour en améliorer notre connaissance (Irwin et Sierra, 2013, p. 107).

Cette approche méthodologique propose une perspective ouverte, visant une recherche en rapport avec la « vie », et se présente comme une forme relationnelle d'exploration dont l'objectif principal est la création de sens. Sa philosophie sous-jacente est celle de la quête de l'altérité, s'intéressant aux histoires personnelles, aux souvenirs et aux archives, dans le but justement de la reconnaissance et de la compréhension de l'autre.

La nature *rhizomatique*⁹¹ de cette approche (Guattari et Deleuze, 1994) permet de faire des connexions hétérogènes et multiples à partir des données qualitatives recueillies sous forme d'entretiens, sondages, récupération de documents, d'observation participante, etc. Le travail *A/R/Tographique* suppose d'être

⁹⁰ A/R/Tography (Arts, Research, Teaching). Pour plus d'informations visitez: <https://artography.edcp.educ.ubc.ca/>

⁹¹ Ce concept est développé par Deleuze et Guattari (1994) dans sa théorie philosophique. Partant du principe qu'il s'agit d'un concept très complexe, j'essaie ici de l'expliquer de manière très simple : les auteurs installent la métaphore du rhizome d'un point de vue biologique. Les plantes qui évoluent de façon permanente prennent racine par la tige, se développent en plusieurs directions horizontales, puis grandissent et deviennent fortes. À ce moment-là, elles peuvent donner naissance à de nouvelles plantes. Les auteurs soulignent que l'apprentissage peut également suivre ce schéma : il se reconstruit, se multiplie, devient plus complexe et a besoin d'un réseau humain connecté pour avancer.

réflexif, récursif, introspectif et réceptif. De ce fait, les approches de la chercheuse, à la fois comme enseignante et artiste, sont étudiées dans des perspectives équivalentes. Il importe de souligner que cette méthodologie met l'accent sur le processus, privilégiant ainsi la construction de la connaissance par le biais de l'interaction. Dans ma démarche de recherche-crédation, les participantes sont considérées comme des co-crédatrices et co-chercheuses, transmettant leurs savoirs par l'action et incarnant ainsi la philosophie du « faire » proposée par *l'A/R/Tographie*. Dans cette optique, leur rôle devient essentiel pour l'enrichissement de la recherche. De surcroît, cette approche vise une horizontalité dans l'acquisition de connaissances, requérant une attitude ouverte et perméable aux expériences des autres. Par ailleurs, en tant que personnes chercheuses, nous sommes appelées en tout temps à remettre en question nos propres préjugés, hypothèses et croyances.

L'A/R/Tographie offre à la recherche un espace intellectuel et créatif lié à l'idée de co-construction des connaissances à travers les interactions entre les pratiques de recherche, de création et d'enseignement, trois dimensions qui me tiennent particulièrement à cœur, et que j'ai exercées tout au long de mon parcours professionnel. Les questions de recherche sont généralement ancrées dans les pratiques des artistes- éducateurs-chercheurs, et ont donc le potentiel nécessaire pour améliorer leurs propres pratiques au fil du temps et peuvent, bien sûr, entraîner une répercussion sur les pratiques d'autres collègues.

Enfin, je tiens à souligner mon intérêt pour la perspective de *l'A/R/Tographie* en tant que processus situé qui accorde une importance particulière à la recherche récursive, cumulative et collaborative, ainsi qu'aux processus eux-mêmes. En plus d'interroger le travail des personnes chercheuses, cette méthodologie prend en considération les sujets de recherche, met en œuvre des actions et cherche constamment à établir des liens avec la communauté. Par conséquent, il est essentiel d'être attentif à l'évolution temporelle, d'établir des relations entre des éléments qui semblent initialement déconnectés, et de convenir qu'il existe toujours des connexions à explorer. Les praticiens de *l'A/R/Tographie* recourent fréquemment à des stratégies ethnographiques, tant pour la collecte que pour l'analyse des données.

3.2.2 Contribution de l'histoire orale

La contribution de la méthodologie de l'histoire orale à ce processus de recherche-crédation, réside dans le fait qu'elle a été « identified with the process of collecting oral information about the past » (Sommer et Quinlan, 2018, p. 1).

L'histoire orale permet de donner la parole à ceux et à celles qui n'ont pas leur place dans l'histoire officielle. Cette notion a été introduite par Allen Nevins, historien, journaliste et biographe, chercheur de l'Université de Columbia à la fin des années 1940. Selon l'historien chilien Mario Garcés (2002), cette méthodologie est inscrite dans le cadre de la « nouvelle histoire sociale ». Il s'agit d'un travail de collecte de données par le biais d'entretiens avec un ou plusieurs participants qui partagent leur expérience de vie, parfois méconnue ou oubliée, dans le cadre d'un projet de recherche spécifique, qu'il soit de caractère historiographique, social, éducatif ou de tout autre nature. Dans cet espace d'entretien structuré, la personne raconte son histoire particulière et réfléchit à ses expériences, mettant en lumière des faits concrets ainsi que son opinion et son interprétation sur certains événements. « L'Histoire Orale ou le fait de travailler directement avec le témoignage de personnes en chair et en os, a permis de découvrir un aspect très important de l'expérience humaine qui n'avait que peu de place dans les histoires traditionnelles: la rencontre avec la subjectivité » (Garcés, 2002, p. 21)⁹². D'une certaine manière, ce récit individuel est un va-et-vient entre le regard du présent et celui du passé, il nécessite une volonté de reconstruire l'expérience, ainsi qu'un point de vue particulier de la personne qui reconstitue et raconte son histoire. Donc, il s'agit toujours d'une interprétation : « Dans ce ou ces actes de choix, il existe des clés fondamentales pour les modes et les significations de la mémoire, dans la mesure où l'on nous indique ce dont il s'agit de se souvenir et pourquoi il est nécessaire de se souvenir⁹³ » (p.21). D'après Garcés (2002), l'histoire orale nous rapproche de la « mémoire sociale » d'une communauté.

Cette méthodologie œuvre avec des principes semblables à celles de l'*A/R/Tographie*: elle propose une invitation à apprendre « avec » au lieu d'apprendre « sur » les personnes qui livrent leur histoire. Cela installe fortement l'idée d'un travail collaboratif donnant dans mon cas, une place importante aux co-créatrices du projet.

Oral history is distinguished from other forms of interviews by its content and extent. Oral history interviews seek an in-depth account of personal experience and reflections, with sufficient time allowed for the narrators to give their story the fullness they desire. The content of oral history interviews is grounded in reflections on the past as opposed to commentary on purely contemporary events (Sommer et Quinlan, 2018, p. 133).

⁹² "La historia oral o el trabajo directo con el testimonio de personas de carne y hueso, ha permitido el encuentro con un aspecto muy importante de la experiencia humana, que tenía poco espacio en las historias tradicionales: el encuentro con la subjetividad".

⁹³ "En este o estos actos de elección, hay claves fundamentales con relación a los modos y a los sentidos de la memoria, en cuanto se nos indica qué es lo que se quiere recordar y los por qué es necesario recordar".

La méthodologie en histoire orale propose certaines étapes et éléments-clés à prendre en compte, qui ont été très utiles au moment de structurer mon propre procédé d'interview. Je les mentionne brièvement comme suit : tout d'abord, il y a le choix des personnes à interviewer, en leur demandant leur consentement après avoir clairement expliqué les raisons de l'entretien et son objectif. Ensuite, il est nécessaire d'avoir une connaissance préalable du thème à étudier, ainsi qu'une définition claire de l'hypothèse ou de la question de recherche. La préparation de l'entretien est aussi importante, en veillant à ce qu'il se déroule dans un espace assurant la confidentialité de la personne interviewée. En même temps, il est également essentiel d'être flexible afin d'aborder des aspects qui n'avaient pas été envisagés avant l'entretien, ce qui pourrait ouvrir de nouvelles perspectives. L'enregistrement de la rencontre est fondamental, ainsi que la tentative de comprendre ce qui est verbalisé pendant la conversation, mais aussi d'interpréter les silences. Enfin, il est primordial que la personne interviewée ait accès à son entretien et qu'elle puisse demander à tout moment d'ignorer certains passages ou de les modifier avec son consentement.

L'intégration des perspectives de ces deux approches dans ma démarche méthodologique a enrichi mon regard et ma capacité d'écoute, tout en renforçant l'idée que la recherche-crédation est une expérience qui s'effectue en coopération avec d'autres individus et leurs expériences de vie. Il est nécessaire de prendre en considération leur contexte, leur rythme, leurs intérêts et leurs besoins. En utilisant l'approche de l'A/R\Tographie et l'histoire orale, plusieurs stratégies ethnographiques pour la collecte et l'analyse des données ont été utilisées. Cela a permis non seulement d'approfondir la compréhension des sujets et de leurs expériences, mais également de respecter leur intégrité et leurs préférences tout au long du processus de recherche-crédation.

Tableau 3-1 Éléments fondamentaux retenus pour cette recherche-crédation avec un regard A/R/Tographique et de l'histoire orale.

	A/R/Tographique	Histoire orale
Objectif	La création du sens. Approfondir la compréhension des sujets et de leurs expériences	Collecter de l'information du passé. Donner la parole à ceux et à celles qui n'ont pas leur place dans l'histoire officielle.
Mise en valeur	Le processus L'expérience	Les récits du passé récent à partir de la perspective du présent.

	<p>L'horizontalité</p> <p>La réflexion en première personne de la personne interviewée, ainsi que celle de l'équipe de recherche</p>	<p>La réflexion à la première personne de la personne interviewée</p>
<p>Compréhension du monde et de l'identité individuelle à travers:</p>	<p>La perception</p> <p>L'observation</p>	<p>La parole</p> <p>La mémoire</p> <p>La subjectivité</p>
<p>Perspective ouverte</p>	<p>Travail récursif : mouvement spiral pour développer les idées.</p> <p>Travail introspectif : nous sommes appelés à remettre en question nos propres préjugés, hypothèses et croyances</p>	<p>Travail en profondeur.</p> <p>Donne l'espace et le temps pour un développement des histoires et idées.</p>
<p>Nature du travail</p>	<p>Travail réceptif : responsabilité d'agir de manière éthique avec les participants et collègues. Ils sont des co-chercheurs ou co-créeurs, et non pas uniquement des collaborateurs</p>	<p>Travail collaboratif. Rapport d'horizontalité.</p> <p>Apprendre « avec » et non « sur » des personnes.</p> <p>L'intérêt principal est le sujet qui raconte.</p>
<p>Recherche liée à la vie</p>	<p>Forme relationnelle de recherche.</p>	<p>Forme relationnelle de recherche.</p>
<p>Collecte de données :</p>	<p>Enquêtes, entretiens, documents, observation participante.</p>	<p>Entretiens.</p> <p>Processus en dialogue.</p> <p>L'importance de la capacité d'écoute de la part de la personne chercheuse.</p>
<p>Analyse des données :</p>	<p>Stratégies ethnographiques</p>	<p>Interprétation du récit ethnographique</p>

3.3 Collecte de données

Afin de proposer une description phénoménologique du processus de création « se référant au vécu dans son immédiat existentiel qui doit mener à la saisie des « essences » des phénomènes » (Mucchielli, 2009, p. 61), et en cherchant à appliquer une méthodologie systématique à la collecte et à l'analyse des données, il m'a été utile de les classer dans un premier temps en deux catégories: autoethnographiques et artistiques. Mises en dialogue, elles m'ont permis une révision exhaustive du processus afin de mettre en place une réflexion autour de mes questions de recherche-crédation.

Fortin (2006) définit les données ethnographiques comme « des données empiriques issues d'une présence sur le terrain, pour répondre à la question qu'ils (les chercheurs) posent à la pratique » (Fortin, 2006, p. 99). Elle indique également que les données ont la potentialité de fournir « des clés du monde représenté ou vécu par l'artiste » (p.102), et souligne « l'importance d'accumuler des traces du travail de création, lesquelles, colligées et analysées soigneusement, aideront à la théorisation et à la production de la thèse » (Fortin, 2006, p. 97). Il s'agit donc, de faire un travail de réflexion, une rétrospection sur ce que Pierre Vermersch (2014), chercheur dans le domaine de la psychologie de la cognition appelle la « dimension privée » de notre activité cognitive et pratique. Ainsi, il est possible de prendre acte et d'explorer ce qui est « non observable » à première vue ou de manière évidente par rapport à la description de nos actions et de cette manière aller plus loin dans notre travail de prospection. Les données autoethnographiques sont des éléments d'expression d'expériences plutôt personnelles qui « aspirent à dépasser l'aventure proprement individuelle du sujet » (Fortin, 2006, p. 105). Les études autoethnographiques auraient une dimension culturelle importante. Ainsi, les données auraient un sens autant pour ceux et celles qui sont particulièrement intéressés par le phénomène du processus de création, que pour moi-même, en tant que chercheuse. De cette façon, les données autoethnographiques :

[...] Fournissent des clés du monde représenté ou vécu par l'artiste. Elles ne le font pas à la manière des images et des symboles donnés à voir et à ressentir lors de la prise de contact avec la production artistique, mais par la consignation des détails de la pratique, lesquels, rapportés et examinés minutieusement déclenchent le jeu de la vision intérieure et assurent au lecteur une compréhension basée sur l'expérience du chercheur en présence intime avec la chose à comprendre. (Fortin, 2006, p. 102-103)

Toutes ces données autoethnographiques (Fortin, 2006) du terrain de pratique, c'est-à-dire les laboratoires d'expérimentation et de création pendant toutes ses étapes, m'ont permis de colliger des

informations, de les analyser de manière minutieuse et ainsi de contribuer à la théorisation à partir de la pratique.

En ce qui concerne les données artistiques, de mon point de vue de créatrice, elles proviennent de deux sources principales. D'une part, les données que je qualifie de « pour » la création, proviennent des archives personnelles et familiales des trois créatrices. Elles consistent en la collecte et l'étude d'images, de textes, de lettres, d'extraits de journaux, d'enregistrements sonores et divers objets préexistants au début de notre démarche. D'autre part, les données que je désigne comme « issues » de la création, sont celles générées spécifiquement au cours du processus, grâce à différentes stratégies, comprenant des textes, les entretiens, des chronologies, des chronophotographies, des dessins et des images. Les données artistiques dans son ensemble, ont été analysées en considérant des facteurs biographiques et corporels, dans le but d'identifier des thématiques, des histoires, des actions, des paroles, des mouvements, des « répertoires » spécifiques. Il est important de souligner que pour ce faire, j'ai procédé à une étude discursive des éléments observés, en examinant non seulement ce qui est raconté, mais aussi et surtout la manière dont cela est transmis.

Compte tenu de ce qui précède, j'ai organisé l'ensemble des données de la manière suivante :

Tableau 3-2 Collecte de données artistiques et ethnographiques

	Données artistiques	Données ethnographiques
Objectifs	Données biographiques à utiliser pour le contenu et la forme de la création de <i>Alas para volar</i> .	Données issues du travail en terrain, qui me permettent d' étudier et de réfléchir à propos du processus de création, considérant l'ensemble de la recherche-crédation.
Sources	Documents Archives Objets Entretiens biographiques	Journal de bord. Photographies du processus Vidéos du processus. Réflexions à l'oral et à l'écrit des 3 co-créatrices à différents moments du processus.

	Activités de laboratoire	Entretiens à la fin du processus avec toutes les personnes collaborant au projet. Expérience précédente (résultats atelier de recherche-crédation II dans le cadre du doctorat)
--	--------------------------	--

Les matériaux et récits spécifiques à la création ont été déterminants dans le processus de recherche-crédation, même si certains n'ont finalement pas été activés sur scène ni utilisés explicitement dans le résultat du travail pratique. Lors de la collecte des données reliées à la création, plusieurs concepts-clés généraux ont été relevés: femmes, famille, corps-mémoire, transmission, voix, pays, culture, passé, présent. Ces concepts ont ensuite été singularisés et approfondis. Les participantes à cette création étaient trois femmes chiliennes, de générations différentes, issues d'une même famille — la mienne — porteuses de leurs expériences de vie et de leurs histoires particulières, mais aussi d'un lien filial : Mai, en tant que mère et grand-mère; moi, en tant que fille et mère, et Gabriela, en tant que petite-fille et fille. Les données « issues » du travail de laboratoire ont non seulement renseigné sur notre histoire personnelle et familiale, mais ont également mis en évidence des aspects plus larges liées à l'histoire de notre pays, à notre culture chilienne, ainsi qu'à notre expérience d'individus évoluant en terre étrangère à Montréal. Elles nous ont permis d'appréhender notre vision du présent à travers le prisme de notre interprétation du passé, tout en nourrissant une réflexion prospective sur l'avenir.

La collecte de données dans son ensemble, a été menée selon des processus planifiés, réfléchis et concrets. Elles ont été récoltées et analysées au fil des différents cycles et étapes de la démarche.

Tableau 3-3 Données selon les étapes de la recherche-création.

Cycles et étapes	Type de Données selon les cycles étapes de recherche-création
Documentation: Cycle 1, �tape 1:	Données artistiques « pour » la création: issues des archives personnelles des participantes: textes, journaux, photographies, enregistrements sonores, objets, vêtements, répertoire.
Processus d'expérimentation et de création: Cycle 1, étapes 2 et 3. Cycle 2: �tapes, 3,4, 5.	Données artistiques « issues » du processus d'expérimentation scénique: entretiens biographiques, chronophotographies, textes, dessins, improvisations. Données autoethnographiques: journal de bord (réflexions sur le processus, schémas, etc.) photographies et vidéos du processus, textes, réflexions (� l'écrit et/ou à l'oral), entretiens, données somatiques.
Répétitions et (re)présentation: Cycle 3, �tape 7.	Données autoethnographiques: La corpographie (la création elle-même), le programme partagé lors des performances où sont consignés les éléments essentiels de ce travail créatif.
Après la (re)présentation	Données autoethnographiques: Issues de documents témoignant de la création : photos et enregistrement vidéo de <i>Alas para volar...</i> , registre audio ou écrit des échanges avec le public, retours via courriel de certains spectateurs.

Les données artistiques et autoethnographiques ont joué un rôle central dans ce processus de recherche-création, interagissant constamment tout au long de son analyse et de sa réflexion. Leur exploration approfondie a été enrichie par la confrontation avec les fondements théoriques décrits dans les chapitres précédents de cette thèse, ce qui a permis d'éclairer davantage les dimensions conceptuelles de mon travail. Cette interaction dynamique entre les données artistiques, l'autoethnographie et les fondements théoriques et méthodologiques a été essentielle pour approfondir la compréhension de ma pratique artistique et pour éclairer les processus de création et de recherche qui la sous-tendent.

Dans les pages suivantes, je reviendrai sur d'autres méthodes de collecte de données et sur la manière dont nous avons mis ces données « en mouvement » lors du laboratoire de création.

3.3.1 Activer les archives, les répertoires et les récits de création

Une partie importante du processus de création consistait à collecter des expériences, des histoires soit à partir des archives, des entretiens ou des activités en salle de répétition. Lors de la première étape, c'est-à-dire au moment de la collecte des données pour la création et de la préparation du laboratoire pratique, je me posais de manière persistante plusieurs questions concernant la manière de travailler avec ces matériaux: Quelles stratégies utiliser pour activer les informations contenues dans les archives sélectionnées pour cette création? Comment donner vie à l'information contenue dans l'archive? Est-il nécessaire d'incarner le contenu des archives pour les rendre plus vivantes? Comment identifier les répertoires personnels, familiaux et culturels? Quelle serait la forme la plus appropriée pour collecter et travailler de façon créative avec les récits produits par les participantes? Comment peut-on élaborer une histoire ou un récit à partir des documents disponibles? Comment peut-on explorer de manière optimale ce potentiel lors d'un dialogue avec la performeuse-témoin (celle qui raconte sa propre histoire) ou bien dans d'autres cas, d'un acteur ou actrice qui la représente?

Pour élaborer les stratégies, j'ai considéré les notions « d'activer les archives » (Marchessault, 2013), « faire jouer les documents » (Hoffert, 2001) et « archives et émotions » (Lemay et Klein, 2012) développées dans les chapitres précédents. C'est ainsi que, d'une part, ces dispositions visaient à donner vie à des éléments figés et inanimés en créant des temporalités dynamiques et simultanées; et, d'autre part, cherchaient à confronter les archives à une énonciation spécifique en les mettant en dialogue avec le langage de la scène. Dans le but de transmettre leur contenu sous une forme théâtrale ou de les utiliser comme dispositif scénique, il était primordial d'entreprendre un processus de sélection, de traduction et d'édition des matériaux. Enfin, il était tout aussi essentiel de tenir compte de l'émotion véhiculée par certaines archives, tel que le conçoivent Anne Klein et Yvon Lemay (2012) qui s'interrogent sur le pouvoir d'évocation des archives et comment l'émotion surgit de leur utilisation: « Il est surprenant de constater la part d'émotion que l'exploitation des archives est à même de provoquer chez le public, tout comme d'ailleurs chez les usagers qui les exploitent dans leurs créations » (p.7).

Autre notion cruciale prise en compte dans l'élaboration de ces stratégies a été celle de « répertoire », telle que conceptualisée par Taylor (2020) et abordée précédemment dans le chapitre II. Selon la chercheuse, « contrairement aux objets supposés stables des archives, les actions qui constituent le répertoire ne restent pas inaltérables. Le répertoire maintient, tout en les transformant, les chorégraphies

du sens⁹⁴ » (Taylor, 2020, p. 17). Cette perspective a orienté notre approche en mettant en évidence la capacité de cette composante à préserver et à transformer les mouvements et les significations, une dimension fondamentale dans la recherche-création.

⁹⁴ "De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreograf as de sentido".

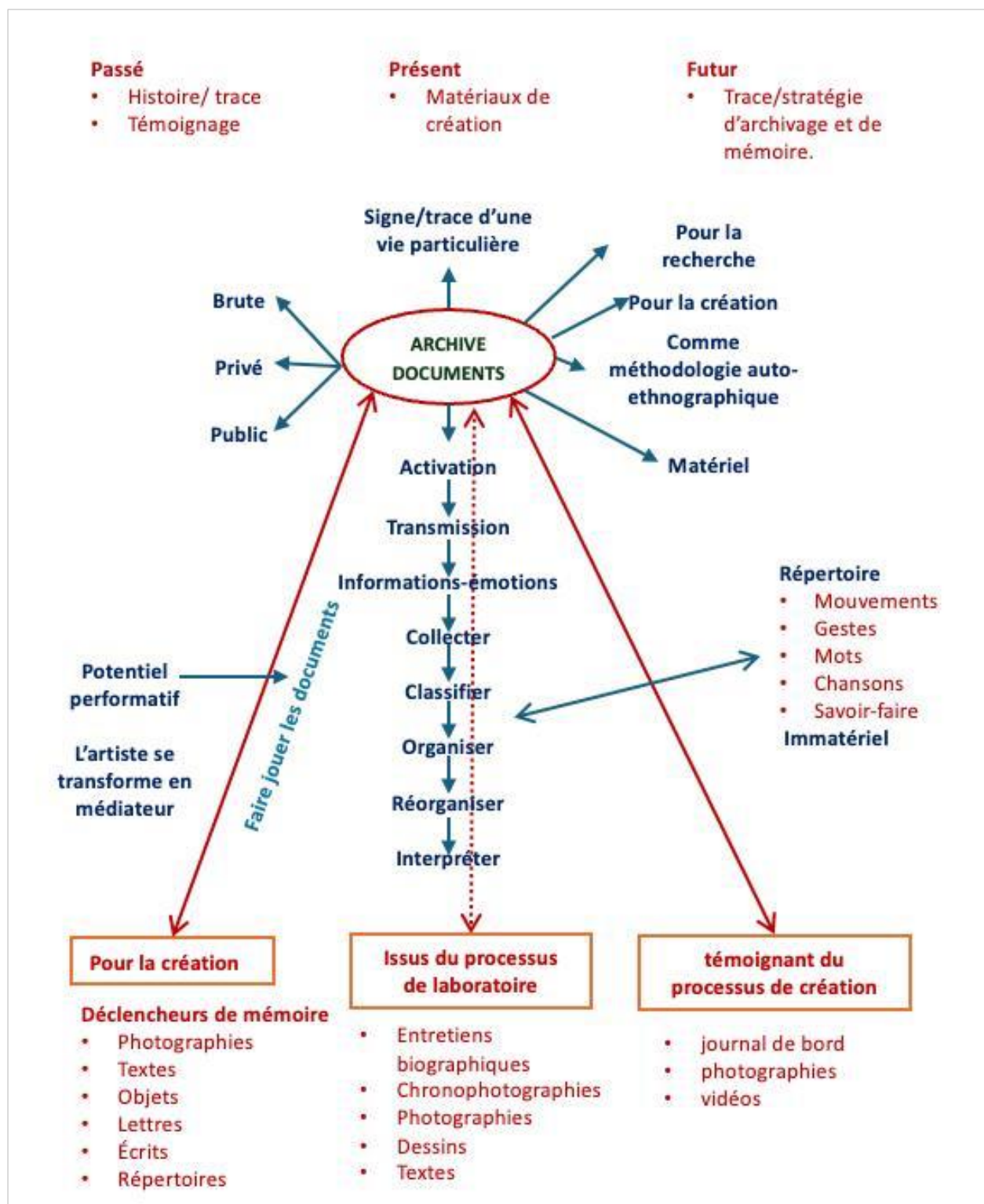


Figure 3.3.1.1 Schéma: archives et documents

En essayant d'identifier ma manière personnelle d'explorer le potentiel performatif de l'archive dans une mise en dialogue avec les témoins-performeurs, j'exposerai les stratégies les plus significatives mises à

l'épreuve lors du processus. Dans le travail avec les archives, l'idée était de laisser « parler », de donner un espace pour que les archives « pour » la création s'expriment, s'activent, se mettent en dialogue avec nous et avec le présent. Mais aussi il était question de « produire » des archives « qui émergent » de la création.



Figures 3.3.1.2 Quelques archives « pour » la création

3.3.1.1 L'entretien biographique

Inspirée des caractéristiques principales de l'histoire orale, l'entretien biographique utilisé dans cette démarche est un outil qualitatif qui met en jeu la mémoire déclarative du sujet. Son objectif est de recueillir des récits qui témoignent des trajectoires individuelles et collectives des participantes, permettant ainsi d'identifier les thématiques qui les interpellent. Les entretiens ont été enregistrés en vidéo et en audio, ce qui nous a permis d'extraire des données destinées à la création, et de travailler simultanément sur un plan à la fois cognitif et sensoriel. Nous avons ainsi pu mettre en dialogue des idées, des pensées, des récits concrets, mais aussi des actions, des mouvements et des gestes, en vue de la construction de séquences d'images: les chronophotographies de chacune des participantes.

Dans son article intitulé « Le théâtre témoignage: un théâtre documentaire », Jérémy Mahut (2014) établit une distinction nette dans la manière de collecter les informations propres à chacune de ces formes. Selon le chercheur, le théâtre documentaire peut se nourrir de documents sans nécessiter un contact direct avec les personnes évoquées dans la création, tandis que le théâtre témoignage repose sur des échanges directs avec les témoins eux-mêmes. Dans la pratique du théâtre biographique, les histoires proviennent d'un contact direct avec des personnes qui parlent d'elles-mêmes ainsi que de leurs proches. Ce rapport direct aux personnes me semble fondamental; dans le cas de ma démarche de recherche-crédation, l'entretien biographique s'est ainsi révélé un outil particulièrement fécond. Le fait d'interviewer ma mère et ma fille, tout en leur proposant de m'interviewer à leur tour, a constitué d'une grande intensité, nous offrant une sorte de « colonne vertébrale » d'informations pour le travail de création.

Ces entretiens et questionnaires autobiographiques nous ont permis de découvrir des dimensions sur lesquelles nous n'avons peut-être jamais eu l'occasion de réfléchir ensemble. L'objectif était de faire appel aux souvenirs, afin d'éveiller notre mémoire personnelle et culturelle. Ces souvenirs prenaient la forme de récits, d'images, de savoirs intellectualisés, qui se sont manifestés à l'aide des documents qui opéraient comme « déclencheurs » de mémoire. C'est dans ce contexte que des histoires particulières, ou « petites histoires », ont émergé.

En tout, six entretiens se sont déroulés en deux étapes. La première a eu lieu lors du premier cycle de « conception et documentation » (spécifiquement lors de l'étape 3), en mars 2019 à Montréal, et la deuxième au milieu du parcours, lors du cycle « Expérimentation et écriture scénique » (plus précisément à l'étape 5) en janvier 2020. Nous avons mené un total de deux entrevues avec chaque participante, ce

qui nous a fourni cinq heures de matériel, soit un total de 304 minutes d'enregistrement. Les entretiens ont été retranscrits et analysés de manière approfondie en termes de contenu et de forme⁹⁵.

Le premier interview visait à aborder, de manière générale, la thématique préétablie pour la création, à savoir comment la mémoire se transmet entre les membres, ou plus exactement, entre les femmes de notre famille. Le deuxième entretien portait plus spécifiquement sur les réflexions liées au processus de création mené jusqu'alors. Il a également permis de faire le point sur notre état d'esprit face aux événements survenus en cours de route, tels que « l'estallido social » survenu au Chili en octobre 2019, et le diagnostic de cancer de ma mère en novembre de la même année.

Chaque entretien a été structuré suivant la logique d'une présentation visant à raconter sa propre vie. Le but était de retracer notre parcours biographique, personnel et professionnel, tout en répondant à certaines questions ponctuelles. Quelques stratégies ont été mises en œuvre, notamment le jeu « ping-pong de mots », où nous étions invitées à répondre instinctivement, en un mot, à des questions rapides, ainsi que la description de certaines archives préalablement sélectionnées, telles que photographies. Ce plan demeurait souple, s'adaptant à ce qui émergeait au fil de la conversation. Les entretiens se concluaient par une question sur l'avenir, étroitement liée aux expériences sur le passé et du présent abordées tout au long des rencontres. Les entretiens ne nous ont pas seulement fourni du contenu thématique : ils nous ont également renseignées sur la corporéité de chacune d'entre nous. À partir des captations, nous avons réalisé une analyse des mouvements⁹⁶, ce qui nous a permis d'extraire des gestes et des mouvements spécifiques et particuliers pour les utiliser en laboratoire. D'une certaine manière, nous avons tenté de « déchiffrer la pensée motrice » (Laban, 1994) de chaque collaboratrice, afin de faire une matière pour l'écriture scénique, dans une « forme particulière de construction des idées concernant les qualités motrices et leur utilisation » (p. 39).

⁹⁵ Les méthodes d'analyse utilisées seront précisées plus loin dans la section 3.6 de ce chapitre.

⁹⁶ Nous avons utilisé l'analyse de mouvement de Laban, en ayant recours au même procédé utilisé dans mon travail de maîtrise mais cette fois-ci de manière un peu plus générale.



Figures 3.3.1.3 Entretiens biographiques Mars 2019, premier cycle de « conception et documentation », étape 3 journal de bord.

3.3.1.2 Chronophotographies

Pour aborder la catégorie « archive de création », il faudrait commencer par décrire le travail avec les chronophotographies. Il s'agit d'un procédé particulier utilisé dans cette recherche, afin de repérer la mémoire corporelle de chaque participante ainsi qu'un vocabulaire gestuel. Elle a également permis d'identifier un « répertoire » particulier tel que défini au chapitre II⁹⁷.

La chronophotographie est une technique qui précède le cinéma et qui a été développée en 1879 par le photographe britannique Eadweard Muybridge, ainsi que par le médecin et inventeur français Jules-Étienne Marey en 1882. Il s'agit d'un ensemble de photographies qui constituent une séquence d'images permettant l'observation de la composition et l'analyse des mouvements dans un espace-temps déterminé. Cette technique a été pensée pour observer de façon spécifique des actions dynamiques liées à la vie quotidienne, aux sports, à la danse, et même le mouvement d'animaux. En analysant la trajectoire

⁹⁷ Section: 2.2.3

et le découpage des mouvements, captés par plusieurs appareils photographiques, il était possible de mettre en évidence ce qu'on n'est pas capable de percevoir à première vue.



Figure 3.3.1.4 Décomposition du mouvement femme, Muybridge (1885). Crédits : Getty Images.



Figure 3.3.1.5 Décomposition du mouvement, analyse de la course, Marey (1894). Crédits : Getty Images

Concrètement, dans le cas de cette recherche-crédation, j'ai observé et examiné de manière exhaustive les enregistrements des entretiens autobiographiques, ce qui m'a permis de relever les moments les plus marquants des entretiens pour mettre en place une exploration gestuelle. Je considère comme « un moment marquant » un passage de l'entretien pouvant être décrit comme un instant particulièrement significatif ou poignant qui survient au cours de la conversation. Il peut s'agir d'une histoire, d'une anecdote ou de tout événement pouvant capter l'attention et résonnant profondément avec le sujet ou

la question explorée. Ce moment est généralement guidé par une narration qui implique des actions, ce qui est crucial si l'on pense que le contenu de ce moment participatif de l'entretien est susceptible d'être exploré et mis en scène. Il peut aussi se caractériser par son authenticité, sa force narrative ou sa capacité à illustrer les thèmes centraux de la pièce en cours de création. En bref, un « moment marquant » est un élément clé qui contribue à préciser le contenu et la profondeur de la création.

J'ai donc récupéré des chronophotographies provenant de quelques fragments. Ces matériaux ont été révisés, adaptés, analysés et « activés » par l'équipe en salle de répétition. Nos données sous forme de chronophotographies ont compris des séquences considérant un nombre total de 81 photographies, dont voici un extrait :

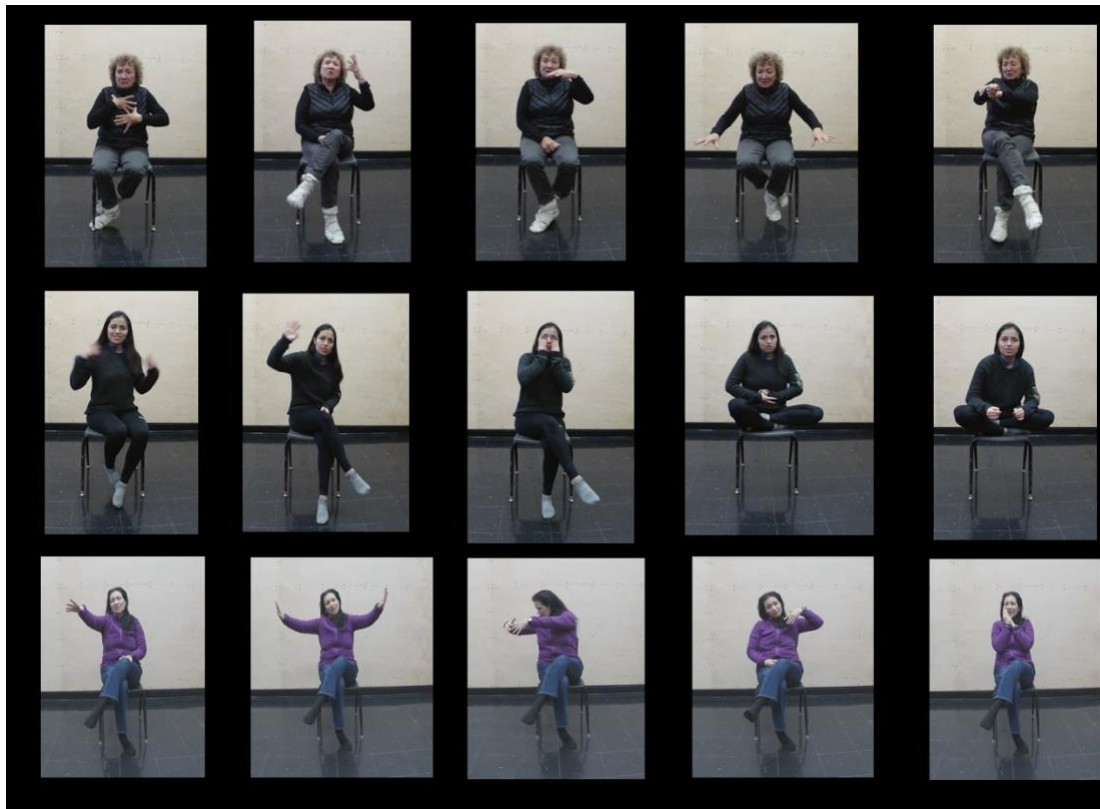


Figure 3.3.1.6 Extrait chronophotographies à partir du premier entretien, cycle « conception et documentation » (Étape 3, mars 2019).

C'est ainsi que les chronophotographies nous ont permis de collecter autant des actions corporelles précises originales, comme de comprendre et définir notre propre langage en soulignant à la fois nos gestes particuliers et notre vocabulaire gestuel familial. Elles agissent comme traces visibles des entretiens.

Fortin estime que « les réactions corporelles se doivent d’être relevées pour ce qu’elles sont : une source d’information partielle qui, en se combinant aux autres types de données, faciliteront la construction de la réflexion du chercheur » (Fortin, 2006, p. 101).

3.3.1.3 La ligne du temps

Pour l’exercice de « la ligne du temps⁹⁸ » (cycle 1, étape 2), qui fut le premier à être mis en pratique lors de l’étape de laboratoire, l’invitation consistait à assumer le rôle de « moi-narratrice » en créant une chronologie de notre vie. Cette démarche a mis en lumière à la fois les « données objectives du portrait que je brosse de moi-même » (comme la date et lieu de naissance, la composition familiale, etc.) et tout regard subjectif porté sur notre trajectoire de vie. Le but était d’inscrire les événements considérés les plus importants : personnels, familiaux et sociaux. Chacune devait exécuter la tâche selon ses propres intuitions et intérêts (en utilisant des traces, textes, dessins, etc.). Nous avions à disposition des feuilles blanches, du scotch, des stylos de couleur pour écrire, ainsi que les photos et les textes que nous avions collectés ou créés jusqu’alors. Les photos étaient une sorte d’aide-mémoire qui activaient des souvenirs nous permettant d’identifier des étapes ou des événements particuliers qu’il était possible d’aborder. Les textes, quant à eux, étaient destinés à mettre en évidence certains faits singuliers dans nos lignes du temps. Nous nous sommes accordés une heure trente pour développer cet exercice, suivi de quarante-cinq minutes pour nous présenter mutuellement le travail, en mettant en avant ce qui nous a semblé marquant, et en expliquant pourquoi.

⁹⁸ Matériaux utilisés : Papier, bande adhésive, crayons de couleurs, accès aux photographies de l’archive « pour » la création.



Figures 3.3.1.7 Moments de travail : « la ligne du temps ».

Notre première observation, même si elle était évidente, a été de constater que l'ampleur de cette exploration était directement proportionnelle à notre cycle de vie⁹⁹. Après avoir partagé nos chronologies respectives, nous avons pris le temps de compléter nos lignes avec les données des autres qui nous semblaient pertinentes. Également, nous avons partagé des réflexions par écrit autour de ce premier exercice. Celles-ci m'ont ouvert des pistes importantes pour aborder la suite. Je les partage ici, parce qu'ils donnent une idée de l'état d'esprit des trois collaboratrices au début du laboratoire: d'une part, le travail

⁹⁹ Au cours de cette stratégie, Gabriela a présenté une « ligne du temps » très simple et précise où elle a souligné des faits concrets en les nommant. Elle était un peu frustrée, car elle trouvait qu'elle avait peu d'événements à mettre de l'avant, en disant « je n'ai rien d'intéressant à partager de ma vie, tandis que vous avez plein de choses à raconter ». Mai, quant à elle, a effectué un travail très minutieux pour raconter son histoire; se souvenant avec force détails de son enfance et de son adolescence, elle n'a pu établir sa chronologie que jusqu'au début de sa carrière universitaire au bout de l'activité ; elle a donc continué de la compléter à la maison. Pour ma part, ma ligne du temps était entre les deux : plus développée que celle de Gabriela et plus simple que celle de ma mère.

de réflexion s'est rapidement emparé de nous et d'autre part, nous avons commencé à penser collectivement sur la base de nos expériences individuelles.

Cet exercice d'activation des récits a revêtu une grande importance, car il nous a permis d'établir des thèmes essentiels tout en mettant en évidence la possibilité de collaborer, à la fois avec des questions et des souvenirs, dans les récits individuels de chaque participante. Cela a impliqué un travail profond de confrontation de nos parcours de vie, qui ont temporairement organisé les histoires de chacune d'entre nous.

De plus, tout au long du développement du processus de création, nous avons constamment disposé nos « lignes du temps » dans la salle de répétition, ce qui s'est avéré extrêmement bénéfique puisque nous pouvions les consulter à tout moment. Cette visualisation nous a offert un cadre structurant et nous a guidées dans l'exploration de nos récits personnels.

3.3.1.4 Le jour de ma naissance

C'est avec la consigne de se laisser vraiment porter par les souvenirs qui peuvent apparaître, que nous avons abordé cette stratégie de collecte de données que j'ai nommée « Le jour de ma naissance¹⁰⁰ », qui a également été développée lors du cycle 1, étape 2. Cet exercice, bien que simple, s'avère profondément efficace. Chacune d'entre nous devait écrire un court texte décrivant ce qu'elle savait du jour de sa naissance; en se basant sur ce qu'on lui avait raconté et/ou sur les traces de cette histoire dans nos propres archives ou dans les archives fournies par les autres participantes. Nous avons travaillé individuellement, puis chacune a lu son texte et les autres ont apporté des informations pour nourrir les récits. De cette façon, Mai et moi nous sommes remémorées le moment de la naissance de Gabriela; tandis que Mai elle-même s'est souvenue du moment de mon arrivée. Comme nous n'avions aucune trace du moment de la naissance de Mai, j'ai fait appel à la sœur aînée de ma mère, Angélica, via WhatsApp; pour préparer cette session, je lui ai posé la question : « Te souviens-tu du jour où Mai est née? Tu avais 4 ans, n'est-ce pas ? » Elle a répondu avec enthousiasme :

Le jour où ta mère est née, il n'y avait pas d'électricité, par précaution contre d'éventuelles incursions de sous-marins allemands qui pourraient attaquer la centrale thermoélectrique, la plus grande d'Amérique du Sud à l'époque... Grand-papa a allumé les phares de son camion à l'intérieur du garage, où il y avait une fenêtre qui communiquait avec une chambre... C'est

¹⁰⁰ «El día que nació». Inspiré du titre de la création de Lola Arias « El año en que nació »

là et ainsi que la « Doña » est née... Oui, mon grand-père, qui avait bien prospéré, avait acheté un camion avec lequel il transportait des marchandises pour la compagnie, mais il avait aussi économisé suffisamment d'argent pour s'associer à un compatriote et ouvrir un magasin, au nom patriotique de « L'étoile du Chili » ... Maintenant que je dis « la compagnie », je me souviens que c'est une expression récurrente dans les romans de García Márquez, à l'époque de la domination américaine à tout prix...¹⁰¹(Tía Angélica, conversation WhatsApp, journal de bord, 15 décembre 2018)

Avec cette information, qui a été dévoilée au cours de la session de travail, Mai a pu compléter le récit de sa naissance survenue en pleine période de la deuxième guerre mondiale. Nous avons également effectué des recherches en ligne pour découvrir quel jour de la semaine elle est née, ainsi que des détails historiques qui ont suscité notre curiosité. Puis, nous avons pu réécrire sur place nos trois récits de naissance. (Cf. Annexe A). La mémoire continuait à se tresser collectivement sous une forme matérielle (des textes), constituant des archives « qui émergent » de la création, assez significatifs. Du point de vue du contenu des archives issus de cette démarche, je retiens l'importance des grands-parents lors de nos naissances, l'histoire des cordons ombilicaux à enterrer sous un rosier, et en particulier le fait que le contexte social et politique au moment de chaque naissance était déterminant.

Du point de vue de la stratégie elle-même, je souligne le caractère collaboratif de la reconstitution de cette mémoire qui est supposée être individuelle. Aussi le fait qu'elle a stimulé la curiosité de contextualiser notre arrivée au monde.

Jusqu'à environ trois ans, l'âge moyen auquel nous commençons à enregistrer des souvenirs conscients, le cerveau ne s'est pas encore développé pour le réaliser. Cela signifie que, jusqu'à ce moment, nous n'avons pas de capacité de stockage à long terme, ce qui explique que nous ne puissions pas ressusciter nos premiers pas dans le monde, et encore moins nous souvenir du moment où nous sommes nés. Cependant, pour éclairer la mémoire, il y a toujours un récit généreux. Nos mères, nos grands-mères, nos pères, nos grands-pères complètent, dans un relais de mémoire, tout ce dont nous n'avons pas la capacité de nous souvenir.¹⁰² (Fernández, 2020b, p. 32-33)

¹⁰¹ El día que nació tu mamá no había luz, por precaución de probables incursiones de submarinos alemanes que podían atacar contra la Planta Termoeléctrica, la más grande de Sudamérica, por entonces....El abuelo prendió los focos de su camión dentro del garaje, que tenía una ventana que daba a un dormitorio...así nació la doña...Sí, el abuelo, que le había ido bien, se compró un camión con el cual hacía fletes a la compañía, pero además había ahorrado lo suficiente para transformarse en socio de un coterráneo y abrir una tienda, con el patriótico nombre de "La Estrella de Chile"...Ahora que digo "la Compañía", recuerdo que es una palabra recurrente en las novelas de García Márquez....es que son los tiempos de la penetración norteamericana a todo dar.

¹⁰² "Hasta los tres años, la edad promedio a partir de la cual comenzamos a guardar recuerdos conscientes, el cerebro no se ha desarrollado todavía para hacerlo. Esto quiere decir que, hasta entonces, no tenemos capacidad de almacenamiento a largo

3.3.1.5 Cartographie du corps

Une autre stratégie mise en œuvre pour activer les récits et collecter des données pendant le cycle 1, étape 3, fut « la cartographie du corps » ou « Body map¹⁰³ ». Il s'agit d'une représentation graphique ou mentale du corps humain destinée à refléter l'expérience et la relation que la personne participant à l'exercice entretient avec son propre corps. Cela inclut les aspects physiques, émotionnels et sensoriels. Cette technique ou stratégie qui a vu le jour en Afrique du Sud au début des années 2000 en tant que méthode d'art-thérapie pour les femmes vivant avec le VIH/sida, est devenue par la suite une méthode fréquemment utilisée dans divers domaines en tant qu'outil d'exploration, d'expression et de compréhension de l'expérience corporelle.

“Body mapping” is the process of creating body maps using drawing, painting or other art-based techniques to visually represent aspects of people’s lives, their bodies, and the world they live in. Body mapping is a way of telling stories, much like totems that contains symbols with different meanings, but whose significance can only be understood in relation to the creator’s overall story and experience. (Gastaldo *et al.*, 2012, p. 5)

Comme le soulignent les chercheuses en santé Denise Gastaldo, Lilian Magalhães, Christine Carrasco et Charity Davy (2012), la « cartographie du corps » offre aux participants la possibilité de communiquer de manière créative par le biais d'un processus profond et réfléchi. Elles font également référence à la proposition de Jane Solomon (2002) qui est une facilitatrice de cette technique, et soulignent quelques utilisations potentielles de cette cartographie du corps. À mon avis, quelques-unes de ces utilisations justifiaient l'expérimentation de cet outil à ce stade du processus de laboratoire :

Inter-generational dialogue tool: body mapping helps people of different generations to talk to each other. The process can be used with children, caregivers, parents, and guardians, to build trust and deepen people’s understanding of how their lives all connect with each other.

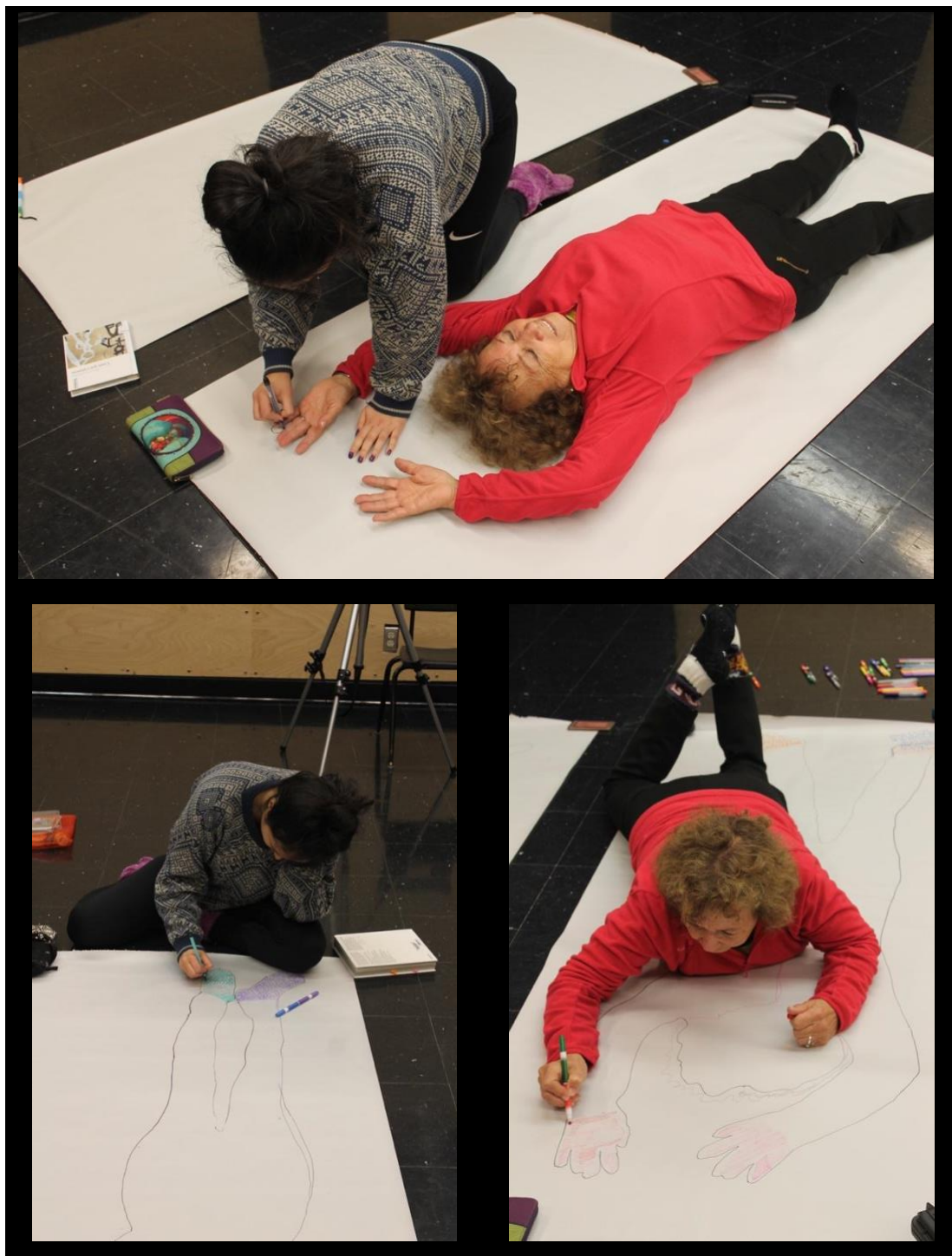
Team building tool: body maps can be used to build positive group relationships, and to help people in the group appreciate their differences.

Art making tool: body maps can be used to learn about art, drawing, color, and composition. They also help people to open up to their own creativity.

plazo, por eso no podemos resucitar nuestros primeros pasos en el mundo y, mucho menos, recordar el momento en que nacimos. Sin embargo, para iluminar la memoria, siempre hay un relato generoso. Nuestras madres, nuestras abuelas, nuestros padres, nuestros abuelos, ellos completan, en una posta de memoria, todo aquello que no tenemos la capacidad de recordar”.

¹⁰³ Matériaux : rouleau de papier, feutres et crayons de couleur, espace approprié.

Biographical tool: body maps can be used to show and tell people's life stories (biographies) and important relationships. (Gastaldo *et al.*, 2012, p. 7)



Figures 3.3.1.8 Travaillant sur les cartographies du corps : « nous dessinant »

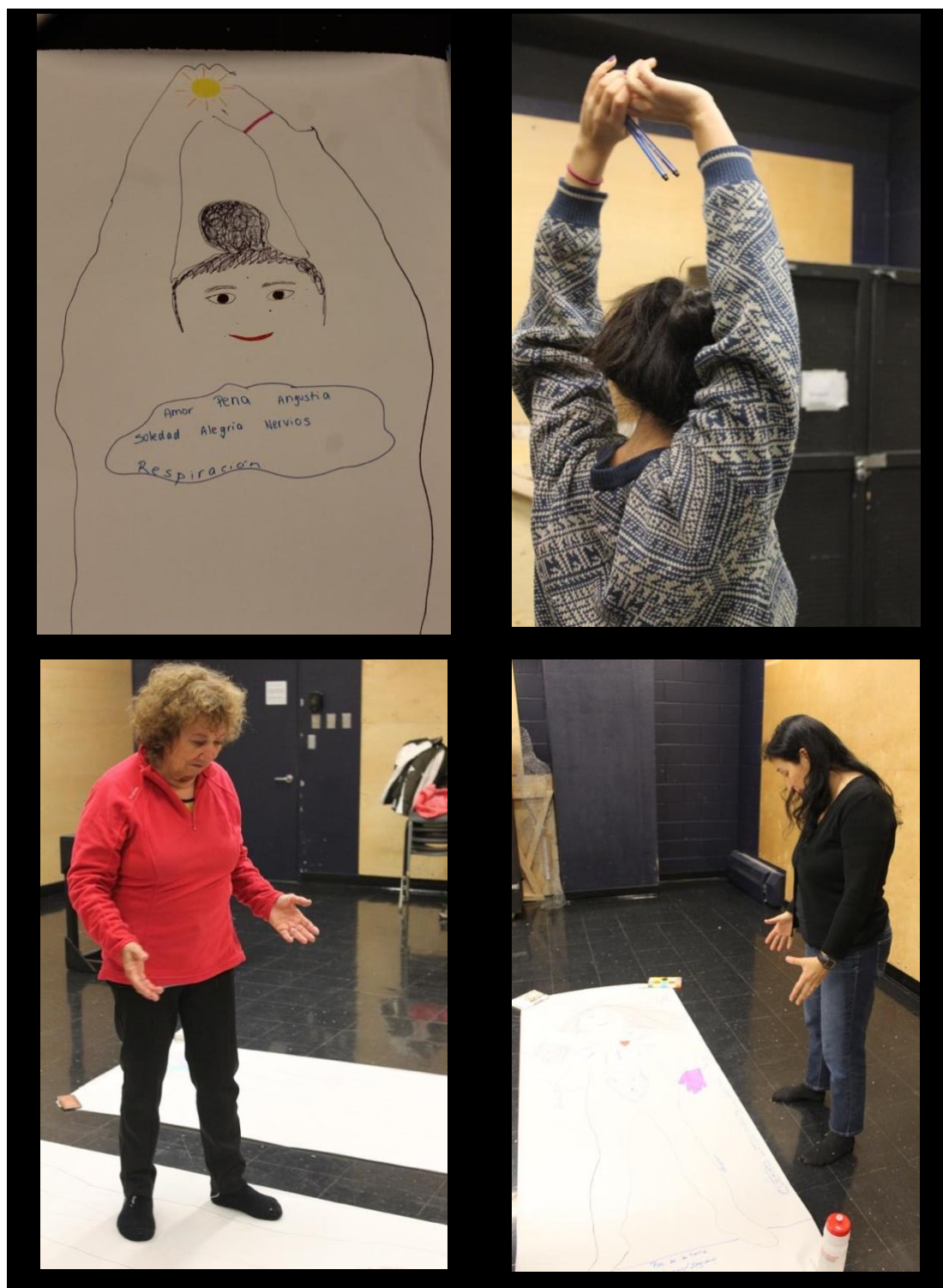


Figure 3.3.1.9 Travaillant sur les cartographies du corps : « Les gestes commencent à émerger »

Voici comment cet exercice nous invitait à explorer et à capturer nos histoires dans notre corps, et à décrire nos expériences oralement. Il s'agissait de localiser des souvenirs, des plaisirs et des obstacles, en traçant nos silhouettes et en nous aidant mutuellement à en dessiner les contours; puis nous complétions l'intérieur par des dessins et des textes. Une fois que nous avons créé nos cartes corporelles, il a été temps d'écouter les histoires qui ont émergé. Ce fut un travail de collaboration et d'action qui est devenu une sorte de dramaturgie affective nous permettant d'explorer différents thèmes, émotions, affections et au sein duquel quelques gestes particuliers ont également fait leur apparition. Même si, en termes de contenu, aucune nouvelle histoire n'a vu le jour, les thèmes qui avaient déjà été soulevés par les stratégies précédentes ont été spontanément abordés et approfondis.

Lors de la proposition de cet exercice, plusieurs nouvelles idées se sont manifestées, telles que la notion de territoire liée à la mémoire, le concept d'habiter notre corps et la reconnaissance des émotions à travers chaque partie de celui-ci. Rétrospectivement, je pourrais conclure que cette stratégie nous a permis de recueillir des sentiments et des opinions plutôt que des histoires concrètes liées à l'action. Et c'est ce dernier type de matériel que nous avons besoin pour créer, car ils portent une certaine théâtralité.

3.3.1.6 Description et reproduction de photographies

La stratégie consistait à « décrire et recréer certaines photographies¹⁰⁴ ». Chaque participante était invitée à apporter trois photographies issues de ses archives familiales ou personnelles lors des sessions de laboratoire. Ces photographies devaient revêtir une signification émotionnelle particulière. En ayant pour objectif de les « activer », c'est-à-dire de faire resurgir nos souvenirs de manière ciblée à partir de ces images spécifiques. Ainsi se pose la question : quels échos ces images trouvent-elles dans le contexte actuel et quels récits offrent-elles à explorer?

À l'aide de différents supports (papier ou numérique), nous avons initialement décrit chaque photographie de manière objective, en fournissant des détails sur son contexte, son auteur, son lieu, sa date, et le sujet qu'elle évoque. Ensuite, nous avons opté pour une approche plus sensorielle et immersive de la

¹⁰⁴ Matériaux : photographies en format numérique, projecteur, salle de répétition.

description, en nous attachant sur des éléments tels que les odeurs, les textures, les sons, etc., afin d'explorer l'aspect émotionnel de l'instant capturé.

Cette exploration a constitué une occasion d'établir des liens entre les images et certaines idées ou concepts émergeant de nos souvenirs et nos ressentis. Pour donner suite à ce travail descriptif, nous avons procédé à une seconde sélection des images, en retenant qui nous semblaient les plus singulières ou simplement celles avec lesquelles nous éprouvions le désir de travailler, même si à ce moment-là, nous n'étions pas en mesure d'en formuler clairement la raison.

Les photographies sélectionnées ont ensuite été projetées à grande échelle dans l'espace de la salle de répétition, et nous avons entrepris de les reproduire au présent à travers nos corps. Il s'agit d'une sorte de « tableau vivant », une démarche qui a engendré une superposition simultanée des corps et des temporalités.

Voici quelques exemples :



Figure 3.3.1.10 « Reproduction photographies 1 » Gabriela bébé et Andrea¹⁰⁵

¹⁰⁵ **Andrea joue avec Gabriela au parc.**

Dialogue enregistré lors de l'exercice d'observation de la photographie, avant de la reproduire physiquement:

Mai : Cette photo a probablement été prise par Eduardo. Gabriela paraît détendue et rayonnante de joie. On ressent un grand plaisir émanant de toutes deux alors qu'elles sont en mouvement.

Andrea : J'adorais te « faire voler dans les airs ». Cette image témoigne de notre complicité, même si Gabriela était encore toute petite à l'époque. Tu devais avoir environ un an sur cette photo. Je me souviens parfaitement du moment où mon père a pris cette photo, nous sommes au Parc Intercommunal à Santiago.

Gabriela : J'aime la posture de mes mains et que nous soyons toutes les deux si détendues.

Mots clés de cette photo : complicité, amour, corps, mouvement.



Figure 3.3.1.11 « Reproduction photographies 2 » Mai et Gabriela à Pelluhue.¹⁰⁶



Figure 3.3.1.12 « Reproduction photographie 3 » Mai et Andrea marchent sur la plage « la Herradura » dans la ville de Coquimbo.¹⁰⁷

¹⁰⁶ **Gabriela regarde attentivement Mai qui joue de la guitare, elles se trouvent à la maison de plage des grands-parents paternels de Gabriela.**

Dialogue enregistré lors de l'exercice d'observation de la photographie, avant de la reproduire physiquement:

Gabriela : Cette photo représente pour moi le fait que la musique est très présente dans notre famille. Elle met en évidence la relation que j'ai avec Mai. Je me souviens toujours de toi, Mai, chantant avec ta guitare... Quel accord utilises-tu sur la photo ?

Mai : C'est un LA majeur.

Gabriela : Et la chanson « Una niña chiquita » (« une toute petite fille ») se joue en LA majeur

Mai : Oui, c'est ça.

Gabriela : Mai, tu as toujours la même coiffure que sur la photo.

Mai : Oui... Mais je réalise que ce n'est pas ma guitare sur cette photo.

Andrea : J'aime comment vous vous regardez. Tu as toujours chanté avec mes enfants, Mai. Gabriela, on dirait que tu manges quelque chose.

¹⁰⁷ **Mai et Andrea marchent sur la plage « La Herradura » dans la ville de Coquimbo. Mai et Andrea sans le savoir ont choisi d'apporter la même photo pour cette session de travail.**

Dialogue enregistré lors de l'exercice d'observation de la photographie, avant de la reproduire physiquement:

Mai : C'est une photo très spéciale. Je porte une écharpe violette alors que je cours un peu devant Andrea, qui me suit avec un air joyeux. L'écharpe vole au gré du vent. Cette photo a été prise quelques jours après la mort de mon deuxième enfant. Je me souviens de l'immense douleur qui m'oppressait la poitrine à l'époque, je savais que la vie devait continuer. D'abord, pour Andrea, qui avait alors un peu plus d'un an, et aussi parce que nous avions encore un long chemin à parcourir.

Gabriela : On peut voir que la mère est très confiante envers sa fille, elle n'a aucune crainte de la voir tomber. Mai : Sur cette

Dans cette approche, les images résonnent d'une manière particulière, proposant un récit aux multiples dimensions. Elles nous invitent à explorer les liens entre le passé et le présent, entre le figé et le vivant. Les images évoquent des histoires parfois oubliées, parfois gravées dans la mémoire de manière significative — des moments capturés dans le temps — tout en nous offrant une toile vierge sur laquelle nous pouvons inscrire nos interprétations et nos émotions du présent. Leur résonance transcende le simple aspect visuel pour devenir une expérience sensorielle et émotionnelle, un pont entre deux réalités entrelacées. Activer les informations, les émotions et les dimensions projetées par chacune des photos, puis les recomposer avec nos corps et nos âges actuels, a été un exercice beaucoup plus puissant que ce que j'aurais pu imaginer. De nombreuses conversations pendant ces séances d'exercice ont donné naissance à des idées concrètes et nombreux textes (lesquels ont été enregistrés), qui ont ensuite fait partie intégrante de la création. Mais surtout, ces échanges ont laissé des traces de nos mouvements et de nos actions, qui ont également été considérés dans la création.

Pour donner suite à ces expériences pratiques d'activation des souvenirs, les questionnements soulevés par Paul Ricœur dans son ouvrage « La mémoire, l'histoire et l'oubli » (2000) me sont revenues à l'esprit : « De quoi se souvient-on ? » et « De qui est la mémoire ? ».

La première question mobilise la problématique de la sélection des souvenirs. D'une part, elle concerne les expériences marquantes que nous conservons en mémoire, celles que nous acceptons de partager dans le cadre des activités proposées, ainsi que celles que nous choisissons de mettre en jeu au sein du travail artistique en cours. Il est indéniable que la mémoire possède un caractère sélectif, ce qui soulève des interrogations quant aux critères qui orientent cette sélection.

photo, je porte l'écharpe que ma mère a tricotée pour moi lorsque j'étais enceinte d'Andrea. C'est elle qui a choisi la couleur. C'est ma teinte préférée.

Gabriela : C'est où ?

Andrea et Mai : La Herradura.

Gabriela : Que s'est-il passé ?

Mai : Le bébé est soudainement tombé malade. Nous l'avons emmené à l'hôpital avec ma sœur Angélica et son mari Omar. Ton père est parti travailler le matin, et nous n'avons pas réussi à le joindre pendant la journée. À l'époque, il n'y avait pas de téléphones portables partout, et certains endroits n'avaient pas de téléphone fixe. Quand il est rentré le soir, il a découvert que le bébé était à l'hôpital. Il est allé le chercher, mais on lui a annoncé que le bébé était décédé.

Andrea : J'ai toujours pensé : comment aurait été mon frère ? Je n'oublierai jamais que la abuela Carmen m'a dit qu'elle avait vu mon père pleurer contre le guidon de la voiture. Une image dévastatrice. Je ne peux pas imaginer ce que cela peut être de perdre un enfant. Quand j'étais enceinte de Vicente, je craignais toujours que l'histoire se répète et que je le perde.

La question « De qui est-ce la Mémoire » nous invite à réfléchir à la fois à la mémoire individuelle — celle du « je » — et à la mémoire collective — celle du « nous » et « les autres ». Il est évident que bon nombre de nos récits ont été construits en écho aux souvenirs des autres participantes. Ils ont été influencés par les récits familiaux : ce que j’ai vécu, mais aussi ce qu’on m’a raconté. Nous avons reconstruit des moments de nos histoires en adoptant une perspective particulière, celle des trois participantes, ce qui confère à ces récits une portée tridimensionnelle, intergénérationnelle, et même, interculturelle. À travers cette pratique, j’ai pu constater qu’à l’instar des réflexions de Ricœur (2000) que la mémoire est socialement construite, et que la narration participe à l’élaboration de l’identité individuelle et collective.

Pour finir cette sous-section, je voudrais souligner le fait que dans cette approche de recherche-crédation, nous avons exploré des concepts fascinants liés à la gestion des archives et des récits, notamment en ce qui concerne l’observation, la verbalisation, et la manipulation des objets-archives. Ces derniers ont suscité, de manière récurrente, des réponses émotionnelles, révélant ainsi le potentiel évocateur des matériaux au sein de notre travail scénique. Cette exploration nous a permis de recueillir des données concrètes, diverses et stimulantes pour nourrir le processus de création.

3.3.2 Critères d’organisation des données

Comme expliqué précédemment, le processus de collecte de données implique non seulement de rassembler une série d’archives, de documents et de répertoires pertinents pour la recherche-crédation, mais surtout de se mettre en dialogue ouvert avec les informations qu’ils contiennent. Il est également important de découvrir comment ces archives et documents peuvent interagir les uns avec les autres, mettant en valeur leur fonction didactique, de trace et d’authenticité (Bénichou, 2010b). Dans la visée de comprendre « comment je fais ce que je fais », les étapes suivantes ont consisté à traiter et à organiser l’ensemble des données sous forme d’archive, afin de faciliter la recherche et le repérage des documents relatifs à cette recherche-crédation. Au cours de cette démarche, des questions se sont posées, telles que : quelles traces du processus de création doivent être conservées et partagées ? Comment organiser efficacement ce matériel ? Il a donc été nécessaire de structurer l’archive générale de recherche, englobant les trois fonctions des documents : « pour », « issus du processus », mais aussi traces du processus de création.

En ce qui concerne l’organisation du matériel, Louis Claude Paquin (2006) considère qu’il est indispensable de comprendre qu’aujourd’hui, nous agissons dans une « société de l’information ». Cela implique entre

autres de saisir la manière dont les technologies actuelles produisent, conservent et partagent « les objets communicants » (p.316). Paquin insiste sur l'idée qu'il ne s'agit pas d'accumuler un grand volume d'informations, mais de retenir celles qui sont nécessaires à un objectif déterminé : les archives pour la création, celles qui surgissent au cours du processus, ou encore celles qui agissent comme trace du travail de recherche-crédation. Il souligne l'importance de les garder à portée de main pour le moment où l'on en a besoin. Il propose un processus composé de plusieurs étapes visant à archiver et à récupérer des données de manière appropriée, à savoir : collecter les données par l'observation ou l'enregistrement; les analyser (ce qui implique de les contextualiser et de les filtrer); les interpréter pour en saisir le sens et leur attribuer un usage spécifique; les organiser et classer selon la pertinence, la fonction ou la date ; les stocker à l'aide des technologies; enfin, les repérer facilement en fonction des besoins particuliers, sous diverses formes (données brutes ou organisées). Dans le processus de gestion du matériel, il était essentiel de consacrer du temps à l'observation et de permettre à chaque document de s'exprimer de manière autonome. Bien qu'il y ait eu initialement des raisons de choisir chacun d'entre eux, au fil du processus, beaucoup ont été écartés tandis que d'autres ont été délibérément recherchés afin d'enrichir les idées ou les thèmes déjà développés sur scène, ou encore pour faire progresser la réflexion du processus lui-même.

Les archives pour la recherche-crédation ont été organisées en considérant leur fonction, soit pour la création de *Alas para volar: récit scénique autobiographique à 3 voix et 3 corps*, soit pour la recherche dans son ensemble. Un autre critère pris en compte pour cette classification, fut de considérer les différents cycles et étapes de travail¹⁰⁸. En outre, en fonction de l'avancement du processus, les archives ont été organisées dans leur version numérique, stockées dans un dossier prévu à cet effet sur mon ordinateur. Cependant, il y avait toujours une archive physique (objets, photographies, textes imprimés ou écrits) qu'il m'était essentiel d'avoir sous la main lors de chaque séance de laboratoire scénique.

3.4 Analyse et traitement et des données

Pour le processus de traitement et d'analyse des données, il était fondamental d'adopter une approche rigoureuse et réfléchie, mettant en pratique l'idée de « mettre sa pensée en action, puiser à ses référents interprétatifs, tenter de nommer ce qu'il a pressenti sur le terrain » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 109). Afin d'explorer et d'analyser les données, j'ai dû m'engager dans un travail perceptif approfondi, en valorisant le processus créatif. Le point de départ était toujours l'observation, l'écoute ou le toucher des

¹⁰⁸ Les trois phases et ses sept étapes seront développées dans le chapitre suivant.

matériaux collectés, de manière itérative. Ensuite, j'ai procédé à la phase d'interprétation et de théorisation des données. L'analyse elle-même a été un processus récursif, car la recherche-crédation suivait une trajectoire en spirale, émergeant du centre tout en progressant continuellement. Cela permettait de découvrir, de développer de nouvelles idées de manière réflexive, à partir du point de départ. Il s'agit d'un travail qui demande une révision et une remise en question de l'expérience vécue, tout en envisageant des expériences futures. En fin de compte, il revêt également une dimension introspective, car en tant qu'artistes-chercheurs, nous sommes appelés à examiner nos préjugés, nos présomptions et nos croyances.

En recherche qualitative, le chercheur utilise différentes sources de données (contenu d'entrevue, journal de pratique, récit de vie, carnet de dessins, matériel audiovisuel, œuvres...). Non seulement se retrouve-t-il avec une quantité impressionnante de données, mais il doit être capable de traiter et d'englober des données hétérogènes ou de combiner différentes techniques de collecte de données. L'analyse de contenu du matériel recueilli lors d'entrevues, d'entretiens d'explicitation ou des documents afférents (journaux, récits) constitue, en recherche qualitative une étape incontournable et délicate. (Bruneau et Burns, 2007, p. 48)

Dans ce processus d'analyse, il a également été nécessaire de valoriser et de reconnaître les espaces de silence et d'incertitude. Le silence a aussi une voix et nous permet de saisir la valeur du procédé ainsi que le déroulement de l'analyse, qui requiert du temps de qualité et un regard à la fois ouvert et renouvelé. Pour ce faire, j'ai mobilisé des stratégies d'analyse spécifiques: thématique, en mode écriture et par l'expérimentation scénique.

3.4.1 Analyse thématique

En relation avec la méthode d'analyse des données autoethnographiques, j'ai d'abord procédé à une analyse thématique, c'est-à-dire que j'ai tenté de délimiter des thèmes centraux et des unités de significations, en « faisant intervenir des procédés de réduction des données » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 235) en fonction de mes objectifs de recherche et de création. J'ai ainsi pu démêler les informations de certaines archives et documents pertinents qui m'ont permis de comprendre et de décrire en détail le phénomène de création à l'aide des fonctions de repérage et de documentation. La première activité a consisté à établir une « délimitation des thèmes », et la deuxième, à « tracer les parallèles ou à documenter des oppositions ou divergences entre les thèmes » (p. 236). Cette analyse avait une intention descriptive. Il s'agissait de « construire un panorama au sein duquel les grandes tendances du phénomène à l'étude vont se matérialiser dans un schéma » (p.236). Par la suite, il a été possible d'approfondir le

travail grâce à une thématisation continue, permettant d'extraire et de réfléchir non seulement aux thématiques, mais aussi aux principes et attitudes essentiels des modes de création. Une thématisation ou une analyse thématique, exige de donner corps à un procédé de réduction des données en regroupant les informations selon des thèmes et des sous-thèmes. Ce travail de réduction a contribué, d'une part, à répondre aux questions qui ont motivé la recherche-crédation, et d'autre part, à donner une idée assez claire de ce qui était fondamental dans les matériaux à analyser. Il s'agissait « de mener un travail systématique de synthèse des propos » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 235).

Il était important de tenir toujours compte des objectifs de recherche-crédation, ainsi que de la nature des données matérielles. En ce qui concerne le mode d'inscription des thèmes, j'ai utilisé des schémas et des tableaux tracés à la main sur de grandes feuilles de papier, ainsi que le journal de bord. J'ai ainsi adopté une approche de « thématisation en continu » (p 241), qui se construit et s'enrichit progressivement tout au long de la recherche. « L'analyse thématique consiste, dans ce sens, à procéder systématiquement au repérage, au regroupement et, subsidiairement, à l'examen discursif des thèmes abordés dans un corpus, qu'il s'agisse d'une transcription d'entretiens, d'un document organisé ou de note d'observation » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 236). L'analyse thématique m'a permis d'identifier, d'organiser et d'examiner en détail les éléments de la recherche-crédation, conduisant ainsi à une première compréhension du phénomène étudié.

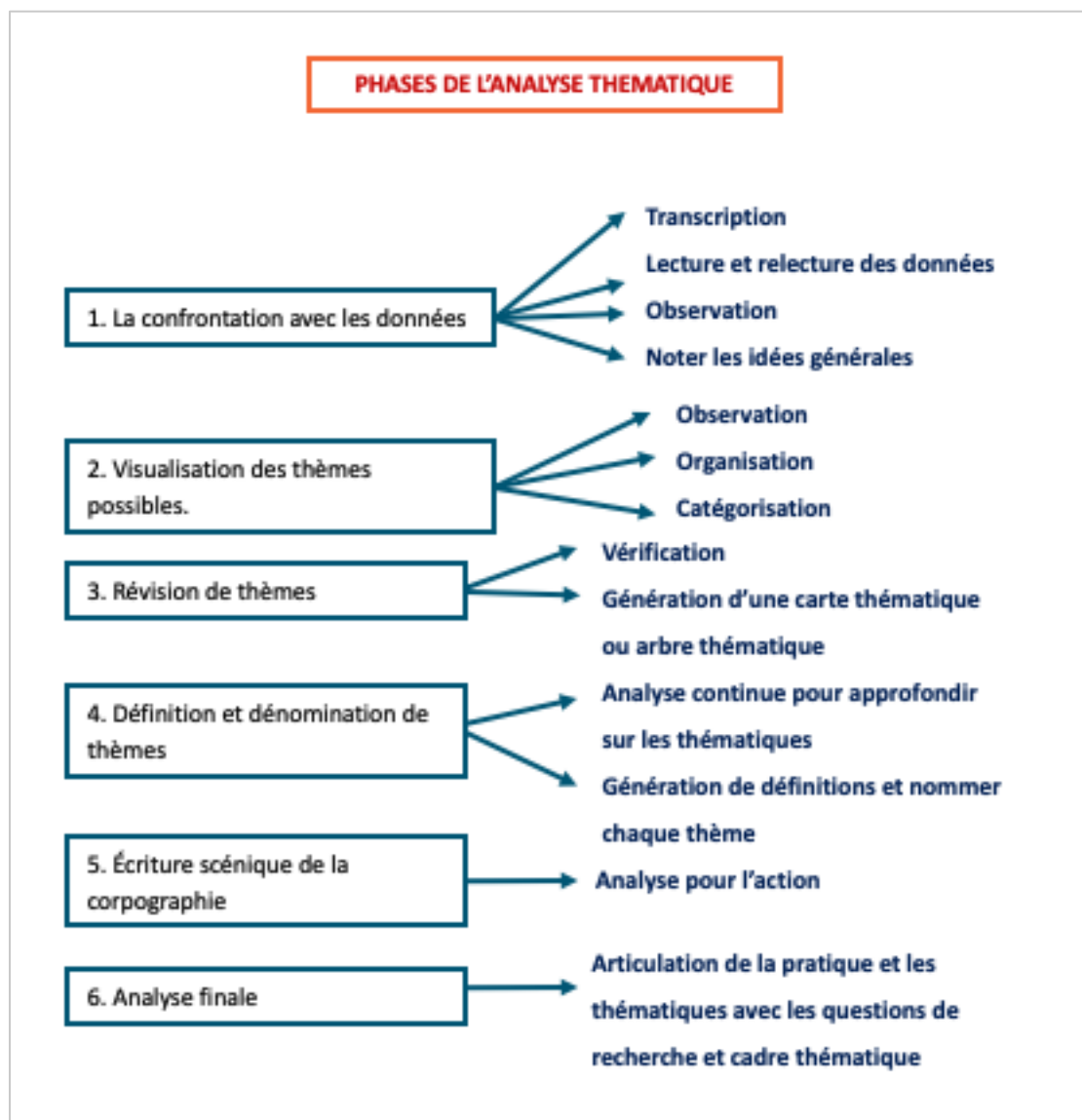


Tableau 3-4 Schéma analyse thématique

3.4.2 Analyse en mode écriture

L'utilisation de la praxis d'analyse en mode écriture a été développée en articulation avec l'analyse thématique. Tel que mentionné dans le regard *A/R/Togographique* de la recherche, l'exercice d'écriture a été privilégié dans le but d'identifier le sens implicite des diverses données, en articulant les images collectées, c'est-à-dire vidéos, photos, dessins, et les réflexions issues des documents. Pour Rondeau (2011), l'écriture serait « un baume réconciliateur du temps passé, présent et futur » (p 57), et favoriserait la création de sens ainsi que la compréhension du vécu, en articulant l'expérience, les données de recherche, le regard des autres participants à la recherche-crédation, ainsi que la prise en compte des données somatiques. Selon Paillé et Mucchielli (2016), il s'agit d'une méthode particulièrement adaptée

aux recherches portant sur des démarches autobiographiques ou autoethnographiques. Ainsi, ils indiquent que le chercheur

[...] s'engage dans un travail délibéré d'écriture et de réécriture, sans autre moyen technique, et ce travail analytique tient lieu de reformulation, d'explicitation, d'interprétation ou théorisation du matériau à l'étude. L'écriture devient ainsi le champ de l'exercice analytique en action, à la fois le moyen et la fin de l'analyse (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 187-188).

Pour développer et communiquer le travail d'analyse sous forme d'écriture, les auteurs proposent trois niveaux, ou étapes, pour mener à bien cet exercice : la transcription, la transposition, et la reconstitution (p. 189).

La première étape consiste à transcrire les données brutes. À cet égard, je peux illustrer cette action par le travail de transcription des entretiens, qui a donné lieu à deux types de documents pour la recherche-création : un texte écrit regroupant l'ensemble de ce qui a été dit, et une séquence d'images exprimant la manière dont ces propos ont été énoncés, c'est-à-dire la chronophotographie. Un autre exemple serait la rédaction de notes de terrain après chaque session de travail en laboratoire.

La deuxième étape, la transposition, a comme but de faire une « annotation du corpus et toutes formes d'essais de sens » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 189). Selon ces auteurs, ce moment revêt une grande importance, car il implique une exploration approfondie des matériaux en vue d'une analyse détaillée. Pour ce faire, ils proposent trois opérations à accomplir en boucle : l'appropriation qui permet une compréhension du matériau, la déconstruction qui travaille avec une sélection pertinente des données qui ont un rapport avec les objectifs de la recherche-création, et la reconstruction qui concerne la mise en contexte de ces informations (p. 190). Dans le cas de ma recherche-création, ces opérations ont eu lieu dans la salle de répétition pendant le laboratoire scénique. Le fait d'avoir le temps d'expérimenter avec les données a permis une compréhension plus profonde de celles-ci, ainsi qu'une nouvelle organisation des informations.

Enfin, la troisième étape, celle de reconstitution, se caractérise par une approche discursive et dynamique. Grâce à « l'acte créateur » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 193) des « textes » définitifs, comprenant la *corpographie* et la thèse, une vision analytique et une conceptualisation déterminée devraient être présentes. Comme le soulignent les auteurs, « l'écriture permet plus que tout autre moyen de faire

émerger directement le sens. Elle libère des contraintes propres aux stratégies axées sur le repérage et la classification des unités de signification du matériau analysé » (p.192).

De ce fait, l'analyse sous forme d'écriture a permis de reconstruire l'expérience, de développer une pensée ainsi qu'un point de vue de manière approfondie. En articulant la réflexion et en mettant en dialogue la théorie et de la pratique — en considérant les histoires, les émotions, les temporalités et l'espace particulier — cette écriture m'a permis d'élargir et d'organiser nos connaissances.

L'analyse en mode d'écriture en tant que méthode intégrée à la recherche, s'est d'abord manifestée à travers la réflexion consignée dans mon journal de bord, puis dans l'écriture de cette thèse. Entre ces deux processus, l'analyse a également pris forme lors de l'étape d'écriture scénique, qui découle de l'action physique et verbale, plaçant ainsi le corps des créatrices au premier plan. Cette réflexion dans et par l'action a permis de développer une polygraphie, révélant les liens entre l'expérience vécue et la conceptualisation analytique.

3.4.3 Expérimentation scénique

Quand il s'agit de recherche scénique, le moment de l'expérimentation constitue le véritable travail de terrain, celui de l'action. C'est dans cette circonstance que je reviens toujours aux principes de la tradition du théâtre expérimental, en particulier, au théâtre laboratoire de Grotowski (1968) et d'Eugenio Barba (2010). Leur conception d'expérimentation collective qui a commencé dans les années 60 et 70 avait pour but de retrouver un langage autant collectif qu'individuel, et de concéder un espace de travail dans lequel le processus était plus important que le résultat. Il s'agit d'une « révolution de l'invisible » (Barba et Savarese, 2010, p. 82) dans lequel, face à la crise du texte dramatique, le travail de la scène, de l'action et de l'expérimentation est réaffirmé dans une activité qui se déroule principalement en communauté. Les acteurs et actrices ont le temps de découvrir des chemins de création et un langage particulier à partir d'un exercice proposé, constituant ainsi une dramaturgie personnelle, une « dramaturgie de l'acteur » (p.82).

Ainsi, l'expérimentation scénique, qui englobe des activités intellectuelles, émotionnelles et surtout corporelles, est considérée comme un axe central du traitement et de l'analyse des données de recherche-crédation. « Les postures épistémologiques et théoriques se lient aux méthodes et aux activités pratiques de la recherche pour former un tout cohérent » (Gosselin et Le Coguic, 2006, p. 82). C'est à ce moment

précis que nous avons l'opportunité, encadrée dans un temps et un espace particulier, d'expérimenter, de découvrir de nouveaux procédés, de tester des idées, de nous laisser surprendre et de laisser la scène s'exprimer d'elle-même. Il s'agit d'une manière de proposer un langage particulier pour la création, de supprimer le superflu, de tisser l'écriture scénique et, surtout, de comprendre le fonctionnement du processus de création. Le matériau principal est constitué du travail physique de l'acteur et de l'actrice, leur corps en action, leurs mouvements, leurs gestes, ainsi que les informations issues des archives qu'ils ou elles cherchent à activer sur scène. Au cours du travail d'expérimentation étape par étape, de nouvelles questions surgissent, et toutes les réponses possibles sont trouvées dans l'action. Ce moment de recherche est devenu à la fois un espace libérateur et un cadre de rigueur créative, poussant à la limite les possibilités que nous avons installées ou qui se sont présentées à nous.

Dans le cas de ma recherche, l'expérimentation scénique a revêtu une importance capitale, car elle m'a fourni les pistes fondamentales. C'est à travers cette démarche que se sont établis les codes à utiliser, ainsi leur propre singularité.

3.5 Enjeux éthiques dans le cadre de cette recherche-crédation

La collecte et le traitement des données ont été réalisés conformément au protocole éthique du CERPE¹⁰⁹ plurifacultaire de l'UQAM, après demande et obtention d'un certificat éthique. Cependant, au-delà du respect de ce protocole, conçu pour encadrer des recherches issues de champs multiples, la réflexion sur les questions éthiques propres au théâtre documentaire et biographique, et plus particulièrement à une recherche de nature autoethnographique, occupe une place importante pour moi en tant que chercheuse-crédatrice. Je suis convaincue que le travail de création en théâtre documentaire et biographique implique nécessairement une posture éthique et politique de la part des créateurs et créatrices. Ce sont eux qui portent la responsabilité des choix éthiques, non seulement avant d'entreprendre le travail avec les collaborateurs et collaboratrices, mais également tout au long du processus de création et jusqu'au moment du spectacle, lorsque le partage avec le public a lieu.

Comme mentionné dans le chapitre précédent, les diverses pratiques de théâtre issues du réel doivent aborder, penser et prendre en charge toutes les dimensions des implications déontologiques soulevées par le fait de travailler avec des personnes invitées à témoigner et à participer dans les créations. Les

¹⁰⁹ Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains.

personnes collaboratrices doivent être respectées en tout temps en tant que sujets, co-auteurs, et ne devraient pas être vus comme des objets de création. En observant des créations issues du théâtre documentaire et biographique, dans certains cas, il apparaît clairement que l'invitation faite aux collaborateurs et collaboratrices à partager leurs histoires et à participer à la mise en scène soulève des questions délicates sur le plan éthique. Le risque de tomber dans une approche utilitariste est réel. Plusieurs questions émergent alors : comment produire une création tout en étant fidèle au récit initial? Comment éviter de manipuler les informations, les collaborateurs, les collaboratrices, ainsi que le public? Comment partager ces histoires intimes et personnelles avec un public? À quel point a-t-on le droit de partager cette intimité? Qui doit établir les limites, et à quel moment? Y a-t-il des limites? Comment demeurer dans la continuité des récits des personnes rencontrées et tout en affirmant un point de vue en tant que créatrice? Et enfin, comment mener un processus de création sans nuire ni causer de préjudice à personne, ni à soi-même?

Dans son article « Soi et les autres : l'éthique dans la recherche autoethnographique¹¹⁰ », Jillian A. Tullis (2019), indique que « cet environnement de recherche dynamique, où les chercheurs sont liés à leurs propres textes, exige un type d'engagement éthique qui est hautement contextuel, contingent et essentiellement relationnel¹¹¹ » (p.156). Je comprends par cela que chaque projet est particulier et doit avoir des considérations singulières selon les circonstances. Elle propose aussi quelques directives générales liées à ce regard éthique de la recherche, à savoir : ne pas nuire ni causer de préjudice (à soi-même et aux autres); non seulement obtenir le consentement éclairé, mais pratiquer le processus de consentement, pour préserver l'autonomie de la personne qui collabore, et garantir sa participation volontaire tout au long du projet. Elle souligne l'importance d'inviter les participants à passer en revue le matériel (texte, dramaturgie, etc.), et à ne pas présenter en public ou publier quoi que ce soit qui ne pourrait pas être montré aux personnes mentionnées dans le texte (ou création). Finalement, elle indique l'importance de « ne pas sous-estimer la vie après la publication d'un récit » (p 173), c'est-à-dire que même si le résultat de la recherche est un récit sous forme de texte ou dans notre cas d'une création, les réactions des lecteurs ou du public ne sont jamais figées. Cela peut éventuellement avoir un impact sur les

¹¹⁰ "Yo y los otros. La ética en la investigación autoetnográfica"

¹¹¹ "Este ambiente dinámico de investigación, de investigadores ligados a sus propios textos, requiere un tipo de compromiso ético altamente contextual, contingente y prioritariamente relacional"

collaborateurs. C'est pourquoi, en accord avec eux, il faudrait envisager des moyens de les protéger dans les textes ou créations.

Dans ma propre expérience de personne travaillant avec des démarches en théâtre documentaire et biographique, mes choix pratiques, théoriques et méthodologiques tiennent compte des enjeux de nature éthique qui considèrent autant les sujets abordés, les personnes avec lesquelles on travaille, la manière d'aborder le processus de création et le mode de représentation au moment du partage avec un public. Toutefois, cela demande une attention constante, car il s'agit toujours d'un processus « vivant », sensible, émergent, surprenant et important pour les personnes concernées.

Dans le cas particulier de *Alas para volar : récit scénique autobiographique à 3 voix et 3 corps*, la participation des membres de ma famille a nécessité une attention, une réflexion et une adaptation. Il était cohérent de les intégrer au travail compte tenu de l'un des objectifs importants de la recherche: Reconstituer une mémoire particulière des individus témoignant, en lien avec l'histoire sociale, politique et culturelle de la communauté à laquelle ils appartiennent. De plus, la recherche heuristique selon Paillé (2016) débute par une démarche qui envisage la propre expérience du chercheur, avant de se tourner vers celle des autres. Pour cette démarche de recherche-crédation, travailler la partie pratique à partir de ma propre expérience devenait un défi majeur une fois arrivée à cette étape de mon parcours et de mon travail artistique. Cependant, je ne souhaitais pas le faire à une seule voix. Inviter des membres de ma famille ouvrait la possibilité de tisser une mémoire à trois voix et à trois corps de différentes générations. Cette polyphonie m'intéressait beaucoup. De plus, cela allait me permettre de saisir les enjeux d'un travail partagé de co-crédation avec des non-actrices, démarche déterminante dans ma recherche.

Pour conclure ce chapitre consacré à la méthodologie de la recherche-crédation, je tiens à souligner qu'il s'agit d'un processus en constante évolution, qui nous a demandé une adaptation à un rythme particulier et aux circonstances qui prévalaient. La recherche-crédation s'est inscrite dans un temps, un espace, et un contexte précis, au cours duquel des matériaux originaux ont été explorés et mis en jeu.

Ce cadre méthodologique m'a permis d'expérimenter librement le développement de ce projet. Il m'a donné des pistes concrètes pour la collecte de données, l'analyse, l'expérimentation pratique, permettant son interprétation à travers la création ainsi que l'écriture de cette thèse.

CHAPITRE 4

DE LA MÉMOIRE À LA SCÈNE : STRATÉGIES DE CRÉATION DE *ALAS PARA VOLAR*, RÉCIT SCÉNIQUE AUTOBIOGRAPHIQUE À 3 VOIX ET 3 CORPS

Ce chapitre met en lumière les enjeux présents tout au long du processus de création de *Alas para volar* : *récit scénique autobiographique à 3 voix et 3 corps*. Il aborde les éléments de la recherche en articulant le travail de création autobiographique avec des dimensions artistiques, sociaux, culturels et politiques, tout en tenant compte des événements réels survenus au cours du processus. En dirigeant et en vivant simultanément ce processus, j'ai pu en explorer toutes les dimensions « de l'intérieur », offrant ainsi une perspective singulière et intime sur chaque étape de la création.

Cette partie de la thèse explore et explicite les particularités issues du processus de création au sein du laboratoire scénique, en mettant en évidence les éléments spécifiques qui ont permis de concrétiser mes recherches, idées, intuitions et expériences. En tant que chercheuse-artiste et témoin, j'y aborde également les questions de la mémoire et de l'identité, dans lesquelles la corporéité, les archives et les documents de création jouent un rôle essentiel en tant que vecteurs de souvenirs, influençant directement le déroulement du processus créatif.

Lors du laboratoire scénique, l'objectif principal était d'explorer de manière approfondie le processus de création de la *corpographie*. Pour ce faire, l'équipe de recherche-crédation a mené une étude et une exploration à partir des récits autobiographiques et archives personnelles de trois générations : ma fille Gabriela, ma mère Maria Eugenia et moi-même. Il s'agissait de l'étude du processus de mise en place d'un événement scénique inscrit dans le corps des créatrices, c'est-à-dire d'une écriture scénique qui se tisse de manière collective plutôt qu'à partir d'un texte traditionnel qui par la suite serait mis en scène.

Dans les sections suivantes, je discuterai également des décisions prises en matière de représentation et de la manière dont j'ai adapté notre travail de création et de répétition face à des événements tels que la révolte sociale au Chili, la maladie d'une des co-créatrices et l'avènement de la pandémie. Cet ajustement a finalement enrichi la démarche créative, tant sur le plan formel que thématique. Il m'a également conduite à explorer des avenues de réflexion qui n'avaient pas été envisagées lors de la phase initiale de cette recherche-crédation. Enfin, ce dernier chapitre s'attache à dresser un bilan autoethnographique de

cette aventure créative, tout en mettant en évidence les défis, les questions, les problèmes et les découvertes qui ont émaillé notre parcours.

4.1 Contexte : conditions de la création

La partie création de ma recherche a représenté un moment déterminant du processus de recherche-crédation doctoral. Mise en œuvre entre l'été 2018 et l'été 2020, elle couvre une période de deux années, ponctuée par différents cycles et étapes de travail, ainsi que des moments de pause et de réflexion. Les premiers pas ont été un « saut dans le vide », comme tout début de processus créatif, mais cette fois-ci en incluant des éléments inédits: travailler directement avec des membres de ma famille et prendre en compte des facteurs d'organisation impliquant le déplacement de l'équipe de création entre deux pays. Ces aspects, ainsi que les implications artistiques, académiques et émotionnelles du processus à venir, ont fait du début de ce laboratoire scénique un moment particulièrement excitant.

J'ai commencé ce travail avec une bonne expérience de ce type de processus, mais toujours animée par la curiosité de faire de nouvelles découvertes. Pour ce faire, et en suivant les principes de la méthodologie proposée, j'ai veillé à privilégier la réflexion, la récursion et l'introspection. Je me suis engagée à garder l'esprit ouvert aux éléments émergents tout au long de la démarche.

Démarrer un projet créatif avec de nombreuses idées en tête et un plan plutôt général, revient à proposer aux personnes qui collaborent une « page blanche » ou un « espace vide » comme point de départ. Cela crée toujours en moi un sentiment de vertige et d'ouverture stimulant. Ce saut dans l'inconnu provoque une incertitude qui se mêle à une posture stimulante, car tout reste à faire à créer selon notre point de vue commun. Je sais toujours où je commence — ce que Peter Brook (2001) appelle une « intuition sans forme ». En d'autres termes, j'ai des images, des désirs et une idée approximative de ma destination, mais je suis consciente qu'il y a toujours beaucoup de découvertes à faire en cours de route, grâce aux apports et contributions des co-créatrices.

Dans ce type de théâtre autobiographique, où le travail commence à partir de l'expérience des personnes participantes, le chemin est toujours incertain. Il dépend des personnes qui y prennent part ainsi que des histoires singulières qui émergent au fil du processus. Le tissage de la dramaturgie scénique s'élabore de manière collaborative : les idées et images initiales peuvent soit acquérir une importance majeure, soit

être reléguées à l'arrière-plan, voire oubliées, au profit de découvertes et d'expressions plus puissantes déployées au cours du processus de création.

De mon point de vue, ce « saut dans le vide » ne concerne pas seulement ma propre expérience, mais également celle des personnes que j'invite à collaborer. En ce sens, j'entre en résonance avec la pensée de Brook:

Je n'ai jamais cru en une vérité unique. Qu'il s'agisse de la mienne ou celle des autres. Je crois que toutes les écoles, toutes les théories peuvent être utiles en un certain lieu, en un temps donné. Mais je crois qu'on ne peut vivre qu'en s'identifiant passionnément, et absolument, à un point de vue.

Toutefois, le temps passant, à mesure que nous changeons, que le monde change, les objectifs varient et le point de vue se déplace. Si je considère les essais que j'ai écrits, les idées émises en maints endroits et en des occasions si variées, au cours de toutes ces années, une chose me frappe : une certaine continuité. Pour qu'un point de vue soit d'une quelconque utilité, il faut s'y consacrer totalement, il faut le défendre jusqu'à la mort. Pourtant, en même temps, une petite voix intérieure murmure : « Hold on tightly, let go lightly » (Brook, 2001, p. 4).

J'ai donc exposé mes idées initiales, mon point de vue et mes plans préliminaires pour le projet, tout en stimulant l'émergence de nouveaux éléments et perspectives et les dialogues nécessaires qui allaient finalement donner forme à la création.

4.1.1 Participantes, participants

La sélection des participantes pour la partie création s'est inscrite dans la continuité de mon idée initiale : partager une mémoire sociale et personnelle à travers le lien d'affiliation entre les femmes de ma famille, de mère en fille. Il était important que ces personnes, « expertes en leur réalité » (Mumford et Garde, 2015), puissent se sentir à l'aise avec ce type de démarche et qu'elles soient en mesure d'y consacrer un temps raisonnable afin de s'engager dans un travail à long terme. Je savais que ma mère Maria Eugenia Rodríguez (Mai) et ma fille Gabriela Soto Ubal, possédaient la disponibilité, la capacité de travail, d'expression et le caractère nécessaire pour aborder cet exercice de création, même si elles ne sont pas des comédiennes. Se confronter à un public n'est pas pour elles quelque chose d'inhabituel; de ce fait, je savais que participer à ce projet ne leur imposerait pas un stress insoupçonné. Ma mère a consacré toute sa vie à l'enseignement universitaire au Chili, où elle a formé des professionnels de l'éducation physique. Dès sa jeunesse, elle a également pris part à diverses expériences artistiques collectives, notamment au sein de groupes folkloriques et de chorales. Quant à ma fille, elle poursuivait à ce moment ses études

universitaires et possédait une expérience en tant que *leader* étudiante, tant au Chili qu'au Québec. Elle pratiquait activement la chorale, le cirque, le théâtre et la gymnastique. J'étais convaincue que leurs expériences antérieures leur seraient précieuses pour relever ce défi, car elles avaient déjà acquis des compétences pertinentes pour une approche théâtrale. De plus, je les invitais à expérimenter une démarche qui leur était familière, puisqu'elles connaissaient bien mon travail artistique, pour avoir suivi de près ma carrière professionnelle. Les inclure dans ce processus de création était, à mon avis, la manière la plus juste de « parler de mon village » (Boltanski, 2010), en collaboration avec les personnes les plus pertinentes.

Une fois engagées dans ce travail de recherche-crédation et familial, Mai et Gabriela ont endossé de multiples rôles en tant que co-crédatrices. En effet, elles ont livré leur témoignage, fourni des matériaux d'archives personnelles, créées, proposées, et décidé ce qu'elles souhaitaient — ou non — raconter sur scène. Elles ont également travaillé en mode laboratoire et création en salle de répétition, tout en réfléchissant à leur propre expérience. Ainsi, leurs observations et leurs compte rendus ont constitué un matériau précieux pour la réflexion concernant la thèse-crédation.

Pendant les deux premiers cycles de laboratoire, l'équipe n'était composée que de nous trois. Toutefois, pour la dernière partie du processus, elle s'est enrichie grâce à la collaboration de Coralie Lemieux-Sabourin chargée de la conception audiovisuelle du projet, Guillaume Deman, assistant à la mise en scène et Varnen Pareanan, régisseur et concepteur responsable du son, de l'espace, de l'éclairage et de l'affiche de la production. Leur regard singulier et leur travail généreux ont été d'une importance déterminante pour l'achèvement de la proposition artistique. Tous trois ont sans doute été des alliés essentiels au moment où j'ai eu besoin de prendre un certain recul sur le processus mené jusque-là. Ils sont venus compléter notre « microcommunauté temporaire, propre du temps de la représentation » (Guay et Thibault, 2019, p. 70). Leurs points de vue, leurs opinions et leurs réflexions ont permis à la création de se concrétiser de la meilleure manière possible. Leur créativité, leur dévouement et leur tolérance face à l'imprévu, ont été inestimables, surtout dans les conditions très particulières de la pandémie à laquelle nous étions confrontés à l'époque.

4.1.2 Mon rôle de conduite

En tant que responsable du projet, j'ai intégré, tout au long de ce processus de création, les perspectives d'artiste, de chercheuse et d'enseignante, en accord avec l'approche A/R/Togographique. Il était donc

essentiel de mettre en dialogue ces différents points de vue tout au long de la démarche. Mon rôle d'artiste comportait également deux dimensions : celle de metteuse en scène et celle de performeuse. En tant que metteuse en scène, je proposais des idées, je structurais minutieusement le projet ainsi que les séances de travail, en adaptant le parcours en fonction des découvertes et les nécessités du processus. En tant que performeuse, j'ai vécu l'expérience de donner corps à la mémoire, en problématisant le travail de l'expression de soi sur scène. J'ai sélectionné et organisé mes propres matériaux scéniques, en me confrontant à mes émotions et à mes fantômes, tout comme Gabriela et Mai.

Pour les autres rôles, je me suis d'abord interrogée, d'une part, sur la manière de me positionner en tant que chercheuse, devant adopter une posture réflexive et analytique tout au long du processus, et d'autre part, sur ma fonction d'enseignante. En effet, je devais accompagner, transmettre un savoir-faire et chercher à développer des compétences spécifiques au projet chez les participantes. Comment parvenir à prendre une part active, observer et réfléchir simultanément ? Je me suis vite rendu compte qu'il était plus logique de le faire en alternance. Je devais me concentrer sur une tâche à la fois : la préparation, le laboratoire, de l'écriture scénique, la répétition, le partage ou la réflexion.

Progressivement, j'ai perçu que ces quatre fonctions s'intégraient organiquement dans ma démarche professionnelle. Avec le temps, j'ai compris comment les imbriquer et les faire dialoguer en permanence. L'application simultanée de ces différents rôles a enrichi ma pratique, a permis de nouvelles façons d'aborder mes questionnements, en offrant un angle d'approche renouvelé. Je considère que cela a contribué à donner davantage de cohérence au projet, grâce à une lecture plus holistique du processus.

En appliquant cette approche intégrative à mon rôle de cheffe d'orchestre, je suis parvenue à me concentrer sur la compréhension des potentialités et des limites de la pratique du théâtre biographique. Il s'agissait de sélectionner les matériaux en me demandant : quelles sont les histoires collectées les plus « importantes » et les plus « pertinentes » à mettre en scène ? Ensuite, il fallait trouver une manière créative et sensible de résoudre le « décalage entre les documents et la scène » (Baláz Gera tel que cité par Hoffert, 2001, p. 112).

L'écoute active est alors devenue un élément essentiel de ce processus. En abordant le travail de mémoire du point de vue artistique de la performeuse, de la dramaturge et de la metteuse en scène, ma tâche a consisté à proposer des moyens permettant à ces souvenirs de se déployer dans le présent. Cela impliquait de relire et de réécouter les témoignages, d'examiner et de sélectionner à plusieurs reprises des archives

et des documents « pour » et « issus » du processus de laboratoire. Ce procédé m’a permis de resélectionner, de hiérarchiser et d’organiser méticuleusement les matériaux, en tenant compte de divers facteurs tels que leur pertinence, leur importance pour les trois participantes, leur matérialité et leur contenu. L’objectif était d’intégrer non seulement des éléments objectifs des récits, mais aussi des sensations, des émotions, des mouvements et des gestes issus des histoires recueillies.

Le corps, envisagé comme une archive vivante, a occupé une place centrale dans ce travail, où la perception, l’énergie, la mémoire et l’identité étaient constamment en jeu.

Dans le rôle de chercheuse, il m’a été possible de prendre du recul et de développer une méta-perspective sur l’ensemble du projet. Ce regard distancié m’a permis de garder à l’esprit les objectifs de la recherche tout en intégrant les dimensions artistiques et pédagogiques, enrichissant ainsi le processus créatif par une réflexion critique constante.

4.1.3 Les cycles et les étapes du processus de création

Les pages suivantes exposent en détail les caractéristiques propres à la démarche, en s’attachant aux trois cycles du processus artistique: « conception et documentation », « expérimentation et écriture scénique », et enfin « répétitions et (re)présentation ». Chacun de ces cycles est articulé en plusieurs étapes, décrites dans leurs spécificités¹¹².

4.1.3.1 Premier cycle: « conception et documentation »

Ce premier cycle avait pour objectif de mettre en action la dimension pratique et collective de la recherche à travers diverses stratégies de collecte de données pour la création, centrées sur la mémoire intergénérationnelle des femmes de notre famille. L’enjeu principal de cette étape consistait à faire émerger ensemble « la grande thématique » ou la « grande histoire », autrement dit, à déterminer ce sur quoi la création porterait plus particulièrement. En partant de l’idée initiale: « Comment la mémoire se transmet-elle entre les femmes de la famille? *¿Dónde habitan nuestros relatos, nuestras memorias?*¹¹³ », nous avons progressivement orienté notre réflexion vers des questions plus procédurales : Quelles

¹¹² Voir page 91. Figure 3.1 Diagramme de la structure de la recherche-crédation.

¹¹³ « Où habitent nos histoires, nos souvenirs? » J’ai pensé qu’il était important de placer cette question en espagnol dans le corps du texte parce qu’il s’agit d’une question initiale importante, qui a un sens mais aussi un rythme et une charge que la traduction ne permet pas d’atteindre.

histoires spécifiques allons-nous raconter? Quels seront les dispositifs allons-nous expérimenter? Quels sont nos désirs? Quelles sont nos limites?

Cette période a été fondamentale, car elle m’a permis d’explicitier et de partager en profondeur les idées ainsi que les objectifs du projet, qui, au départ, pouvaient sembler un peu abstraits pour Mai et Gabriela. Elle m’a également offert l’occasion de découvrir leurs intérêts particuliers. Parallèlement, j’ai mis en place des conditions et un espace propice au partage, à la réflexion et à l’expression, afin de favoriser leur engagement actif dans le processus. Je les ai encouragées à poser des questions, à exprimer leurs opinions et à exercer un véritable pouvoir d’action en tant « qu’expertes » de leurs propres histoires (Mumford et Garde, 2015, p. 5).

Ce premier cycle, structuré en trois étapes, a débuté en juillet 2018, lorsque ma mère et ma fille ont accepté de collaborer au projet, et il s’est prolongé jusqu’au laboratoire scénique qui a eu lieu à Montréal en mars 2019.

L’étape 1 (juillet-décembre 2018), marque la naissance du processus, caractérisé par ce que Duarte (2010) appelle les « stimuli involontaires¹¹⁴ » (p. 116). Durant cette période, les premières propositions ont émergé à partir de l’idée et de la question initiales, nourries par les intuitions, les contributions et les points de vue des co-créatrices.

Comme le souligne Duarte :

S’agissant d’une étape à forte composante inconsciente, cette phase est liée à la configuration personnelle de l’artiste et n’est pas susceptible d’être uniquement travaillée sur le plan conscient. Elle suggère cependant une attitude d’attention de la part de l’artiste envers le monde qui l’entoure et une capacité d’auto-écoute de sa part. Cela est intimement lié à la reconnaissance de sa propre expérience¹¹⁵(Duarte, 2010, p. 119).

Ainsi, cette étape préliminaire a été marquée par un dialogue constant entre les dimensions inconsciente et consciente, à travers les « stimuli involontaires », et les questions formulées. Ces éléments ont agi

¹¹⁴ “los estímulos involuntarios”

¹¹⁵ “Al tratarse de una etapa con grandes componentes inconscientes, esta fase está ligada a la configuración personal del artista y no es susceptible de ser trabajada solamente en un plano consciente. Sugiere, eso sí, una actitud de atención por parte del artista hacia el mundo que lo rodea y una capacidad de auto-escucha por parte de aquel. Esta última está íntimamente ligada al reconocimiento de la propia experiencia por parte del artista”.

comme déclencheurs, faisant émerger des éléments personnels et intuitifs, tout en orientant progressivement le travail vers une approche plus structurée et réfléchie, fondée à la fois sur mon expérience artistique et sur les connaissances issues de la recherche sur les théâtres du réel.

L'étape 1 du premier cycle a débuté par le partage, avec Mai et Gabriela, de quelques exemples de matériaux collectés au préalable en guise de stimuli : photographies, textes et réflexions. D'autres questions ont alors surgi, servant à la fois de moteur créatif et d'outil d'exploration de notre mémoire: Qui suis-je? Qui suis-je par rapport à mes ancêtres et à mes partenaires de création? Où se conservent les récits de notre existence, ces petites histoires, qu'elles soient bien ancrées dans nos mémoires ou enfouies dans l'oubli?

Lors de notre première rencontre, nous avons commencé par conceptualiser notre lignée maternelle.

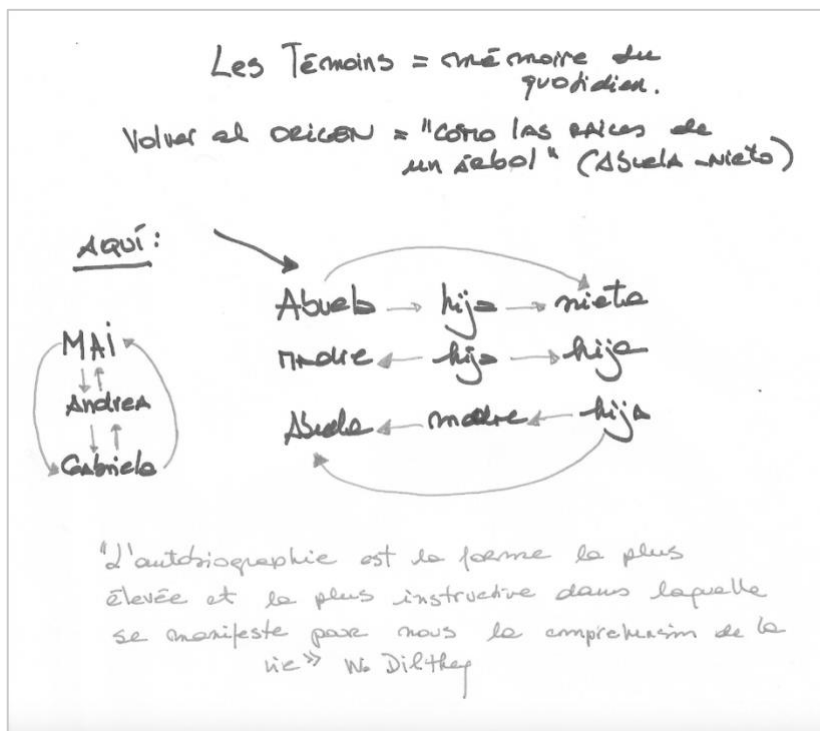


Figure 4.1.3.1 Journal de bord Andrea. Dessin collectif de notre matrilignage.

Ce dessin a constitué une trace importante pour nous situer dans notre travail collectif et pour commencer à explorer, à travers nos archives et notre mémoire, des souvenirs avec lesquels nous souhaitons travailler par la suite.

À la fin de cette première rencontre, et à titre d'ouverture du processus de collecte de matériaux, j'ai partagé un bref texte que j'avais utilisé pour me présenter lors de ma participation dans un atelier guidé par la professeure Diane Roberts¹¹⁶. Ce texte constituait un point de départ pour tenter de répondre à la question : qui suis-je ? L'une des premières inscriptions dans mon journal de bord se lit comme suit :

15 mai 2018 :

Je m'appelle : Andrea Javiera Ubal Rodríguez, j'ai 46 ans. Je suis la petite-fille de Raúl, Carmen, Mireya et Eulogio; la fille de Maria Eugenia et Eduardo; la sœur d'Eduardo, Marcelo et Valentina; la « *compañera*¹¹⁷ » de Mauricio. Je suis la mère de Gabriela, Vicente et Matías. Actrice, metteuse en scène, enseignante en théâtre. Citoyenne et doctorante en études et pratiques des arts (Ubal, 2018).

J'ai ensuite invité ma mère et ma fille à réaliser ce premier exercice de se présenter à partir de ce lieu d'énonciation : qui suis-je? Ainsi, entre les mois d'août et décembre 2019, nous avons entrepris, comme activité individuelle, de commencer à collecter des documents et des archives personnelles retraçant des fragments de notre vie et celle des autres participantes. Il y avait également la possibilité d'écrire librement, d'exprimer des idées que chacune voulait proposer pour le travail, ou encore de rédiger des récits de vie. La consigne était de chercher des histoires et archives significatives que nous souhaitions explorer. Nous avons travaillé à distance, puisque Mai retournait au Chili quelques jours après cette rencontre. Avant son départ, j'ai offert à chacune un cahier de notes, afin qu'elles puissent consigner pensées, idées, ou tout élément relatif à notre processus. Nous avons commencé à échanger les matériaux via *WhatsApp*, courriel, ou dans notre journal de bord collectif.

Cette première collecte nous a permis de proposer une configuration initiale de notre identité et de notre histoire, à la fois personnelle et collective, ainsi que d'explorer notre rapport intergénérationnel. De plus, nous avons pu cerner notre « grande thématique » ou « grande histoire » liée à l'histoire familiale, déclinée ensuite en « petites histoires ». Nous avons commencé à réfléchir à la question de la transmission

¹¹⁶ Diane Roberts est une femme de théâtre qui travaille une approche transdisciplinaire liée au sujet de l'identité intergénérationnelle et des intersections culturelles, et elle est fondatrice de *The Arrivals Legacy Project*. L'atelier de la professeure Roberts a eu lieu en septembre 2017 dans le cadre du cours « Politics of Performance and Memory » guidé par le professeur Luis Sotelo Castro à l'Université de Concordia. J'ai pu participer à ce cours en tant qu'étudiante libre à la session d'automne 2017.

¹¹⁷ La « compagne ».

de la mémoire du quotidien, en cherchant d'une manière à la fois consciente et intuitive, « notre propre configuration », Duarte (2010).

Au cours de cette étape, nous avons collecté un grand nombre de photos, lettres, cartes, objets, enregistrements, mais aussi d'idées, images et chansons. Nous avons créé une archive numérique sur Facebook, ainsi qu'une archive physique composée de photos, textes, cassettes, objets, etc. En somme, nous avons trouvé une direction plus éclairée par rapport au sujet traité. Lors de cette première étape, les rôles de chercheuse et d'enseignante ont été mis de l'avant avant.

L'étape 2 du premier cycle, a eu lieu à Santiago du Chili en janvier 2019. Elle avait pour but de nous ramener à l'action et de nous observer autrement que dans notre quotidien. Pour donner suite à la première étape préliminaire de recherche de données, nous sommes cette fois entrées en salle de répétition. Cette courte – mais importante – étape, a été mise en œuvre dans un local à l'École de théâtre de la Universidad Católica de Chile, pendant trois matinées intensives de laboratoire, pour un total de neuf heures.

Lors de ce laboratoire, les premières stratégies de collectes de données décrites dans le chapitre III : « la ligne du temps » et « le jour de ma naissance » ont été mises en jeu. Ces activités ont représenté un saut direct vers notre histoire, nos racines. À cette étape, nous nous sommes interrogées sur le volume de matériaux à récolter, ainsi que sur la manière d'identifier leur pertinence pour mener à bien ce travail. J'ai rapidement compris que ce n'était pas le moment de remettre cela en question et que nous devions, à ce stade, rechercher librement nos données, sans aucune forme d'autocensure, même si cela impliquait de collecter beaucoup de matériel et de sujets. Les choix seraient faits ultérieurement.

Une troisième activité abordée lors de cette deuxième étape fut d'identifier nos « répertoires » familiaux (Taylor, 2017) en reconnaissant les « savoir-faire » transmis de génération en génération, tels que chanter, danser, tricoter, tresser, enseigner, etc. Par exemple, nous avons sélectionné des chansons qui nous reviennent fréquemment en mémoire ou qui ont marqué des moments de notre vie, et que nous aimons interpréter. Nous avons repris ces chants collectifs à trois voix pendant notre séjour à Santiago pour l'étape 2.

Bien que courte et intense, cette deuxième étape a été fondamentale pour la mise au point du travail à venir, car nous avons pu collecter des thématiques, idées et histoires concrètes et fondatrices que nous

allions développer par la suite. Autre élément à souligner : nous avons éprouvé du plaisir, une complicité et une grande cohésion entre nous trois.



Figures 4.1.3.2 Étape 2 (cycle 1) (janvier 2019, Santiago)

L'étape 3, la dernière de ce premier cycle, s'est déroulée quelques semaines plus tard, en mars 2019, à Montréal dans les locaux de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Nous avons effectué neuf séances de travail, totalisant ainsi une trentaine d'heures d'expérimentation étalées sur une période de quinze jours. L'objectif principal de cette troisième étape était de finaliser la collecte de données et de commencer à travailler avec les documents et les archives rassemblés, par le biais de l'expérimentation pratique, afin de sélectionner les matériaux les plus appropriés pour développer les premières esquisses d'une dramaturgie scénique. Il était essentiel d'analyser minutieusement ces matériaux pour déterminer les principaux thèmes à approfondir. Pour ce faire, nous avons eu recours aux stratégies suivantes : les entretiens biographiques, l'exercice de « la cartographie du corps » et l'exercice de la description et reproduction de photographies. Parallèlement, nous avons continué à enrichir notre « répertoire » (Taylor,

2017) avec d'autres chansons et nous avons commencé à prendre conscience de notre vocabulaire gestuel individuel et collectif.

Grâce aux stratégies développées tout au long du premier cycle, nous avons réussi à recueillir des récits tant individuels que collectifs, personnels que sociaux. Ce processus nous a permis de renouer avec l'art de raconter des histoires dans le cadre de notre parcours créatif. Nous avons constaté que, dans le cas de notre famille, le récit d'histoires n'est pas inhabituel, bien qu'il existe des sujets difficiles à aborder. Je reviens ici à l'idée de Benjamin (2000) mentionnée dans le chapitre I, selon laquelle l'art de raconter est en train de s'éteindre, en grande partie parce que l'expression verbale des expériences traumatiques constitue une tâche éprouvante, voire impossible, pour de nombreuses personnes en raison de sa nature émotionnellement épuisante. Il est important de noter que la dimension affective de la mémoire a joué un rôle prédominant tout au long de ce cycle. Sans aucun doute, nous avons été confrontées à des récits difficiles à communiquer et, dans certains cas, nous n'étions ni intéressées ni préparées à les aborder sur scène. C'est le cas, par exemple, du récit du décès d'un enfant de Mai, ainsi que des pertes marquantes telles que celles de mon grand-père et d'amis proches de la famille.

À l'achèvement de ce premier cycle, et plus particulièrement de la troisième étape, nous avons identifié et compilé des thématiques récurrentes, celles qui se sont manifestées ou que nous avons toutes les trois considérées comme les plus marquantes. Pour ce faire, nous avons d'abord nommé et répertorié les grandes et petites histoires individuellement, avant d'établir une première synthèse collective.

Gran tema : La memoria familiar.
 Titulos posibles: Memorias de Familia / genealogías / Alas para volar / Memoria contra el /
Memorias de lo cotidiano / Memoria en cuerpo / A Rodar la vida.
 Temas recurrentes:
TEMAS Y SUBTEMAS.

La casa donde crecí	Las guaguas	Dictadura	Reportajes (Taylor)	Los Abuelos	Transmisión de la memoria	La memoria	Vivir fuera de Chile
• Relato escrito • ejercicio cartimático por el barrio Andrea. • Foto • Dictadura • Enfermedades • Niños pequeños • miedo de repetir la historia • Huida de Valerina	• Foto Nai y Andrea en la playa echándole dila. • papé que vuelve a casa después de trabajar • bebé en el hospital • muerte • miedo de repetir la historia • Huida de Valerina	• Asesinato colegio de los niños • Historia de los panfletos en Prodemur • Hija del golpe • Ventana pieza Abuelo Carmel. • gente escondida en la casa • se cortaba la luz • "salen los niños y los carabineros para los cumpleaños"	• Obligados bajo los rosales • Teuzar • Cantón • Rapel • invasión • patas para arribar • caminar • trekking • ceja • reloj • color • refresco • NOBRO • Videta Parra (comitro admisión)	• cambio pensión • Nai amor • Andrea 4 • grito 4 • + todos sus abuelos • grabación Raúl - Andrea • Transmisión de la memoria • El olor de los abuelos • "el mío olía a albacora" (Nai)	• Fotos tomadas guardadas • (papé - Nai) (Nai - Nai) • Cassettes • Abuelo • Contar • contar • conchas • guardadas • objetos • cartas • panfletos • papé de los guaguas	• Transmisión • Perdida de la memoria (Nai - Nai) • ejercicio el día que nació • pregunta: ¿pasado lejano? • pasado cercano? • para leerlo y oírlo el presente • proyectar futuro.	• Nai y papé Alemania • Abuelo repela alemán para ir a la casa • Andrea sola a MTL con niños pequeños • UNOS AGU • otros allá • cómo se vive y maneja la distancia? • presente futuro

Apropiación de la memoria, alguien le dijo a Nai: "que Dios te la guarde"
 Historias por momentos, muchos particulares, valores, Arcinos.
 cuerpos, ruinas, familias, canto, vino fuera de Chile, dictaduras

Figure 4.1.3.3 Cadre thématique, processus de la première synthèse collective des « grandes et petites » histoires possibles (journal de bord)

Ainsi, certains thèmes ont été soulignés, tels que « la maison dans laquelle nous sommes nées », « la dictature », « la maternité », « la mémoire », « notre séjour au Québec » pour les études, entre autres. Des « petites thématiques » ont également été dévoilées, correspondant davantage à des anecdotes venant compléter les « grands thèmes ».

En nous fondant sur ces idées, ces récits et ces matériaux collectés et sélectionnés, nous avons été en mesure de concevoir de courtes structures scéniques. À ce stade, l'idée ou la notion de « tissage » d'images, de textes, de situations, de mots, de gestes et de mouvements a émergé. Tous ces éléments ont contribué à l'élaboration d'un récit nous permettant d'explorer nos vies individuelles dans le cadre d'un contexte collectif, à savoir celui de la famille et de notre environnement social, politique et culturel.

4.1.3.2 Deuxième cycle: « Expérimentation et écriture scénique »

Le deuxième cycle de travail dédié à « l'expérimentation et l'écriture scénique », s'est également articulé en trois étapes, centrées sur le travail pratique, dans le but d'explorer des stratégies de théâtralisation

pour structurer le récit. L'objectif principal était de concevoir une première version, composée de plusieurs fragments, qui donnerait vie aux thématiques identifiées lors du premier cycle, tout en développant une esthétique et un langage scénique spécifiques. Pour ce faire, nous avons mobilisé les matériaux collectés : les histoires et *verbatim*s issus des entretiens et des activités en salle de répétition, ainsi que les gestes et mouvements saisis à travers les chronophotographies. L'accent a été mis sur la création d'une structure soutenue principalement par le corps et par la *corpographie*, faisant du travail d'expérimentation scénique un élément essentiel de cette phase.

Lorsqu'il a fallu entamer la composition, le « tissage » de la structure de la création, certaines idées issues du travail de la compagnie péruvienne Yuyachkani (2014) se sont révélées particulièrement pertinentes. Selon leurs principes, la dramaturgie se définit comme « l'organisation de l'action dans un espace partagé ». Le groupe travaille avec la conviction que « le corps est la carte du monde intérieur »¹¹⁸, soulignant ainsi l'importance du corps dans le processus d'écriture scénique. Ces concepts issus du travail de Yuyachkani ont résonné de manière significative avec notre propre démarche. Ils renforcent l'idée d'un langage corporel et scénique qui permet de donner forme aux récits et aux émotions qui se sont manifestés au cours du processus. En intégrant cette perspective, nous avons envisagé de créer une composition théâtrale qui transcende les mots pour communiquer avec le public de manière plus profonde et authentique.

C'est dans cet esprit que l'étape 4 du laboratoire, visant à tisser une première version de la création, a été réalisée à Montréal. Elle s'est déroulée sur une période de quinze sessions de trois heures chacune, s'est conclue par séance de partage avec un public restreint. Au total, nous avons consacré quarante-huit heures de travail en salle, réparties sur une période de trois semaines et demie, entre juin et juillet 2019. Au début de cette période, nous nous trouvions à un tournant essentiel de notre processus créatif, marqué par une forme de restructuration du récit précédemment élaboré à la fin du premier cycle. J'ai alors décidé de travailler sur trois courtes formes individuelles, chacune fondée sur un type d'archive différent : Gabriela a choisi de travailler avec des photographies, Mai avec des objets, et moi avec des enregistrements sonores (des cassettes). Par la suite, nous avons conçu une scène collective.

¹¹⁸ Registre personnel lors de l'atelier "*A arte secreta do ator*" animé par Miguel Rubio, Teresa Ralli (Yuyachkani), Eugenio Barba, et Julia Varley (Odin teatret) Brasília, dans sa version de décembre 2014.

En ce qui concerne la structuration de la *corpographie*, nous avons procédé de la manière suivante: tout d'abord, nous avons réorganisé les thèmes relevés lors de l'étape précédente¹¹⁹ selon les quatre scènes proposées, les personnes concernées dans chacune d'elles et le type d'archive à utiliser. Les thèmes étaient associés à des sous-thèmes, à travers des récits ou des archives spécifiques, qui ont également été indiqués dans cette deuxième organisation.

TEMAS 25 JUNIO			
GABI	ANDREA	MAI	TODAS
<p>mi futuro, ahora tengo 2 años. no soy una adolecente tengo 9'..... lo voy a obtener (todas) lo mundo sop de un 2º idioma</p>	<p>Nombre y Antepasados. 6 perros 10 CASAS - 6 nido "4 mami" nunca he unido solo 1 colegio. Pense que perderia 2 embarazo Cesaras - Anstración. (Cienbas) Siempre quise vivir fuera. Abuelo Anri se fue temporero, siem pre presencia Vida Gym/Acting Escuela -> democracia Mami 3 CA colegio, U. J. Naturi chica: El Pueblo Unido super enseñar profe como papá Vivir extranjero - sola mi distancia profe A - B A. Juan.</p>	<p>Fotografía - nacimiento. Mudanza Astoria Lien PAPA - mi naturalista Rena manejar (Amistad) Amigo de la vida. de todos Anri a miros G.J. Deña PARRAS. Alemania PARRAS. Impotencia nuevos horizontes, distan. Culturas hijos no tocan la guitarra (Historia balcón). Presente S niétos (con educando) Cen tros espirituales CORD Grupo historia Ela historia nacimiento Cochi y Marcelo prehen "se cenizas" libro texto dictadura</p>	<p>Los recuerdos El mundo es el y reg Los juegos finidos Sop. de los insectos lo estilo de la abuela Rena Amistad. Los Terremotos 0.1 A 2 H ?? ? temor - temeroso Cumbia. influencia Abuela Anri en Gali y Andri. INDEPENDIENTE impulancia (familia nodosa y extendida. Un abuelo como de comente 2. Andri a miros montras 3. Aleptar a Claudio a sin paginar. 4. Pargos adoc. Trenzar. Delo Largo A.6 → Abuelo a miros P. de da PAPA A.6 Presente. Distancia C-C f. nro como PARRAS: le H (9 dos de la Muñetas. Cantar juanito.</p>

Figure 4.1.3.4 Réorganisation des thématiques selon les 4 scènes proposées.

Si, dans un premier temps, nous avons examiné les données collectées afin de faire ressortir les grands thèmes de manière générale, il s'agissait à présent de réexaminer les documents sous l'angle spécifique de chaque thème sélectionné. Une attention particulière a été portée à la recherche des détails dans les récits, les images, les mouvements, les verbatims, qui nous ont aidées à nous immerger plus profondément dans chacun d'eux.

Ensuite, il s'agissait de mettre les récits en dialogue et d'explorer les possibilités d'activer ces matériaux sur scène. Ce processus d'exploration, d'élaboration, d'essais et d'erreurs nous a permis de progresser

¹¹⁹ Fig.4.3. page 148

dans l'organisation des actions, d'approfondir notre compréhension du thème et de concevoir une expérience scénique idéalement unifiée et signifiante dans son ensemble.

Une question importante que nous avons abordée à cette étape concernait la manière de transposer le réel sur la scène. Kathrin-Julie Zenker, dans son article intitulé « Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire » (2006), utilise le terme « transposer » lorsqu'il s'agit de « trouver les formes justes d'une transposition des réalités documentées dans l'espace de son art » (p.2). Elle souligne qu'il est important de chercher une « véritable intégration esthétique du document » (p.2). Ainsi, dans notre travail de tissage, le principal défi consistait à trouver la place juste des archives dans la construction des récits, en tenant compte à la fois de leur contenu, de leurs possibilités de manipulation et leur intégration scénique.

À l'issue de cette étape, il est apparu que nous avons acquis une compréhension pratique de l'utilisation des archives sur scène et de l'intégration d'un langage basé sur les actions physiques. L'élément clé résidait dans l'interaction et le dialogue direct avec ces archives. J'avais proposé de ne pas recourir à la technologie pour les activer, comme la projection ou la sonorisation des enregistrements sur cassette de mon grand-père, qui ont plutôt été écoutés directement à partir d'un vieux lecteur de cassettes utilisée sur scène. La stratégie consistait à manipuler les objets, à raconter leur histoire ou ce qu'ils invoquaient, à dialoguer avec le contenu des enregistrements, et à montrer les photos ou les objets directement au public afin de mettre en valeur leurs caractéristiques singulières. Mon objectif était de faire ressortir le pouvoir évocateur des archives et leurs caractéristiques telles que l'authenticité, la dimension matérielle et la trace visible du passage du temps, et de les relier aux émotions, en résonance aux idées de Lemay et Klein (2012).

La quatrième étape a abouti à une présentation du travail en cours, d'une durée de trente minutes, composée des trois scènes personnelles — chacune une courte version d'une durée de trois à quatre minutes — et de la scène collective de dix-huit minutes. Cette première version condensée a été partagée avec un public restreint d'une dizaine de personnes dans un local de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM. Nous nous sommes concentrées sur l'imbrication des actions physiques et verbales dans un dialogue continu avec nos matériaux, ce qui nous a permis de commencer à tisser la *corpographie* de manière méticuleuse et précise, tant dans sa structure que dans la manière dont elle était exécutée.

À cette étape, les corps ont été mobilisés comme une sorte de cartographie de notre mémoire et de nos affections, servant de canal où convergeaient de manière tangible les complexités de nos vies personnelles,

familiales, cognitives, émotionnelles, physiques et psychiques. Même dans le cadre d'un exercice préliminaire aussi bref, ces dimensions commençaient à prendre forme dans notre expérience du « faire ».

Cette présentation nous a permis de recueillir les premiers retours sur le travail accompli jusqu'alors. À la fin de cette étape, nous avons résumé notre progression de la manière suivante dans notre journal de bord :

Nous avons avancé plus lentement que prévu, mais notre progression s'est avérée bien plus solide que nous l'imaginions. Nous avons accompli un travail rigoureux et précis. La sélection des sujets s'est avérée l'une des tâches les plus ardues, compte tenu de la multitude d'options disponibles. À ce stade, seule une fraction minime, représentant environ 5 % du matériel et des idées, a été intégrée dans la structure. Cependant, il est essentiel de noter que de nombreux thèmes ont déjà été explorés.

Comment avons-nous procédé pour effectuer cette sélection? À mon sens, maintenir constamment au centre de nos réflexions l'idée fondamentale – à savoir comment la mémoire du quotidien se transmet au sein d'une famille, d'un groupe ou d'un individu – s'est avéré être la clé déterminante.

Un autre défi, complexe mais surmontable, réside dans la nécessité d'adapter, voire abandonner, certaines conventions théâtrales traditionnelles. Nous concevons le théâtre comme un moyen au service de cette expérience, et non l'inverse. Dans cette perspective il est essentiel de faire preuve de flexibilité. L'ajustement du rythme, des étapes et des besoins des participantes au cours des répétitions revêt une importance capitale. (Journal de bord, Andrea, 9 juillet 2019)





Figures 4.1.3.5 Étape 4 du processus de création.

Après une pause de deux mois et demi, nous étions censées entrer dans l'étape 5 du projet. Initialement, cette période avait été conçue en deux parties distinctes : la première devait être consacrée à l'achèvement du tissage du solo de Mai, prévu pour octobre 2019, au Chili; la seconde correspondait à une période intensive de travail collectif à Montréal, entre décembre 2019 et janvier 2020, culminant avec la présentation de notre création. Cet intervalle entre la fin de la quatrième étape et le début de la cinquième devait nous offrir l'occasion de prendre du recul et de réexaminer nos matériaux à la lumière d'une expérience déjà « passée par le corps ». Il devait également nous permettre, compte tenu des progrès réalisés, de chercher de nouvelles archives pour enrichir certaines pistes de travail.

Cependant, en chemin, nous avons été confrontées à des imprévus majeurs : Mai a reçu un diagnostic de cancer du sein, et le Chili a connu une crise politique de grande envergure. Cette nouvelle réalité nous a contraintes à adapter notre plan de travail, entraînant l'incorporation de thèmes liés à ces expériences dans notre création. Pour ce faire, nous avons mené une deuxième série d'entretiens individuels afin de mettre à jour nos vécus et nos sentiments en lien avec ces événements.

Compte tenu de ce qui précède, l'étape 5 s'est déroulée de la manière suivante : les explorations et le développement de la dramaturgie du solo autobiographique de Mai ont eu lieu en octobre 2019 (12 heures) et en janvier 2020 (10 heures) à Santiago. Ma mère était en traitement à ce moment-là. À la fin de cette période, nous avons partagé le solo de Mai (en espagnol) avec un groupe de femmes, ce qui nous a permis d'obtenir un deuxième retour sur une partie de notre travail. Ensuite, durant les derniers jours de janvier et tout au long de février 2020 (36 heures), le laboratoire scénique s'est poursuivi à Montréal, cette fois-

ci en se concentrant sur les solos de Gabriela et le mien. L'objectif était de finaliser les solos avant l'arrivée de Mai à Montréal en mars 2020, à la suite de la conclusion de son traitement médical. Cependant, l'émergence de la pandémie de COVID-19 a entraîné la suspension de toutes nos activités pour une durée indéterminée, en raison de l'incertitude qui prévalait à ce moment-là. Après plusieurs semaines de perplexité et de confusion, et considérant que le confinement risquait de se prolonger, nous avons finalement décidé de reprendre nos activités, tout en cherchant la voie la plus appropriée pour faire progresser le projet. Dans ce nouvel environnement, nous avons également dû nous interroger sur la place que ce scénario de la vie réelle, marqué par la pandémie, pourrait trouver au sein de notre création.

Ainsi, l'étape 6 du laboratoire s'est déroulée en mode confinement, avec une intensité particulière durant les mois de mai et juin 2020. Réalisée entièrement à distance, elle a consisté à maintenir un dialogue actif depuis nos isolements respectifs, à Santiago et à Montréal. Cette nouvelle étape, dont l'objectif était d'achever la dramaturgie scénique, s'est développée au fil de dix-neuf séances, soit environ quarante heures de travail. Elle a exigé de notre équipe une adaptation des méthodes de travail et l'exploration de nouveaux moyens pour assurer la cohérence et la continuité du projet malgré les contraintes imposées par le contexte sanitaire.

La question centrale était de savoir comment maintenir la pratique théâtrale dans un environnement en constante évolution, marqué par la peur et l'incertitude. Pourtant, il était indispensable de continuer à progresser dans le cadre de mon doctorat, car mon retour au Chili approchait rapidement. La fin de ma bourse de recherche et l'expiration de mon congé de mon poste à Santiago constituaient des facteurs déterminants. Le principal défi de cette sixième étape consistait à trouver un moyen de poursuivre la création et de présenter notre travail collectivement, malgré la distance géographique qui nous séparait. Comment allions-nous parvenir à rendre Mai présente dans ce contexte? Par ailleurs, la scène, en tant que point central de l'expression artistique, étant totalement inaccessible, nous avons dû chercher un autre espace pour accueillir tous les éléments que nous souhaitions partager. Bien que j'aie d'abord résisté à l'idée du théâtre virtuel, l'utilisation de l'écran est rapidement apparue comme un moyen de poursuivre notre exploration, sur ce chemin où les histoires du passé commençaient à se conjuguer à celles du présent. Les thématiques liées à la révolte au Chili et au confinement ont alors trouvé une place dans la création.

La dramaturgie scénique a été redéfinie pour s'adapter au contexte. Les répétitions à distance sont devenues la norme, nous obligeant à nous adapter à l'écran et à notre nouvel espace scénique : notre

maison. Dans cette configuration, notre manière de présenter notre travail a pris un nouveau sens, notamment autour du concept d'intimité. Cette période difficile a exigé de l'équipe résilience, persévérance, ingéniosité, capacité d'adaptation, ainsi que l'acceptation du deuil lié à la prise de conscience que notre travail artistique ne pourrait pas être réalisé comme prévu. Affronter ces défis a conduit à une introspection approfondie sur la façon de surmonter les obstacles malgré les circonstances adverses.

Cette étape s'est conclue par la présentation d'une version plus aboutie de la création, réalisée dans notre appartement. Toujours dans le contexte de la pandémie, mes deux directrices de recherche ont été les seules spectatrices¹²⁰ de cette expérience scénique, qui proposait un parcours à travers différents espaces de la maison, où les scènes étaient partagées: une interprète pour une spectatrice. L'objectif était d'offrir une expérience singulière, marquée par son caractère intime et expérimental. Cette démarche m'a obligée à effectuer une sélection rigoureuse des contenus et des formes. Il était important de sélectionner, de préserver l'essentiel et ce qui était vraiment pertinent sur scène.

Au fil de ce processus d'adaptation au nouvel espace, il est apparu que les scènes se transmettaient plus pleinement à travers le corps et ses gestes, plutôt que par des mots ou des idées abstraites. Même dans cet espace non théâtral, les actions physiques étaient plus efficaces ou plus significatives que la narration verbale pure. Cela a renforcé notre compréhension et confirmé la pertinence de la notion de *corpographie*, qui envisage l'action verbale comme une forme spécifique d'action physique, soutenue par une corporéité particulière.

¹²⁰ En effet, à la levée du confinement, Francine Alepin et Marie Christine Lesage ont été les premières personnes à entrer dans notre domicile.

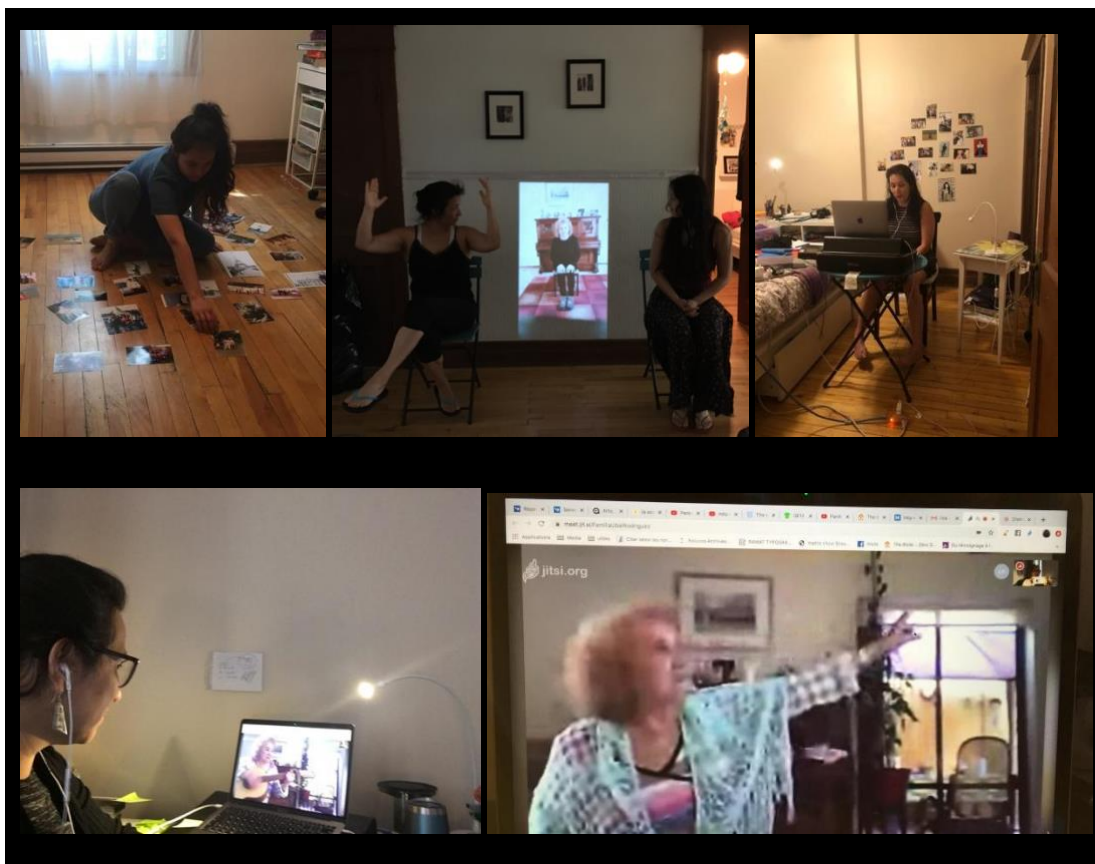


Figure 4.1.3.6 Étape 6 processus de création en confinement

L'objectif principal de ce deuxième cycle était de créer une première version complète de la production. Même si elle a été présentée à domicile devant un public restreint, ce moment a revêtu une importance majeure dans le processus. En tant qu'équipe créative, nous l'avons considéré comme un acte de résistance face aux événements que nous avons dû surmonter. Cela a été essentiel pour nous permettre de progresser, d'obtenir le résultat escompté et d'aborder pleinement le dernier cycle du laboratoire.

4.1.3.3 Troisième cycle: « répétitions et (re)présentation »

Ce dernier cycle du processus s'est déroulé simultanément à Montréal et à Santiago, du 27 juillet au 4 septembre 2020. Lors de cette phase finale, étroitement liée au moment de la « communication » ou de la (re)présentation, un total de soixante-dix heures de travail a été investi. Elle a englobé les répétitions finales (l'incorporation), l'ajustement du tissage de la *corpographie* lors du retour dans la salle de spectacle, et a culminé avec l'arrivée des spectateurs lors des 5 journées de partage de la création *Alas para volar* pour un total de huit (re)présentations. Cette dernière partie du processus a été marquée par deux faits significatifs : d'une part, rappelons que l'équipe de création s'est enrichie grâce à la contribution de Coralie Lemieux Sabourin, Guillaume Deman et Varnen Pareanan, qui ont apporté leurs compétences spécifiques

à la création; d'autre part, cette étape a marqué un retour à l'espace théâtral et au travail collectif en présentiel, malgré le contexte persistant de la pandémie. Cela a impliqué d'adapter notre travail en cours de route pour répondre aux directives sanitaires en vigueur, lesquelles changeaient de semaine en semaine, modifiant ainsi certains paramètres de la création, notamment en ce qui concerne les mesures de distanciation et du nombre de participants par mètre carré dans un espace fermé. La dernière phase du travail créatif a été marquée par un sentiment de renouveau et j'ai choisi de me laisser guider et inspirer par cette énergie créative apportée par les nouveaux membres de l'équipe. Le « tissage » final de la création visait à capturer, avec une précision méticuleuse, les manifestations corporelles et émotionnelles de l'expérience, tout en conservant une simplicité délibérée. Chaque répétition constituait un moment charnière dans notre progression : une occasion d'exploration et une opportunité de réflexion collective sur le processus, en vue d'aboutir à la création de la *corpographie* « définitive ».

Ainsi, après deux années de processus, marquées par des hauts et des bas, ses réussites et ses surprises, nous avons accumulé un total de deux cent cinquante-cinq heures de travail en laboratoire, incluant les (re)présentations. J'ai pu confirmer que le travail sur la mémoire est dynamique, nécessitant une articulation et une compréhension précises des informations qui se dégagent des matériaux. Que chaque texte, photographie, vidéo, enregistrement sonore ou objet, porte une histoire, des idées, des émotions, et des sensations uniques. Cependant, une grande partie des matériaux développés au cours de ce processus n'a pas été retenue dans la version finale de la *corpographie* partagée au public.

La section 4.3, intitulée « Processus de raffinement et de partage », abordera en détail le travail réalisé au cours de cette étape 7 (cycle 3), en considérant le processus de cristallisation de la *corpographie*, ainsi le moment où la création a été partagée avec le public.

4.1.4 Travail entre deux territoires : le Québec et le Chili

Le processus de création a été profondément influencé par le travail mené sur deux territoires distincts : le Québec et le Chili. D'abord réalisé en alternance, une partie substantielle du processus s'est ensuite déroulée simultanément, mais à distance. Cette dualité géographique a engendré des défis significatifs tout en offrant des opportunités d'enrichissement thématique, de recherche et de réflexion au niveau des croisements des cultures au sein de notre expérience de vie. Elle nous a permis de confronter nos similitudes et les divergences culturelles en regard d'une infinité d'aspects.

Cette expérience a mis en lumière les différences dans les modalités de fonctionnement des pratiques artistiques. Lors de mon séjour d'études au Québec, au-delà de cette recherche-crédation, j'ai eu l'occasion de participer à quelques productions, ce qui m'a permis de découvrir d'autres conditions de travail, ainsi que des rythmes et modes de production différents. J'ai tenté d'appliquer certains de ces apprentissages au processus de création, notamment le travail par étapes étalées dans le temps, qui favorise la réflexion et le recul par rapport au travail, tout en permettant d'adapter les objectifs et attentes au temps réel de répétitions. Habituellement, au Chili, nous travaillons de manière continue et en fonction d'objectifs précis, sans toujours tenir compte de la durée que cela peut nécessiter. Cette approche m'a ainsi permis de mieux gérer les temps de réflexion entre les étapes du processus, de mieux encadrer le travail et de m'adapter de façon réaliste aux conditions existantes.

Les autres aspects qui ont émergé de cette situation entre deux territoires et deux cultures, concernent la prise en compte des valeurs et des significations associées à la vie familiale, à l'espace privé et à l'espace public. Il s'agit notamment des rôles familiaux, des dynamiques de genre et d'âge, des perceptions de l'intimité, de l'impact de la politique sur la vie personnelle et familiale, ainsi que de l'utilisation de l'espace public, de l'économie, et de la qualité de vie.

Cette double appartenance a également contribué à une prise de conscience accrue concernant la thématique de la création et la recherche-crédation, même si bon nombre de ces aspects sont demeurés implicites dans la création. Elle a permis de garder un regard « situé dans un ici et un maintenant spécifique » mais en même temps élargi, pour reprendre les idées de Grass Kleiner (2011, p. 91). Cela a favorisé une compréhension plus large et nuancée des phénomènes étudiés, nourrissant le désir de développer des connaissances plus intégratives et plus pertinentes dans, et pour, divers contextes socioculturels.

Ainsi, les perspectives qui se sont ouvertes à nous, selon le lieu où nous nous trouvions, ont teinté le point de vue que nous avons posé sur les histoires abordées dans la création. À titre d'exemple, la crise sociale d'octobre 2019 au Chili, observée, vécue et analysée à distance. À Montréal, Gabriela et moi étions informées sur les événements par la presse, les réseaux sociaux, ainsi que par les récits de nos amis et de notre famille. Nous ressentions une forme de culpabilité de poursuivre notre vie dans une relative normalité, alors qu'à Santiago, la révolte empêchait les citoyens de vaquer à leurs occupations quotidiennes pendant des mois. Il régnait un fort sentiment que certaines formes de répression héritées

de la dictature étaient réapparues, et que l'issue comme la durée de la situation demeuraient incertaines. Même si nous ne l'avions pas envisagé à ce moment-là, cette thématique a finalement été abordée dans la création.

Il s'est produit quelque chose de semblable avec la maladie de ma mère. Recevoir, à distance, la nouvelle de son diagnostic a été éprouvant, tout comme le fait de ne pas pouvoir l'accompagner pendant toute la période de son intervention chirurgicale et de traitement de radiothérapie. Il était également difficile de poursuivre le travail de création sans savoir combien de temps nous serions contraintes d'interrompre le processus. Puis la pandémie est survenue, rendant impossible la reprise des répétitions en présentiel.

Il est certain que ce processus de recherche-crédation, mené sur deux territoires aurait pu être considéré comme un handicap. Toutefois, cette situation nous a contraintes à intégrer les problématiques et les thèmes qui en ont émergé, venant ainsi nourrir le projet de recherche-crédation. Il est donc devenu évident qu'il était essentiel de situer le public montréalais face à certaines particularités de la réalité chilienne afin qu'il puisse mieux comprendre notre contexte. Dans les récits, nous avons par exemple, précisé que le Chili était le « dernier pays du sud du monde », en situant clairement son emplacement géographique. Nous avons également explicité des éléments liés à l'histoire et à la géographie: le fait que nous avons vécu une dictature, que nous sommes un territoire de tremblements de terre et de secousses. Enfin, nous avons partagé certaines traditions.

En ce qui concerne le Québec, et plus particulièrement Montréal, notre « autre chez nous », nous avons fait allusion à certains événements marquants et caractéristiques. Nous avons évoqué le verglas de 1998, un épisode que nous n'avions pas vécu, mais qui demeure inscrit dans la mémoire collective. Nous avons également souligné le multiculturalisme de la ville, sa richesse en ce sens, et la possibilité d'y apprendre plusieurs langues qui coexistent dans la vie quotidienne. Nous avons mentionné avoir déménagé à deux reprises du Chili à Montréal, ce qui signifie que nous nous sentons un peu chez nous dans les deux endroits, tout en ayant parfois le sentiment d'être étrangères dans les deux pays. Nous avons mis en avant les liens tissés avec les personnes rencontrées à Montréal, créant ainsi des amitiés fortes et durables. Ces relations incluaient des personnes d'origine québécoise, des migrants venus de partout, comme nous, ainsi que de nombreux Chiliens exilés que le Québec avait accueillis solidairement à partir de 1973 et qui ne sont jamais retournés au pays. Enfin, nous avons cherché à illustrer la complexité de vivre simultanément dans deux réalités, toujours attentives à ce qui se passait là où nous n'étions pas physiquement présentes.

La dualité territoriale s'est également manifestée par l'utilisation des langues officielles des deux territoires, mais aussi par les différents regards du point de vue culturel des événements évoqués.

4.2 Écriture scénique : tisser les récits du passé au présent

Cette section vise à retracer le chemin que j'ai emprunté pour développer l'écriture scénique de *Alas para volar : récit scénique autobiographique à 3 voix et 3 corps*. L'objectif était d'entrelacer des faits, des récits, des images et des sensations du passé avec une perspective ancrée dans le présent. Cette écriture scénique s'est construite à partir de différents types de données et matériaux collectés tout au long de la démarche : des extraits d'archives, des documents et des traces issues des laboratoires, incluant les transcriptions d'entretiens, les chronophotographies, les dessins, les écrits ainsi que les répertoires consignés dans le journal de bord collectif. Le principal défi consistait à théâtraliser ces matériaux de manière cohérente, en élaborant une trame narrative dérivée des thèmes choisis, tout en laissant un espace d'ouverture aux éléments susceptibles d'émerger au fil du processus.

Cette écriture à partir du corps en mouvement, devait constituer le support nous permettant de configurer un comportement scénique particulier, favorisant ainsi le partage d'une création qui refléterait la mémoire des trois femmes que nous sommes. Cette mémoire devait se manifester de manière dynamique, aussi précise que possible, sensible, et en même temps profondément ancrée dans nos expériences singulières ainsi que dans nos contextes variés d'âge, d'occupation, de culture, etc. Nous avons donc une idée claire des thèmes à tisser dans chaque scène. Bien que certains d'entre eux soient transversaux, comme le contenu de l'exercice « le jour de ma naissance », chacune d'entre nous avait choisi d'aborder des sujets particuliers.

Pour Gabriela, la toile de fond thématique de son solo portait sur la configuration de la famille et de la lignée féminine, le processus de migration vers un pays étranger pendant son enfance et son adolescence, le choc culturel et le sentiment d'étrangeté ressenti des deux côtés, ainsi que la perspective de demeurer et d'étudier au Québec tandis que le noyau de sa famille retournait au Chili.

Pour moi, la question de l'identité était primordiale, formulée autour de abordant la problématique: « Qui suis-je ? » Je souhaitais également aborder ma relation avec mon grand-père Raúl, qui avait réalisé et conservé les enregistrements sonores utilisés dans mon solo. Le thème de la dictature constituait un axe

central sur lequel je voulais me concentrer, et enfin, je souhaitais explorer la question : « De quoi se souvient le corps? ».

De son côté, Mai, qui travaillait avec des objets, a abordé la thématique de son enfance, sa relation avec ses parents, sa perception des événements traumatiques qu'elle avait observés de très près pendant la dictature, ainsi que le présent, marqué par le soulèvement social et le confinement dû à la Covid-19. Elle souhaitait également explorer sa manière de faire face au cancer du sein qui l'a touchée durant le processus de création. Ces derniers thèmes faisaient partie de ceux que nous allions traiter dans la scène collective, en les approfondissant, tout en interrogeant la dimension du souvenir à travers la question de savoir de quoi et comment nous nous souvenons.

Pour guider ce processus de tissage des récits du passé et du présent, j'ai mis à profit mon expérience artistique et les outils dont je disposais déjà, tout en intégrant de nouveaux éléments découverts à travers l'étude théorique des « théâtres du réel » et l'expérimentation scénique propre à ce travail. La composition de la *corpographie* est un processus lent, impliquant la collecte, l'analyse, la classification, l'organisation, la réorganisation et finalement l'intégration des données. Chaque geste et chaque mot ont une raison profonde d'être pris en compte. Le processus d'écriture par le corps constitue un chemin que je guide avec une grande minutie et qui exige une attitude active de la part de la personne qui tisse avec moi et exécute la partition. Il s'agit d'un véritable processus de co-crédation du point de vue de la composition.

4.2.1 La *corpographie* : l'écriture par le corps

Selon Nelly Richard (2014), théoricienne culturelle, critique, écrivaine et académique française qui habite au Chili depuis le début des années 1970¹²¹,

Le corps est un agent matériel de structuration de l'expérience qui parle plusieurs langues à la fois : il est producteur de rêves, transmetteur de messages émis par la culture, animal de routines, machine à désirer, dépositaire de souvenirs, acteur de la représentation du pouvoir, trame d'affects et de sentiments.¹²² (Richard, 2014, p. 78)

¹²¹ Elle a été vice-rectrice de l'extension, des communications et des publications à l'université Arcis. Elle est membre du corps enseignant du doctorat avec mention en esthétique à la faculté des Arts de l'Université du Chili.

¹²² El cuerpo es un agente material de estructuración de la experiencia que habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor de representación de poder, trama de afectos y sentimientos.

Le corps fournit à la fois le contenu et le contenant de notre écriture scénique. Ainsi, les notions de *répertoire*, *chronophotographie*, *corpographie*, et celle de « trace » convergent vers l'idée d'un inventaire personnel et culturel, ancré dans les corps que je mobilise dans le cadre d'une création en théâtre biographique. Le corps est conçu comme espace de pensée et de réflexion, comme archive, comme matériau. Travailler à partir de cette perspective constitue un exercice aigu de perception, d'observation, d'identification et de reconstitution du lexique gestuel. Ce lexique a joué un rôle clé dans la construction narrative d'une écriture corporelle singulière, destinée à transmettre la mémoire du quotidien propre à chacune de nous.

En se concentrant sur le processus d'écriture de la *corpographie*, il paraissait essentiel de réfléchir à la manière de mener la sélection, l'édition et la synthèse des récits qui ont émergé lors de l'exploration préalable. Plusieurs questions se sont posées : Comment extraire l'essence de chaque histoire, de chaque mouvement, de chaque émotion ressentie dans le corps en vue de leur transposition sur scène? Comment condenser sans trahir nos idées et notre travail préalable? Comment transmettre ce type d'écriture scénique? La *corpographie* est le lieu et l'espace dans le corps où le comportement scénique s'organise suivant une logique d'enchaînement d'actions physiques et verbales. Elle est une sorte de synthèse des matériaux et des fragments de mémoire qui ont été extraits de leur contexte d'origine. Il s'agit d'une forme de montage à travers le corps et les paroles pour la construction de sens. Une partition propre à chacune de nous.

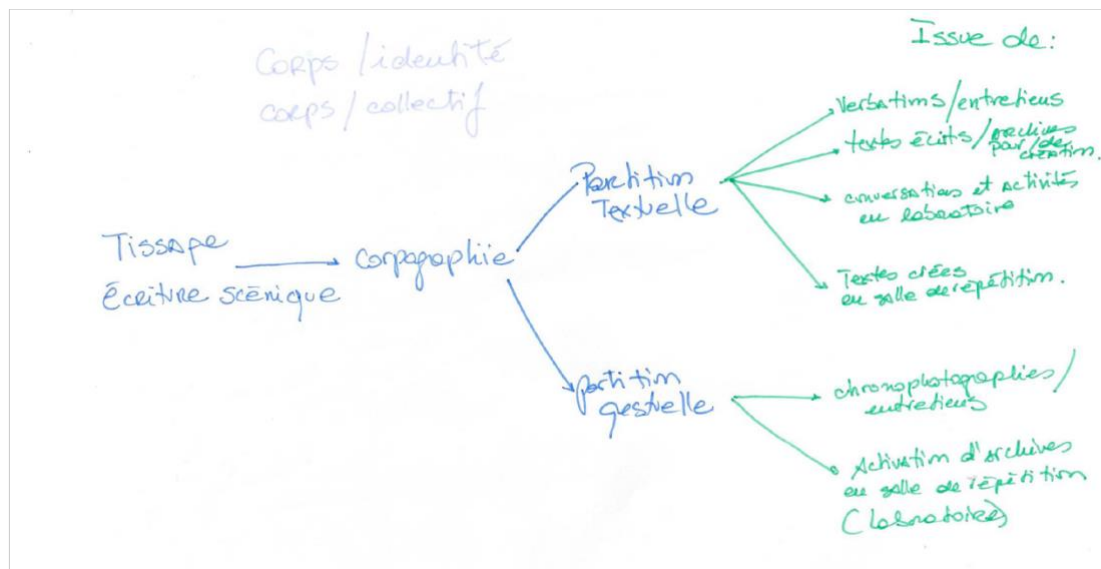


Figure 4.2.1.1 Éléments constitutifs de la *corpographie*, notes journal de bord (avril, 2020)

Pour aborder le problème de la sélection des histoires, et leur transposition sur scène, il était essentiel de revenir aux matériaux qui ont émergé du processus de création lors des explorations en laboratoire. La sélection des récits impliquait, dans un premier temps, de revisiter notre liste de thèmes déjà consignés, ainsi que les matériaux ayant fait l'objet d'une première sélection intuitive. Il s'agissait maintenant d'aller plus loin, d'effectuer une deuxième sélection plus ciblée, nous permettant de mettre en évidence les thématiques et la relation entre la forme et le contenu¹²³. Il me revenait la responsabilité de sélectionner et de proposer ces nouveaux matériaux afin de commencer le travail de transposition ou d'adaptation en langage théâtral. Je suis donc retournée aux entretiens et aux sessions de laboratoire pour observer de façon particulière les comportements corporels en lien aux thématiques retenues. Le processus d'élaboration des chronophotographies m'a permis de décoder les actions corporelles présentes dans les récits, en observant et en analysant les gestes accomplis, leur mode d'exécution, les textes et mots particuliers utilisés, ainsi que la manière dont ils étaient exprimés. J'ai également porté attention aux moments de "non-action", aux silences, qui jouent eux aussi un rôle essentiel. Je me demandais: qu'expriment-ils en termes de pensées ou d'émotions? Révèlent-ils ce que nous ne voulions pas, ou ne pouvons pas, verbaliser?

Cette observation attentive m'a permis de confirmer l'importance du corps comme support narratif essentiel. Comme le souligne Jacques Lecoq (1987), « beaucoup de nos mouvements sont complètement involontaires et la plupart du temps nous exprimons nos sentiments intimes par des gestes instinctifs » (p. 19). Il ajoute, « Chaque état émotif laisse en nous des traces qui constituent des véritables " circuits physiques " dont nous gardons la mémoire. Là s'organisent les élans qui deviendront gestes, attitudes, mouvements » (Lecoq, 1987, p. 19). Ainsi, des fragments spécifiques issus de ce *répertoire* — composé de gestes, d'attitudes et de mouvements liés à différents états émotifs — ont été identifiés et investis de sens, en relation directe avec les thèmes établis.

Mon regard, dans ce rôle de dramaturge et metteuse en scène, devait être particulièrement attentif à cette étape du travail. Il s'agissait de distinguer le mouvement du geste, afin de passer du général au particulier dans l'observation, et de pouvoir ensuite proposer cette sélection aux co-créatrices. L'objectif était d'explorer, puis d'organiser ces matériaux au sein de la *corpographie*.

¹²³ Cf. figure 63 pour des exemples.

Le mouvement est donc perçu comme un déplacement visible du corps ou de certaines de ces parties, pouvant avoir différentes origines ou fonctions. Il peut être autonome, répondant aux besoins biologiques ou physiologiques de la personne (comme la respiration, par exemple) ; fonctionnel lorsqu'il sert à accomplir une action concrète (se déplacer ou s'asseoir) ; ou expressif, lorsqu'il manifeste une intention relationnelle ou un état émotionnel. Ce sont ce genre de mouvements qui nous intéressent particulièrement — ceux d'une étreinte, d'un regard, d'une danse, d'un mouvement de la main. Il a été important de tenir compte de ces distinctions lors de la démarche, afin de choisir les mouvements les plus pertinents pour la création de sens.

Par ailleurs, le geste en tant que mouvement particulier, se produit comme une unité où l'on peut distinguer clairement un début, un développement et une fin. Il est créé grâce à un engagement des mains, des bras et du visage, incluant le regard. Ainsi, je m'intéresse aux gestes en tant qu'« expression physique de l'âme interne¹²⁴ » (Sagredo, 2009, p. 259), car ils sont porteurs d'une manifestation de volonté, d'intentions et d'un langage singulier qui peut refléter à la fois la singularité de l'individu, mais aussi la culture et la société auxquelles il appartient.

Pour l'observation des gestes, j'ai appliqué une catégorisation que j'ai proposée dans mon mémoire de maîtrise¹²⁵, qui suggère d'en identifier différents types : les gestes *narratifs*, les gestes *d'action* et les gestes *d'interprétation*. Les premiers souvent vagues, accompagnent les mots et soulignent le rythme du récit, tandis que les seconds, plus précis, participent directement à la narration en indiquant des choses concrètes, par exemple : écarter les doigts pour montrer la taille de quelque chose, indiquer un objet avec la main, poser le doigt sur la bouche pour indiquer le « silence ». Quant aux gestes d'interprétation, ils permettent de faire revivre, au présent de la narration, les gestes personnels ou ceux d'autrui, vécus dans le passé.

L'étude des mouvements et des gestes sélectionnés à partir des chronophotographies et du travail de laboratoire, considérait ces différentes fonctions, en récupérant autant leur forme que leur dynamique (vitesse, rythme, force), qui leur conférait une certaine théâtralité. Selon Yves Marc, la théâtralité « est ancrée en premier lieu dans le corps, le mouvement et le geste » (Heggen *et al.*, 2017, p. 69). L'enjeu

¹²⁴ "expresión física del alma interior"

¹²⁵ Ubal-Rodriguez, Andrea Javiera (2012). « Traces : la mémoire du corps comme source pour une dramaturgie scénique engagée »

était de mettre en valeur l'expressivité qui se dégage des corps au quotidien, lorsqu'ils sont en situation de conversation ou lors des exercices en salle de répétition. Marc avance l'hypothèse qu'un certain « état intérieur » (p.70) devrait apparaître. J'ai repéré ces « états intérieurs » parfois à partir des aspects dynamiques, considérant les impulsions, la respiration, les vitesses, la forme, ainsi que le contenu transmis. À d'autres moments, je les ai découverts dans les silences, dans la pause des gestes.

Rappelons que, pour le processus d'élaboration des chronophotographies, j'ai étudié attentivement —et à plusieurs reprises — chaque entretien, en observant et analysant à la fois les paroles, les gestes et les mouvements mobilisés dans la narration des récits. J'ai également veillé à consigner fidèlement les mots prononcés, sous forme de *verbatim*, à chaque moment choisi. À partir de ce matériel, j'ai pu élaborer diverses séquences thématiques-photographiques constituant les chronophotographies, lesquelles nous ont permis d'étudier en détail comment les récits étaient partagés. À titre d'exemple, voici quelques séquences issues des entretiens sélectionnés et étudiés du point de vue du mouvement, des gestes et des textes dans lesquels les récits s'articulent corporellement et vocalement.

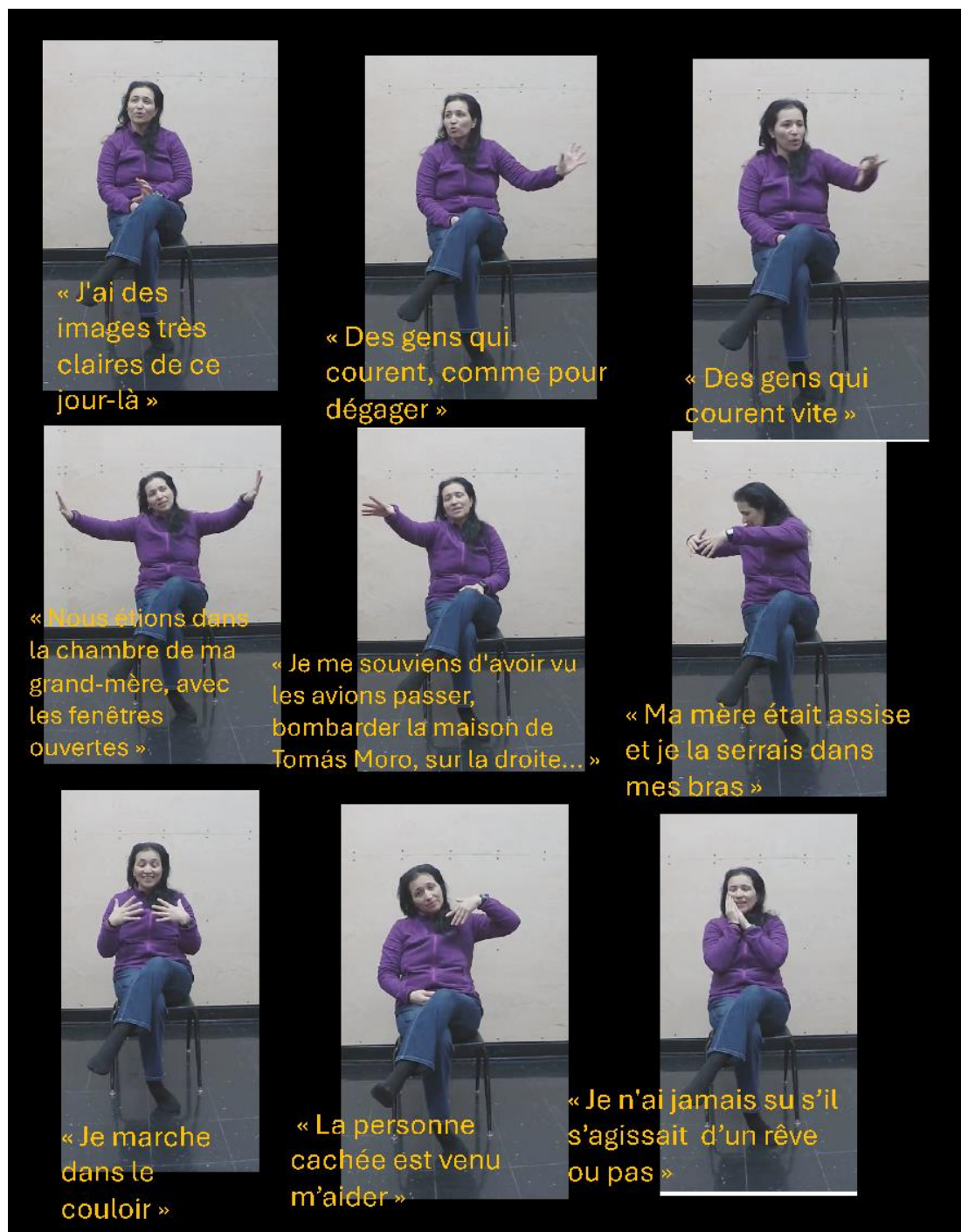


Figure 4.2.1.2 Fragment Chronophotographie Andrea



Figure 4.2.1.3 Fragment Chronophotographie Gabriela



Figure 4.2.1.4 Fragment Chronophotographie Mai

Puis à partir des matériaux que j'avais proposés, chacune d'entre nous a sélectionné les fragments sur lesquels on souhaitait travailler, en fonction des thèmes et sous-thèmes à développer dans chacune des quatre scènes. L'étape suivante consistait à réincarner ces fragments, en retrouvant les mouvements, les gestes et les textes, tout en se demandant: que fait le corps? comment le fait-il? Cette phase exigeait une

observation attentive : il s'agissait d'étudier les formes et les dynamiques, de comprendre les configurations et trajectoires — où commence le mouvement? Comment se termine-il? Dans quelle direction se déploie-il? (Laban, 1994). Ces informations constituaient un élément clé, nous permettant de retrouver, d'intégrer et « d'habiter » à nouveau le moment précis où ces mouvements, gestes, textes, respirations et silences ont émergé.

Le processus d'écriture scénique repose ainsi sur une ligne de relation entre mémoire, corps et collaboration, où le tissage s'amorce à travers un exercice de « mémoire incarnée ». Le procédé, à la fois exhaustif et profond, m'a permis de mettre en dialogue le point de vue des co-créatrices, exprimé à travers leurs sélections, avec mon propre point de vue en tant que metteuse en scène. Nous avons travaillé à partir de matériaux expressifs, originaux et concrets, puisés dans la mémoire des corps. C'est ainsi que nous avons constitué ce que j'appelle notre « vocabulaire » corporel, à partir duquel l'écriture de la scène devient possible.

En mettant en évidence les possibilités de diversifier les formes, les dynamiques et les rythmes physiques comme sonores des partitions originales, nous avons ensuite exploré les possibilités narratives de ce « vocabulaire » précis, afin de l'utiliser librement pour tisser la scène. Concrètement, nous avons cherché à traduire ces matérialités, souvent exprimées dans un langage quotidien, vers un langage plus théâtral, lié à une énergie extra-quotidienne (Barba, 2010), visant à amplifier les mouvements et à travailler de manière spécifique sur les différentes qualités d'énergie dans le temps et dans l'espace.

Ces expérimentations dirigées nous ont permis d'identifier clairement les répertoires à mobiliser, de réorganiser les récits, de tester plusieurs configurations et de mener un travail récursif avec les co-créatrices. Il s'agissait de « trouver » avec elles l'organisation de *la corpographie* plutôt que de leur imposer une partition de manière unilatérale. À partir des matériaux des chronophotographies et du laboratoire scénique, nous avons pu trouver ou développer une partition spécifique, écrite par nos corps, intégrant des éléments physiques, textuels, sonores et spatiaux. Ceux-ci ont été synthétisés, dans chaque scène, composée de différents cadres thématiques considérés comme des fragments, réorganisés afin de permettre de donner sens à la structure globale.

Jusqu'à la fin du processus de création, l'écriture de la *corpographie* est restée un exercice ouvert, en constante évolution, ayant subi plusieurs ajustements. C'est ce que j'entends par « trouver » la partition. Il ne s'agit pas de copier ni d'imposer une forme afin de la « fixer ». J'utilise ici des guillemets parce que je

propose un équilibre entre le fait de faire des choix au moment de structurer les récits d'une manière précise et particulière, et, en même temps, de maintenir l'ouverture d'esprit nécessaire pour garder la partition vivante. Autrement dit, la réévaluer et l'ajuster jusqu'à ce que la version la plus appropriée à ce qu'elle exprime soit « trouvée ». Nous avons souvent constaté qu'au moment où les fragments étaient exécutés dans leur intégralité, les corps en action trouvaient une meilleure façon de préciser et de contenir les récits, faisant évoluer la dynamique de la *corpographie*.

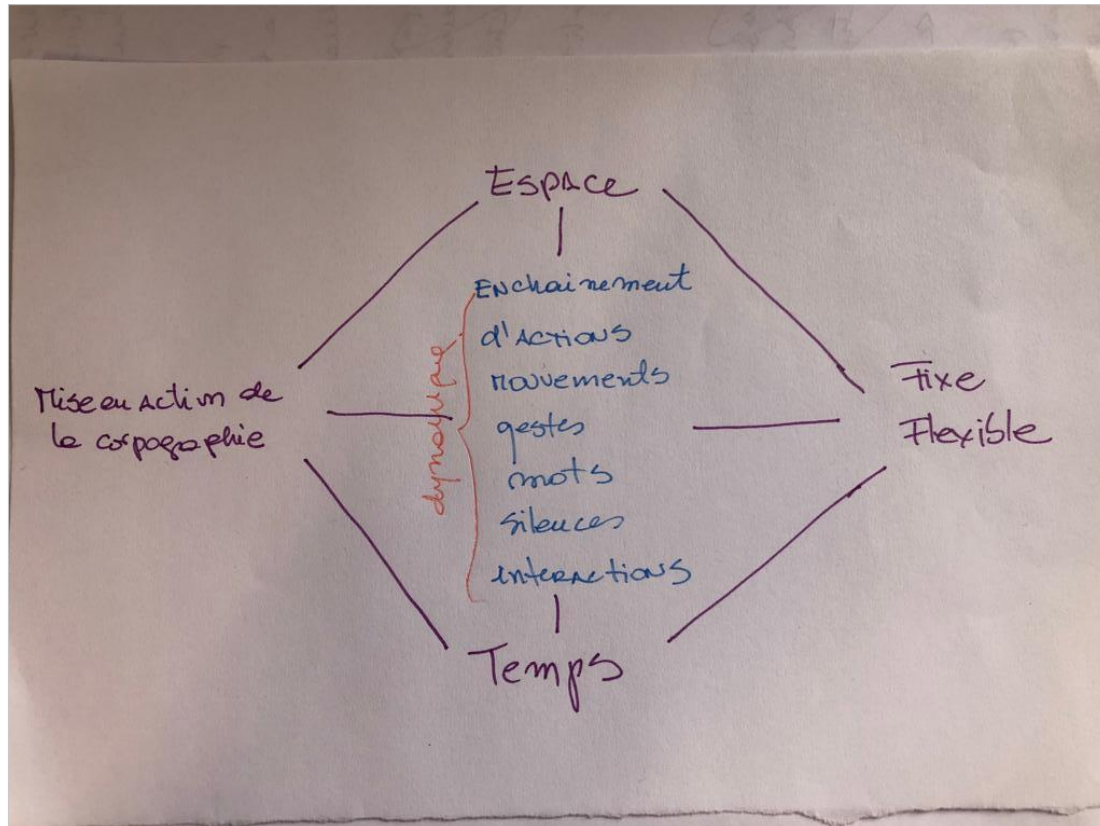


Figure 4.2.1.5 Mise en action de la *corpographie*. Journal de bord (Mai, 2020)

Ainsi, la *corpographie* joue un rôle fondamental dans le processus de création non seulement en tant que dispositif d'écriture scénique, mais aussi en tant que mode de (re)présentation. Elle contribue à définir un « comportement scénique » spécifique et renforce la confiance de l'interprète, car elle lui permet de maîtriser parfaitement le parcours à suivre sur scène. Chaque co-créatrice sait précisément ce qu'elle a trouvé, décidé de faire et de dire sur scène, ainsi que la manière de le partager. La personne qui tisse sa *corpographie* est la seule personne à pouvoir la maîtriser avec cette précision singulière.



Figure 4.2.1.6 Travail d'étude des gestes et mouvements pour l'écriture scénique.

4.2.2 Les enjeux de la langue

En ce qui concerne le domaine du langage, notre expérience a pris en compte deux aspects principaux liés au social et au culturel. D'une part, le langage du corps, en particulier celui des mouvements et des gestes, souvent considérés comme subjectifs, et, d'autre part, le langage verbal qui serait plus objectif, spécifique ou particulier. Cela dit, tout comme les gestes peuvent provoquer des images sans l'utilisation de mots, ces derniers véhiculent à leur tour des émotions et de sensations physiques. En effet, la partition verbale et la partition corporelle sont toujours en dialogue, la parole sur scène étant une action physique en soi. Ainsi, l'action verbale est aussi partie prenante de la *corpographie*.

Au moment de l'écriture scénique de la partition verbale, divers éléments ont dû être pris en compte : qui se souvient ? Qui parle ? Quels aspects souhaitons-nous mettre en évidence à travers les mots, au-delà des gestes et mouvements issus des chronophotographies ? Comment verbaliser l'intangible ? Pour ce faire, nous avons travaillé à partir des textes provenant des transcriptions littérales des entretiens (verbatim), des documents de l'archive « pour la création », des documents « qui ont émergé » de la création ainsi que des textes issus de l'expérimentation et de l'improvisation réalisées dans la salle de répétition.

Un autre aspect est apparu au fil du processus : en tant que femmes latino-américaines, nous étions soucieuses de nous éloigner des stéréotypes culturels et de genre¹²⁶ dans la représentation d'une part de notre expérience dans un contexte étranger. S'il était important de reconnaître notre identité en tant que femmes chiliennes, il nous paraissait tout aussi essentiel de développer une expérience à laquelle des femmes de tous âges et de toutes origines puissent s'identifier. À la fin du processus de création, nous avons observé qu'au-delà de nos histoires individuelles, il était primordial de considérer la manière dont ces récits pouvaient créer du sens pour les spectateurs, les inciter à se remémorer leurs propres expériences, à reconstruire leurs souvenirs et à réfléchir à leurs relations familiales.

Ainsi, la construction de la partie textuelle de la partition a constitué un espace de réflexion portant à la fois sur le contenu et sur la forme, mais également sur l'oralité, envisagée comme un élément reflétant une diversité culturelle dynamique et en constante évolution. Ce processus a aussi permis de situer les histoires et d'offrir le contexte nécessaire à la compréhension de certains enjeux narratifs et culturels. Par exemple, si je prends un extrait de mon récit : « Je me souviens avoir vu les avions passer, bombarder la maison de Tomás Moro, sur la droite... ». Si ce texte est dit au Chili, tout le monde comprend; mais pour un public non chilien, il suscitera la question : quelle maison, de qui ? Ainsi, nous avons ajouté : « Je me souviens avoir vu les avions passer, bombarder la maison du président Allende sur la rue Tomás Moro, là-bas, sur la droite... ». Ces légères modifications du texte répondent non seulement au besoin de situer l'information, mais également à celui d'une articulation physique et gestuelle. L'ajout de « là-bas », par exemple, me permettait de retrouver et de souligner un geste en particulier dans la partition.

Suivant la proposition de Ricœur (2000) concernant la mémoire, notre approche a pris en compte les trois sujets d'attribution des souvenirs, en mettant en valeur le « moi, le collectif et les proches ». Cela se reflète dans la construction d'une dramaturgie dynamique et émergente, dans laquelle l'utilisation des pronoms « je », « moi », et « nous » occupe une place centrale dans le processus de confrontation et de verbalisation du souvenir. Un autre aspect important de cette « opération » d'écriture consistait à raconter et à jouer au présent les récits du passé. Cela nous obligeait à adapter la *corpographie*, par exemple en transformant la partition textuelle de « je voyais » en « je vois », ou de « j'étais là-bas » en « je suis -là-bas », dans ce travail de transformation grammaticale, le récit devenait vécu à nouveau : « C'est

¹²⁶Selon le Haut-Commissariat des Nations unies aux droits de l'homme (HCDH), un stéréotype de genre est « une opinion généralisée ou un préjugé sur les attributs ou les caractéristiques que les hommes et les femmes possèdent ou devraient posséder, ou sur les rôles sociaux que les hommes et les femmes jouent ou devraient jouer. » En Amérique latine, ces stéréotypes sont profondément enracinés dans la culture.cf.: <https://www.ohchr.org/fr/women/gender-stereotyping>

moi (*j'écoute*) j'ai 6 ou 7 ans et j'apprends le français à l'école, au Chili... je suis tellement fière. J'aime enregistrer pour m'écouter pratiquer...» (Andrea, 2020)

En explorant notre propre langage dans lequel l'espagnol et le français se mêlent, le dialogue entre les langues et les cultures du Québec et du Chili est devenu manifeste. Cet état de fait reflète peut-être la réalité de nombreux migrants qui parlent une langue hybride, adaptée et singulière à chaque individu, à chaque famille selon leur contexte. Cet aspect renvoie à une dimension affective de la langue, au-delà de sa dimension fonctionnelle. Comprendre les histoires racontées dans cette création implique également de saisir ces subtilités linguistiques et culturelles.

Gabriela et moi utilisions indistinctement les deux langues, espagnol et français, mais pour Mai, cela impliquait un double travail d'apprentissage. L'incorporation de la *corpographie* et du français était au cœur de son processus. Bien qu'elle comprenne assez bien le français sans le parler couramment, elle tenait absolument à s'exprimer dans cette langue lors de son solo autobiographique. Elle a intégré ses actions verbales en français et a pu performer en utilisant les deux langues, comme elle le souhaitait. Un aspect intéressant fut de découvrir une tendance : les récits du passé plus lointain étaient exprimés en français, alors que les faits du présent ou les événements forts et douloureux étaient racontés en espagnol. Cette alternance linguistique a apporté une profondeur supplémentaire à la performance de Mai, mettant en évidence les nuances et les émotions propres à chaque langue dans son récit personnel.

Nous avons également observé que certains textes étaient impossibles à dire en français sur scène, car ils manquaient de fluidité et de naturel, alors qu'en espagnol, ils devenaient plus organiques et précis. Le fait que certains passages échappent à la compréhension de la langue ne posait aucun problème : dans ces cas-là, le langage du corps prenait une importance primordiale pour transmettre des sensations. En voici quelques exemples :

« Quand j'avais trois mois à peu près, ma grand-mère est venue en voyage en Amérique du Nord, et de toutes les villes qu'elle a visitées, Montréal a été sa préférée. Quand elle est retournée au Chili, elle lui a dit à ma mère (*imite Mai*): « Andrea tu devrais vivre à Montréal, *c'est une ville merveilleuse, buena para los niños y para la familia*, (geste avec les doigts) además se hablan dos idiomas et ma mère l'a regardée et lui a dit (*imite Andrea*) : « *Pero mamá, estás loca! América del norte*, le berceau du néo-libéralisme, je n'ai rien à faire là-bas. Moi je veux aller étudier en France » (Gabriela, 2020).

« Ce matin-là, ma mère, qui a 27 ans, se réveille et dit à mon père : “*Eduardo algo pasa, parece que va a llegar la guagua*” » (Andrea, 2020).

« On m’a baptisé comme María Eugenia del Carmen Rodríguez García. Trop, trop long! Trop difficile. *Por eso mi nieta Gabriela cuando era pequeña no podía decir mi nombre* » (Mai, 2020).

Nous souhaitons stimuler l’imagination des spectateurs, qui pouvaient compléter l’histoire selon leur propre perception des sons et des intentions. Parfois, cependant, nous choisissons de traduire quelques éléments afin de mieux les situer dans leur contexte. Par exemple, le contenu de certains enregistrements sonores revêtait une importance particulière pour la narration du récit. Ceux-ci ont été traduits selon deux stratégies : soit on entendait d’abord l’enregistrement, puis le texte était répété en français ; soit l’enregistrement en espagnol était diffusé par radiocassette tandis que le texte en français était projeté sur l’écran, comme dans l’exemple suivant:

Avec cette poésie qui s’appelle *Nada*, nous terminons cette bande magnétique de magnétophone — je crois que c’est comme ça qu’on dit — et nous allons la classer et l’archiver avec les autres, avec son identification, pour que l’on sache ce qu’il y a sur chacune d’entre elles. Dans ces enregistrements se trouvent toutes les interventions d’Andréa, ses conversations avec son grand-père.

Et je pense que si elles se conservent bien au fil des années, alors, quand elle sera grande, elle pourra voir...enfin, elle pourra s’écouter, entendre les choses qu’elle disait quand elle était petite, maintenant qu’elle va avoir « *cuatro años* » comme elle dit, et qu’elle va devenir une « grande petite fille », comme elle le dit aussi. (Raúl Rodríguez, enregistré Mars 1975)

En conclusion, la langue constitue un élément distinctif essentiel de notre travail, apportant à la fois une dimension affective et fonctionnelle. Nous accordons une grande importance à la compréhension de l’histoire par le public, qu’elle s’opère par le biais du langage du corps, qui véhicule des émotions et des sensations, mais également par le texte, afin d’offrir une meilleure compréhension contextuelle. En veillant à ce que notre langage demeure à la fois accessible et porteur de sens, je souhaitais créer une expérience enrichissante pour le public, où chacun puisse entrer en résonance avec l’histoire à sa manière unique. Tout cela en gardant à l’esprit qu’il est toujours difficile d’exprimer l’intangible par les mots, quelle que soit la langue employée.

4.2.3 (Re)présentation : les témoins-interprètes.

La question du jeu des témoins-interprètes et de la confrontation entre la vie réelle et la scène m’a amenée à réfléchir sur la notion de « corps réels ». Cette prise de conscience prend une portée particulière

lorsqu'on considère l'implication de ces corps sur le plateau, qui remet en question la notion même de représentation. Lorsque j'emploie le terme « corps réels », je le fais en opposition à celui des « corps fictifs » (Barba, 2010, p. 285) incarnant des personnages. La représentation implique l'acte de rendre présent, par les mots, les actions ou les images, quelque chose de tangible que l'imagination est en mesure de saisir. De ce fait, tout ce qui est mis en scène devient signe théâtral, donnant lieu à la théâtralité. Dans le processus de création, les corps sont ainsi re-signifiés à travers les différents procédés esthétiques mis en œuvre.

Saison (1998) explique la différence conceptuelle entre les notions de « représentation » et de « présentation » en s'appuyant sur les nuances offertes par la langue allemande. La représentation (Vorstellung) renvoie plutôt une action liée à la pensée, susceptible d'avoir un impact sur la perception d'autrui. Selon Saison, le théâtre aurait la capacité d'actualiser, de rendre sensible et de désigner une réalité qui échappe à notre perception directe et qui ne peut être montrée de manière explicite.

La présentation (Darstellung), pour sa part, « désigne la mise en présence de la chose elle-même » (Saison, 1998, p. 11), se rapprochant ainsi de la notion d'authenticité. Dans la présentation, « l'écoute et le dialogue ouvrent sur la révélation d'une identité à travers une mise en forme : l'artiste doit être là où est le matériau et le vivre au quotidien pour pouvoir le façonner » (p.30). D'après l'autrice, le théâtre peut s'approcher du « réel » ou de « la réalité », bien qu'il s'agisse d'un événement singulier. À cet égard, représentation, ou l'acte de représenter, correspondrait à « l'action psychique de rendre présent à l'esprit » (P. 11). Il s'agit donc avant tout d'une interprétation.

Zenker (2006) pour sa part, met en avant le concept de « mise en indice » du réel, c'est-à-dire la proposition d'« un rapport concret, une relation spatiale et temporelle avec le réel » (p. 3), l'acteur agissant comme le « transmetteur » de cet indice.

Au lieu de re-présenter les réalités à travers des êtres fictifs que sont les personnages, l'acteur contemporain comme celui du théâtre documentaire cherche sa place de *transmetteur du réel* et non plus d'interprète dramatique. (Zenker, 2006, p. 4)

Selon l'autrice, le théâtre documentaire se distingue par sa volonté de mettre en présence des fragments réels, tels que les documents, dans le but d'instaurer ce processus de « mise en indice », plutôt qu'une représentation. Cette idée entre en dialogue avec le point de vue de Pavis (2014) :

Lorsque ce qui est dit de soi est simultanément incarné ou montré par un acteur (un « performer »), on parle d'auto-performance. Dans ce cas, l'acteur peut devenir un « performer ». Ce dernier prétend qu'il n'est que lui-même, qu'il ne représente pas un personnage mais parle directement de sa propre vie : il a troqué la représentation pour la présentation de soi. Pour le spectateur, c'est un plaisir supplémentaire que de voir une vraie personne en face de soi, et non un acteur imitant un personnage (Pavis, 2014, p. 33).

Finalement, le chercheur Philip Auslander (2015) indique que « la dialectique de la présentation (la présence de l'acteur en tant que lui-même ou en tant qu'acteur) et de la représentation (l'acteur en tant que personnage) est au cœur du discours moderne sur le jeu de l'acteur » (p. 74).

Compte tenu de ce qui précède, j'utilise le terme « (re)présentation », en plaçant entre parenthèses le préfixe « re », en souhaitant illustrer cette double dimension : d'une part, la notion de « représentation », qui implique une mise en scène, une interprétation ou une reproduction de rôles, d'identités et d'expériences; d'autre part, la notion de « présentation » qui renvoie à l'acte de montrer ou de mettre en avant quelque chose de manière directe et authentique. Les parenthèses suggèrent que ces deux dimensions sont intrinsèquement liées et s'entrelacent continuellement au sein du processus de création. Cette fluidité entre « représentation » et « présentation » met en évidence la spécificité de ce type de travail autobiographique, des identités des co-créatrices, tout en soulevant d'autres questions : quelle désignation attribuer à ce travail artistique, ainsi qu'au rôle des personnes qui participent à la scène ?

Il devenait de plus en plus difficile de qualifier cette création de « spectacle » ou de « pièce de théâtre ». À ce propos, Béatrice Picon Vallin (2019) remarque que certains artistes vont jusqu'à parler « d'antispectacles »:

Des artistes créent parfois ce qu'ils nomment des « antispectacles », mais les propositions les plus inventives indiquent des ferments, des directions propres à redéfinir la fonction et les formes d'un théâtre public dans la société contemporaine, à transformer le théâtre en un lieu de connaissance et de questionnement de la complexité contemporaine, en une agora de dialogue croisés. Pour cela, troupes, groupes, ou collectifs transforment les modes d'écriture scénique en empruntant aux sciences humaines. En s'appropriant des méthodes scientifiques — avec ou sans technologie des images et du son —, ces théâtres ouvrent au public les portes de l'obscur qu'il s'agisse de l'intime et/ou du politique, des rapports sociaux et des zones historiques délaissés. (Picon-Vallin et Magris, 2019, p. 52)

Il m'apparaissait clairement que mon objectif n'était pas d'embrasser le spectaculaire, bien au contraire. Mon intention était de mettre en lumière la richesse dans les détails subtils et d'explorer la profondeur de chaque thématique à travers la simplicité. Cependant, il est évident que certaines des caractéristiques

évoquées par Picon-Vallin étaient clairement perceptibles dans notre démarche artistique. Néanmoins, qualifier notre travail « d'antispectacle » ne semblait pas davantage constituer une expression adéquate.

La chercheuse roumaine Mirella Patureau (2019) avance les notions « d'archive performative » et de « spectacle-document » pour caractériser des projets « de reconstruction performative des récits-documents qui représentent la base de l'histoire d'une communauté » (p. 217). Il s'agit d'un théâtre communautaire, de nature plutôt alternative, susceptible de s'épanouir en tout lieu, dans la mesure où il brouille les frontières entre catégories conventionnelles.

Une autre notion particulièrement féconde, en résonance avec notre démarche de recherche-crédation, est celle de l'« autoethnographie performative », telle que développée par Tami Spry (2011), chercheuse en *performance studies*. Cette approche se distingue par l'engagement profond de l'auteur-chercheur dans un processus à la fois personnel et émotionnel visant à appréhender et à retranscrire des expériences de nature culturelle, sociale ou individuelle. Il s'agit d'une « praxis incarnée », d'une « méthode de réflexion critique » qui accorde une place centrale au corps dans la démarche de recherche et représentation. Spry s'interroge : comment mettre des mots sur l'intangible ? Cette notion reconnaît explicitement la complexité inhérente à l'articulation verbale d'éléments insaisissables, notamment les émotions, les perceptions et les sensations. De plus, « performative autoethnography views the personal as inherently political, focuses on bodies-in-context as co-performative agents in interpreting knowledge, and aesthetic crafting of research as an ethical imperative of representation » (Spry, 2011, p. 498).

Lorsque j'ai présenté *Alas para volar, récit autobiographique à 3 voix et 3 corps*, au public en septembre 2020, j'ai simplement employé le terme « travail scénique », faute de trouver une désignation plus adéquate à ce moment-là. Plusieurs appellations m'ont traversé l'esprit : « partition scénique autobiographique », « autobiographie scénique », ou encore « archive scénique ». Avec le recul, et à la lumière d'une réflexion approfondie, il me semble toutefois qu'il serait plus approprié de qualifier cette création « d'autoethnographie performative », conformément à la proposition de Spry (2011). Les notions de temps, d'espace, de présence et de processus s'y sont révélées fondamentales, tout comme son caractère autoethnographique, qui confère à cette performance une complexité singulière. Il s'agit d'une approche où le personnel et le politique convergent : parler du « moi » conduit à un « nous », englobant les dimensions d'identité, de famille, de communauté et de société. Ce travail implique un acte d'introspection, de reconnaissance, de questionnement et de positionnement dans un contexte déterminé.

Par ailleurs, l'utilisation du corps comme agent performatif entre en résonance avec l'idée d'incarner l'intangible et l'indicible.

Enfin, je voudrais souligner que le théâtre autobiographique, dans lequel s'inscrit cette « autoethnographie performative », « remet en question les frontières entre la représentation (l'espace théâtral) et la réalité (les espaces de la non-représentation) au sein d'un système d'oppositions » (Hernández, 2011, p. 116-117). Selon la chercheuse de l'Université du Wisconsin-Madison, Paola Hernández, l'essence du théâtre biographique et documentaire réside « dans son comportement hybride, oscillant entre la fiction et la réalité ». (p.117). Dans un tel dispositif, en tant que témoins et interprètes, nous devenons des performeuses, cherchant à transmettre des expériences particulières. Lola Arias (2016, 2017) et Italo Gallardo (2018), artistes qui développent un théâtre biographique et documentaire, nomment de la même manière les participants à leurs processus créatifs : des performeurs, des performeuses qui témoignent, (re)présentent, créent des actions, des imaginaires et des relations, tout en interrogeant et réactualisant la mémoire individuelle, familiale et collective, créant ainsi une sorte d'acte socioculturel. Il s'agit d'une scène qui questionne et reconfigure les contours de l'identité et de la mémoire, du passé et du présent.

4.2.4 L'irruption du réel : un « estallido social », un cancer, une pandémie

Après l'exploration des dimensions de recherche et de création artistiques, il me semble important d'aborder un aspect qui n'avait pas été envisagé lors de l'élaboration initiale de ce projet doctoral, ni au cours des premières étapes du processus de création. L'actualité s'est imposée dans notre travail, influençant de manière profonde et percutante le développement de la forme comme du contenu de la recherche-crédation. Cela s'est traduit par des changements, des renoncements, des rectifications, des réorientations dans la trajectoire que nous suivions jusque-là.

Créer dans un cadre marqué par des événements majeurs tels qu'une crise sociale au Chili, une lutte de Mai contre un cancer du sein, et une pandémie mondiale, a constitué un énorme défi. Comment réagir face à ces situations imprévues et exceptionnelles ? Comment continuer à faire du théâtre ? Pouvons-nous vraiment croire en la capacité de notre métier à maintenir un espace de réflexion, de mobilisation et de résistance, alors que, dans la « vraie vie », les défis et les crises semblent parfois dépasser la capacité de création et les thèmes que nous souhaitons aborder sur scène ? Face à ces questions, il est devenu essentiel de réinventer notre approche du travail. Comme le souligne la chercheuse argentine Maria Luisa

Diz (2017), le théâtre peut être envisagé comme un « dispositif producteur de mémoires », « qui relie les spectateurs à des idées, mais aussi, et surtout, avec des expériences et de l'affection¹²⁷ » (Diz, 2017, p. 111). Cette perspective nous a invitées à adapter notre pratique pour qu'elle demeure pertinente, en mettant l'accent sur la capacité du théâtre de créer des espaces de connexion émotionnelle, même en temps de crise.

Un « *Estallido Social* » à partir du 18 octobre 2019 :

Ce jour-là, je devais donner un cours en début d'après-midi. L'activité terminée, je me suis rendu compte que j'avais des centaines de messages sur mon téléphone. « *Ah! ¿Qué pasó?* »¹²⁸ J'ai pensé qu'il s'agissait d'un tremblement de terre au Chili... C'était la seule explication possible pour un tel nombre de messages...Mais, non... il s'agissait d'un autre type de mouvement. (Journal de bord Andrea, octobre 2019)

Témoin de cette révolte à distance, puisque je me retrouvais alors à Montréal, je suivais les informations à travers les réseaux sociaux et des vidéos que la famille et les amis nous envoyaient. Ensuite, nous avons pu consulter les informations relayées par certains médias chiliens ou étrangers. Gabriela et moi sommes restées perplexes.

Selon les données fournies par l'Institut national des droits de l'homme, la première semaine de manifestations a été marquée par des arrestations illégales, des cas de torture et des meurtres qui, d'après le rapport établi neuf jours après le soulèvement d'octobre, se sont élevés à 3 193 détenus et 1 092 blessés par les forces de sécurité de l'État : 37 d'entre eux par balles et 126 souffrant des lésions oculaires. À cette date, 88 actions en justice avaient déjà été déposées, dont 17 concernaient des cas de violence sexuelle.¹²⁹ (Manzur *et al.*, 2022, p. 46-47)

Ces événements ont, dans un premier temps, ralenti la progression dans notre travail. Nous avons établi un contact constant avec notre famille au Chili, où la vie quotidienne était considérablement bouleversée.

127 "que conecte a los espectadores con ideas, sino también, y sobre todo, con experiencias y afectos".

128 « Ah ! Que s'est-il passé ? »

129 "Según datos entregados por el Instituto Nacional de Derechos Humanos, en la primera semana de movilizaciones hubo apremios ilegítimos, casos de tortura y asesinatos, los que según el reporte realizado a nueve días de la revuelta de octubre se cifraba en 3.193 detenidos y 1092 heridos por acción de fuerzas de seguridad del Estado: 37 de ellos por disparos de bala, y 126 con heridas oculares. Hasta ese momento ya se había presentado 88 acciones judiciales, 17 de ellas referidas a casos de violencia sexual"

Pendant plusieurs semaines, des activités essentielles telles que cours dans les écoles et les universités, ou encore les activités théâtrales, n'ont pas pu avoir lieu.

J'ai rapidement compris qu'il était impératif d'intégrer cette actualité, d'une manière ou d'une autre, dans les thématiques abordées dans notre création. Dans une certaine mesure, nous avons ressenti ce que Lola Arias décrit comme une imposition du présent dans le processus de création¹³⁰. Ma mère, ma fille et moi avons partagé nos impressions et nos émotions face à la situation, au cours de nos séances de travail sur Zoom :

Mai : « Comment ressentez-vous ce débordement social à une telle distance ? »

Gabriela : « Avec culpabilité, là-bas le chaos, et ici tout est normal : on continue à prendre le métro tous les jours pour nous rendre à nos cours. Tandis que là-bas, maintenant cela est impossible. J'ai l'impression d'être en pause, dans ma tête et dans mon esprit ». (Journal de bord collectif, début novembre 2019)

Moi aussi, je ressentais une dissociation, mêlée à une profonde angoisse. Il m'était très difficile de me concentrer et de poursuivre mon travail doctoral durant les premiers jours. Je me demandais sans cesse : Comment continuer notre vie quotidienne et faire du théâtre dans ce contexte ? Il s'agissait bien d'une crise sociétale inscrite dans le présent, mais qui faisait remonter à la surface de nombreuses tensions du passé. J'ai alors décidé que, même si cela signifiait dépasser le cadre initial de travail fondé uniquement sur les entretiens, les chronophotographies et l'activation des archives, pour la création, il devenait indispensable d'intégrer le contenu de nos conversations sur la contingence au processus créatif. Certains *verbatim* ont ainsi été incorporés, et nous avons, dans certains cas, restructuré des passages entiers. Nous avons également cherché des archives évoquant directement le sujet. C'est ainsi que nous avons découvert, par exemple, un enregistrement de la manière dont Radio-Canada avait informé le public de ces événements. J'ai choisi de projeter ce matériel tel quel sur scène, afin de dialoguer avec ce contenu.

Un Cancer :

Je suis à Grenoble pour assister à un colloque. Valentina¹³¹ m'appelle à une heure inhabituelle et me demande si j'ai parlé avec maman. Intriguée, je raccroche et appelle ma mère. Elle m'informe que le médecin lui a indiqué que sa mammographie présentait des anomalies et

¹³⁰ Je reprends l'anecdote racontée par Arias (2016), évoquée au chapitre II, dans laquelle elle raconte comment, lors d'une représentation, la pluie s'est infiltrée sur la scène en raison d'un toit endommagé du théâtre, et comment cette pluie a été intégrée à la représentation, créant une interaction entre les acteurs et leur environnement.

¹³¹ Ma jeune sœur.

qu'elle doit subir des examens complémentaires. Elle ajoute : « Mais, je me sens très bien, je n'ai probablement rien » (journal de bord Andrea, jeudi 7 novembre 2019)

Quelques jours plus tard, de retour à Montréal, j'apprends qu'une biopsie a confirmé le diagnostic de cancer de ma mère. Elle subit une opération à la fin du mois de décembre 2019, suivie d'un traitement de radiothérapie. Avant son admission à l'hôpital pour la chirurgie, nous avons eu une conversation téléphonique au cours de laquelle elle a exprimé son désir de mener rapidement les démarches médicales afin de pouvoir prendre l'avion pour Montréal, poursuivre le travail de création et le présenter au public. À ce moment-là, j'étais profondément heureuse de la sentir aussi investie dans ce projet malgré la maladie. Je dirais qu'*Alas para volar...* est alors devenu pour elle une sorte d'objectif pour sa guérison, même si elle se sentait coupable du fait que nous ayons dû reporter les répétitions de quelques mois. Ainsi, ce travail s'est transformé, presque malgré nous, en une sorte de « thérapie alternative » qui contribuait à maintenir son moral et à stimuler sa créativité.

Certaines personnes, cherchant à apporter des idées, m'ont suggéré de la remplacer ou même de renoncer à sa participation. Cependant, de mon point de vue, il n'était pas envisageable de l'exclure du projet : pour elle, cette participation constituait un objectif de vie, une force motrice pour se sentir mieux. En un certain sens, cette expérience m'a conduite à réaliser pleinement que le théâtre pouvait fonctionner comme un médium.

En ce qui concerne l'incorporation de ce sujet à la création, certains des récits du journal de bord, comme celui que je partage au début de cette sous-section, décrivant la manière dont j'ai appris la situation, ont été intégrés à l'écriture scénique. À ce stade, travaillant déjà de manière systématique avec les chronophotographies, nous étions en mesure de distinguer clairement des gestes et mouvements porteurs de signification — émotions, aspects spécifiques des récits — apparaissant soit dans les conversations, soit spontanément lors des répétitions. Ainsi, nous avons obtenu autant de matériel gestuel que narratif, permettant d'intégrer le thème du cancer à la scène.

Lorsque je suis allée au Chili pendant quelques semaines pour accompagner ma mère dans son processus de récupération après son intervention chirurgicale, j'en ai profité pour réaliser avec elle un deuxième entretien, abordant à la fois la maladie et la crise sociale. Nous avons pu extraire un matériel considérable pour l'utiliser dans l'écriture scénique. Cette démarche nous a conduites à réaliser une seconde série d'entretiens pour chacune d'entre nous, constituant une nouvelle vague de matériaux textuels et gestuels, qui nous a permis de refléter le présent avec plus de précision.

Pandémie COVID-19, mars 2020 :

Nous sommes à la quatrième semaine de confinement à cause de la pandémie. Les répétitions en salle que nous menions avec Gabriela ont dû être interrompues. Mai aurait dû arriver il y a trois semaines pour répéter ensemble pendant quatre semaines, mais elle n'a pas pu se déplacer. L'objectif était de finaliser la partie création et d'intégrer tout le matériel, dans l'espoir que Mai puisse revenir en juin, nous permettant ainsi de présenter au public notre création. (Journal de bord, collectif, 9 avril 2020)

Au début du mois de mars 2020, nous avions déjà un nouveau calendrier de travail dans le but de présenter la création au printemps. Mais la pandémie de COVID-19 a frappé, apportant avec elle une profonde incertitude. J'ai alors eu l'impression que c'était la goutte d'eau qui faisait déborder le vase. Très vite, toutefois, j'ai pris conscience de l'ampleur de cette crise sanitaire mondiale et de la précarité qu'elle engendrait pour chacun.

Cette fois-ci, la question qui me hantait, avec une intensité renouvelée, était la suivante : Comment et pourquoi persévérer dans la pratique théâtrale dans ce contexte ?

Écrire à l'aveugle, en tâtonnant, cherchant un point d'appui au milieu d'un temps en lambeaux. L'avenir s'est mis en pause, le présent s'est désarticulé, emportant avec lui l'illusion de contrôle dans laquelle nous croyions évoluer. Soulèvement social et pandémie s'entrelacent pour suspendre toute interprétation de la réalité. Tout raisonnement devient fragile, se fissure dès qu'il émerge. S'accrocher à une certitude semble impossible, non seulement parce qu'il est improbable de la trouver, mais aussi parce qu'elle semble inutile. Rien n'est clair, et c'est là le défi lorsqu'il s'agit de se penser. Avancer à tâtons¹³². (Fernández, 2020a, p. 75)

Tel qu'exprimé par la comédienne et écrivaine chilienne Nona Fernández, j'ai eu l'impression d'essayer d'avancer à tâtons longtemps. La situation de débordement politique au Chili, la maladie de ma mère, et la pandémie me confrontaient directement à la réalité, bouleversant notre quotidien sans choix. Avec la certitude que,

¹³² "Escribir a ciegas, tanteando un punto donde afirmarse, en medio de un tiempo hecho pedazos. El futuro se puso en pausa, el presente se desbarató y con él la fantasía de control en la que creíamos movernos. Revuelta social y pandemia enredadas para suspender cualquier interpretación de la realidad. Todo razonamiento es frágil y se pone en crisis en cuanto se asoma. Imposible aferrarse a una certeza porque no sólo es improbable encontrarla, sino que parece no servir. Nada es claro y ese está siendo el desafío a la hora de pensarnos. Andar a tientas".

Parfois, très rarement, on a le sentiment certain d'être en présence d'événements qui entreront dans l'histoire, qui seront évoqués dans les conversations, les souvenirs, les chansons, les photos, les vidéos et les livres. Des souvenirs forgés au moment même, des mémoires qui seront transmises, de génération en génération, de bouche à oreille¹³³. (Landaeta et Herrero, 2021, p. 11)

Dans ce contexte, après une pause imposée par le confinement, durant laquelle nous avons pris le temps d'observer et de comprendre les implications de ces circonstances, nous avons cherché à relancer la production artistique. Le théâtre biographique, en réagissant aux fluctuations de la réalité, m'a confrontée à la nécessité d'adapter notre démarche, puisque l'espace théâtral traditionnel était devenu inaccessible. Cela m'a amené à envisager des alternatives telles que le mode virtuel ou encore des espaces réels et compatibles avec la situation, comme la ruelle, la façade de notre appartement ou un parc.

Par ailleurs, une question centrale s'est posée : comment intégrer la thématique du COVID-19? Bien que nous ayons décidé de ne pas aborder directement la mort et la maladie dans notre cercle familial proche, nous avons réalisé que l'absence de Mai à Montréal pour les répétitions et la présentation finale, ainsi que ces conditions particulières, témoignaient en elles-mêmes de l'impact de la pandémie.

L'émergence du réel dans ce projet de recherche-crédation a profondément redéfini mon approche de création. La convergence des événements décrits dans cette section — la crise sociale, la maladie, et la pandémie — a conduit à une réévaluation et adaptation continue du processus de création. Ces événements ont agi comme des catalyseurs, m'incitant à réagir face à des réalités concrètes et à transformer les contraintes imposées par ces circonstances en possibilités d'innovation. Ils ont également ouvert de nouvelles perspectives pour explorer, sur scène, les frontières entre fiction et réalité, ainsi pour réfléchir à la manière de (re)présenter et interroger ce présent en mouvement.

4.2.5 Adaptation-restructuration

Il était impossible de résister à la réalité qui s'est infiltrée dans la création, compte tenu des caractéristiques de ce travail biographique encadré dans un théâtre du réel. Nous étions constamment en

133 "A veces, muy pocas veces, uno tiene la sensación cierta de estar en presencia de hechos que pasarán a la historia, que estarán en conversaciones, recuerdos, canciones, fotos, videos y libros. De memorias forjadas en el momento mismo, de memorias que serán traspasadas –de boca en boca– a las siguientes generaciones".

suspens face aux conditions sanitaires et aux incertitudes concernant la possibilité d'accueillir un public lors des performances. Ainsi, au cours de ce processus d'adaptation-restructuration, nous avons dû admettre que nous travaillions pour un public qui n'avait pas le droit de se rendre au théâtre.

Après l'abattement initial, nous nous sommes donc remises au travail et avons commencé à répéter dans l'isolement du confinement, à distance. Notre nouvelle salle de répétition était notre chez nous : nos chambres, notre salon, et celui de Mai à Santiago.

Une question fondamentale se profilait à l'horizon : comment poursuivre le travail de création en lien avec le corps ? De qu'elles autres manières peut-on rendre tangible la présence du corps dans un espace quotidien non théâtral ? La nécessité de moduler l'intensité de la transmission apparaissait comme une dimension plutôt interne. Avec cette nouvelle prémisse, nous avons abordé les répétitions à distance, ajoutant de nouvelles couches et de nouveaux défis à la recherche pratique.

Cette expérience nous a conduites à interroger les modalités mêmes des nouvelles conditions de travail : comment progresser sans la présence physique, en passant inévitablement par le numérique, alors que nous ne disposions ni de connaissances approfondies ni de compétences techniques dans ce domaine ? Ce passage semblait représenter un défi de taille. Néanmoins, cette transition vers le monde virtuel s'est avérée être une opportunité d'exploration et de renouvellement. Dans un contexte d'incertitude, il était alors envisageable que le partage final du travail artistique prenne cette forme. Il devenait donc nécessaire d'adopter des mesures en adéquation avec la situation.

Cette période de travail en milieu fermé m'a permis de faire des découvertes substantielles, en faisant émerger des problématiques spécifiques liées à la scène. Par exemple, nous avons expérimenté différentes manières de travailler avec les plans. Si l'on souhaitait « zoomer » sur l'image, ce n'était pas seulement la caméra qui devait créer l'effet, mais le corps lui-même qui, se rapprochait ou s'éloignait du dispositif. Le corps pouvait s'avancer pour mettre en valeur quelque chose de spécifique : les mains, un geste précis, un regard, une photo, un objet, etc. Nous avons dû tester des nombreuses façons de positionner la caméra, le téléphone et l'ordinateur, avant de finalement choisir de travailler avec des ordinateurs pour Gabriela et moi, et avec la caméra d'un smartphone pour Mai.

Une autre expérience a consisté à tester différentes manières « d'être en scène », en particulier dans la partie collective. Gabriela et moi étions ensemble, présentes physiquement, tandis que Mai participait à

distance, projetée à l'écran. Nous avons expérimenté à la fois le travail en direct, et l'utilisation des enregistrements de la partie performée par Mai. Dans les deux cas, la principale difficulté à surmonter était la gestion du rythme de la scène. Un autre aspect que nous avons abordé concernait l'adaptation du langage théâtral à celui de l'écran, notamment en ce qui concerne l'amplitude des mouvements et la gestion des énergies, qui devaient être plus quotidiennes et s'adapter au cadre numérique. Il était particulièrement intéressant de travailler sur ces ajustements, d'expérimenter, et de trouver les dynamiques appropriées, tant pour le travail corporel que vocal, dans ce nouveau format.

Du point de vue de la méthodologie de travail, nous avons ajusté la façon de répéter au fil des jours, en modifiant, par exemple, la durée des séances. Au début, nous passions beaucoup de temps à régler les éléments technologiques. Plus nous avançons, plus les sessions étaient courtes, mais avec un travail plus condensé. Par d'exemple: après plusieurs tentatives, nous avons réussi à faire en sorte que ma mère, de l'autre côté de l'écran, gagne de plus en plus confiance. J'ai découvert qu'à la fin du processus, elle travaillait mieux en mode enregistrement qu'en direct. Nous avons donc changé le mode de fonctionnement. Cela lui a donné plus de liberté pour travailler sa scène individuelle.

Je m'attarde ici sur l'idée d'un théâtre biographique fondé sur une approche collaborative, qui cherche à travailler « avec » les gens plutôt qu'à parler d'eux. Cela implique de trouver les modalités les plus justes pour que les « expertes en leur réalité » (Mumford et Garde, 2015), puissent développer leur contribution dans un espace sûr et bienveillant. Une collaboration étroite entre les participantes implique une écoute active et une compréhension de leur vécu, de leur histoire personnelle, mais aussi de leur expérience tout au long du processus de création.

20 juillet 2020 :

Nous avons essayé différentes méthodes de répétition avec Mai. La dernière approche testée, qui s'est révélée particulièrement appropriée consiste à ce qu'elle réalise son solo autobiographique et l'enregistre au moment qu'elle juge opportun, évitant ainsi de le faire en même temps de la répétition à distance avec moi. Ensuite, elle me transmet l'enregistrement. Cette démarche lui offre une tranquillité d'esprit, lui permettant de répéter autant de fois que nécessaire, et de choisir elle-même la version qu'elle souhaite partager. Ainsi, elle prend le contrôle de son solo.

Par la suite, je lui adresse des commentaires détaillés par courriel. Je me suis rendu compte que cette manière de travailler facilite les répétitions à distance, car elle a le temps et la

tranquillité d'étudier et commencer à intégrer les corrections avant la prochaine rencontre.
(Journal de bord, Andrea)

En tant que metteuse en scène, j'avais une vision structurelle de l'ensemble de l'écriture scénique, mais il était essentiel de tisser ensemble les segments et d'observer ce qui était organique pour Gabriela et Mai. Le tissage fut un processus itératif qui m'a permis, d'une part, de réécrire et de découvrir les gestes et les mots synthétisant le mieux chaque thématique et, d'autre part, d'identifier les segments difficiles à mémoriser ou à intégrer. Je considérais cela comme un signe auquel il était nécessaire de porter attention, un signe qui nous obligeait à réviser notre relation avec ce geste et à ajuster, puis « re-tisser » la *corpographie*.

Enfin, il faut signaler que lors du cycle 3, nous avons dû réajuster tout ce qui avait été avancé : nous sommes passés d'une version virtuelle à une version hybride, d'abord à la maison, puis à la modalité finale lorsque Gabriela et moi avons eu le droit de retourner en salle de répétition. Nous avons conservé et adapté les acquis des premières étapes et de cette étape virtuelle, en renforçant les thèmes de la mémoire familiale, ainsi que ceux de la contingence qui se sont glissés dans le cœur de la création.

En tant qu'événement, le théâtre est intérieurement complexe, car l'événement théâtral est constitué de trois sous-événements (par genre proche et différencié d'autres événements) : la convivialité, la poïesis, l'attente. Étudier le théâtre, c'est, de manière centrale, étudier l'événement.¹³⁴ (Dubatti, 2012, p. 33)

Le passage du *convivio* théâtral, tel que décrit par Dubatti (2015), vers ce que l'auteur appelle un *tecnovivio interactif* a été tout un défi.

Nous appelons *convivio* (convivialité) théâtrale la rencontre d'artistes, de techniciens et de spectateurs à un croisement territorial et temporel quotidien (un théâtre, la rue, un bar, une maison, etc., dans le temps présent), sans intermédiation technologique qui permette la soustraction territoriale des corps dans la rencontre. En tant qu'événement, le théâtre est quelque chose qui existe pendant qu'il se produit, et en tant que culture vivante, il n'admet pas la capture ou la cristallisation dans des formats technologiques.¹³⁵ (Dubatti, 2015, p. 44)

134 "En tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres sub-acontecimientos (por género próximo y diferenciado de otros acontecimientos): el convivio, la poïesis, la expectación. Estudiar el teatro es, centralmente, estudiar el acontecimiento. De esta nueva consideración se desprenden fundamentos y corolarios que invitan a una revisión de diversas ramas de los estudios teatrales".

135 "Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la

Tel que le décrit Dubatti, le *tecnovivio* est la culture vivante déterritorisée par l'intermédiation technologique [...], la situation tecnoviviale implique une organisation de l'expérience déterminée par le format technologique »¹³⁶(Dubatti, 2015, p. 46). L'auteur distingue également deux types de *tecnovivio* : les interactifs et les monoactifs. Le premier permet la mise en relation de deux ou plusieurs personnes par le biais de dispositifs tels que le téléphone ou l'ordinateur (appel, vidéo, SMS, jeux en réseau, zoom, Skype, etc.). Il permet une relation bidirectionnelle au présent : personne-machine-personne. En revanche, dans le tecnovivio monoactif, il n'y a pas de dialogue entre les personnes, mais une réception par un ou plusieurs individus d'un contenu produit auparavant par une ou plusieurs personnes qui ne sont plus présentes dans l'espace/temps présent. Le cinéma en est un bon exemple.

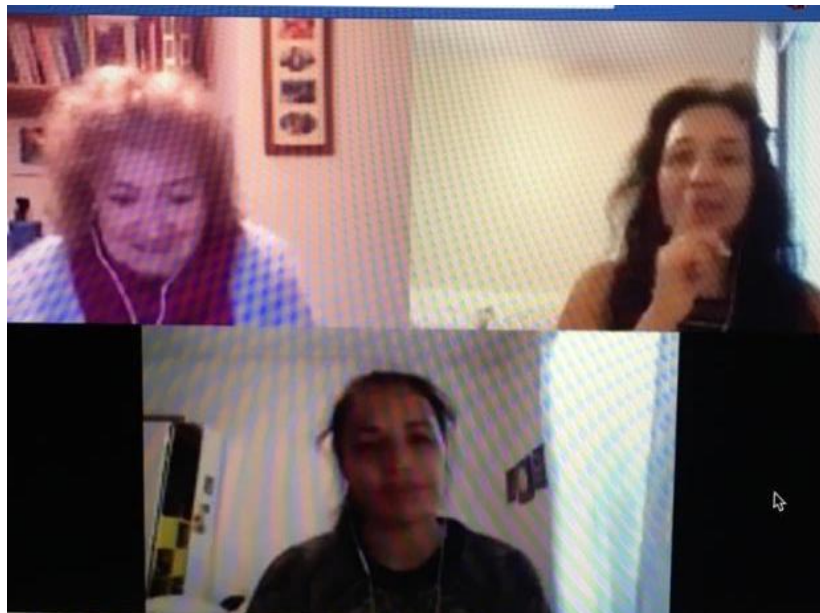


Figure 4.2.5.1 Étape 6. Répétitions à distance

L'effort pour progresser vers un travail de création visant à mettre en dialogue le « *convivio* » et le « *tecnovivio* » impliquait la tâche d'être fidèle à la *corpographie* développée jusqu'alors, c'est-à-dire de travailler avec la même matière, mais cette fois médiatisée par la technologie. Cela instaurait ainsi un dialogue bidirectionnel, à la fois entre les performeuses (une au Chili, deux à Montréal) et avec le public. À ce moment-là, la question essentielle était: comment avancer vers ce *tecnovivio* tout en conservant cette « rencontre territoriale des corps » présente dans le théâtre (Dubatti, 2015, p. 45)? Comment déplacer

sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro. En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos”.

136 El tecnovivio es la cultura viviente des territorializada por la intermediación tecnológica. [...] La situación tecnovivial implica una organización de la experiencia determinada por el formato tecnológico.

symboliquement Mai de Santiago à Montréal et évoquer la coprésence des corps malgré la distance géographique ? Comment continuer à tisser la dramaturgie scénique sans abandonner mes objectifs de recherche-crédation? Il est clair que toute cette actualité modifiait considérablement ce qui avait été prévu. Il fallait accepter ce qui émergeait, sans pour autant oublier le but initial. Pour moi, ce présent prenait une force inédite et il n'était pas facile de mettre des limites à cette intrusion du réel du point de vue thématique. La clé a été de comprendre que le défi consistant à poursuivre la méthode de travail dans laquelle nous étions engagées nourrissait la réflexion sur l'ouverture à de nouveaux outils artistiques possibles pour notre pratique.

La technologie nous aura finalement permis non seulement de poursuivre notre expérimentation à distance avec les deux types de *tecnovivio* proposés (interactifs et les monoactifs), mais également d'élaborer le dispositif pour notre « autoethnographie performative » (Spry, 2001, 2011), nous permettant de conserver la place du corps comme territoire expressif, et mettant en évidence à quel point « Autoethnographic performance make us acutely conscious of we "Iwitness" our own reality constructions » (Spry, 2001. p 706).

Cette nouvelle approche nous a donné l'opportunité d'être présentes toutes les trois sur scène, malgré la distance physique, et a également révélé que le *convivio* et le *tecnovivio* peuvent se croiser de manière productive sur la scène, générant ainsi d'infinies possibilités théâtrales. Bien que de nombreux éléments et découvertes aient été réalisés dans un environnement virtuel, certains ont été préservés et intégrés lors de la transition du virtuel au physique, lorsqu'une partie de l'équipe a pu revenir en salle de répétition.

En fin de compte, le dialogue *convivio-tecnovivio* est devenu également une forme de soutien pour résister au confinement et poursuivre le travail. Il s'est également révélé être un outil concret qui nous a permis d'explorer de nouvelles possibilités créatives pour notre « autoethnographie performative ». Cela a renforcé notre capacité à incarner les histoires tout en stimulant notre autoréflexion grâce à cette pluralité de possibilités discursives et interprétatives que nous avons découvertes au cours de cette période. « L'intersection du *convivio* et du *tecnovivio* sur la scène génère des possibilités poétiques infinies, même

celles où la liminalité entre le *convivio* et le *tecnovivio* est si réussie qu'ils sont confondus ou indiscernables l'un de l'autre¹³⁷ » (Dubatti, 2015, p. 49).



Figure 4.2.5.2 étape 7. Adaptation, répétitions finales.

4.3 Processus de raffinement et de partage

Cette dernière section aborde les considérations relatives à la phase finale du processus de création, en se concentrant particulièrement sur l'assimilation de l'écriture scénique. Il s'agit de mettre en évidence la manière dont nous passons du moment de la conception à celui de la pleine maîtrise de la *corpographie*. Composée de mouvements, gestes et paroles, ainsi que d'autres éléments tels que sons, chansons, déplacements et relations, la partition devait être intégrée avec précision dans les corps des trois co-

¹³⁷ El cruce de convivio y tecnovivio en la escena genera infinitas posibilidades poéticas, incluso aquellas en las que la liminalidad entre convivio y tecnovivio es tan lograda que se los confunde o no pueden distinguirse el uno del otro.

créatrices. Cela a nécessité un travail raffiné et méticuleux, dans lequel chaque élément, même les plus subtils comme la respiration ou le regard, est effectué avec précision et à un moment précis.

Cette section aborde également les aspects liés au moment du partage de *Alas para volar: récit autobiographique à 3 voix et 3 corps* avec le public, considéré comme l'étape finale du processus de création. Ce moment serait l'occasion de vérifier si le contenu résonne et a une valeur significative pour le public.

4.3.1 Cristallisation de la *corpographie*

Après le processus exhaustif de tissage de la *corpographie*, examiné dans la section 4.2.1, et l'irruption des éléments émergents qui nous ont obligées à adapter le travail artistique tant dans sa forme que dans son contenu, nous avons enfin atteint l'étape de finalisation ou consolidation du processus d'écriture. A ce stade, nous avons été confrontées au travail d'incorporation et cristallisation de la partition, en vue de concrétiser la mise en œuvre de « l'autoethnographie performative ».

Je distingue les étapes de la composition et de celle de (re)présentation ou exécution de la *corpographie*, tant dans ma pratique pédagogique que dans celle de la mise en scène, car les objectifs diffèrent pour chacune de ces tâches. La première, comme déjà mentionné, se concentre dans l'organisation de la partition à partir du matériel gestuel et textuel extrait des supports biographiques : entretiens, archives, documents et activités de laboratoire. La seconde se focalise sur le processus de maîtrise de la *corpographie* afin de la (re)présenter de manière appropriée. Il s'agit de rester fidèle au travail d'écriture scénique, d'éviter de le brouiller, de comprendre et de gérer la charge émotionnelle des récits sans la laisser déborder.

Il était essentiel d'adapter le langage scénique aux conditions particulières de la scène après être passé par plusieurs formats (scène, mode virtuel, mode hybride), de rechercher l'authenticité et la sincérité dans l'acte scénique, de maîtriser et contenir les scènes individuelles, de trouver le bon rythme et la bonne connexion pour la scène collective, entre autres défis. Enfin, je voulais veiller à ce que le moment passé sur scène soit un espace sécurisant pour Gabriela et Mai, en leur fournissant les outils et orientations nécessaires pour y parvenir.

Dans la transition vers cette cristallisation, c'est-à-dire vers une compréhension profonde, créative et personnelle qui confère un sens singulier à la partition, plusieurs étapes étaient à franchir. La première

question à résoudre était celle de l'incorporation minutieuse de la *corpographie* reposant sur l'étude systématique et la répétition de la structure. Ce processus permet aux éléments qui la constituent, c'est-à-dire son vocabulaire gestuel et textuel, de devenir une sorte de seconde nature pour les co-créatrices, nous permettant ainsi de la restituer sans y réfléchir consciemment. J'ai proposé une stratégie pour soutenir cette approche, qui consistait à enregistrer sur vidéo chaque répétition, ce qui nous permettait de visionner et d'étudier la *corpographie* de manière exhaustive. Il s'agissait de reproduire avec exactitude, les éléments de la partition.

Pour une observation et une analyse un peu plus systématique, me permettant de comprendre non seulement ce que fait le corps, mais également de saisir comment les mouvements, gestes et paroles se développent en termes dynamiques, j'ai fait appel à l'approche Laban (1994) pour l'observation et l'analyse des mouvements. J'avais utilisé cette approche dans toute sa dimension lors de ma maîtrise, mais ici, je me suis servie de manière plus simple, en me concentrant sur des Facteurs de Mouvements liés à la notion « d'effort ». En observant les quatre éléments que Laban désigne comme « les clefs permettant de comprendre ce qu'on peut appeler l'alphabet du langage du mouvement » — poids, temps, espace et flux (Laban, 1994, p.152) — nous avons pu remarquer, nommer et comprendre comment les mouvements évoluent dans l'espace à travers différentes tonalités dynamiques. Les caractéristiques particulières telles que la légèreté, la pesanteur, la vitesse, l'amplitude, la fluidité, mais aussi les notions liées à l'idée d'énergie, comme celles d'impulsion, densité, force ou tension, se sont révélées des repères utiles pour aborder ce travail d'incorporation de manière plus précise. Dans une deuxième étape, le travail avec les Facteurs de Mouvements nous a permis de dégager des pistes qui nous ont permis de nuancer et d'affiner de notre travail d'interprétation.

Lors de ces explorations, nous avons maintenu un ordinateur à disposition pendant toutes les répétitions afin de pouvoir accéder aux vidéos des partitions en temps réel et de noter systématiquement sur notre dossier « registre de performance » tout changement survenu dans l'évolution de nos partitions, qu'il soit textuel ou lié à l'action. Cette double référence, textuelle et visuelle, nous a beaucoup aidées toutes les trois pendant cette période du processus d'incorporation et d'ajustement des *corprographies*, dans laquelle la mémoire du corps agissait à travers ses fonctions kinesthésiques et intéroceptives, accordant une grande importance aux sensations enregistrées par le corps et dans le corps. La mémoire physique opérait d'un point de vue fonctionnel dans le cadre de la démarche théâtrale. Parallèlement, cette mémoire était également liée aux aspects affectifs et de perception, intégrant ainsi une dimension émotionnelle et sensorielle à l'expérience.

Donc, je perçois le corps comme une sorte de « cartographie » des souvenirs et des affects, qui crée des « actes de transfert » à travers des répertoires, en tant qu'actions réitérées, partageant ainsi la mémoire, le savoir social et un sens d'identité. (Taylor, 2017, p. 33).

En me concentrant sur cette dernière idée et en l'orientant vers le travail de cristallisation de la *corpographie*, qui consistait à solidifier un langage et un travail particulier à partir de la sphère physique, émotionnelle, créative, individuelle, sociale, et symbolique du corps, de nombreuses heures de répétition individuelle ont été effectuées avec chaque co-créatrice. Nous avons exploré et questionné tous les doutes et imprécisions présentes dans certains passages de leurs solos autobiographiques. Cela nous a permis de trouver des particularités et le rythme adéquat, non seulement pour chaque cadre thématique constituant les solos, mais aussi pour chaque phrase, mot, geste, mouvement, manipulation d'objets, silences et transitions. Je revenais sur les idées d'Eugenio Barba (2010) qui affirme que l'essentiel est de chercher le rythme des scènes en prêtant attention à la concaténation entre chaque élément: « la manière organique dont l'acteur dirige cette concaténation » est ce sur quoi nous devons nous concentrer, souligne Barba, (2010, p 353). Pendant les répétitions, j'ai essayé de couvrir les moindres détails, en m'assurant que chaque seconde de la mise en scène était comprise et gérée par les trois interprètes, ne laissant aucun moment en suspens. Cependant, à l'intérieur de cette structure, il y avait de la place pour jouer, percevoir et agir en fonction de tout ce qui pouvait émerger au moment de la (re)présentation. Mais en étant clair sur le chemin, il était très facile de reprendre la *corpographie*. Il était très important pour moi d'insister sur l'idée de cette double condition de la partition, à la fois précise et flexible, en la considérant toujours comme une structure vivante. Il était également essentiel que Mai et Gabriela se sentent libres et habilitées à faire intervenir ce facteur au moment de leur choix.

Pour travailler à ce stade et tenter de relier l'approche biographique du théâtre que nous faisons au langage corporel qui en découle, il était intéressant de remonter à l'origine des récits et de nos premières explorations afin de se reconnecter à la matière première et à l'émotion qui avait animé le moment où ces matériaux sont apparus. Barba (2010) propose quelque chose qui a toujours eu beaucoup de sens pour moi, soit que « les premiers jours de travail laissent une marque indélébile » (p. 254), aussi était-il intéressant de faire un « retour à l'origine », de regagner les traces émotionnelles et physiques de ces mémoires particulières pour les transférer sur la scène. Dans cette perspective, nous avons toujours eu accès aux archives du processus créatif dans la salle de répétition, que nous pouvions consulter quand nous le souhaitions : photos, objets, écrits, chronophotographies, et accès aux entretiens

autobiographiques. En fait, une portion de ce matériel était également disponible dans la salle au moment des (re)présentations publiques.

Au cours de cette période de répétitions, qui était maintenant très spécifique et détaillée, revisiter les types de gestes et de mouvements dans leurs fonctions spécifiques a été très éclairant pour approfondir les aspects relatifs à l'interprétation de la partition. A cette fin, nous nous sommes attachées à revoir en particulier les gestes considérés comme des gestes *d'action*, en précisant à la fois leur forme et leur dynamique spécifique, tout en veillant à conserver leurs particularités grâce à l'utilisation des Facteurs de Mouvement pour leur incarnation. Cela nous permettait de mettre en évidence des énoncés très spécifiques. Par exemple, indiquer de faire silence en plaçant un doigt sur la bouche, mimer l'utilisation d'un téléphone ou le geste de placer une feuille de basilic derrière l'oreille. Derrière chacune des images évoquées, se développait un récit basé sur un geste, qui nous paraissait significatif, raison de le porter sur scène. Nous avons également travaillé sur les gestes de *représentation*, qui nous ont permis d'amener les personnes proches dans le présent de la scène à travers leur représentation, en incorporant des gestes à la fois particuliers et spécifiques à chaque personne. Ainsi, par exemple, les grands-parents étaient évoqués sur scène, et nous-mêmes nous étions souvent caractérisées par une d'entre nous. Progressivement, nous avons identifié et écarté les gestes *narratifs* qui, dans le contexte de cette démarche, ne soutenaient pas substantiellement la partition, au contraire, ils avaient tendance à l'embrouiller, car ces types de gestes, dans leur fonction d'accompagnement des mots, ne sont souvent pas très bien définis ou clairs.

Quant aux types de mouvements évoqués, ce sont les mouvements *expressifs*, ceux qui ont eu une forte résonance dans le processus. En utilisant la même méthodologie que celle que nous avons appliquée à l'étude des gestes, nous avons cherché à spécifier et à comprendre ce que fait le corps, pourquoi et comment il bouge. Cela nous a donné plus de clarté et de profondeur, nous permettant de saisir comment ces mouvements spécifiques pouvaient construire une signification dans le récit, en fonction du moment et de la manière dont ils se manifestent sur scène.

La cristallisation de la *corpographie* par chacune d'entre nous fut le résultat d'un processus intellectuel, technique, corporel, vocal, et surtout émotionnel. La compréhension progressive et approfondie des matériaux ainsi que de la partition dans son ensemble et ses singularités nous a permis d'être en pleine possession, tant sur le plan technique que sensible, de notre « autoethnographie performative » au moment des (re)présentations. Ainsi, j'ai cherché à favoriser des interconnexions entre le temps, les

matériaux et les souvenirs, qui influencent de manière significative l'expérience corporelle dans le moment présent de la performance. Le corps, en tant que dépositaire des traces de nos histoires — personnelles, familiales, culturelles et sociales — devient également le médium par lequel nous interagissons avec autrui, qu'il s'agisse des co-créatrices sur scène ou du public.

Je n'avais jamais imaginé que participer à un travail théâtral représenterait une telle charge émotionnelle. Lorsque j'ai accepté ce défi, je pensais être à la hauteur. Mais je n'imaginai pas qu'il me toucherait autant.

La création m'a obligée à apprendre et à réviser les textes en permanence (lorsque j'ai pris l'avion de Montréal à Santiago, je les ai répétés plusieurs fois).

Je me suis sentie très heureuse et satisfaite d'avoir accompli une partie de ce que l'on attendait de moi.

J'ai également été un peu flattée par les commentaires de ceux qui sont venus à la répétition publique. (Journal de bord, Mai, 15 juillet, 2019, après la première expérience de partage du travail en progrès)

J'aimais pouvoir prendre mon matériel et commencer à mettre en scène ce que je voulais dire. C'est lorsque nous avons commencé à mettre en scène que j'ai pleinement compris ce que nous faisons, pourquoi et comment les exercices que nous avons faits avant sont importants pour activer la mémoire en vue du résultat final. (Journal de bord, Gabriela, 19 juillet 2019, après la première expérience de partage du travail en progrès)

Considérer le corps comme un territoire acquis, mais toujours susceptible d'être élargi par l'exploration de nouvelles formes de relations et d'expressions, renforce l'idée du corps comme réservoir et véhicule de mémoire, ainsi comme espace de production de discours. Notamment pour Mai et Gabriela qui à travers l'incorporation de « comportements scéniques » pour aborder ce projet, ont pu retrouver corporellement et textuellement le chemin de leurs récits personnels.

4.3.2 Le partage avec le public : à qui et comment la parole est-elle adressée?

La question consistant à savoir « À qui la parole est adressée? » s'est avérée cruciale tout au long de notre processus de création¹³⁸. À la conclusion de cette expérience, cette interrogation a pris une dimension

¹³⁸ Tout d'abord, lors du processus de collecte de données, chacune de nous, avons initié un dialogue introspectif en tant qu'individus, et dans notre condition de petites-filles, mères, et grand-mère, ce qui nous a permis un temps de répit, d'observation et de réflexion sur nous-mêmes. Cette parole intérieure a été partagée aux autres co-créatrices, engageant ainsi un échange collectif.

profonde. La difficulté résidait dans la définition de la manière dont nous allions envisager le public invité à assister à la (re)présentation : devait-il être considéré comme un groupe de spectateurs, d'invités, de participants ou de témoins? Comme l'exprime Augusto Boal (2009), « Le spectateur doit être libéré de sa condition de spectateur, de la première oppression à laquelle le théâtre se heurte¹³⁹ (p.34). Cette citation met de l'avant la nécessité de dégager le spectateur de son rôle traditionnel, principe qui résonne avec notre démarche visant à établir un lien actif avec les personnes du public. L'objectif étant de partager une expérience intime, ancrée dans la mémoire familiale féminine, la question que je posais pendant le processus était: comment rendre cette expérience pertinente et significative pour autrui? Concernant la relation entre la scène et le spectateur, Lola Arias (2017) souligne que, dans le théâtre documentaire et biographique, il existe une sorte de « pacte », car le public suppose que ce qui est raconté sur scène est réel. Cela génère une responsabilité et une relation particulière avec l'acteur-performeur, créant ainsi une forme d'empathie. Elle soutient que la dynamique et la perception entre le spectateur et l'acteur-performeur sont différentes dans ce contexte. Elle indique que cette rencontre est toujours bidirectionnelle, impliquant à la fois la perception de l'autre et sa capacité de perception particulière.

Pour notre création, il était évident qu'il ne s'agissait pas d'un public en tant qu'entité collective. J'ai véritablement saisi la portée de cette distinction lorsque le public est arrivé. Lors de mes expériences artistiques précédentes, j'avais toujours envisagé la réception d'une création plutôt comme un phénomène collectif, avec des perspectives individuelles, probablement en raison du fait que le public est toujours constitué d'un groupe important de personnes. Toutefois, sachant qu'il n'était possible de recevoir que six spectateurs par (re)représentation, une autre dynamique d'écoute et d'interaction s'est imposée. Cela nous a permis d'établir un contact direct avec chaque personne, que ce soit par un regard, un mouvement, une connexion avec leur respiration ou leur sourire. Cette approche offrait l'opportunité de partager notre histoire, qui, d'une manière ou d'une autre, pouvait faire écho à la leur, comme nous le souhaitons. Cette relation intime entre la scène et le public fut une expérience nouvelle pour moi. Jamais je n'avais été confrontée à une audience aussi réduite dans un espace si restreint. Cette rencontre a mis en lumière, de façon tangible, la singularité de chaque (re)présentation. Cela se produit parce que « l'individualisation des spectateurs prend le pas sur le collectif » (Kapelusz, 2013, p. 61). Dans ce cas, la

Lorsque le processus d'écriture scénique est arrivé, la notion de public étant trop vaste et abstraite, nous avons orienté notre parole vers des groupes spécifiques, tels que les enfants, les parents, les grands-parents, les Québécois, les personnes migrantes. L'objectif était de proposer un espace pour que le public puisse réfléchir à ses racines et à ses souvenirs familiaux, favorisant ainsi une connexion personnelle et intergénérationnelle.

¹³⁹ "Hay que liberar al espectador de su condición de espectador, de la primera opresión con que choca el teatro".

disposition de l'espace théâtral contribuait à cette individualisation du spectateur, établissant un rapport différent avec chaque personne dans la salle et favorisant la possibilité d'établir des liens individuels, réciproques et directs avec eux. Le fait que nous soyons en période de crise sanitaire au moment de l'entrée du public dans la salle a constitué un autre facteur important, car seul un maximum de dix personnes était autorisé, incluant l'équipe de création.

C'est ainsi que la dynamique spatiale et temporelle de la réception des spectateurs a été soigneusement conçue, tenant en compte à la fois des considérations artistiques et des exigences sanitaires. Au moment de l'arrivée des six invités possibles pour chaque (re)présentation, notre souci d'accueil s'est étendu bien au-delà de l'entrée dans la salle. Ainsi, nous avons instauré le concept du « couloir de réception », un espace dédié dans lequel nous avons partagé quelques archives en lien avec la création : photos, extraits de textes rédigés lors des laboratoires, et d'enregistrements sonores préalablement mixés par Varnen. Chaque personne avait l'occasion d'écrire et de répondre à des questions en lien avec la thématique du processus créatif sur de petits papiers situés dans des tables dans ce « couloir de réception ».

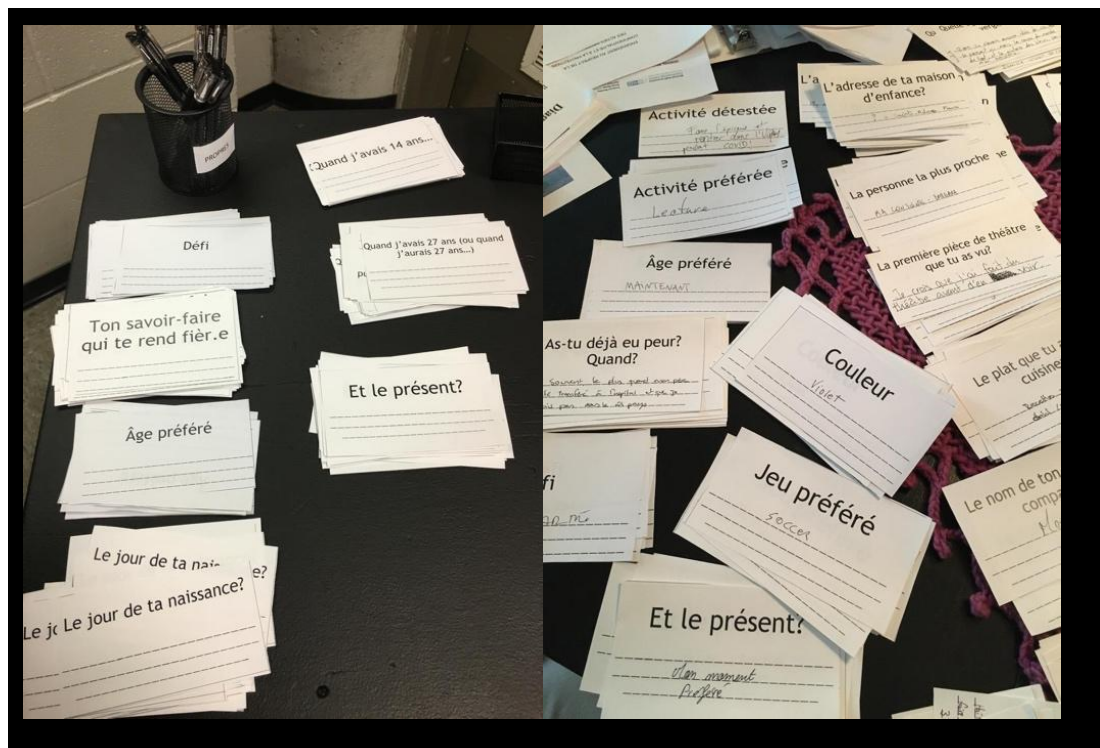


Figure 4.3.2.1 Questions biographiques pour le public. Cycle 3, étape 7. (Re)présentations. Photographies : Andrea Ubal

Une fois que le public entrait dans la salle, d'autres archives et documents étaient disposées dans l'espace, comprenant les chronophotographies, des objets tels que des cassettes, une tirelire, des documents variés,

des photos, ainsi que les cartographies du corps que nous avons réalisées lors des laboratoires. Chaque personne était libre de les consulter à sa guise. De plus, il était possible d'écouter quelques fragments des entretiens réalisés au début et à mi-chemin du processus de création.

Il m'a paru significatif de donner accès à la matière brute et intime de la création au public pour plusieurs raisons. D'une part, cela permettait de l'inviter à entrer dans notre univers personnel et familial, qui constituait le sujet central de la création. D'autre part, il s'agissait d'offrir un accès direct à des archives particulières, telles que des objets tangibles, certains marqués par les signes évidents du passage du temps, que le public pouvait observer et, s'il le souhaitait, manipuler, afin de (peut-être) créer un lien entre archive et émotion (Lemay et Klein, 2012). Toutefois, ce qui m'a semblé plus pertinent, était la possibilité qu'en observant ces matériaux ou en répondant aux questions proposées dans les petits papiers, le public puisse être amené à renouer avec sa propre mémoire personnelle et familiale.

Cet ensemble présenté avant le début de la (re)présentation agissait comme un moyen de renforcer le lien avec le réel. C'était en quelque sorte une préface délibérée visant à établir une connexion personnelle avant le début de l'événement artistique. Après quelques minutes dans le lieu de (re)présentation, les spectateurs étaient conviés à s'asseoir sur des cubes espacés de 2 mètres, situés au centre de l'emplacement. Les co-créatrices occupaient la périphérie pour développer le travail scénique créant ainsi une configuration circulaire.

La performance débutait lorsqu'on invitait les spectateurs à se regarder dans un grand miroir et à répondre eux-mêmes à des questions que nous partagions au hasard chaque soir, mais qui renvoyaient à la même idée fondamentale de réfléchir à nos origines et à notre identité: Quel jour êtes-vous né? Que savez-vous de ce jour? Qui gouvernait votre pays au moment de votre naissance? Quel est votre lieu préféré? Quel est votre plat préféré? Quel est votre souvenir le plus précieux? Quelle chanson évoque ton enfance? Quel est votre plat préféré?¹⁴⁰etc.

Chaque (re)présentation a été une source d'étonnement et de surprises. Les caractéristiques uniques des spectateurs présents chaque soir modifiaient profondément notre expérience en tant que performeuses. Ainsi, la *corpographie*, élaborée au fil du processus, s'est effectivement révélée à la fois stable et flexible,

¹⁴⁰ Tous les soirs nous avons posé des questions différentes au public, à partir de celles que nous avons proposé pour répondre à l'écrit à l'entrée de la salle,

comme nous l'avions envisagé, s'ajustant précisément en fonction des individus présents dans la salle, notamment dans les modes d'énonciation. Cette adaptation mettait en lumière notre quête identitaire. Il existait une différence significative en fonction des origines de ces individus, qu'ils soient Québécois, Latino-américains, Hispanophones, Chiliens, immigrants, hommes, femmes, petits-enfants, enfants, parents ou grands-parents, etc. Cette diversité de perspectives déterminait une réception et une interprétation particulière de l'expérience, comme le témoignent les échanges avec les spectateurs à la fin de chaque (re)présentation. Cet effet est devenu particulièrement frappant lorsque des membres de notre propre famille ou des personnes référencées dans la création faisaient partie du public. Leur seule présence transformait la dynamique, modifiant la manière dont nous incarnions et partageons nos récits sur scène. De même, les références à des événements sociaux ou situations quotidiennes touchant directement une personne dans la salle altérait radicalement la nature de l'interaction, créant un lien plus profond et personnel. Cette réalité renforçait de manière tangible l'idée que chaque représentation est véritablement un « convivio » particulier (Dubatti, 2015). La scène devenait un espace de résonance et d'écho à des expériences personnelles ou partagées, créant une sensation d'empathie et d'altérité entre les co-créatrices et le public. Cela m'a amenée à envisager la création comme une sorte « d'archive collective », qui parvient à transmettre des souvenirs et des émotions partagées, générant une expérience commune. Ces informations et ressentis se concrétisaient à travers les réponses à nos questions sur les papiers, les conversations post-(re)présentation, et en particulier, les réactions pendant la performance. D'une certaine manière, l'expérience partagée renouvelait notre propre regard sur notre dramaturgie scénique, réinterprétant et enrichissant le sens de la performance à chaque (re)présentation.

Les retours de plusieurs spectateurs illustrent de manière concrète cette diversité de perceptions de la création¹⁴¹:

P : « L'histoire du Chili est l'histoire de chacun d'entre nous, nous avons vécu beaucoup de choses qui sont racontées dans le récit. Il y a une histoire collective qui est forte ».

H, tout comme Gabriela, s'est sentie interpellée par la question du choc des cultures, car elle ressent une appartenance double, se percevant simultanément française et québécoise.

¹⁴¹ Finalisant la (re)présentation, beaucoup de spectateurs nous ont fait part de leurs sensations, émotions, et réflexions que ce soit par courriel, par message téléphonique, en personne, ou encore en répondant aux questions sur les petits papiers disposés dans le couloir d'entrée et sortie du lieu de la performance. En effet, nous avons collecté 259 réponses aux questions formulées sur ces petits papiers, parfois sous forme d'un simple mot, parfois sous forme d'un paragraphe élaboré.

A s'est interrogé sur les objets, leur importance dans le récit, le rapport à la matière, la peur de perdre ce matériel, il fait référence en particulier aux cassettes qui sont fragiles.

E nous a partagé le commentaire suivant : « Il est précieux de posséder des objets si importants et anciens. Pouvoir emporter son histoire avec soi lorsqu'on émigre est une très belle opportunité. On arrive avec seulement deux valises (comment avez-vous fait parvenir ces cassettes ici?). Dans cette performance il y a des histoires qui se ressemblent, qui sont reconnaissables ».

Pour G, l'expérience fut comme un retour aux origines. « C'est comme si vous parliez de nos familles, vous nous invitez à voyager dans nos propres souvenirs ». Elle a manifesté de se sentir libre de s'exprimer tout au long de la performance.

M, pour sa part, indique que, pour lui, les photos et les gestes ressemblent à un alphabet. « C'est une sorte de langage que l'on apprend tout au long de la création. Chaque geste est lié à une émotion et la danse finale que vous faites, est vraiment une phrase gestuelle. C'est comme si on apprenait à la déchiffrer pendant la pièce, à la lire ».

V, manifeste : « Je suis sortie de la présentation inspirée, touchée et surtout curieuse de faire le point sur mon propre parcours ».

B, s'est sentie interpellée par la vision de l'intergénérationnel. Elle raconte qu'elle avait effectué un travail similaire avec ses grands-parents. Le grand-père l'a enregistrée quand elle était petite et maintenant, en tant qu'adulte, elle a enregistré les conversations avec sa grand-mère qui au moment de la performance venait d'être placée dans une résidence. Elle a parlé de se sentir invitée à un voyage, à une conversation avec nous. De plus, elle était heureuse de retourner au théâtre pour la première fois depuis la quarantaine. Cela lui avait manqué.

(Journal de bord, 2020)

En relisant ces témoignages, je pense à l'idée suivante exprimé par Alfredo Castro, metteur en scène chilien :

Ainsi se tisse une autre forme de langage, non pas imposée de l'extérieur, mais organique, qui permet à une infinité de biographies (auteur, metteur en scène, acteurs, spectateurs) de coïncider sur la scène en même temps, ce qui déploie à l'infini le pouvoir de la représentation et les associations possibles¹⁴²(Castro, 1994, p.8 cité par Manzur *et al.*, 2022, p. 110)

¹⁴² "Así se teje otra forma de lenguaje, no impuesta desde el exterior, sino orgánica, que lo que hace es permitir que coincidan sobre el escenario, a un mismo tiempo, un sinfín de biografías (autor, director, actores, espectadores) lo que desdobra hasta el infinito el poder de representación y las posibles asociaciones."

L'idée de ces biographies cohabitant dans un temps et un espace à la fois particulier et commun m'a renvoyé à notre question initiale: À qui la parole est-elle adressée? Il m'a paru important d'affiner cette question en y ajoutant d'autres éléments : Qui prend la parole? Pour qui cette parole est-elle destinée ? Quand cela se produit-il? où se déroule-t-il? Quel est l'objectif sous-jacent de nos récits? Qui est le destinataire ou le témoin de notre travail ?

Selon Balme (2013), les questions relatives à la réaction du spectateur à un spectacle peuvent être divisées en deux grandes catégories : cognitive et affective. Pour lui, « l'activité mentale requise pour suivre et réagir à un spectacle est de nature cognitive. Les effets émotionnels du théâtre sur les spectateurs (dont les yeux peuvent proverbialement se remplir de larmes) appartiennent au domaine de l'affectif » (p 71-72).

Lors des (re)présentations, certains spectateurs devenaient très émotifs, bien que notre intention n'ait jamais été de manipuler l'émotion du public, mais plutôt de l'inviter à d'un processus d'identification. En effet, comme l'observe Italo Gallardo (2018), dans sa pratique du théâtre biographique, l'émotion est souvent beaucoup plus présente chez les spectateurs que chez la personne partageant son témoignage. Selon lui, le fait de répéter l'histoire enlève l'émotion initiale. Je ne suis pas entièrement d'accord avec cette affirmation; je pense plutôt que l'émotion persiste chez les performeurs, mais elle évolue et prend une forme différente au fil du temps. Néanmoins, je suis en accord avec l'idée que l'émotion ne réside pas tant dans ce qui s'est passé, donc dans l'histoire transmise, mais davantage dans ce qui se passe au moment du partage.

C'est précisément cette dynamique émotionnelle, fondée sur l'identification, qui a amené de nombreux spectateurs à revisiter leurs propres récits personnels. Ainsi, la force de la performance ne réside pas seulement dans les histoires individuelles et collectives que nous partageons, mais dans la manière dont elles créent du sens pour les personnes dans la salle, en stimulant leur propre mémoire et en les incitant à se souvenir et à reconstruire leurs propres souvenirs ainsi que les relations familières de la vie quotidienne.

Pour terminer cette section, j'aimerais mettre en lumière qu'après de nombreuses années d'expérience théâtrale en tant que comédienne, metteuse en scène et enseignante, je suis touchée par la nouveauté et l'intensité de ce que j'ai vécu au cours de ce processus de création, et plus particulièrement lors des représentations établissant un lien différent et particulier avec le public. L'expression « coïncider sur la scène en même temps » a pris pour moi une tout autre dimension. Cela dépasse l'acte artistique tel que je le connaissais jusqu'à présent : il s'agit d'une immersion profonde dans un univers thématique qui nous touche et provoque une synergie entre les créateurs et les « témoins » dans la salle, où naît une connexion particulière, un échange d'énergies qui transcende la stricte représentation.

Ce dernier chapitre, avait pour objectif de mettre en lumière les éléments fondamentaux ayant marqué le passage de la mémoire à la scène, en explorant les stratégies de création déployées dans la mise en scène de *Alas para volar : récit autobiographique à 3 voix et 3 corps*.

D'une perspective ethnographique, caractérisée par une approche perceptive et réflexive, ce chapitre a constitué un exercice visant à articuler les observations faites tout au long du processus créatif, à travers la description d'actions, d'événements, de relations, de sensations et d'apprentissages. Cette approche m'a permis d'examiner le processus à partir de mon expérience subjective, tout en prenant un certain recul critique, offrant ainsi une vision d'ensemble plus large de la situation. En accédant à différentes strates de conscience de l'expérience, j'ai réussi à tisser des liens entre le personnel, le collectif, le cognitif, l'émotionnel et l'artistique, générant une compréhension plus approfondie du processus de création dans son ensemble.

CONCLUSION

Dans cette thèse-création, j'ai exploré le théâtre biographique (Tellas, 2019; Arias, 2016) dans une perspective de création à partir du réel. Tout au long de ce parcours doctoral, j'ai entrepris une réflexion approfondie sur les enjeux artistiques, méthodologiques et éthiques liés à ma pratique, en tant que créatrice, chercheuse et enseignante. Cette démarche m'a conduite à interroger les modes de (re)présentation du vécu sur scène, en explorant l'interaction entre la mémoire, le corps et l'identité, trois éléments fondamentaux et indissociables qui traversent et nourrissent ma recherche dans le champ du théâtre biographique. J'ai ainsi examiné comment ces éléments se conjuguent pour donner vie à des créations qui puisent leur force dans le vécu des participantes, tout en affirmant la puissance de leurs récits.

C'est dans cette perspective que s'inscrit *Alas para volar récit scénique autobiographique à 3 voix et 3 corps*, co-création que j'ai entreprise avec ma mère et ma fille. Ce travail explore le sujet de la mémoire familiale intergénérationnelle en tissant des liens entre les histoires personnelles et leurs résonances collectives. Cette création a servi de terrain d'expérimentation et de cadre à cette recherche-création, retraçant les différents cycles et étapes du processus, depuis les motivations jusqu'aux (re)présentations publiques. J'ai conduit une réflexion approfondie sur les stratégies et opérations mises en œuvre, incluant la documentation, la collecte de données biographiques, l'expérimentation, l'écriture scénique et le travail de répétition.

L'objectif de cette recherche était de comprendre, à travers la pratique et la théorie, les mécanismes du théâtre biographique. Au-delà du rapport au vécu, ce type de théâtre soulève des questions fondamentales sur la manière de représenter des expériences personnelles, tout en considérant les enjeux artistiques, éthiques, et politiques propres à ce genre.

Dans un premier temps, j'ai entrepris de contextualiser et de décrire les origines de cette recherche-création. J'ai mis en évidence la problématique, basée sur la volonté de faire dialoguer l'intime et le politique dans le théâtre. Il était important de situer ma trajectoire en tant qu'artiste chilienne, en soulignant comment les expériences personnelles et professionnelles sont indissociables du contexte sociopolitique des lieux où elles se développent. Grandir et construire ma carrière dans un pays à l'histoire

complexe et douloureuse, traversé par la dictature de Pinochet, a déterminé en grande partie mes points de vue, mes motivations et mes approches de création.

J'ai ensuite examiné en profondeur le rôle du témoignage dans la création théâtrale. Le témoignage n'est pas seulement un moyen de donner une voix aux histoires personnelles : il rend perceptibles les traces du vécu d'une personne, tout en respectant la relation de confiance, d'échange et de participation active dans le processus de création. J'ai cherché également à relier la mémoire individuelle et la mémoire collective, en mobilisant des concepts clés comme le *corps-mémoire* (Parret, 2004; Ricoeur, 2000; Damasio, 1999) et la *corporéité* (Le Breton, 2016; Bernard, 2002). Ces notions se sont révélées déterminantes pour comprendre comment le corps contient la mémoire et comment il peut servir d'outil pour l'écriture scénique et la représentation. L'objectif global du premier chapitre visait ainsi à mieux comprendre la relation entre l'intime et le politique dans le théâtre biographique, posant les bases de l'analyse et de la réflexion pour les chapitres suivants.

Le deuxième chapitre, consacré au cadre théorique, a permis l'exploration et l'analyse de ce que Martin, (2012), Mérahi (2017), Saison, (1998) appellent « les théâtres du réel ». En examinant diverses pratiques contemporaines et leurs implications éthiques et politiques, l'étude s'est intéressée aux créations issues du théâtre documentaire, du théâtre témoignage et du théâtre biographique. Il a été particulièrement observé que l'utilisation diversifiée de documents, d'archives et de répertoires (Taylor, 2017) peut enrichir de manière significative la praxis théâtrale. En outre, la notion de corpographie a été discutée dans cette recherche-crédation comme une démarche spécifique, fondée sur le corps, visant à élaborer une écriture scénique permettant de traduire la mémoire et l'identité sur scène. Elle permet ainsi de proposer une représentation à la fois authentique et élaborée des expériences personnelles.

Le troisième chapitre se concentre sur les positions épistémologiques et méthodologiques qui sous-tendent le processus créatif dans le théâtre biographique. Adoptant une approche post-positiviste dans la logique de la recherche qualitative, j'ai travaillé avec deux approches méthodologiques principales: l'heuristique (Craig, 1978; Moustakas, 1990; Mucchielli, 2009) et l'autoethnographie (Fortin, 2006; Laplantine, 2010; Rondeau, 2011) mises en dialogue avec le regard A/R/Tographique (Irwin et Sierra, 2013) et celui de l'histoire orale (Garcés, 2002; 2014; Sommer et Quinlan, 2018). Ces outils méthodologiques, propres à une recherche située, ont été essentiels pour rendre compte de la complexité et de la richesse du processus de création, tout en permettant d'avoir une vision interne et personnelle du phénomène

étudié. Ils ont également permis de définir le mode de collecte des données artistiques et de recherche, en soulignant l'importance de l'entretien biographique, considéré comme une sorte de « colonne vertébrale » permettant de relier divers éléments d'informations, qu'ils soient textuels ou gestuels. L'analyse thématique, l'analyse en mode écriture, ainsi que la réflexion sur l'expérimentation scénique ont constitué l'approche méthodologique adoptée pour analyser l'ensemble données recueillies.

Le quatrième chapitre s'est penché sur l'expérimentation scénique menée pour *Alas para volar : récit autobiographique à 3 voix et 3 corps*. J'y ai dégagé les principes et les stratégies mobilisés pour tenter de répondre à trois questions artistiques : Comment la mémoire se transmet-elle entre les membres d'une famille ? Existe-t-il un lien entre la mémoire familiale et celle de la société ? Comment retranscrire cette mémoire sur scène ? C'est à ce stade que les dimensions théoriques et méthodologies abordées dans les chapitres précédents prennent corps dans la pratique, révélant toute la complexité et la richesse du processus de création, mené en co-création avec ma mère et ma fille. Les principes fondamentaux de cette méthodologie spécifique de création autobiographique sont identifiés, nommés et développés : la co-création, la collecte et l'activation des archives et des récits, le travail avec les *chronophotographies*, l'écriture scénique (tissage de la *corpographie*), les choix de (re)présentation et les processus de raffinement. Les conditions, les cycles et les étapes du travail, ainsi que leurs spécificités, ont été examinés, en soulignant constamment l'interaction entre corps, mémoire, récit et identité, éléments centraux de la dramaturgie scénique.

L'aspect pratique de cette recherche a constitué l'espace où ces éléments ont été mis à l'épreuve, créant ainsi une tension — ou plutôt une friction — autour des questions artistiques, politiques et éthiques. Ce fut particulièrement le cas lorsque des éléments émergents, souvent imprévus et perturbateurs, ont surgi au cours du processus. Dans ce contexte, et comme le théâtre nous l'a appris sous toutes ses formes, les notions « d'agir au présent » et de « persévérance » se sont imposées comme des voies privilégiées pour surmonter ces obstacles. Les idées du metteur en scène équatorien Patricio Vallejo (2014) ont alors fonctionné comme une exhortation à poursuivre malgré les incertitudes, à continuer à créer même lorsque les conditions semblaient précaires.

Il existe cependant un autre théâtre qui a su résister malgré les circonstances. Un théâtre qui s'est obstiné à se mettre en mouvement, à s'activer de l'intérieur. Il n'est pas reconnu au premier abord, car son existence se déploie en dehors de l'ordre de l'immobilité et de la stagnation. Il a décidé de se reconnaître dans toute sa complexité. Il tient grâce à la profonde conviction de ses créateurs. Un théâtre qui résiste, debout, même lorsque le sol sur lequel il

repose est aussi instable que des sables mouvants. Un théâtre qui doit oser trouver son identité, qui se sait être un métier, connaît son métier, qui sait maîtriser les techniques pratiques à utiliser pour façonner son existence. Un théâtre qui exige engagement, respect, rigueur et discipline. Un théâtre qui enseigne et apprend dans des processus personnels, privés, individuels. Des processus qui se poursuivent jusqu'à ce que ses praticiens aient besoin d'aller plus loin¹⁴³. Vallejo (2014, p.139-140)

C'est ainsi que se renouvelle la conviction, faisant émerger des stratégies d'adaptation et de résilience dans la poursuite des objectifs. Le processus de création dans sa globalité, avec tous ses obstacles, a permis d'identifier et de comprendre les enjeux fondamentaux d'une création théâtrale biographique basée sur des récits personnels, des documents et des archives. Il a également permis de retracer la mémoire singulière des personnes impliquées dans une création, tout en la reliant avec leur histoire sociale, politique et culturelle.

À partir de là, trois contributions principales émergent de cette thèse -création : les considérations théoriques, la proposition d'une approche de création et les considérations éthiques.

Les considérations théoriques se traduisent par une articulation des repères conceptuels autour des « théâtres du réel ». Cette articulation permet de définir et de relier les formes du théâtre documentaire, du théâtre témoignage et du théâtre biographique, tout en accordant une place centrale au corps comme lieu de mémoire et de narration. Cette structuration théorique vise non seulement à éclairer, mais aussi organiser et nommer les différentes modalités selon lesquelles le réel est convoqué, transformé, transmis, et négocié sur scène aujourd'hui.

D'autre part, je propose une approche de création en théâtre biographique transférable, qui articule des cycles, des étapes et des stratégies concrètes. Cette approche conçoit la pratique artistique comme une forme de connaissance de soi, de réflexion partagée, et comme lieu de tissage de mémoire. Elle s'appuie sur la dimension processuelle du théâtre soulignant son aspect relationnel en tant que travail collectif. Cette approche favorise la relation entre le corps, la mémoire et l'identité. Le corps, porteur de souvenirs,

¹⁴³ Hay, sin embargo, otro teatro que ha logrado resistir al margen de sus circunstancias. Que se ha empeñado en ponerse en movimiento, en activarse desde dentro. No se lo reconoce a simple vista porque su existencia se realiza por fuera del orden de la quietud y el estancamiento. Que ha decidido reconocerse en su complejidad. Se sostiene por una enorme convicción de sus cultores. Un teatro que resiste de pie aún cuando el piso sobre el que se asienta es inestable como arenas movedizas. Que debe arriesgarse a encontrar su identidad, que se sabe oficio, dominio de técnicas prácticas que se deben usar para modelar su vida. Que exige compromiso, respeto, rigor y disciplina. Un teatro que enseña y aprende en procesos personales, privados, individuales. Procesos que continúan en la medida de la necesidad de sus cultores de ir más allá.

de sensations, de traces et d'expériences, joue un rôle central dans la transmission de la mémoire. De son côté, la mémoire considérée comme un exercice d'interrogation du passé à travers le regard subjectif du présent, travaille non seulement sur les souvenirs mais aussi sur les oublis et les silences. Elle est subjective, sensorielle, physique, et affective. Enfin, la notion d'identité, qu'elle soit individuelle ou collective, est liée à la recherche de signes distinctifs et au développement d'un sentiment d'appartenance, ainsi qu'à un espace de reconnaissance, même s'il s'agit d'un processus de construction qui ne s'achève pas (Navarrete-Cazales, 2015). Cette triade, à la fois mobile et dynamique, intrinsèquement liée à la notion de corporéité, nourrit autant le processus de collecte de données biographiques que l'acte narratif, qui s'adresse à l'autre. Elle constitue un outil fondamental dans la construction de la *corpographie*, permettant ainsi d'explorer, de documenter et de réinterpréter les récits personnels et collectifs au sein de la démarche de création.

C'est ainsi que l'approche propose diverses stratégies spécifiques pour la collecte de données : l'examen et la sélection d'archives et de documents, la réalisation d'exercices d'écriture (« le jour de ma naissance », « la ligne du temps », etc.), des dessins, des entretiens biographiques, ainsi que l'expérimentation scénique. Des stratégies concernant l'utilisation et la réactualisation des archives et documents peuvent être utilisées en fonction des objectifs: « activer les archives » (Marchessault, 2013) et « faire jouer les documents » (Hoffert, 2001). Dans cette perspective d'autres stratégies telles que la description de photographies ou objets (matérialité, contexte, liens), la reconstitution des photographies en les re-corporisant, ainsi que la mise en dialogue sur scène des co-créatrices avec différents types de documents (enregistrements sonores, photographies, objets) peuvent être développées. Dans chacun de ces cas, une multitude de modes d'action est possible, et les stratégies spécifiques sont appelées à être adaptées au type d'archives et de documents utilisés, ainsi qu'à la thématique de la création.

Parmi les stratégies de création, l'utilisation des chronophotographies et des *corpographies* s'est révélée particulièrement stimulante et a permis d'approfondir les possibilités d'application pour l'écriture scénique. Cette expérience a mise en évidence l'importance de disposer de stratégies flexibles, adaptables et créatives. Il n'existe pas de « formules fixes » ni de pratiques pouvant être reproduites à l'identique avec des sujets et des groupes différents. Il apparaît donc essentiel d'ajuster et de co-créer des stratégies appropriées et spécifiques à chaque expérience.

Enfin, dans le cadre des stratégies d'incorporation de la *corpographie* et de la cristallisation des éléments qui la constituent, le registre visuel joue un rôle central: vidéos, chronophotographies, dessins, ainsi que

des textes et tout le matériel lié au processus de création sont constamment disponibles dans la salle de répétition. Ces éléments servent de support pour incorporer la partition avec précision, en se rappelant l'origine de chaque récit afin de les replacer dans un contexte de manière spécifique. Cela facilite la compréhension et l'assimilation de la forme et du contenu. De même, le travail avec les Facteurs de Mouvement de Laban (1994), en particulier les Efforts: poids, temps, espace et flux, permet de saisir et de maîtriser les dynamiques particulières des mouvements, des gestes, des impulsions, des actions verbales, des silences, qui structurent l'écriture scénique.

Pour approfondir sur les considérations artistiques, liées à cette proposition d'approche de création, la question s'est rapidement posée quant à la dénomination de ce qui était en train d'être créé. Il est alors apparu qu'il ne s'agissait pas d'une pièce ou d'un spectacle traditionnel, mais plutôt d'une « expérience ». Cette réflexion a conduit à une interrogation sur la manière de nommer ce théâtre biographique dans le contexte actuel. Le terme « autoethnographie performative » proposé par Tami Spry (2011) décrit de manière particulièrement pertinente cette démarche.

Au cours du processus de création, il a été constaté que la véritable remise en question des notions de présentation/représentation, de réalité/fiction et de vérité/imagination se produit principalement au moment de la mise en pratique. Ce questionnement prend forme surtout au moment du « tissage » de la *corpographie* définitive, à travers l'utilisation de la notion de « montage ». Dans le contexte de la dramaturgie scénique, le « montage » implique d'une certaine manière, un renoncement à la linéarité fondée sur un développement logique ou chronologique, au profit d'une approche thématique. Cette dramaturgie autobiographique entrelace des récits, des archives et des répertoires issus des témoignages collectés, permettant ainsi une mise en présence des particularités de chacun de ces éléments. Comme le souligne (Martin, 2010): « The process of selection, editing, organization, and presentation is where the creative work of documentary theatre gets done » (p. 18). Ainsi, le « montage » émerge comme un dispositif d'écriture qui favorise la structuration de la dramaturgie scénique en fragments, ou en cadres thématiques, permettant une exploration des dimensions temporelles et spatiales tout en diversifiant les possibilités de performance pour les témoins-interprètes.

L'écriture scénique, en tant que processus créatif, est envisagée comme une forme de médiation entre la réalité et la fiction. Dans cette optique, la fiction ne joue pas un rôle mineur dans l'organisation de la narration et de la (re)présentation. Comme l'exprime Nona Fernández (2020), l'élaboration de la narration

d'un souvenir ou d'une histoire vécue s'effectue à travers une fiction, puisqu'elle suppose une reconstruction et une interprétation. Italo Gallardo (2018) évoque, quant à lui, les « couches de fictions en dialogue avec les couches de réalité » pour décrire ce processus.

Par ailleurs, le théâtre et la performance, toujours vécus dans l'immédiateté du présent, s'articulent autour d'un délicat équilibre entre le réel et la fiction. La démarche de création exige ainsi de mettre en avant l'authenticité des matériaux et des récits partagés, tout en les structurant de manière cohérente. Il ne s'agit pas ici d'une fiction représentationnelle, mais plutôt d'une réflexion sur « une mise en présence de fragments réels, les documents » (Zenker, 2006, p. 2). L'objectif est d'établir un rapport concret au réel à travers des documents, des gestes, des mouvements, des répertoires, de l'espace, du temps, des paroles et des sons. Il est donc essentiel de clarifier ce que l'on souhaite transmettre à partir de la biographie.

Selon Italo Gallardo (2018), « tout souvenir est une fiction, une reconstruction », ajoutant « qu'il s'agit d'une version de la réalité ». Cette perspective est également partagée par Vivi Tellas (2019), qui discute de la notion de reconstruction du réel : un horaire de représentation, un espace spécifique, des éclairages, des accessoires, etc. Tout est mis au service de la (re) présentation. Pour Tellas, le passé est une fiction, car il est façonné par différentes perspectives et versions personnelles d'un même événement. Personne ne détient une vérité absolue, ce qui renforce l'idée que la mémoire est individuelle, subjective et intime, reflétant une manière singulière de comprendre les processus sociaux et historiques. En ce sens, la mémoire constitue une forme de réalité vécue.

La troisième contribution concerne la réflexion éthique, qui traverse l'ensemble du processus de création. Elle souligne l'importance d'une vigilance à chaque étape du travail, fondée sur l'autoréflexivité, l'écoute permanente ainsi qu'une capacité d'empathie et d'adaptation. Elle met l'accent sur l'expérience des personnes impliquées, comme co-créatrices et co-chercheuses, plutôt que sur le produit artistique final. L'expérience artistique invite ainsi à concevoir la création comme un espace de responsabilité partagée, où la co-création devient également un geste politique. Pour ce faire, il serait nécessaire d'encadrer l'expérience dès le début, en s'assurant que les co-créateurs soient véritablement motivés et à l'aise de partager et communiquer leurs expériences. Les conditions propices au développement de la création devraient être établies en tenant compte de l'identité de chacun, de son rythme, de ses besoins, de ses idées et de ses appréhensions. L'explicitation du processus et des attentes contribue à favoriser la

confiance mutuelle et à encourager l'engagement de chaque participant dans la dynamique collaborative, en veillant à ce que chaque voix soit entendue et respectée tout au long des étapes du travail.

Les considérations éthiques au sein du processus de création soulèvent plusieurs questions de fond. En premier lieu, elles concernent la place des co-créateurs et les modalités de collaboration. La démarche de création s'effectue « avec » eux, et non simplement « sur » eux, une distinction centrale qui constitue l'un des enjeux centraux de cette thèse.

La question du « que dire ? » concerne ensuite le contenu de la création elle-même : le choix des thèmes, des histoires et des perspectives à aborder. Le regard éthique impose une réflexion sur l'impact potentiel de ce que nous décidons de raconter, autant pour les co-créateurs que pour le public, en considérant la diversité des sensibilités ainsi que les implications sociales et culturelles. La manière dont les histoires sont racontées revêt également une grande importance. Cela inclut les choix narratifs et esthétiques, la façon dont les performeurs — parfois devenus personnages — et les événements sont présentés, ainsi que les méthodes de travail employées. L'éthique narrative exige que la complexité de l'expérience humaine soit reflétée et que les histoires recueillies soient (re)présentées avec justesse, fidélité et respect. L'aspect éthique concerne également le déroulement du processus de création lui-même : la dynamique de travail entre les créateurs, des relations au sein de l'équipe, ainsi que la manière dont les contributions de chacun sont reconnues et mises en valeur. Le processus de création devrait être inclusif, transparent et véritablement collaboratif, afin de favoriser un environnement où toutes les voix peuvent être entendues et respectées. Cela met en évidence le potentiel du concept d'écoute, en reconnaissant qu'un sujet ou une histoire déterminée peut ne pas vouloir être abordé par les co-créateurs. Il est également essentiel de reconnaître le droit de chacun à renoncer à être sur scène, tout en conservant la possibilité d'autoriser — ou non — l'utilisation de ses souvenirs, histoires et découvertes issues des répétitions.

Le dernier aspect à souligner à ce sujet, concerne la relation entre l'équipe de création et le public, ainsi que la notion d'honnêteté vis-à-vis des récits partagés. Lorsque une personne choisit de se rendre au théâtre pour assister à une pièce biographique, elle s'attend à ce que les faits et les histoires présentés soient authentiques. Il existe une sorte d'« accord tacite » entre les créateurs et le public à ce sujet. Il est donc éthique de respecter cet accord en contextualisant les récits, en les encadrant clairement et en précisant, lorsque cela s'avère nécessaire, la frontière entre les faits réels et ce qui appartient à la fiction. Bien que cela puisse susciter des débats, la distinction entre les théâtres du réel et un théâtre fictionnel

demeure un aspect fondamental de l'intégrité éthique du processus de création. Elle engage la responsabilité des artistes dans leurs choix, ainsi que dans la manière dont ils transforment, interprètent et transmettent le réel sur scène.

Au croisement de l'éthique et du politique dans les « pratiques du réel », suivant l'approche de Suely Rolnik (2008, p. 46-47), la création théâtrale est perçue comme un geste « micropolitique » intime et sensible, capable de produire du changement et doté d'un pouvoir de contagion dans son environnement. À l'issue de ce processus, des interrogations demeurent quant au rôle de la communauté théâtrale, non seulement face à la « démémoire » (Robin, 2007), évoqué au début de cette thèse, mais également face à notre « société de la fatigue comme produit d'une dialectique de la positivité » (Han et Stroz, 2014), et à ses multiples conséquences dans le contexte postpandémique. Ce théâtre biographique offrirait un temps et un espace partagés pour s'arrêter, pour écouter et pour raconter de vraies histoires, pour se retrouver dans cette « convivialité théâtrale » telle que décrite par (Dubatti, 2003; 2015), afin de réapprendre à se relier, « à observer, à penser, à parler et à écrire » (Byung-Chul, 2014, p. 53). Le théâtre, ainsi, continue à agir comme support d'idées; de compréhension, d'échange et de transmission, agissant comme un « pont créateur de mémoire vive » (Casabonne, 2014, p. 32). Les artistes demeurent des acteurs essentiels du changement social et politique.

Ce processus fécond a permis de développer une connaissance profondément ancrée dans l'expérience de création. La co-crédation a donné une portée ouverte et vivante à cette recherche académique, où chaque contribution individuelle a été source d'inspiration et de transformation. Ce travail collectif a été fondamental pour tisser une toile complexe de sens et de mémoire. Toute expérience dans laquelle nous investissons pleinement notre corps, notre esprit, notre temps et notre énergie, impliquant de longues périodes d'étude, de travail et de réflexion, nous renforce tout en éveillant de nouvelles questions : Quels outils ou approches méthodologiques pourrais-je adopter pour mieux évaluer et mesurer l'impact de mes créations théâtrales sur les publics et les communautés concernés, afin de faire évoluer continuellement ma pratique artistique ? Quels sujets, quelles formes de collaboration, et avec quelles personnes, permettraient de poursuivre ces stratégies pour un théâtre contemporain au service de la communauté ?

À travers la cristallisation de ce travail, et en m'engageant dans un processus de recherche-crédation à la fois théorique et pratique, personnel et émotionnel, je crois avoir atteint les objectifs que je m'étais fixés. Ce processus visait à comprendre et à transcrire cette expérience artistique, intellectuelle,

biographique, documentaire, sociale, culturelle, familiale et personnelle. Le personnel, envisagé comme intrinsèquement politique, vise à trouver une forme d'expression à la fois pertinente et signifiante.

Cette « praxis incarnée » a agi comme une méthode de réflexion critique, plaçant les participantes, leurs souvenirs et leurs corps au cœur du processus de recherche et de (re)présentation. Elle s'est développée entre ces deux territoires qui me traversent, avec leurs particularités culturelles, sociales, artistiques, affectives et environnementales.

C'est à cette intersection que je me situe, reconnaissante du chemin parcouru et consciente que cette dualité géographique a non seulement enrichi mon processus doctoral, mais m'a également conduit à élargir ma vision de la recherche, du théâtre et de la vie. Je suis profondément reconnaissante envers ces deux réalités dans lesquelles ma vie s'inscrit, qui continuent à me donner des ailes pour de nouveaux projets et de nouveaux rêves.

Ce processus m'a rappelé la complexité de la fonction particulière du théâtre, où le spectacle devient une expérience vécue et partagée, transcendant les limites du temps et de l'espace. Même après tant d'années, le théâtre continue de me surprendre et de m'enrichir à chaque nouvelle rencontre.

Chaque jour et chaque nuit vécus, année après année, avec leur part d'action et d'inaction, de vertige et de routine, constituant, dans leur accumulation continue, ce que nous pouvons traduire comme une histoire personnelle. Cet archivage de souvenirs est ce qui se rapproche le plus d'une trace d'identité¹⁴⁴. (Fernández, 2019, p. 14-15)

Chaque jour porte une histoire qui mérite d'être racontée, car nous sommes faits d'histoires. Les scientifiques affirment que nous sommes faits d'atomes, mais moi, un petit oiseau m'a raconté que nous sommes faits d'histoires. Eduardo Galeano (2021)

¹⁴⁴ "Cada día y cada noche vividos año tras año, con toda su cuota de acción e inacción, de vértigo y rutina, es lo que en su almacenamiento continuo podemos traducir como una historia personal. Ese archivo de recuerdos es lo más parecido a un registro de identidad".

ÉPILOGUE

Santiago, juin 2024

Chère Gabriela,

Je t'écris aujourd'hui à propos de la fin (enfin) du processus de rédaction de ma thèse. Cela fait maintenant presque trois ans depuis notre retour à Santiago et plus de sept ans depuis le début de mon doctorat. Le temps file si vite! Jamais je n'aurais imaginé que ce processus prendrait autant de temps et qu'il serait si difficile à achever. La reprise de notre vie chilienne, avec le rythme effréné du travail, de la ville et de tout ce qui se passe autour de nous, a été difficile. Il est clair que cela ne laisse pas beaucoup de temps pour la sérénité et la réflexion que demande une telle démarche d'écriture, mais je suis reconnaissante pour chaque étape et pour le temps qui m'a été accordé pour achever cette recherche-crédation comme elle le méritait.

De retour dans notre maison rouge à Santiago, nous avons été capables de l'adapter à cette nouvelle étape de famille. La maison semble un peu trop grande maintenant. Comme tu le sais, le retour chez nous, sans toi et ton frère Vicente marquent une nouvelle étape dans notre histoire familiale. Je suis convaincue que poursuivre vos études à Montréal est une décision importante pour vous deux. Votre père et moi sommes très heureux de vous soutenir dans ce projet, même si la nostalgie nous envahit parfois. Je ressens que vous êtes à la fois si près et si loin, car 8778 km nous séparent, mais heureusement la technologie facilite énormément les échanges instantanés. Bien que nous ayons la possibilité de communiquer par WhatsApp ou par téléphone, pour cette occasion, j'ai jugé important de t'envoyer cette lettre d'une manière plus traditionnelle, calme et permanente.

Les choses bougent et évoluent ici. Comme tu le sais bien, le référendum de sortie pour la nouvelle constitution, proposition rédigée par une convention constitutionnelle élue par les citoyens qui a eu lieu en 2022, a été refusé ainsi qu'une autre proposition rédigée cette fois par un petit groupe de personnes, sans réelle représentation des citoyens en 2023. Pour la première proposition, on n'entendait parler que de cela dans les journaux, dans la rue, lors des réunions. Nous avons l'espoir que cela marquerait un tournant dans

ce pays « si désordonné et si inégal », comme le dit si bien Mai. Et contre toute attente, cette première proposition a été massivement rejetée par 61,86 % des voix. Pour la deuxième, elle a été refusée par un taux de 55,76%. Aujourd’hui personne ne parle de cela. C’est comme si « el estallido social » d’octobre 2019 n’avait servi à rien. Il me semble que le peuple chilien revient à son état naturel de silence et de démémoire.

Pour ma part, je continue à travailler et à développer de nouveaux projets. Quelques-uns liés à la communauté. Comme je te l’ai déjà mentionné, j’ai eu l’occasion de mener un travail de recherche-crédation concernant la santé mentale. À la suite d’el estallido social » de 2019 et la pandémie, multiples émotions, sentiments, et questions qui étaient restés dans l’ombre et le silence, ont refait surface pour de nombreuses personnes. Nous essayons de les rendre visibles à travers le théâtre. Cette démarche m’a permis d’appliquer les connaissances acquises pendant mon doctorat. Nous avons participé d’une conférence sur ce sujet à un colloque. Actuellement je commence un projet similaire, mais cette fois nous utilisons des stratégies de théâtre biographique pour aborder les enjeux liés aux maladies respiratoires, tant pour les patients que pour les professionnels de la santé. Nous sommes rendus aux entretiens autobiographiques, nous verrons où cela va nous mener.

Un autre projet, à la fois passionnant et ambitieux que nous essayons de mettre en place de manière permanente avec deux étudiants de l’école de théâtre et une collègue, vise à animer un atelier de théâtre au sein d’un centre de détention pour mineurs (CIP-CRC Santiago, Sename¹⁴⁵). Nous avons déjà mené des courts ateliers à trois reprises en tant que plan pilote, et cette expérience nous a permis de constater la portée de notre démarche. L’objectif est d’utiliser les méthodologies du théâtre biographique et documentaire dans des processus créatifs avec des adolescents (hommes et femmes) en situation de condamnation judiciaire. Cette initiative, qui nous tient particulièrement à cœur, nous permet non seulement de constater la portée de la recherche-crédation doctorale, mais aussi de systématiser des activités théâtrales afin de favoriser les processus de retrait de la criminalité. Nous souhaitons installer cette initiative de manière permanente, convaincus de son impact positif jusqu’à présent. Bien que nous soyons encore loin d’envisager une véritable réinsertion, nous espérons pouvoir leur fournir des outils pour les aider dans leur vie future. Je suis certaine que tu apprécieras vivre cette expérience de près.

¹⁴⁵ Servicio Nacional de Menores (Service National de l’Enfance)

Ces projets continuent de raviver en moi l'importance de poursuivre dans le domaine de la création, mais aussi l'exploration, l'observation, la communication et l'apprentissage par le biais du théâtre.

Chère Gabriela, par cette lettre, je voudrais te remercier encore une fois de plus pour ta précieuse collaboration à mon projet de doctorat. Ta contribution a été inestimable, ainsi que ton engagement et ta grande capacité à apporter de nouvelles idées.

Notre création « Alas para volar » a été bien plus qu'une performance artistique dans le cadre d'une recherche doctorale. Elle a ouvert une porte à notre mémoire familiale, mais également sur celle de nombreuses autres familles, se liant à l'histoire de notre pays. À travers cette création, un monde féminin s'est révélé, dans lequel le corps, l'inconscient, l'émotion et l'intuition se sont articulés sur scène.

Le processus d'exploration et de création est devenu une sorte de rituel pour nous. Je suis profondément reconnaissante de vous avoir eues toutes les deux à mes côtés tout au long de cette aventure artistique.

Le théâtre biographique a été notre propre plate-forme, nous permettant de partager des expériences personnelles et familiales, et pour moi, de réfléchir et de mieux comprendre mon travail en tant que créatrice, artiste, chercheuse et enseignante.

Je suis profondément heureuse d'avoir partagé cette expérience avec vous deux, ma mère et ma fille, mon sang, avec nos racines et nos ailes. Je te suis infiniment reconnaissante d'avoir entrepris ce voyage avec moi, le voyage artistique et le voyage littéral vers les terres du Nord, où j'ai d'abord envisagé d'étudier ma maîtrise, puis le doctorat. Entre ici et là-bas, maintenant que tu as terminé tes études universitaires, et que tu fais ta vie à Montréal, nous continuerons à traverser cette Amérique dans les deux sens, enrichissant sans cesse notre apprentissage, notre croissance, notre vie et notre étreinte.

Je t'aime.

Maman

ANNEXE A

EXEMPLE DE MATÉRIAUX ISSUS D'UNE STRATÉGIE DE COLLECTE DE DONNÉES

Ce matériel a été partagé lors des jours de représentations dans le couloir avant l'entrée en salle. Il s'agit de différentes stratégies mises en place pendant la première phase de travail.

LE JOUR DE MA NAISSANCE (cycle 1, Étape 2)

Gabriela

5 décembre 1998

Je suis née sous le gouvernement d'Eduardo Frei Ruiz-Tagle, lorsque Pinochet était prisonnier à Londres. Avant ma naissance je suis allée à la collation des grades de la Vale (ma tante Valentina) parce que j'étais dans le ventre de ma mère.

Le 5 décembre 1998, pendant que mon père promenait nos deux chiennes, ma mère vidait la poubelle de la cuisine quand elle a perdu les eaux. À l'hôpital de l'Université Catholique, il m'a fallu toute la nuit pour sortir alors que mes parents n'étaient toujours pas d'accord sur mon prénom : « Luciana » ou « Laura ». Finalement, ils se sont mis d'accord sur « Gabriela », le prénom qui m'a été donné : C'est à ce moment-là que je suis née.

Lors de ma naissance, j'avais mes quatre grands-parents, et je les ai toujours aujourd'hui. J'ai même eu la chance de connaître mon arrière-grand-père, Pablo, ainsi que mes quatre arrière-grands-mères.

Ma mère avait 27 ans quand je suis née, je suis une grande sœur comme elle. Je n'ai ni marraine ni parrain.

Mai

16 mars 1943

Je suis née le mardi 16 mars 1943 à Tocopilla, située au nord de la ville d'Antofagasta.

Mon baptême m'a attribué le nom de Maria Eugenia del Carmen. Avec le temps, j'ai appris que donner autant de noms aux enfants peut être problématique lors des voyages, notamment aux douanes. Les Allemands, par exemple, adoptent une approche plus pratique en utilisant un seul prénom et un nom de famille (Otto Krauss).

La fondation de la ville de Tocopilla remonte à 100 ans avant ma naissance, réalisée par le Consul de France à la ville de Cobija, Monsieur Domingo Latrille, alors qu'elle se trouvait en territoire bolivien. Je suis la deuxième fille du couple Rodríguez García. Mon père, Raúl Rodríguez Pérez, originaire de la ville d'Iquique, est venu pour travailler à la « *Caja Nacional de Ahorros de Tocopilla* », a rencontré ma mère, Carmen García Varas. Selon les rumeurs, elle était d'une grande beauté, avait étudié chez les sœurs belges d'Antofagasta, jouait du piano et était secrétaire dans une société appelée Anglo Lautaro. Pendant que la Seconde Guerre mondiale faisait encore rage et cette année-là, le mathématicien britannique Alan Turing réussissait à déchiffrer le code secret « Enigma », utilisé par l'armée allemande, mais selon les spécialistes, ce succès ne dura que jusqu'en 1945.

Après la Première Guerre mondiale, les États-Unis ont exercé une influence politique et économique considérable dans tous les pays d'Amérique Latine, devenant le principal investisseur étranger au Chili. Le pouvoir américain se concentrait sur l'exploitation des mines et le domaine financier, en accordant des prêts et de conseillers.

Je suis née à une époque où « los gringos » dominaient l'industrie du cuivre, du salpêtre et des ressources du pays. À Tocopilla, ils possédaient une importante centrale hydroélectrique et ils craignaient que les sous-marins nazis la bombardent. Ainsi, la nuit de ma naissance, ils avaient, comme tous les soirs à l'époque, coupé l'électricité.

Mon grand-père, qui était espagnol, possédait un camion dont je me souviens comme le plus grand trésor. Dans le garage, il y avait une petite fenêtre qui donnait sur sa chambre. C'est là que je suis née, assistée

par une sage-femme, alors que mon grand-père avait allumé les phares de son camion. Cela pourrait expliquer pourquoi j'ai toujours eu une photophobie.

Mes parrains étaient espagnols. Mme et M. Eldan, respectivement mère et fils. Ils vivaient dans la même rue que mon grand-père. Je garde le souvenir de leur charmante personnalité.

Mon grand-père, Don Alfonso García, était le seul que j'ai connu. Il était merveilleux, et avait une odeur de basilic, il mettait toujours une branchette derrière son oreille. C'est étonnant de voir comment les odeurs restent à jamais imprégnées dans la mémoire des gens.

Andrea

18 septembre 1971

Je suis née au Chili, un samedi de l'année 1971, sous le gouvernement de l'Unité Populaire, alors que Salvador Allende était le président. Je suis la première fille de mes parents.

Ce samedi 18 septembre, ma mère a 27 ans et au matin, elle se réveille parce que « quelque chose se passe » : elle a perdu les eaux. Cependant, ce jour-là, tout le monde célèbre la fête nationale du Chili, et beaucoup de gens ont quitté la ville de Santiago pour profiter du congé, y compris le médecin de ma mère. C'est donc un autre médecin qui dut prendre en charge mon arrivée au monde.

Je ne suis née que 12h plus tard, à 21 heures, par voie basse mais aux forceps. Il paraît que le moment de la naissance détermine la personnalité d'une personne: quant à moi, je suis plus productive la nuit pour créer, penser et travailler, et je n'ai jamais été adepte du sommeil. De plus, la veille de ma naissance, mes parents avaient emmené mes cousins plus âgés au cirque, peut être que c'est l'atmosphère festive qui a encouragé ma venue au monde.

J'ai eu la chance de connaître mes quatre grands-parents, avec chacun d'eux j'ai pu développer un lien particulier, même avec mes grands-parents paternels qui ont eu beaucoup, beaucoup de petits-enfants. J'étais particulièrement proche de Raul, le père de ma mère.

Dès ma naissance, mes parents ont commencé à archiver ma vie. Ils ont conservé une mèche de mes cheveux dans un album de naissance, et ils ont également planté mon cordon ombilical sous un rosier. Selon la tradition, cela devait aider le nouveau-né à avoir une belle voix. Parmi toutes ces choses, avec mes trois enfants, j'ai choisi de perpétuer la tradition du cordon ombilical. Je n'ai pas gardé de mèches de leurs cheveux ni achevé leur album de naissance.

ANNEXE B

RÉFÉRENCE TEXTUELLE DE LA CRÉATION

Solo autobiographique Gabriela:

La famille.

Mi familia est très importante pour moi, mes 2 frères, Chovi y Mati, et mes deux parents Andrea et Mauricio (*montrer la photo*).

Le plus longtemps que j'étais séparée d'eux c'était pendant 3 mois... C'était très long.

(Accrocher la photo dans le fil qui traverse la scène)

Ça, c'est moi, *la Gabriela*, je suis très proche de ma mère (*placer photo d'Andrea*), je suis aussi très proche de la mère de ma mère, ma grand-mère la Mai, (*placer photo de Mai*). J'ai eu la chance de connaître la mère de ma grand-mère, *mi bisabuela* (*placer photo de Carmen*), *la abuelita Carmen*. Elle nous a quittés il y a 6 ans à l'âge de 100 ans (*Passer par devant les photos*).

Je me souviens du moment de son départ, ma grand-mère lui chantait une chanson de Violeta Parra. (*chante en regardant une photo de la abuelita Carmen,*):

*"Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto...
Los dos materiales que forman mi canto" ...*

Je suis très chanceuse, j'ai connu 4 arrière-grands-mères, un arrière-grand-père; et mes 4 grands-parents font partie de ma vie...

(S'asseoir) Je trouve que *la Mai* et *la abuelita Carmen* se ressemblent beaucoup, elles ont les mêmes cheveux courts et bouclés, la peau claire, je trouve qu'elles ont l'air un peu espagnol. Ma mère et moi, nous sommes pareilles, nous avons les traits typiques chiliens, cheveux longs et foncés. Quand j'étais

petite, on m'appelait tout le temps *Andrea chica*, petite Andrea. (*Regarder les photos*). 4 générations...si différentes, si semblables à la fois ... Voulez-vous connaître une drôle de coïncidence? (*Se lever entre les photos*).

La abuelita Carmen a eu ma grand-mère, à 27 ans (*pointer photo de la Mai,*), la Mai a eu sa première fille (*pointer photo d'Andrea*) à... 27 ans et ma mère a m'a eu (*pointer photo de Gabriela et moi-même*) à l'âge de...27 ans aussi. Moi j'ai 21 ans (*s'asseoir*) et je ne suis pas certaine de vouloir préserver cette "tradition familiale"... En fait, c'est une coïncidence qu'en fait on a découvert en faisant de la recherche pour cette création.

(*Regarder "pont", regarder photo de bébé*)

Je suis dans une année très mouvementé :

-Le Chili a été frappé, par (*geste avec main gauche*) « *el fenómeno del Niño* » qui a causé beaucoup de sécheresse et des journées très chaudes. En même temps, le Québec (*geste avec main droite*) a affronté un événement très différent : le verglas. Je me suis rendu compte que tout le monde s'en souvient très clairement. C'était en quelle année?

Cette année-là, c'était...

- l'année du tigre selon la tradition chinoise.

- La coupe du monde de soccer masculin a eu lieu en France,

- Le Dictateur Pinochet a été arrêté à Londres. (*Indica con el dedo*). Vous savez, n'a jamais été jugé au Chili?

-Malgré le fait que cette année-là on fêtait le 50eme anniversaire de la Déclaration des droits de l'homme.

C'était en 1998

Je suis née à 8 heures du matin, la veille, ma mère a perdu ses eaux pendant que mon père promenait nos deux chiennes (*montrer photo « la Neska y la Kaira »*). Ils sont partis à l'hôpital, mais ça m'a pris toute la

nuits pour arriver; (*marcher vers le centre de la scène*) selon mes parents, c'est parce que j'avais un problème d'identité.

Dans le fond, ils voulaient attendre de voir mon visage pour savoir si j'avais l'air d'une Luciana (*geste main droite*), comme le voulait ma mère ou d'une Laura (*geste main gauche*) comme le voulait mon père. Alors en voyant que je ne voulais pas « me manifester », parce que je n'avais pas de nom, ils m'ont nommé Gabriela (*mains ensemble et geste accouchement*) juste avant l'accouchement.

Présentement, je suis une étudiante étrangère à Montréal.

Pour arriver ici j'ai dû faire un long, long parcours.

J'ai fait: 2 garderies, 2 écoles au Chili, et quand j'étais en 5^e année, nous sommes venus à Montréal. Ici j'ai passé par 2 écoles, et quand j'étais en secondaire 1, (*geste retour au Chili*) retour au Chili, 2 autres écoles, donc j'ai fait 6 écoles au total. (*Compter avec les doigts*). Puis, retour à Montréal : un DEC au cégep, et finalement, je suis rendue à l'université. (*Geste et soupir*).

(*Cherche photo Canada 1*)

(*Dos au public*) Octobre 2009, (*faire face au public*) la première fois qu'on est allé au parc Jean Drapeau. On est venu à Montréal, parce que ma mère a toujours voulu étudier à l'étranger; elle voulait faire comme ses parents qui ont étudié dans le vieux continent quand ils étaient jeunes. Cette expérience les a beaucoup marqués. (*Geste indiquant : « ah, j'ai des photos », prendre dans les mains la photo abuelos en Europe jeunes, la regarder, et la mettre par terre à côté de la première photo*). Ils ont étudié à Berlin à la fin des années 60, lorsque le mur divisait la ville.

Quand j'avais trois mois à peu près, ma grand-mère est venue en voyage en Amérique du Nord, et de toutes les villes qu'elle a visitées, Montréal a été sa préférée. Quand elle est retournée au Chili, elle lui a dit à ma mère (*imiter Mai*): « Andrea tu devrais vivre à Montréal, c'est une ville merveilleuse, *buena para los niños y para la familia*, (*geste avec les doigts*) *además se hablan dos idiomas*. Ma mère l'a regardée et lui a dit (*imiter Andrea*) : « Pero mamá, estás loca! América del norte, le berceau du néo-libéralisme, je n'ai rien à faire là-bas. Moi je veux aller étudier en France ». (*rire*)

Bon...J'ai appris avec le temps que les grands-parents sont très sages...et les grand-mamans ont toujours raison...

(Prendre photo Canada 2)

On a tellement aimé notre séjour ici, que nous avons décidé de revenir une deuxième fois pour poursuivre nos études *(placer la photo)*

(Marcher, trouver photo de Nayeli, Camila y Gabriela 2019 au sol et la prendre avec les mains):

-Camila et Nayeli, mes amies latinas. On a étudié dans le même CEGEP. *(Marcher et trouver photo, des amies en 2009)*

- Nous nous sommes rencontrées en 2009 dans la classe d'accueil. À ce moment-là, aucune de nous trois ne savait parler le français. Bon je savais quelques mots que ma mère m'avait appris avant de venir ici : *(Gabriela del pasado, donc, de 10 parle)* Bonjour, je m'appelle Gabriela. S'il vous plait; merci; et le plus important : est-ce que je peux aller à la toilette?

(Se déplace en regardant la photo de 2009, et laisse les deux photos au sol)

-Même si j'ai appris le français à l'âge de 10 ans, je me fais dire souvent que j'ai un accent « latino ».. C'est normal *(geste), SOY LATINA !!!!.....* Quand je retourne au Chili, *(se déplacer vers le secteur chili)* mes amis me disent : *Oye! Gabriela canadiense!* T'as perdu ton accent chilien! Toi!

(Pause)

Alors. Je suis quoi? Qui suis-je? C'est où mon chez-moi? Je parle quelle langue?

C'est quoi mon accent? Comment je devrais parler d'abord ?! *(Se déplacer vers le centre).*

Je parle trop chilien pour les Québécois,

Je ne parle pas assez chilien pour les Chiliens.

Je parle un mélange d'espagnol, français, anglais à la maison avec mes frères et mes parents. (*Soupir, prend son temps*). Je me suis rendu compte que la vraie question c'est : comment moi je me définis? (*Geste mains dans la poitrine, marche vers le centre en réfléchissant*)

Je m'appelle Gabriela Andrea Soto Ubal,

Je suis née à plus de 8800 km d'ici, en Santiago de Chile où habite toute ma famille maternelle et paternelle.

J'habite très près du parc Jarry, (*pointer vers le parc Jarry*)

J'ai une chienne... j'avais une chienne... qui s'appelait Nooka. (*montrer photo Nooka*)

Je parle trois langues.

J'étudie en sciences infirmières.

J'aime beaucoup *la música Latina* (*contourne le bloc*) , danser (*prendre le bloc*) chanter, faire du volleyball *pasar tiempo con mi familia* et...(se déplacer) j'aime aussi, comme c'est évident, la photographie...

(*Prend photo en noir et blanc d'Eduardo y Andrea bebe*)

Le monsieur qui dort est mon grand-père Eduardo, le bébé, ma mère.

Quand j'étais très petite et je regardais des anciennes photos, comme celle-là, je pensais que dans le passé, le monde était en noir et blanc. (*Mettre dans la ligne du temps*)

(*Traverser la scène*). La plupart de ces photos ont été prises par lui (*indica en la foto*) et par mon père, (*regarder le public*) Mauricio. Je me souviens de les voir tout le temps avec un appareil entre les mains.

Mon grand-père me dit souvent : « Gabriela, au fil du temps, les photos acquièrent une valeur précieuse ».

Moi ce que j'aime... c'est les reproduire, les recréer...Comme ça.(*montrer une à une les photos suivantes*)

Photo 1 *Gabriela chica*, Gabriela finissante à l'école

Photo 2 même action, même lieu, quelque 12, ou 13 années de différence.

Photo 3 2007-2010-2020

Photo 4 Il y a des photos qu'on ne peut malheureusement plus reproduire... (*indicando, une personne à la fois dans la photo*) mère, grand-mère, petite fille... Mais ici on a pris la relève : mère. Grand-mère, petite fille.

Peut-être que vous avez aussi une photo que vous aimeriez actualiser?

(Regarder ses photos qui sont un reflet de ma vie)

Une grande partie de ma vie est résumée dans ces photos. Ce sont des moments, des mémoires, mais aussi des rêves, un regard autant du passé que de mon présent.

Et le futur?

Ma famille quittera bientôt pour retourner à Santiago. Ils vont me manquer....

De mes 21 ans j'ai vécu 6 ans et demi à Montréal, donc presque un tiers de ma vie. Venir fut une option et non pas une obligation. J'ai encore des choses à vivre ici avant de décider où je vais m'installer définitivement.

Avec mon futur métier d'infirmière, je rêve de contribuer autant au Québec qu'au Chili en travaillant dans des endroits qui en ont vraiment besoin.

Je suis fière d'être chilienne et j'aime qu'on l'entende quand je parle.

Soy de allá pero también soy de acá.

J'ai deux chez-moi.

(Geste Laura, Luciana, Gabriela, geste comment je me sens/mains dans la poitrine, geste soy latina, geste main au visage)

Fin partie Gabriela

(Andrea fait jouer cassette de Gabriela et Mai qui chantent "La carreta enflorá" de Violeta Parra)

Andrea: *Mira Gabriela, ven, ven.*

(Gabriela se dirige vers scène d'Andrea)

Gabriela: ¿Soy yo? No?...

Andrea: *Si, con la Mai.*

(Chantent, Gabriela fouille dans les cassettes, un titre attire son attention)

Gabriela: ¿Esta qué es?

Andrea: *A ver.*

(Andrea arrête cassette en cours, remet la nouvelle et la voix d'un enfant apparaît)

Gabriela: C'est moi?

Andrea: *No (sourit, donné l'ancienne cassette à Gabriela). Toma, guárdala*

(Gabriela prend la cassette en souriant et disparaît de la scène)

Solo autobiographique Andrea

Unidad 1 el día que nació.

(Cassette joue, on entend Andrea, enfant qui lit en français). Se peigne les cheveux en se faisant deux tresses.

C'est moi (*j'écoute*) j'ai 6 ou 7 ans et j'apprends le français à l'école, au Chili... je suis tellement fière. J'aime enregistrer pour m'écouter pratiquer...*(Audio continue à jouer, j'écoute en souriant)*

(En regardant et en montrant l'ensemble des cassettes) C'est mon père qui a conservé tous ces enregistrements... Depuis toujours il aime capturer et archiver de différentes manières des moments importants de notre vie. Et les moments du quotidien aussi.

(Prendre une autre cassette et lire): 18 septembre 1971. C'est le jour de ma naissance. À l'époque, Salvador Allende était le président. *(Faire jouer la cassette)*

Andrea petite : c'est le président Allende qui se déplace de la maison présidentielle à la cathédrale dans une voiture décapotable. Juste derrière dans sa jeep son commandant en chef, le général Augusto Pinochet.

Je suis la fille aînée de mes parents,

J'ai deux frères et une sœur, mais je suis la seule à être née en démocratie.

(en montrant la cassette) ce matin-là, ma mère, *(geste 27 ans de Gabriela)* qui a 27 ans, se réveille ce matin et dit à mon père : « *Eduardo algo pasa, parece que va a llegar la guagua* ». *Guagua*, bébé dans la langue autochtone « *mapuche* », c'est l'expression que tout le monde utilise au Chili.

Et pendant que ma mère était au travail pour l'accouchement, mon père, qu'est-ce qu'il a fait? il a décidé d'enregistrer ces nouvelles de la radio *(montrer la radio)* Il a conservé aussi un exemplaire du journal ? "*El Mercurio*" de ce jour-là.

J'ai souvent entendu dire que le moment et les circonstances de notre naissance vont définir notre personnalité.

Bon, moi je suis née pendant la période de l'unité populaire, le jour de la fête nationale, presque au début du printemps, un samedi, à 9 heures du soir.

C'est peut-être la raison pour laquelle je suis en mouvement permanent... et je n'aime pas du tout dormir. Ni quand j'étais enfant, ni aujourd'hui que j'ai 48 ans. *(pause)* Mes parents me racontent que quand j'étais petite, je faisais ce geste pour empêcher que mes yeux se ferment *(geste d'ouverture des yeux et rires)*.

(Regarder l'écriture de la cassette) C'est l'écriture de ma mère. *(Déposer la cassette)*

Mes parents ont fait beaucoup de choses lors de ma naissance, ils ont créé un journal, et à l'intérieur, ils ont gardé une mèche de mes cheveux *(geste)*.

Ils ont gardé mon cordon ombilical pour l'enterrer sous un rosier *(geste « sous le rosier »)*. La tradition dit qu'on fait cela pour que les enfants puissent avoir une belle voix.

Avec Mauricio, mon mari, on a conservé cette dernière tradition avec nos 3 enfants. Dans notre jardin à Santiago, chacun à son rosier sous lequel nous avons planté leur cordon ombilical *(geste, planter le rosier)*.

(Action des trois rosiers) Gabriela, Vicente et Matias.

Je ne sais pas si ça marche, mais au moins les trois aiment chanter.

Comme ma mère *(geste main droite)*

Comme le père de ma mère *(double geste avec la main droite)*

El abuelo Raúl.

Unidad 2 : grand-parent + dictadura.

Dans toutes ces cassettes, il y a beaucoup d'enregistrements de Raul.

Il y en a beaucoup de mon père, mais aussi de Raul (*fouille entre les cassettes*).

Il nous faisait chanter ou raconter des histoires, chanter. Il nous enregistrait.

Il faisait des entretiens avec nous.

(*Prendre une cassette dans ses mains*) Par exemple sur celle-ci, Andy y Raul. (*la cache entre ses mains en les protégeant*)

J'ai peur de les écouter parfois, je crains un peu qu'elles s'abîment.

Ici il dit: "aujourd'hui c'est le jeudi 20 mars 1975".

Et il annonce qu'il va s'entretenir avec Mademoiselle Pandi. Moi (*en se pointant*)

Mademoiselle Pandi qui, comme souvent, passait l'après-midi chez eux.

(*Regarder la cassette, lire le titre*)

Andy y Raul (*rit*)

Je l'appelais comme ça: Raul.

Ni abuelo, ni abuelito, ni Tata.

On se parlait comme si on avait le même âge.

Il aimait fixer les temps dans des cassettes.

(*Découvre une autre cassette et la sort de son boîtier*)

J'aime beaucoup celle-là.

On parle du jour de mon anniversaire qui approche, de mes 4 ans.

Alors il me demande: Qu'est-ce qu'on va faire pour le 18 septembre?

(Hésitation) On va l'écouter quand même...même si on n'entend pas bien.

(Je me souviens et je me laisse traverser par les deux voix de la conversation, répéter la dernière phrase)

Parce qu'on met des drapeaux pour les anniversaires.

Je me souvenais des militaires et des carabiniers dans la rue.

Raul m'avait convaincue que c'était pour ma fête que tout le monde avait sorti les drapeaux. *(Geste avec les bras ouverts)* 18 septembre/ fête nationale/fête d'Andrea...

Dans cet enregistrement je fais référence à mon deuxième anniversaire qui a eu lieu juste une semaine après le coup d'état. Du 11 septembre 1973 je me souviens très très bien.

Unidad 3 : Le jour du coup d'État.

Je me souviens d'avoir été dans la rue, tout proche de la maison de mes grands-parents avec ma mère, et soudainement les gens se mettent à courir pour évacuer les lieux.

(À voix basse et rapidement) Después estoy en la casa de la abuela sentada en la cama, frente a mí, la ventana abierta, grande de par en par, la abuelita Carmen, parada ahí a la derecha.

Je me souviens avoir vu les avions passer, bombarder la maison du président Allende sur la rue Tomás Moro, là-bas, sur la droite *(geste)*.

Je me souviens du bruit assourdissant et de la peur installée dans mon corps *(geste mains dans le ventre)*
Je me souviens des images et des sensations, mais de aucun mot...

Puis, je me souviens d'avoir serré ma mère dans mes bras, sur son ventre (*geste de serrer le ventre de Mai*), elle était enceinte de mon frère Eduardo. El portait une robe jaune avec des fleurs blanches.

Puis je me souviens, quelques jours plus tard, chez nous :

Je marche, je traverse le couloir, je tombe, et *tío Rubén*, un ami de mes parents, sort pour m'aider. Je me souviens m'être sentie si importante! Car je savais ce (*sotoboché et geste de silence*) un *tío*, était caché à la maison, et il ne fallait surtout pas dire qu'il était là...et lui, il est sorti de sa cachette pour me réconforter.

Quelques années plus tard, on avait déménagé, je me souviens d'une femme cachée longtemps chez nous... Des semaines, peut être des mois...je ne me rappelle pas son nom, je ne me rappelle pas son visage, mais j'ai l'image d'elle qui tricotait tout le temps dans notre cuisine...elle tricotait, elle tricotait (*geste tricoter Mai*) quand elle a quitté, elle m'a offert une veste en laine verte que j'ai portée longtemps.

À cette époque, mes parents ont mis à l'abri des amis, ou des amis d'amis qui étaient persécutés par le régime. Mais, j'ai l'impression qu'eux ne savait pas trop que c'était dangereux, je suis très fière d'eux quand même.

J'ai grandi pendant la dictature... et j'avoue que cela a marqué mon passé et aussi mon présent. Les souvenirs sont tracés dans mon corps. Ici (*ventre*), ici (*gorge*), ici (*geste de silence*).

Unidad 4 : de quoi le corps se souvient-étapes de vie

Mais le corps retient aussi les souvenirs des beaux moments vécus tout au long de ma vie.

Par exemple:

- Danser enfermée dans ma chambre quand j'étais enfant (*geste de danse*).
- mes 3 grossesses, *mis guaguas* entrain de dormir sur ma poitrine (*geste bébés sur la poitrine*).
- Danser *la salsa o la cueca* avec Mauricio. (*geste*)

- Mes longues marches accompagnée de ma chienne Nooka au parc Jarry (*geste main bouge horizontalement*).

- Mon cœur bat et le trac à chaque fois que je monte sur scène comme si c'était la première fois.

- Faire de la gymnastique rythmique pendant mon enfance et jeunesse, sport que Gabriela a pratiqué aussi dans son adolescence.

Gaby : Ça ce n'est pas moi, c'est ma mère quand elle avait mon âge.

(*Andrea rejoue la photo*) Je me souviens! c'était ma série de ballon, j'aimais tellement cette série

(*Chercher une autre cassette et la faire jouer*)

Quand j'ai commencé à faire de la gymnastique rythmique, on pouvait utiliser que de la musique jouée au piano, sans paroles, et on les enregistrait dans des cassettes et à la fin de ma vie de gymnaste, on pouvait utiliser toute sorte de musique et moi je les enregistrais dans des CDs.

(*Cassette, chanson el dia que me quieras*)

C'est ma musique de ma série de balle, j'aimais beaucoup cette série.

Quand j'écoute de la musique je me souviens de chaque mouvement.

(*Contourner le public en faisant la routine de gymnastique*)

Moi, je choisisais mes musiques pour donner des messages subliminaux. Souvent des musiques liées à une tendance plutôt de gauche.

Gabriela: (*en chantant*) *El día que me quieras...*

C'était ma manière de manifester subtilement contre la dictature, dans un espace apolitique comme c'était le sport.

Parfois j'utilisais d'autres sortes de musique comme celle-là. Bon, cette chanson est plutôt romantique, elle s'appelle...

Gabriela: *El día que me quieras*

Le 2 mars 1996, Mauricio a chanté pour moi lors de notre mariage, mais 59 années plus tôt, le 11 octobre 1937 c'était Raul l'avait chanté la même chanson à la abuela Carmen, lors de leur propre mariage.

Ufff. (*terminer de danser, reprendre le souffle*)

Le corps se rappelle, mais le corps n'est pas du tout le même.

(*S'arrêter et porter les mains au cœur*)

Entonces, ¿Quién soy yo?

Unité finale: qui suis-je.

Soy Andrea Javiera Ubal Rodríguez

Hija de María Eugenia et Eduardo,

Nieta de Raúl, Carmen, Mireya y Eulogio.

Sœur de Marcelo, Eduardo et Valentina,

Compagne de Mauricio.

Mère de Gabriela, Vicente et Matias,

Yo soy la tía de Violeta et de Julián

Tout au long de ma vie :

- j'ai habité dans 12 maisons.

-J'ai eu 6 chiens.

-Je ne suis allée que dans une seule école.

-J'ai toujours voulu vivre dans un endroit différent de mon pays...

-J'ai vécu dans deux villes. Santiago et Montréal.

(Se déplacer vers la table, s'appuyer avec deux mains, face au public)

Et le présent?

Je n'aurai jamais imaginé que tout au long de ce processus de création, le présent se serait imposé si fortement :

Aujourd'hui, tous nos repères ont changé. Nous avons dû apprendre à vivre notre quotidien autrement, à travailler autrement, à créer autrement, à nous mettre en relation avec les autres de façon différente... on travaille avec distance en ce moment.

Et, pendant tout ce temps, les bonnes et les mauvaises nouvelles, d'ici et d'ailleurs, moi je les ai reçus à travers cet appareil *(prendre le téléphone portable dans mes mains)*

Le début de ma vie a été enregistrée dans ces cassettes, des diapositives, des photos en noir et blanc.

Mais maintenant, la mémoire peut être capturée et conservée ici *(montrer téléphone)* Avec ça, je peux même parler à ma mère, au moment que je veux.

Je me demande...Comment les nouvelles générations vont-elles communiquer avec leurs petits-enfants?

Je pense à Raul aussi, il aurait peut-être tellement aimé avoir un appareil comme celui-là pour s’amuser avec ses petits-enfants, ou peut-être pas?

(Commence audio de son téléphone, se dirige vers mur de Mai, la traduction de l’enregistrement de Raul est projetée dans le mur)

“Nous finissons cette bande magnétophonique, je pense qu’on appelle aussi cette chose, que nous allons classer et archiver avec les autres, avec son identification pour que vous sachiez ce qu'il y a dans chacune d'elles. Dans ces enregistrements se trouvent toutes les interventions qu'Andrea a faites dans les conversations avec son grand-père et je pense que si elles sont bien conservées, au fil des années, alors quand elle sera plus âgée, elle pourra voir, c'est-à-dire qu'elle pourra écouter les choses qu'elle a dites quand elle était petite. Maintenant qu'elle va avoir "cuatros años" comme elle le dit, et qu'elle va se transformer en grande fille comme elle le dit aussi... c’est avec cette idée que je termine cet enregistrement”.

Aurait-il imaginé l’importance de cet enregistrement aujourd’hui

(Appeler Mai par téléphone)

Fin partie Andrea

Solo autobiographique Maria Eugenia

(Mai apparaît à l’écran, joue la guitare et chante “Se te olvida”)

Salut, je vous parle de chez nous, dans le quartier La Reina à la ville de Santiago.

Je voudrai vous raconter quelque chose *(déposer la guitare)*

Je suis né le mardi 16 mars 1943. Je suis sud-américaine, je suis née en *el último rincón del mundo*, au Chili. *(Montrer carte du Chili et s’approcher à la caméra)*, à Tocopilla un petit port entre l'océan Pacifique et le désert d’Atacama, le plus aride du monde.

On m'a baptisé comme *(se lever et se déplacer vers l'arrière de la scène)* María Eugenia del Carmen Rodríguez García. *(Écrire le nom dans les airs en même temps du texte et me tourner vers la caméra)* trop, trop long! Trop difficile. *Por eso mi nieta Gabriela cuando era pequeña no podía decir mi nombre. (Tourner à droite et me pencher vers l'avant, en parlant à la jeune Gabriela):* María Eugenia

(Prendre la place de petite Gabriela et regarder vers le haut): María Eugenia, mai-queña, Mai! *(Avec joie)*

(Retourner à la position initiale) Mai?

(Me retourner vers le public):

Entonces quedé como Mai. Beaucoup plus facile, plus court *(me rapprocher du public et m'asseoir)*. Même mon mari m'appelle maintenant Mai.

Je suis né au milieu de la Seconde Guerre mondiale et bien que mon pays n'eût rien à voir avec cette guerre, la nuit de ma naissance il n'y avait pas d'électricité *(geste)*

Los gringos que explotaban Chuquicamata, la mina de cobre, a tajo abierto más grande del mundo, tenían que los submarinos japoneses pudieran bombardear la planta termonuclear que tenían en Tocopilla. Don Alfonso García, mon grand-père, un espagnol qui venait d'Andalucía avait un grand camion, et avec ses lumières (geste des lumières avec les deux mains en se penchant vers l'avant) il a pu éclairer ma naissance à travers d'une fenêtre! (Revenir à la position assise droite, en revenant au moment présent) ¿Será por eso que tengo ftofobia?

Ma mère *Doña Carmen García, en aquella época, era una joven muy hermosa* ; elle jouait le piano *(pointer derrière, vers le piano)* et elle tricotait. *(Gesto de tejer acercándose a la cámara, close up de las manos)* Elle a tricoté, tricoté, tricoté *(me lever et marcher vers la caméra en faisant le geste tricoter à répétition)* toute sa vie. *(Montrer écharpe)* Ella m'a fait une écharpe comme celle-là quand j'attendais ma première fille. *(Gabriela apparaît à droite avec l'écharpe mauve, elle regarde Mai, elles mettent l'écharpe sur leurs épaules en même temps).* C'est elle qui a choisi la couleur mauve.

Elle a connu mon père qui venait de la ville de Iquique *(doigt signale le plafond en voulant montrer le nord)*, une ville plus au nord, pour travailler à *la Caja Nacional de Ahorros de Tocopilla*, ils se sont mariés et ils

ont eu quatre filles : *(En comptant avec ses doigts)* Angélica, moi, Ximena et Carmen. Puis, à cause du travail de mon papa, on est allées vivre à *Calama*. *(M'approcher à la caméra et prendre la carte du Chili)* ici, Iquique, Tocopilla, Calama, au milieu du désert, près de la montagne, près de la Bolivie.

(M'asseoir) Mon père avait une belle voix, il aimait chanter. Il aimait chanter tout: *marchas, operas, vales, boleros... tangos* : *(chanter)* "Adiós, Pampa mía, me voy, me voy a tierras extrañas, adiós caminos que he recorrido " *(Regarder à droite)* Il m'a offert cette tirelire *(pointer la tirelire qu'Andrea tient dans sa main)* quand j'étais petite pour *(En imitant mon père)* apprendre à épargner pour après connaître le monde... *(geste du monde et geste de mettre une monnaie dans la tirelire imaginaire en même temps qu'Andrea mets une monnaie dans la tirelire)*

Y pensar que esto tiene tantos, tantos, tantos años... más de 70... Si, más de 70.

À Calama, nous avons vécu beaucoup de tremblements de terre. Je ne sais pas combien de tremblements de terre j'ai vécu dans ma vie... *(Me lever, enlever l'écharpe et me diriger vers l'arrière de la scène, laisser l'écharpe sur le sofa et poser ses mains sur le dos de la chaise)*

Quand j'avais 14 ans, nous sommes allés vivre à Santiago, la capitale.

À Santiago, j'ai terminé mes études secondaires. Je suis allée à l'Université du Chili où j'ai étudié la pédagogie en éducation physique.

Andrea: Ici c'est sa carte d'étudiante *(montrer carte étudiante de Mai)*

Certifico que doña María Eugenia Rodríguez García, chilena, ha sido matriculada como alumna regular en la facultad de educación. Première année 1962.

À l'université, j'ai participé dans la chorale étudiante et le groupe folklorique *(Montrer photo du groupe folklorique et pointer vers Mai)*. *Esa soy yo!* Ici, j'ai appris à jouer de la guitare, ma fidèle compagne dans ma vie professionnelle et familiale. Avec ce groupe, nous avons fait des voyages au Chili et à l'étranger. *(Montrer deux photos)* *Las giras...*

À l'université, j'ai rencontré Eduardo, mon camarade de classe (*montrer photo d'Eduardo qui fait de la gymnastique et une photo d'Eduardo et Mai ensemble*).

Une fois nos études terminées, il a obtenu une bourse pour étudier en Allemagne, et il est parti (*montrer photo d'Eduardo à Berlin*). *Aquí está en Berlín. Alemania, en aquella época estaba a la vanguardia de la educación física y del deporte a nivel mundial.* Après son retour, c'était mon tour de partir (*montrer photo Mai en Allemagne*) Là-bas, j'ai rencontré des personnes venues de partout, et j'ai appris à mettre en valeur et à apprécier la diversité. Après nos séjours à l'étranger, *nos encontramos y nos casamos.*

Tengo guardadas algunas ropas de mis niños y que también fueron usadas por mis nietos. (Se lever et ramener une boîte transparente sur la chaise) Aquí tengo ropa de niñitas. Yo tenía unas sobrinas que me encantaban, entonces quería tener primero una niña. El vestidito rosado creo que lo compré en Alemania (montrer la robe). Y este otro, lo compramos con Eduardo en nuestra luna de miel (montrer une deuxième robe). Estos y otros, han sido usados, primero por mis hijas: Andrea y Valentina. Y luego por mis nietas: Gabriela que ya tiene 21 años, y Violeta que solo tiene 10 meses.

Nous avons 4 enfants: (*en montrant la photo familiale*) Andrea, Eduardo, Marcelo y Valentina. Mais nous avons eu cinq. *El segundo hijo nos dejó demasiado pronto, su muerte nos marcó profundamente.* La façon de voir la vie à complètement changé après le départ de notre petit.

(*En montrant photo des Ubales*) *Aquí está la familia cuando eran chicos, esto fue en plena época de dictadura.* Nous étions très heureux malgré tout. Nous avons été résilients. *Fue una época muy muy difícil para la familia y para nuestro país (Me lever)*

Mars 1985

Je suis à mon travail à l'université, et je reçois un appel.

Justamente, estaba ordenando unos apuntes cuando se abre la puerta y entra mi amiga Wilma, ella me da la noticia. (Geste) Quelque chose de grave vient d'arriver à l'école de mes deux garçons, Eduardo et Marcelo.

Entonces recordé que temprano en la mañana estaba en mi casa, cerca del colegio con mi hija menor Valentina. Vimos pasar helicóptero muy bajito...lo encontré extraño. (el gesto de los helicópteros)

(Montrer photo de l'école Latino Americano) Ça c'est l'école. Ici, (Pointe sur la photo) la salle de classe de mon fils Eduardo. (Montre la porte d'entrée) Par ici : La porte d'entrée. (S'asseoir) Un professeur et un parent ont été enlevés par la DICOMCAR, la police de Pinochet qui a aussi tiré sur un autre professeur qui est gravement blessé.

Mi hijo Eduardo, que en ese momento tenía 11 años, vio todo desde la ventana de su sala. ¡Yo no podía creer que algo así hubiese pasado en un colegio! Los padres nos organizamos, hicimos unos panfletos para denunciar el secuestro y fuimos nosotros mismos a repartirlos a la calle. En esa época los medios de comunicación estaban controlados por la dictadura y no había internet. Y además, nosotros no estábamos conscientes del real peligro al que nos enfrentamos... Yo me fui con mi amiga Ana Luisa a la avenida Providencia a repartir los panfletos

(Je me lève, je prends les pamphlets et je commence à les distribuer) Señor, Por favor léalo, esto sucedió esta mañana en un colegio, léalo...esto pasó hoy en el colegio latinoamericano hoy, Señora... (la main gauche prend le bras droit, comme si quelqu'un l'aurait touché, les pamphlets tombent au sol) Quelqu'un prend mon bras. Sentí terror (Regarder lentement à droite, soupire, s'arrêter) C'était un de mes anciens étudiants (Joue l'étudiant) "Maria Eugenia, te volviste loca! ¿Cómo se les ocurre? Esto es muy peligroso, las pueden llevar presas. Váyanse, rápido! (Sortir de scène)

Il avait raison (montrer le journal) Le lendemain, ils sont apparus égorgés. Ils ont été abandonnés sur le bord d'un chemin. Notre fils Marcelo, qui avait 9 ans, nous a demandé : Mama, Papa, qu'est-ce que ça veut dire égorgés? Pour Eduardo et moi, il a été impossible de trouver les mots pour expliquer telle horreur à nos enfants.

Situaciones como estas eran comunes en la época de la dictadura nuestro país. Elles ne pourront jamais être effacées de notre mémoire.

Hoy día, aujourd'hui. Este último año ha sido un torbellino para la familia y para el país.

(photo de Mai y Violeta) Llegó nuestra última nieta Violeta, justo 10 días antes del estallido social. (photo de la révolte sociale) Tuve un cáncer. Y luego la pandemia... con Eduardo estamos encerrados hace como 5 meses en esta casa que construimos para toda la familia. Claro, que, a estas alturas de la vida, ya todos emprendieron vuelo y solamente nos podemos comunicar con ellos por internet, con los hijos y con los nietos. Ojalá esto pase pronto, para poder abrazarlos nuevamente. Para nosotros, ha sido un tiempo para conversar, para compartir, para reflexionar, para hacer planes. Yo creo, que, a pesar de todo, ha sido un tiempo regalado.

(Me lever et chanter) Como un pájaro libre (mains dans la poitrine), de libre vuelo, como un pájaro libre (geste des lumières à la naissance), así te quiero. (Geste) Como un pájaro libre (geste de main qui prend bras gauche), así te quiero... (Geste de montrer les petites robes de bébé)

(Extrait du téléjournal de Radio Canada)

Gabriela: Le vendredi 18 octobre j'étudiais à la bibliothèque de ma faculté à l'UdeM avec Camila y Nayeli. Sur Instagram, j'ai commencé à voir les premières publications à propos de la révolte... Je n'ai pas pu étudier cette soirée-là.

Mai: *Con el papá entramos al metro, íbamos al centro, y de repente vimos que un grupo de escolares se saltaron los torniquetes, pasaron sin pagar.*

Andrea: Ce jour-là, je devais donner un cours en début d'après-midi. L'activité terminée, je me suis rendu compte que j'avais des centaines de messages sur mon téléphone. « Ah! ¿Qué pasó? » J'ai pensé qu'il s'agissait d'un tremblement de terre au Chili... C'était la seule explication possible pour un tel nombre de messages...Mais, non... il s'agissait d'un autre type de mouvement.

Mai: D'abord un groupe, puis tout le monde. *O sea, que el alza de los 30 pesos del metro fue lo que colmó la paciencia de los chilenos. Tanto abuso productivo de este sistema económico neoliberal, que ha permitido que los empresarios se adueñen del país.* Ici, ils ont tout privatisé TOUT! TOUT!

Gabriela: J'avais déjà vu quelques publications pendant la semaine, mais ce vendredi-là, elles s'étaient multipliées. Puis à 11 du soir, mon père est allé me chercher à l'université et là, il m'a dit qu'il y avait un couvre-feu à Santiago, et que l'état d'urgence avait été déclaré.

Andrea: 36 heures plus tôt, j'étais au Chili. Pendant tout mon séjour de 3 semaines, chaque fois que je sortais dans la rue, je ressentais une sensation de...saturation. Comme une cocotte-minute qui exploserait d'un moment à autre.

Mai: *Es que aquí se privatizó la educación, la salud, la luz, el agua, el gas, todo; Entonces el Estallido social se produjo de una manera espontánea en todo el país.*

Gabriela: À ce moment-là j'ai eu vraiment peur, car j'ai pensé que quelque chose de terrible s'en venait...je ne sais pas...comme une dictature ou quelque chose de semblable

Andrea: *Y « Chile despertó », le Chili s'est réveillé...tout le monde était en effervescence. Mais...moi je suis réveillée depuis longtemps moi. Depuis que j'étais enfant, le Chili me semblait inconfortable, injuste, gris, écrasant. C'est pour cette raison que j'ai toujours voulu vivre ailleurs... J'avais besoin d'une pause de mon pays.*

Mai: *Es que cuando eras chica, siempre nos decías: “¿Por qué no nos vamos a vivir a otro país?” ¿Y ahora, que vives en otro país y cómo han sentido este gran estallido social allá tan lejos?*

Gabriela: Avec culpabilité : là-bas le chaos, et ici tout était normal : on prenait le métro tous les jours pour nous rendre à nos cours.

Andrea: C'était comme si nous étions en pause ici à l'intérieur, mais à l'extérieur tout fonctionnait comme d'habitude. (Gestes)

Andrea et Gabriela: *Era como estar acá y allá al mismo tiempo. (Geste)*

Mai: *¡Que lata que tengan que volver a este país!! ¡Tan caótico!*

Andrea: Trois semaines plus tard, je suis en France pour un colloque. Ma sœur Valentina m'appelle à une heure pas possible, elle me demande : *“Oye has hablado con la mami?* Pourquoi elle me demande ça? Je raccroche, j'appelle ma mère: *“Le médecin m'a dit que ma mammographie est... anormale, je dois passer des examens complémentaires”*. Elle ajoute : *“Pero yo me siento súper bien, lo más probable es que no tenga nada.”*

Gabriela: La Mai et moi on se parle souvent, mais cette soirée là je l'ai trouvée bizarre. *"¿De que son los exámenes Mai?"* Elle ne m'a pas regardée, *(elle se déplace pour s'asseoir)* je me souviens très bien, elle était dans son bureau et elle a dit, : *" Ay Gabriela no te preocupes, ahí te cuento" .*

Mai: *"Sí, esto es un cáncer, mire aquí está ubicado". No alcancé siquiera a reaccionar y me operaron el 23 de diciembre y el 24 estaba en mi casa. Y después, 5 radioterapias, aquí estoy, de lo más bien.*

Andrea: *Uno le tiene susto a la palabra cáncer.*

Mai: *Había terminado mi tratamiento. Estaba lista para viajar a Montreal para terminar este trabajo que estamos haciendo con la Andrea y de repente me llaman y me avisan que no puedo tomar un avión por esto de la pandemia.*

Andrea: Et moi de me demandait à ce moment. Pourquoi, comment continuer à faire du théâtre dans ce contexte?

Gabriela: J'ai le même sentiment que j'avais en octobre: je me sens impuissante. Ici, mon permis d'études ne me permet pas de travailler dans le milieu de la santé. Si j'étais allé au Chili j'aurais pu accompagner Mai lors de sa maladie et j'aurais pu faire partie des bénévoles qui prêtent secours au manifestants blessés. Je me sens coupable de ne pas pouvoir agir.

Mai: *Este confinamiento ha sido muy especial. Estamos hace 5 meses sin salir, y ahora a los mayores de 75 años, se nos permite salir una hora al día. Nos tratan como si fuéramos niños, y no adultos responsables de lo que tenemos que hacer...*

Andrea: Cette pandémie à mise en évidence que le système chilien est dans une crise incontestable. Tout à été mal géré... Quoi qu'il arrive, la deuxième vague de la révolte sera beaucoup plus intense, beaucoup plus difficile et moi , je serai sûrement là-bas. Le Chili en 3 mots? Incertitude, *(geste) raíz (geste)y rabia(geste)*. Racine et rage...

Mai: Hogar, injusticia, caos

Gabriela: Desigualdad, amor, familia. Le plus difficile pour moi.... C'est de ne pas savoir quand je vais pouvoir...Mai ouvre tes bras!

Mai: Ojalá todo esto pase pronto. J'espère que tout ça finira bientôt.

Gabriela: J'ai le sentiment d'être en train de faire ce qui est correct pour moi, mais je ne sais pas si je suis sur le bon chemin. Je n'ai jamais vécu si loin de ma famille et 8783 km de distance c'est beaucoup quand même.

Mai: *Es el momento de emprender el vuelo Gabriela...ojalá tus hermanos puedan seguir un tiempo más allá en Montreal y ojalá tus primos Julián y la Violeta, puedan tener también la posibilidad de vivir algún día en un lugar como Quebec.*

Andrea: C'est difficile de penser qu'il faudra retourner à Santiago dans quelques mois. Il sera difficile de repartir sans toi, Gabriela

Mai: *"Cantemos para espantar las tristezas...." eso hubiera dicho mi papá.*

Andrea, Gabriela et Mai:

Quisiera tener alas para volar,

para volar,

quisiera tener alas para volar,

quisiera tener alas para volar.

Para volar

cruzar por el espacio en libertad

cruzar por el espacio en libertad.

En libertad, como los pajarillos

en libertad

que nadie me pregunte: ¿a dónde vas?

Andrea : Alors pour cette création nous nous sommes demandées : comment peut-on transmettre la mémoire du quotidien dans une famille...

Mai : dans un groupe...

Gabriela : ou individuellement?

On s'est dit qu'à travers des histoires...

Mai: *las comidas*

Gabriela: ¡J'aime cuisiner!

Andrea: *Yo no.*

Mai : *Yo tampoco.*

Andrea : ma mère m'a appris à préparer le souper en 5 minutes. Et ça marche parfaitement.

Mai: *A mi mamá no le gustaba cocinar, en cambio mi papá era un excelente cocinero. Eso sí, no dejaba que nadie entrara en su cocina.*

Andrea: On peut remémorer à travers des lignes du temps, qui nous aident à retracer notre parcours.

Gabriela : les lettres, aussi.

Mai : *los olores*

Gabriela: *olor a comida*

Andrea: *lugares*

Gabriela: *las personas...*

Gabriela: Oui les odeurs a *comida, lugares, personas ... ¿A qué olía tu abuelo?*

Andrea: *No sé ...*, en fait, je sais, mais je ne suis pas capable de définir l'odeur...de Raul...

Mai: *El mío olía a albahaca*, a basilique. Il mettait toujours une petite branche ici. C'est comme la chanson de Serrat à sa maman.

Gabriela : Serrat, le chanteur espagnol.

Mai: (*chante*) "*No es que no vuelva porque me he olvidado de tu olor a tomillo y a cocina*"

Andrea et Gabriela : À travers les chansons.

Gabriela : À travers des lieux

Andrea: La chambre quand j'étais enfant.

Mai: *El cajón del Maipo... el lugar más lindo del mundo...*

Gabriela: *La casa de la Mai.*

Andrea: *Océano Antártico 2709, la casa roja*, notre chez nous à Santiago

Mai : *Playa brava. En plena ciudad de Iquique. Donde me encanta salir a caminar.*

Gabriela : Le parc Jarry.

Andrea: La salle de répétition.

Mai: El FISICO, l'école d'éducation physique où j'ai travaillé toute ma vie.

Gabriela : l'Aéroport de Santiago, où j'ai quitté et retourné plusieurs fois.

Andrea: 8049 rue Berri, notre chez-nous à Montréal, notre refuge pendant cette pandémie.

Gabriela : On peut se souvenir aussi à travers des objets...

Andrea: des enregistrements sonores, des vidéos...

Mai : des photos...

Andrea: les mouvements...

Gabriela: des jeux! Couleur ?!

Mai et Andrea: *Morado*. (Mauve)

Mai: Surnom

Andrea: Andy Pandy

Gabriela : Gabriela

Andrea : Défi?

Gabriela : L'université !

Mai: Parler le français.

Gabriela: Activité préférée

Mai: Chanter

Andrea: Marcher

Mai: Lieu préféré

Andrea : *La terraza de la casa de la Daisy en Rio de Janeiro.*

Gabriela: Définitivement, *tu casa en Santiago Mai.*

Andrea: Ton savoir-faire qui te rend fière.

Mai : Jouer de la guitare et broder.

Gabriela : Faire des tresses. Un moment important?

Andrea: *Cuando nacieron ustedes tres.*

Mai: *Cuando nacieron mis hijos y mis nietos.*

Mai: Saison?

Andrea: *Verano.* Gabriela: *L'été (à l'unisson)*

Andrea: Animal

Gabriela y Mai (*à l'unisson*): *perro*

Gabriela: Una canción...

Mai: *"¡Gracias a la vida!"*

On entend Gracias a la vida de Violeta Parra, Andrea, Gabriela et Mai (gestes)

.

Enregistrement de chant de Raúl joue, projection des photos du processus de création, Andrea et Gabriela se font des tresses, puis noir sur la scène.

ANNEXE C

REGISTRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA CRÉATION

Crédit photographies : Coralie Lemieux-Sabourin









École supérieure de théâtre

COMMUNIQUÉ

Alas para volar

Récit autobiographique à 3 voix et 3 corps

Projet de thèse-créditation présenté dans le cadre du doctorat en études et pratiques des arts

1 au 4 septembre 16 et 19 h



« Chaque jour a une histoire qui mérite d'être racontée, parce que nous sommes faits d'histoires. Les scientifiques disent que nous sommes faits d'atomes, mais, à moi, un petit oiseau m'a raconté que nous sommes faits d'histoires ». Eduardo Galeano

Reservations

andreaubal@gmail.com

Prenez note que la capacité de la salle est de 6 spectateurs par représentation.

Pavillon Judith Jasmin (J) UQAM

2^{ème} Étage, Salle J-2940

Entrée par 315, rue St-Catherine Est, Montréal
Metro Berri UQAM

*Une courte conversation avec le public est prévue après les représentations.

** COVID-19 :

Pour entrer à l'UQAM soyez munis d'un masque.

Du gel désinfectant sera mis à votre disposition. Les mesures préventives de distanciation physique sont prévues dans l'organisation de la performance.

D'origine chilienne, Andrea Ubal Rodríguez est comédienne, metteuse en scène et enseignante en théâtre à l'Universidad Católica de Chile. Elle est étudiante au doctorat en études et pratiques des arts depuis l'automne 2016. Elle développe une recherche-créditation qui explore le processus de création du théâtre biographique, lequel s'emploie à recueillir des expériences issues du réel pour les transposer à la scène, en considérant autant les aspects artistiques que sociaux, politiques et éthiques.

Le tissage d'une mémoire intergénérationnelle

Alas para volar est l'ouverture au public d'un processus de travail, que la chercheuse a entrepris avec sa mère et sa fille, dans une démarche de création autobiographique. Cet espace de rencontre intergénérationnelle cherche à faire émerger l'interaction des souvenirs, de la mémoire et de l'identité, en lien avec l'histoire intime et sociale. La thèse-créditation tente de répondre aux questions suivantes : Comment la mémoire se transmet-elle entre les membres d'une famille ? Y a-t-il un lien entre la mémoire familiale et celle de la société ? Comment retranscrire cette mémoire sur scène ?

Mères et filles, nous nous sommes proposées de retracer nos mémoires et de tisser du sens, c'est-à-dire de situer nos expériences, nos souvenirs du quotidien dans un contexte social et politique, et de les revisiter à partir du présent. Un présent qui, dans la dernière étape de notre parcours, a été traversé par une pandémie qui nous a obligées à considérer et à explorer d'autres modes de création.

Les représentations sont possibles grâce à la collaboration et le soutien de l'École Supérieure de Théâtre.

ÉQUIPE DE CRÉATION

Chercheuse et mise en scène Andrea Ubal Rodríguez / **Participantes co-créatrices** et interprètes Maria Eugenia Rodríguez García, Gabriela Soto Ubal, Andrea Ubal Rodríguez / **Conceptrice audiovisuelle** Coralie Lemieux-Sabourin / **Assistant à mise en scène** Guillaume Deman / **Espace, son et éclairages** Yarnen Parean / **Directrices de recherche** Francine Alepin et Marie-Christine Lesage

UQAM

- 30 -

theatre@uqam.ca

www.theatre.uqam.ca

BIBLIOGRAPHIE

- Acedo Alonso, N. (2017). El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*(64), 39-69.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif*. Paris: Payot & Rivages.
- Alfon, D. (2021). *Boltanski a mis des fantômes personnels à la portée de tous*.
- Amaral de Oliveira, L. (2013). *El testimonio como documento de la historia: una reflexión metodológica sobre el testimonio en la literatura de Primo Levi*. Récupéré le 2 décembre de http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT16/GT16_AmaralDeOliveira.pdf
- Amaro, L. (2009). *Vida y escritura: teoría y práctica de la autobiografía*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Arias, L. (2016). *Mi vida después: Y otros textos*. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina. <https://books.google.ca/books?id=zuhJDQAAQBAJ>
- Arias, L. (2017). Clase Magistral. Lab escénico. Teatro a mil. <https://www.teatroamil.tv/lab-escenico/videos/clase-magistral-lola-arias>
- Auslander, P. (2015). Théâtre et performance: l'évasion de la représentation. Dans CNRS (dir.), *Corps en scènes* (p. 67-75). CNRS.
- Badiou, A. (2015). *À la recherche du réel perdu*. Fayard.
- Balme, C. B. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Frontera Sur.
- Barba, E. et Savarese, N. (2010). *El arte secreto del acto. Diccionario de antropología teatral*.
- Bénichou, A. (2010a). Ces documents qui sont aussi des œuvres. *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, 4776.
- Bénichou, A. (2010b). *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Les presses du réel. <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1620>
- Benjamin, W. (2000). Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov. *Œuvres iii*, 114-151.
- Berenstein-Jacques, P. (2008, 2008-09-10). Errances et corpographies urbaines. Dans J.-F. Augoyard, [Creating an atmosphere|Faire une ambiance]. (p. 331-334). 1st International Congress on Ambiances, Grenoble 2008, Grenoble, France. À La Croisée. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00836176>
- Berenstein-Jacques, P. et Jeudy, H.-P. (2006). *Corps et décors urbains*. Ed L'Harmattan. Récupéré le 1 novembre 2011 de <http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2006/10/16/2952618.html>
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, 4(222), 523-534. www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm.
- Boal, A. (2009). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte.
- Bourdais, J. C. (2010). http://www.jcbourdais.net/journal2010/2010_02_28.php
- Brook, P. (2001). *Mas allá del espacio vacío*. Barcelona : Alba Editorial, Barcelona.
- Brownell, P. et Hernández, P. (2017). *Biodrama: Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos* : Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC.
- Bruneau, M. et Burns, S. L. (2007). À la conquête d 'un territoire de recherche en art: enjeux épistémologiques. *Traiter de recherche création en art: Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l 'Université du Québec, 21-78.
- Byung-Chul, H. (2014). *La société de la fatigue*. Paris, Circé.
- Casabonne, J.-F. (2014). *Du je au jeu : réflexion expressionniste d'un praticien sur le théâtre*. [Montréal] : [2014] ©2014.

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2012). Récupéré le 10 août 2021 de <https://www.cnrtl.fr/>
- Châtel, V. (2006). Récit et identité. L'intersubjectivité comme condition du Je. *Dalhousie French Studies*, 74, 357-368.
- Contreras, M. J. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1).
- Cornago, Ó. (2005). Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, 39(1), 5-28.
- Correa, A. (2009). *Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo*. Hemispheric Institute of Performance & Politics New York University. <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-presentations/item/416-yuya-sanaciones-reparaciones-rosa-cuchillo.html>
- Couette, L. (2019). Recruter et inviter dans les théâtres documentaires au Québec: esquisse de ces pratiques depuis 2010. Dans H. T. Guay, Sara (dir.), *L'interprétation du réel, Théâtres documentaires au Québec*. Nota Bene.
- Craig, P. E. (1978). The heart of the teacher a Heuristic Study on the Inner World of Teaching. *Ann Arbor, MI: University Microfilms International*.
- Damasio, A. R. (1999). *Le sentiment même de soi corps, émotions, conscience*. Paris O. Jacob.
- De Ryckel, C. et Delvigne, F. (2010). La construction de l'identité par le récit. *Psychothérapies*, 30(4), 229-240.
- Diaz, S., Ivernel, P., Kuntz, H., Lescot, D. et Moguilevskaïa, T. (2007). Mettre en scène l'événement. *Études théâtrales*(1), 82-93.
- Diéguez Caballero, I. (2002). Viaje a la máscara. Notas de un taller. *Revista Apuntes. Escuela de Teatro UC*, 122(2 Semestre), 112-123.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. <https://books.google.ca/books?id=OkIJrgEACAAJ>
- Diz, M. L. (2017). El teatro como dispositivo productor de memorias. Dans L. Proaño Gómez; Verzero (dir.), *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana : diálogos en tiempo presente*. Argus-a.
- Duarte, C. (2010). El proceso de creación teatral. Primeras aproximaciones. *Revista CELCIT*(37-38).
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires : Atuel.
- Dubatti, J. (2015). Convívio y tecnovívio: el teatro entre infância y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Ellis, C. A., Tony E.; Bchner, Arthur P. (2011). Autoethnography: An Overview. *FQS. Forum: Qualitative social research sozialforschung*, 12. <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>
- Fabris, A. (2011). Représentation théâtrale et témoignage. *Études théâtrales*(2), 180-189.
- Féral, J. (2011). Théorie et pratique du théâtre. *Montpellier: Entretemps*.
- Fernández, N. (2019). *Voyager*. RANDOM HOUSE.
- Fernández, N. (2020). *El enredo del tiempo*.
- Filloux, J.-C. (2005). Introduction. Dans *Analyse d'un récit de vie* (p. 1-5). Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.fill.2005.01.0001>.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique, editado por Éric Le Coguiec y Pierre Gosselin*, 97-109.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir* (vol. 1). Gallimard Paris.
- Fugère, S. (2017, 2 décembre). *Medium.com*. <https://medium.com/@solofugre/the-play-fredy-the-aggressions-of-our-imaginations-d6dca7ba918d>

- Galeano, E. (2021). *Eduardo Galeano, un pajarito me contó que estamos hechos de historias*. <https://www.youtube.com/watch?v=c1hl3O6z9uM>
- Gallardo, I. (2018). Dans A. Ubal (dir.).
- Garcés, M. (2002). Recreando el pasado: Guía metodológica para la memoria y la historia local. *ECO, Educación y Comunicaciones*. http://www.ongeco.cl/wp-content/uploads/2015/04/Guia_metodologica_Recreando_el_pasado.pdf
- Garcés, M. (2014). La historia oral en Chile: etapas, logros, límites y desafíos. *Memoria, historiografía y testimonio*, 9-14.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. NORMA.
- Gastaldo, D., Magalhães, L., Carrasco, C. et Davy, C. (2012). *Body-map storytelling as research: Methodological considerations for telling the stories of undocumented workers through body mapping* : Toronto.
- Ginot, I. (2008). Corporéité. *Dictionnaire de la danse, Paris, Larousse*, 717-718.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (2006). *Recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. PUQ.
- Grass Kleiner, M. (2011). La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo xxi.
- Guattari, F. et Deleuze, G. (1994). Rizoma. *Ed. Diálogo Abierto, Ciudad de México*.
- Guay, H. et Thibault, S. (2019). *L'interprétation du réel : théâtres documentaires au Québec*. Nota Bene.
- Habib, A. (2007). En le temps des ruines, histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard. Dans P. Despoix et C. Bernier (dir.), *Arts de mémoire : matériaux, médias, mythologies : Colloque international Max et Iris Stern*. Musée d'art contemporain.
- Halbwachs, M. (1976). *Les cadres sociaux de la mémoire* (vol. 5). Walter de Gruyter.
- Heggen, C., Marc, Y. et Pezin, P. (2017). Théâtre du mouvement. (No Title).
- Hernández, P. (2011). Biografías escénicas: Mi vida después de Lola Arias. *Latin American Theatre Review*, 45(1), 115-128.
- Hirsch, M. et Cáceres, P. (2015). *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Editorial Carpe Noctem.
- Hoffert, Y. (2001, 2001-10-10). Faire jouer les documents : Corées de Balazs Gera [Lucie KEMPF et Tania MOGUILEVSKAÏA (ed), *Le Théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?*, Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 111-123.]. *Le Théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?*, Nancy et Thionville, France. <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01373073>
- Insunza Fernández, I. (2017). *¿Qué decimos cuando decimos teatro documental?* *Revista Hiedra*. Santiago.
- Irwin, R. L. et Sierra, D. G. (2013). La práctica de la A/R/Tografía. *Revista Educación y Pedagogía*, 25(65-66), 106-113.
- Kapelusz, A. (2013). De la «participation» au «participatif» Évolution de la place du spectateur. *Jeu*(147), 58-63.
- Kempf, L. et Moguilevskaia, T. (2013). *Le théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?* Presses universitaires de Nancy-Editions Universitaires de Lorraine.
- Laban, R. v. (1994). *La maîtrise du mouvement essai*. Paris Actes Sud.
- Landaeta, L. et Herrero, V. (2021). *La revuelta, las semanas de octubre que estremecieron Chile* (Planeta, dir.).
- Laplantine, F. (2010). *La description ethnographique: L'enquête et ses méthodes*. Armand Colin. <https://books.google.ca/books?id=zH6dAgAAQBAJ>
- Le Breton, D. (2002). *La sociologie du corps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Le Breton, D. (2008). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France.
- Le Breton, D. (2016). *La sociologie du corps: coll. Que sais-je* : Paris: PUF.

- Lechner, N. et Güell, P. (2006). Construcción social de las memorias en la transición chilena. *Subjetividad y figuras de la memoria*, 12(17), 1-17.
- Lecoq, J. (1987). *Le Théâtre du geste mimes et acteurs*. Paris Bordas.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. L'arche.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16.
- Mahut, J. (2009). Le théâtre-témoignage. Des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir. *Double jeu. Théâtre/Cinéma*(6), 83-94.
- Mahut, J. (2014). Le « théâtre témoignage: un théâtre documentaire? ». Dans M. T. Kempf L (dir.), *Le Théâtre neo-documentaire : résurgence ou réinvention ?* Presses universitaires de Nancy-Editions Universitaires de Lorraine.
- Manzur, S., Bonilla, J. D. et Cisternas, P. (2022). *Entre Actuar y Performar. Perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno post dictadura*. OSOLIEBRE.
- Marchessault, J. (2013). Activating the Archives/Activer les archives/Land/Slide, an exhibition on possible futures. *Ciel variable: art, photo, médias, culture*(95), 44-49.
- Martin, C. (2010). Bodies of evidence. Dans *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (p. 17-26). Springer.
- Martin, C. (2013). *Theatre of the Real*. Palgrave Macmillan.
https://books.google.ca/books?id=OD2sD_WZL0IC
- Mérah, D. (2017). *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50*. Editions L'Harmattan.
<https://books.google.ca/books?id=hbA3DwAAQBAJ>
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. Sage Publications.
- Mucchielli, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Armand Colin.
- Mumford, M. et Garde, U. (2015). Staging Real People: On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers. *Performance Paradigm*, (11), 5-14.
- Navarrete-Cazales, Z. (2015). ¿Otra vez la identidad?: Un concepto necesario pero imposible. *Revista mexicana de investigación educativa*, 20, 461-479.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662015000200007&nrm=iso
- Neveux, O. (2016). *Un théâtre documentaire et politique Culture & Démocratie*. Bruxelles.
- Nicholls, N. (2007). Las paradojas de la memoria del pasado reciente en Chile: entre el boom y la negación. *Revista Puentes*, 22, 34-39.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales-4e éd.* Armand Colin.
- Paquin, L.-C. (2006). *Comprendre les médias interactifs*. I. Quentin.
- Parret, H. (2004). Vestige, archive et trace: présences du temps passé. *Protée*, 32(2), 37-46.
- Patureau, M. (2019). Visages et voix du réel sur les scènes roumaines. La voie du théâtre documentaire. *Les théâtres documentaires*.
- Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre* : Paris : A. Colin.
- Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin.
- Pérez Rouliez, S. (2017). *Teatro biodramático, documental ... ¿voyerista?* Revista Hiedra. Santiago.
- Perrin, J. (2006). Les corporéités dispersives du champ chorégraphique: Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche. (p. 204-221). COLLOQUE INTERNATIONAL "PROJECTIONS: DES ORGANES HORS DU CORPS,
- Picon-Vallin, B. et Magris, E. (2019). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier : Deuxième époque.
- Piscator, E. (1972). *Le theatre politique : suivi de supplement au theatre politique. Texte francais d'arthur adamov avec la collab.de claude sebissh*. L'Arche.
- Planella, J. (2006). Corpografías: dar la palabra al cuerpo. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*(6), 13-23.

- Planella, J. (2013). Corpografías: exploraciones sobre el cuerpo en la educación. *Universidad de Antioquia, Colombia*.
- Rancière, J. (2017). *Les bords de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rebolledo, L. (2006). *Memorias del desarraigo*. Catalonia.
- Richard, N. (2014). *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. metales pesados.
- Ricœur, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit* (1940-)(140/141 (7/8)), 295-304.
<http://www.jstor.org/stable/24278849>
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. du Seuil.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Robin, R. (2007). Un passé d'où l'expérience s' est retirée. *Ethnologie française*, 37(3), 395-400.
- Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9(18-19), 9-22.
- Rondeau, K. (2011). L'autoethnographie: une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. *Recherches qualitatives*, 30(2), 48-70.
- Ruiz Lezama, R. (2018). *Vivi Tellas. Biodrama: La dramaturgia del destino Aplaudir de pie*. Mexico.
- Sagredo, R. (2009). Cuerpo y seducción en Chile colonial o la hospitalidad como compensación. Dans A. Góngora et R. Sagredo (dir.), *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile* (p. 257-284). Aguilar, Chilena de ediciones S.A.
- Saison, M. (1998). *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. L'Harmattan Edition.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C. <https://books.google.ca/books?id=w1rznQEACAAJ>
- Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo (colección de artes escénicas)*. Toma, Eds. y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Schilling, D. (2006). *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec* (vol. 940). Presses Univ. Septentrion.
- Sepúlveda, L. (2009). *Sepúlveda destaca "la importancia de conocer el pasado"*.
- Sermon, J. et Chapuis, Y. (2016). *Partition (s). Objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Les presses du réel.
- Solomon, J. (2002). Living with X": A body mapping journey in time of HIV and AIDS. *Facilitator's Guide. Psychosocial Wellbeing Series*.
- Sommer, B. W. et Quinlan, M. K. (2018). *The oral history manual*. Rowman & Littlefield.
- Spry, T. (2011). Performative autoethnography: Critical embodiments and possibilities. *The Sage handbook of qualitative research*, 4, 497-512.
- Stern, S. (2000). De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, 11-33.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en la Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. <https://books.google.ca/books?id=X6AjjwEACAAJ>
- Taylor, D. (2020). *¡ Presente!: La política de la presencia*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tellas, V. (2019). *Vivi Tellas / Clase Magistral Transdrama*, https://www.youtube.com/watch?v=nYspJlCuAm8&feature=em-share_video_user&fbclid=IwAR2o4SgIgaLSbXCyC2n8Gs9Yj5zOTiA2gsWYFTcQfyVlsIHcpKPDsZ6nUX4&app=desktop
- Traverso, E. (2005). *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : Fabrique éditions.
- Tullis, J. A. (2019). Yo y los otros. La ética en la investigación autoetnográfica. Dans S. M. B. Calva (dir.), *Autoetnografía, Una metodología cualitativa*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Vallejo, P. (2014). *Un relámpago sobre el lago: selección de artículos y escritos sobre teatro* (Contraelviento, dir.).

- Weiss, P. (1968). Notes sur le théâtre documentaire. *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, 7-15.
- Zenker, K.-J. (2006). Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire. *Lignes de fuite*. Disponible en: http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=113