

Víctor Zavala Cataño et le théâtre paysan péruvien

La genèse du théâtre paysan

Víctor Zavala Cataño (6 mars 1932 – 24 juin 2021) est une grande figure du théâtre péruvien, et même mondial de par sa dimension historique. Il a, en effet, mis en place un « théâtre paysan », qui se focalise sur l'incarnation de situations typiques propres au peuple péruvien de la sierra, c'est-à-dire des hauts plateaux des Andes.

Un tel théâtre n'est pas « engagé » au sens militant, il se veut une retranscription du réel, à travers un exemple caractéristique. L'arrière-plan n'est pas là pour diriger directement et abstrairement, mais pour indiquer, telle une pensée, le chemin à suivre.

C'est là une différence essentielle, qui puise sa source dans le parcours de Víctor Zavala Cataño.

Initialement, il fit des études pour être acteur, avec un parcours d'études au sein de la *Escuela Nacional de Arte Escénico* de 1956 à 1960, à Lima.

Il devint ensuite enseignant à la *Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle*, pour finalement exercer le même rôle, à partir de 1964, à la *Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga*.

Dans cette université, il géra le théâtre universitaire, dont les acteurs étaient des étudiants, et il fit le choix de se lier aux masses paysannes.

Cela amena la publication d'un ouvrage en 1969, *Teatro campesino* (Théâtre paysan), avec un groupe de théâtre s'alignant sur la démarche mise en place, fondé le 10 février 1970. La première pièce jouée le fut en mars de la même année, dans le jardin de la *Universidad Nacional de Educación* à Lima.

Une seconde pièce fut jouée juste après dans une salle de classe, amenant le public à devoir se déplacer, et soulignant le principe de conquête de territoires où le théâtre ne va pas normalement.

Car tel est le sens de ce théâtre, qui s'appuie sur des pièces d'autour d'une demi-heure, avec quelques personnages seulement, un décor facile à mettre en place.

Le modèle est aisément reproductible et les pièces ont été véhiculées par les syndicats, par les associations de quartier, des regroupements culturels, des communautés paysannes, etc.

Pour cette raison, les représentations eurent lieu dans les endroits les plus divers : dans les rues, sur des places, souvent sur des parvis d'églises, dans un puits de mine, dans un hangar de tonte d'alpagas, dans un ancien enclos d'où on avait retiré les cochons, sur une zone sablonneuse au bord d'un fleuve, dans des salons d'anciennes demeures de maîtres, dans des grandes pièces d'habitation, sur des terrains de football, dans des cours d'école, etc.

On est dans un théâtre du peuple, par le peuple et pour le peuple. Une différence avec le théâtre traditionnel tient d'ailleurs à la présence de chants, une grande tradition populaire au Pérou.

On en trouve au moins une fois par pièce, sous la forme d'une sorte de poésie mélodique établissant une petite complainte.

On a également une grande attention portée à l'expression populaire, avec de nombreuses scènes de pantomimes – c'est-à-dire sans paroles, et parfois l'emploi de masques.

Le succès de la démarche fut très important lors du Festival du théâtre de 1981 dans la ville minière Cerro de Pasco (à 4 330 mètres d'altitude, au sommet de la cordillère des Andes), 18 des 30 troupes étaient alignées sur le « théâtre paysan ».

C'est que le sens de ce théâtre, c'est d'être un écho de la réalité de la sierra andine.

On retrouve ici, de manière systématique, la réalité historique péruvienne, celle décrite par José Carlos Mariátegui (1894-1930), et Víctor Zavala Cataño adhère en fait à la Pensée Mariátegui mise en place comme ligne directrice par le Parti Communiste du Pérou alors en reconstruction.

Il avait rencontré Abimael Guzmán dit Gonzalo dès 1965 et devint un cadre communiste, adhérant au marxisme-léninisme-maoïsme.

Après avoir fondé *Teatro Popular Cuzco*, puis le groupe de théâtre *Escena Contemporánea*, il rejoignit le camp de la guerre populaire commencée en 1980 ; il fit partie du Comité Central du Parti Communiste du Pérou (« Camarada Rolando ») et fut notamment sous-secrétaire du Secours Populaire du Pérou, un organisme généré par le Parti.

Il fit une année de prison en 1987-1988, puis fut longuement emprisonné à partir de 1991, jusqu'en juin 2016.

El gallo, « Le coq »

La pièce *El gallo*, « Le coq », a comme inspiration un récit de paysans chinois, que Víctor Zavala Cataño avait lu dans les publications de la Chine populaire.

Il a alors imaginé une pièce en 1966, qui a emporté le prix de la *Universidad San Marcos* de Lima, et y fut par conséquent jouée en la même année, mise en scène par l'un des principaux dramaturges péruviens, Hernando Cortés (1928-2011).

La pièce fut ensuite mise en scène pour la première fois par la troupe du Teatro campesino en 1970. On y retrouve cinq personnages : trois paysans, un jeune paysan, un contremaître.

Le lieu, c'est une hacienda de la sierra, c'est-à-dire cette base historique du colonialisme espagnol, où furent mis en situation de servage, ou plutôt de semi-esclavage, les Indiens.

La construction théâtrale mise en place par Víctor Zavala Cataño, qui dure à peu près une demi-heure, est la suivante.

Les trois paysans et le jeune paysan (ils sont uniquement définis ainsi) font au départ des phrases courtes, ils parlent de leur fatigue, des journées qui sont longues, des nuits qui sont courtes, du coq qui les réveille et fait office d'horloge.

Ils marchent dans la nuit, une petite lampe à essence avec eux ; ils sont épuisés, ils vont se coucher. Après une courte pause, on l'aura compris, le coq chante et ils se réveillent, avec le contremaître qui intervient.

Cela fait un effet de contraste très prononcé, indiquant bien la dimension machinale du cours des choses.

« Au travail, au travail ! Déjà chante le coq, ainsi est le contrat !

Levez-vous, tire-au-flanc, Indiens paresseux ! Levez ce corps de pierre ! \$

Ainsi est le contrat. Le coq est l'horloge. S'ils prennent du retard, ils perdront leur journée, nous ne les paierons rien. Dieu aide ceux qui se lèvent tôt. »

On a alors une scène où les paysans arrivent avec leurs pelles alors que le contremaître arrive et s'endort ; la mimique intervient pour montrer le caractère pénible du travail manuel des paysans.

Et sur le chemin du retour, le jeune paysan pose la question essentielle : celle de la terre. Et il le fait en s'appuyant directement sur la culture populaire andine, avec une référence au soleil dont on connaît l'importance centrale pour les Incas.

JEUNE. Pourquoi ne retournons-nous pas sur notre terre ?

PAYSAN 2. Elle ne nous appartient plus.

PAYSAN 3. Nous n'avons plus de terre.

(Pause)

JEUNE. Je me levais tôt avec mon père. J'aimais entendre son appel pour me réveiller. Content, je sautillais sur le chemin, les yeux rivés sur les étoiles du matin. Je n'avais pas sommeil, j'y allais joyeusement.

De la ferme, je regardais le soleil se lever par la tête des collines ; avec mes mains, je saluais sa lumière : bonjour, taita [=père, en quechua] soleil, bonjour, père Soleil.

Et il riait de son grand œil. Mon petit chien gambadait content à mes côtés. Maintenant, le soleil n'est plus mon ami, il est mon ennemi. Avec sa lumière, il me fait pleurer ; j'ai mal à la tête toute la journée à cause de ses mains brûlantes.

(Pause.)

PAYSAN 1. En communauté, nous travaillions ensemble pour ce que nous aimions, mon fils. La terre était à nous. Nous semions en chantant, nous récoltions en dansant.

Avec plaisir, nous nous levions plus tôt que le coq ; tranquilles, nous nous reposions dans le même champ. La volonté et rien d'autre nous y poussait.

(Pause.)

PAYSAN 2. Quel bonheur d'avoir son propre petit lopin de terre !

PAYSAN 3. Quel bonheur de fouler sa propre terre en jachère !

JEUNE. Allons-y, allons travailler notre terre !

PAYSAN 1. Elle ne nous appartient plus, fils.

Reprend alors la scène du sommeil, puis l'arrivée du contremaître, qui reprend les mêmes mots, puis commence à chanter comme le coq.

Le jeune, qui sert d'aiguillon dans la pièce, en a assez et décide d'aller tuer le coq. Les autres paysans se lamentent, eux qui sont habitués à l'oppression.

Lorsque le coq ne chante pas, tout d'abord, ils pensent que le jeune a réussi. Le chant du coq qui arrive ensuite leur fait craindre le pire : le jeune a dû se faire arrêter.

Cependant, celui-ci arrive et ne peut s'empêcher de rire à gorge déployée. C'est qu'il n'y avait pas de coq dans le poulailler, c'est le contremaître qui venait dans celui-ci en battant des ailes et en chantant !

Alors le jeune l'a enfermé dedans, et tant pis pour le contremaître quand le gardien va découvrir qu'il s'est introduit dans le poulailler.

L'histoire est bien sûr absurde. Néanmoins, c'est une sorte de longue scène, d'une durée d'environ une demi-heure, de portée didactique.

Tout en se reconnaissant dans la situation des paysans, les spectateurs eux-mêmes paysans restent à distance de par l'absurdité cocasse de ce qui se déroule finalement.

C'est en ce sens une sorte de bonne histoire mise en scène, avec à la fois de la complexité et beaucoup de facilité. L'accès à la pièce est facile ; du côté de l'organisation, il faut juste que les acteurs soient capables de formuler une sorte de tension grandissante.

On a ici une bonne introduction de la substance du Théâtre paysan, qui se veut simple d'accès, très vivant, didactique, humainement authentique et surtout reflet typique d'une situation typique, avec des personnages typiques.

La gallina, « La poule »

La gallina, « La poule », a été mise en scène pour la première fois au théâtre de la *Universidad de Huamanga* à Ayacucho, en 1965, soit une année avant « Le coq ».

Elle a été ensuite jouée par la troupe du *Teatro campesino* pour la première fois en 1970 dans le quartier de San Martín de Porres à Lima.

La pièce – d'une durée d'une bonne vingtaine de minutes - se déroule dans le bureau d'un poste de police d'une hacienda dans la sierra ; il y a trois personnages : un paysan, un vieux paysan et un caporal de la police.

Víctor Zavala Cataño amène la situation suivante : le paysan rentre dans les bureaux du caporal et ce dernier se précipite pour l'interroger.

CAPORAL. (Vers l'extérieur). Garde, que se passe-t-il ? Garde ! (Le Paysan entre.) Ah, c'est l'assassin. Approchez ! Êtes-vous le voleur ?

PAYSAN. Je ne suis pas...

CAPORAL. Vous niez ? Vous niez ? On vous a trouvé en plein banquet, oui, en plein banquet, avec les preuves entre les mains. Parlez, c'était comme ça ?

(Il prend des documents sur le bureau et les fixe du regard, comme s'il les lisait attentivement.)

Allez, je vous écoute. Parlez !

PAYSAN. (S'adressant à l'assistance, pendant que le Caporal lit.) Nous étions assis à table. Ma femme servait le bouillon.

Mes enfants ouvraient joyeusement les yeux, ouvraient la bouche. Ma fille aînée, seulement, Rumicha, était triste, alors.

Depuis une mauvaise récolte, depuis des temps difficiles, nous n'avions pas senti l'odeur du bouillon de poulet. Nous étions heureux avant le repas ; mais ensuite les chiens ont aboyé...

CAPORAL. (Rires sonores) ...comme c'est drôle ! Ce rapport, ce rapport est vraiment bon. Quelle bestialité ! (Lit). « Après avoir examiné les preuves du crime, nous avons procédé à verser le liquide chaud qui... » (Rit à nouveau). C'est horrible ! J'imagine la tête des cholos affamés. J'aurais tellement aimé être là pour les voir !

(Continue de lire.)

PAYSAN. Ils sont arrivés avec leurs chiens. Ils ont donné des coups de pied dans la petite marmite. Crachant de la salive, leurs gros chiens ont mangé la viande. Mon petit chien « Chapucha », laineux, maigre, ils l'ont mordu avec leurs dents de pierre.

Le paysan est ainsi accusé d'avoir volé la poule, et donc de léser le propriétaire de la hacienda. Le caporal ne cesse de rire et de se moquer.

Il est alors expliqué par le paysan que le fils du grand propriétaire, Raulito Cepeda, est passé en voiture et a écrasé la poule. Le paysan n'a fait que la ramasser, alors que les chiens se battaient pour s'en approprier les morceaux.

Le caporal ne veut toutefois rien savoir, il est heureux de pouvoir présenter l'affaire comme un crime mystérieux qu'il parvient à résoudre.

Toute la pièce – toujours très courte, autour d'un quart d'heure - repose sur le contraste entre le caporal de police qui se veut sérieux et rigoureux, et le paysan qui est quant à lui à la fois simple et de bonne foi.

CAPORAL. Nous avons rapidement fait les calculs et établi les détails. Un crime comme celui-ci, comme tout autre, ne doit tarder face à la justice.

Raulito a déclaré vous avoir vu sur les lieux du crime, et il n'y a plus lieu de douter. Y étiez-vous, oui ou non ?

PAYSAN. Oui, monsieur.

CAPORAL. Ne me cherchez pas des problèmes, je ne suis pas monsieur ! Dites simplement oui, caporal. C'est tout.

PAYSAN. Oui, caporal, monsieur...

CAPORAL. Quel imbécile ! Mon caporal, mon caporal, mon caporal...

PAYSAN. Mon caporal, mon caporal... Le respect est là, voilà !

(Pause.)

CAPORAL. Bon, ça suffit ; vous êtes un animal. La vérité, c'est que vous tourniez autour de la victime depuis le début. Vous étiez comme un chat à l'affût.

Vous avez partout regardé, vous n'avez rien vu. Tout était silencieux. Vous avez sorti l'arme, l'arme ! Des jours auparavant, vous aviez préparé le coup.

Tu marchais voûté, nerveux, pâle, agité... Sous ton poncho, tu portais l'arme du crime. Tu t'es approché de la victime avec prémeditation ; tu as levé tes bras puissants et – plouf ! – la pauvre poule ! Tu lui as fracassé le crâne.

Elle n'a pas pu caqueter, elle n'a pas eu le temps de reconnaître son cruel agresseur, elle s'est effondrée. Elle est tombée à terre, dans la poussière, ses derniers soubresauts se sont éteints, et elle a cessé d'exister. Était-ce ainsi ?

PAYSAN. Non, taita [père en quechua].

CAPORAL. (Criant.) Oui, mon caporal !

(Pause.)

Ce fut ainsi, ce fut ainsi ! Mais tu as oublié quelque chose d'essentiel et c'est ce qui t'a perdu, novice. Tu as oublié l'arme.

(Il sort une pierre de taille moyenne d'un tiroir du bureau.)

Voici l'arme avec laquelle tu as victimisé l'occise. Parle ! Est-ce l'arme ?

PAYSAN. Je ne sais pas, taita.

Mais le caporal sort subitement, car il a reçu une invitation à boire un verre de la part de Raulito Cepeda, le fils du grand propriétaire.

Naturellement, pour souligner la soumission des institutions au grand propriétaire et sa famille, il est souligné comment le caporal envoie un message de remerciement à celui-ci, en étant naturellement horriblement obséquieux et soumis, et se précipite pour y aller.

Surgit alors un autre paysan, plus âgé, dans le poste de police, où il est entré sans se faire voir. Commence alors une discussion dramatique.

PAYSAN. Ma femme ?

VIEUX PAYSAN. Elle est malade.

PAYSAN. Mon fils ?

VIEUX PAYSAN. Mort.

PAYSAN. Homme ! Il aurait été grand ; il aurait dompté des taureaux féroces au lasso. (Pause.)

VIEUX PAYSAN. Rumicha.

PAYSAN. Malade ?

VIEUX PAYSAN. Abusée.

PAYSAN. Elle ? Qui ?!

VIEUX PAYSAN. Le fils du propriétaire. Ce matin, en allant chercher de l'eau. Dans une voiture, dit-il, il l'a emmenée. Elle pleurait beaucoup, m'a-t-on dit, eh bien...

PAYSAN. Je vais tuer, oncle, je vais tuer !

VIEUX PAYSAN. Attends.

PAYSAN. Tuant une poule avec une voiture en passant ; comme un faucon diabolique [le faucon est associé à la chasse, dans un mouvement rapide et dangereux], il est allé. Avec cette pierre, je vais lui casser la tête !

VIEUX PAYSAN. Attends, mon fils. Les mauvais moments passeront, le vent les effaceront. La chouette noire [le mauvais présage, la malchance dans la tradition andine] s'en ira ; blessée par le soleil, elle mourra.

PAYSAN. Quand cela arrivera-t-il, oncle ? Quand le vent dissipera-t-il les nuages ?

VIEUX PAYSAN. Garde courage, mon fils. L'aurore doit surgir, le soleil selle son cheval déjà.

PAYSAN. Cela arrivera-t-il, oncle, cela arrivera-t-il, taita ?

Pause.

VIEUX PAYSAN. J'ai déjà beaucoup souffert, fils. Nous avons perdu raison, nous avons perdu la terre. Les Cepeda sont venus avec la garde, ils ont pris la communauté ; le sang amer a rempli le cœur des comuneros !

Mais je regarde encore. Triste, je vois les montagnes, la tête est inclinée ; mais sa main de pierre tremble.

Par la cime descendant mes fils, mes petits-fils viennent ; je vois leurs bras de fer, leurs yeux brûlants, j'entends leur chant puissant.

On a compris qu'on a ici une mise en avant de la violence, la violence rédemptrice se justifiant par la Nature, par la justice inhérente à la réalité.

La suite immédiate du passage, et la fin de la pièce, est précisément une mise en valeur de la dimension historique du soulèvement, de l'affrontement.

PAYSAN. Mon sang bouillonne, avec cette pierre je m'enfuirai, j'y vais !

VIEUX PAYSAN. Non, fils, attends. Ainsi tomba ton père. Tel un taureau féroce, il bondit pour abattre le propriétaire terrien ; pour la communauté, il se dressa.

Il était une autorité ; contre l'injustice, il voulait lutter. C'était un rebelle, disaient-ils, contre le gouvernement. Sur une grande colline, nous avons trouvé son sang. Son corps était du blé répandu.

PAYSAN. Et la communauté ? Et le peuple ? Le peuple ? Le peuple ?

Pause.

VIEUX PAYSAN. J'apporte un peu de coca. Ne refoule pas tes chagrins, conserve ta colère. Tes enfants grandissent déjà.

PAYSAN. Donne-leur ta force, père. Ensemble, ils s'élèveront sur la terre comme un arbre épineux, comme un condor des hauts plateaux.

(Dehors, on entend les rires du caporal et de ses compagnons.)

VIEUX PAYSAN. Je m'en vais, mon fils, je m'en vais jusqu'à demain. Jusqu'à demain.

(Il sort.)

PAYSAN. (Il prend la pierre.) Une arme ? Une arme ? Pour les vers, pour les vers de terre, pour les mauvaises herbes... !

CAPORAL. (Entre ; il a l'air ivre, haletant.) Ah, avec l'arme à la main, avec l'arme à la main, c'est comme ça que je voulais te voir !

(Il dégaine son revolver et le pointe sur le paysan.)

Pose cette pierre ou je te fais sauter la cervelle !

(Le paysan laisse tomber lentement la pierre.)

Sur la table, sur la table !

(Le paysan ramasse la pierre et la pose sur le bureau).

Et maintenant, retourne-toi, regarde par ici !

(Il le frappe.)

Pour que tu apprennes, imbécile !

(Il retourne à sa place derrière le bureau, haletant).

Bon, nous avons décidé de procéder conformément à la loi. Nous allons donc procéder à la reconstitution du délit. Nous avons un témoin, un témoin à charge ! (Rires.)

Savez-vous qui c'est ? Savez-vous ? Raulito, Raulito Cepeda (Rires). Quel imbécile ce Ralito ! Et la petite poule qui a été mangée ? Quel imbécile !

(Rires. Il se lève en titubant.) Allez, allons reconstituer le crime. Vas-y, commence ! On va t'apprendre les règles de cette hacienda : tout est justice, aucun crime ne reste impuni, aucun... Marche !

(Ils vont pour sortir.)

Stop ! Faites demi-tour ! La pierre, l'arme, l'arme... Prenez-la et apportez-la... apportez-la.

(Le paysan prend la pierre. Il s'approche de la porte où se trouve le caporal.)

Le spectateur a le choix de penser, bien sûr, que le paysan va frapper le caporal. Et il faut souligner ici que la scène n'a rien de pittoresque, elle est hautement réaliste. Affronter à coups de pierre était une violence tout à fait banale dans les Andes alors.

On est dans une immense précarité et il faut aller chercher les possibilités de se défendre avec les moyens les plus élémentaires.

La révolte populaire gronde, elle est déjà là, l'aube n'est plus très loin : c'est là le sens fondamental de l'œuvre.

La guerre populaire

Lorsque le *Teatro campesino* est mis en place, c'est sur la base du marxisme-léninisme-maoïsme Pensée Mariátegui. Toutefois, la guerre populaire n'a pas commencé : elle est déclenchée en 1980.

Il est ainsi frappant qu'on a déjà tout le contenu violent et de masse de la guerre populaire, mais avant l'expression de celle-ci. C'est conforme au principe que la guerre populaire est le produit de la Pensée Guide, qui synthétise une réalité historique.

Une réédition de l'ouvrage compilant les pièces de Víctor Zavala Cataño eut lieu en août 1983 et là, l'auteur a senti la nécessité de faire deux précisions significatives.

Il souligne que l'apparition du « théâtre paysan » ne saurait être isolée ; elle s'inscrit dans toute une réalité.

« Elle reflète le mouvement social du pays dans lequel les masses populaires, et plus particulièrement les masses paysannes, jouent leur rôle de force populaire du développement historique de notre société. »

Ainsi :

« À quatorze années de sa première publication, nous pouvons affirmer que le *Teatro campesino* synthétise toute une recherche et ouvre une nouvelle étape dans l'incarnation artistique et du Pérou comme thème, et de son traitement avec des éléments et des formes propres à notre réalité.

Cela signifie aussi, selon nous, la découverte d'une nouvelle approche, produit d'une attitude correcte, quant au thème et les personnages de la sierra péruvienne [=la zone de montagnes et hauts plateaux traversée par la cordillère des Andes].

Le *Teatro campesino* établit la rupture avec l'image fantoche et ridicule du paysan, coupe court au lyrisme mélodramatique et pleurnichard par rapport à sa situation, accorde une personnalité moins individuelle et plus de masse aux protagonistes, et a fait avec le drame du paysan un fait important en le traitant jusqu'à l'élever au typique, en un sentiment brechtien. »

Et Víctor Zavala Cataño de préciser dans une note sur ce « sentiment brechtien » :

« Pour Bertolt Brecht, le « typique » est tout fait ou personnage « historiquement significatif », c'est-à-dire important pour le progrès de l'humanité, c'est-à-dire pour le socialisme. »

Ainsi :

« Le *Teatro campesino*, en tant que composante de la culture populaire au Pérou, occupe une place à part et demeure pertinent tant que les motivations qui l'ont engendré continuent d'agiter les eaux de notre société.

Le thème, et par conséquent le texte théâtral, n'a pas cessé, ne cesse pas et ne cessera pas d'être présent, tant que la majorité de la population reste essentiellement paysanne.

Cette approche, en tant que vision dramatique des caractéristiques semi-féodales de notre société, continue d'être valide si on prend en compte que le problème de la terre et ses conséquences politiques et sociales n'ont été résolus ni par une, ni par deux, ni par aucune réforme agraire.

La transformation qualitative qui s'opère dans les campagnes, avec l'incarnation de contenus sociaux et politiques nouveaux et définitifs [allusion au déclenchement de la guerre populaire en 1980], implique, en retour, un élargissement nécessaire du sens de l'ouvrage sur le théâtre paysan car, au-delà de la simple dénonciation, les pièces abordent (même si ce n'est pas en profondeur) la perspective historique des masses populaires.

Ce constat confère à cette seconde édition du volume *Teatro campesino* une signification particulière aujourd'hui.

En tout cas, le peuple, le seul qui, guidé par son avant-garde, forge l'histoire, dans son voyage vers des temps nouveaux et victorieux, placera le *Teatro campesino*, comme tous les événements sociaux, à la place qui lui revient. »

Víctor Zavala Cataño fait ici, bien entendu, allusion au propos de Mao Zedong dans ses *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art* de 1942, avec la reprise des mots de Lénine sur le rôle de l'art produit par les révolutionnaires :

« La littérature et l'art prolétarien font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme disait Lénine, "une petite roue et une petite vis" du mécanisme général de la révolution. »

La citation de Lénine se trouve dans l'article « L'Organisation du Parti et la littérature de parti » ; on y lit :

« La littérature doit devenir une partie de la cause générale du prolétariat, une petite roue et une petite vis dans le grand mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de toute la classe ouvrière. »

On n'a pas un théâtre inventé à partir de rien, sur une base propagandiste abstraite ; on a une synthèse historique de la situation péruvienne qui s'exprime par de multiples aspects, dont celui de l'art, en s'intégrant par conséquent au dispositif révolutionnaire général.

El Collar, « Le collier »

El Collar, « Le collier », est une pièce jouée pour la première fois en 1970 à Chacra Cerro, dans le district de Comas, dans la banlieue nord de Lima.

Chacra Cerro était une hacienda et dans la seconde moitié du 20^e siècle sa fonction traditionnelle a disparu, laissant ainsi la place à une urbanisation « normale » mais également à des invasions de terrain pour des constructions relevant des bidonvilles.

Víctor Zavala Cataño place quatre personnages dans le bâtiment hébergeant le grand propriétaire terrien d'une hacienda : deux dames et deux servantes. La pièce dure une bonne demi-heure..

Un collier a été volé et la pièce commence par une dame agressant sa servante, l'accusant de l'avoir volé...

Naturellement, on trouve des précisions très fines. Ainsi, la dame explique qu'elle a une soirée importante ce soir et qu'elle veut la porter à cette occasion. C'est une présentation indirecte du contexte social.

Il y a aussi un propos lourd de sous-entendu :

« Tu es est la seule à entrer dans ma chambre à coucher. Il est clair que tu vas aussi dans la chambre de mon mari... »

Le couple de grands propriétaires fait chambre à part et il est clairement fait allusion au fait que le grand propriétaire couche avec sa servante. La dimension féodale quasi esclavagiste du statut de la femme opprimée est ici indiquée.

MADAME. Si tu ne me dis pas où est mon collier, je te fais emmener au poste ! Ils te feront parler à coups de poing !

Ils te jetteront en prison, en prison jusqu'à ce que tu parles, tant que ça me chante ! Tu comprends ? Tu parles... qu'est-ce que tu pourrais bien comprendre !

(Pause.)

Tu ne veux pas parler ? Bien ! Tu vas tout de suite me l'apporter ! Tu sais où il est. Je te donne cinq minutes.

Je vais parler à mon mari et à mon fils pour qu'ils aillent prévenir la police. Tu m'as entendu ?

(Elle sort.)

SERVANTE. (Après une pause, s'adressant au public.) Je ne l'ai pas pris, je n'ai pas vu de collier. C'est un collier de perles, dit-elle, alors pourquoi l'aurais-je pris ? Où vais-je le mettre ? Je vais le porter avec ces vêtements ?

Je n'ai pas de col blanc. À quoi bon, alors ? Pour être une madame peut-être ?

Elle va à des fêtes avec ses colliers ; elle sent le médicament. Le monsieur aussi sort, avec un col rigide ; mais parfois il reste... J'ai peur quand il reste ! (Pause.)

Comme un chien féroce, la dame arrive. Elle crie, elle m'insulte ; elle me dit de partir, de partir, elle n'arrête pas.

Son fils, un jeune patron, ne veut pas me laisser partir. « Laissez-la rester, laissez-la rester », dit-il ; il se dispute avec la señora ; puis il me cherche, il m'importune, il m'agrippe... (Pause.)

Je veux quitter cette maison. J'ai toujours envie de partir, je suis effrayé. Je suis arrivée en pleurs, mon père m'a amenée. Je ne voulais pas rester.

« Allons-nous en, petit père », lui ai-je dit. « Je te ramènerai, ma fille », a-t-il répondu. Il dit qu'il doit de l'argent à la hacienda, c'est pour ça qu'il m'a laissée. Il est venu me voir deux fois ; il ne m'a jamais emmenée.

Il n'est pas revenu. Ils l'ont mis en prison, dit-il ; la maison n'est plus à nous, la ferme non plus ; le propriétaire de la hacienda a tout pris.

Où vais-je aller ? Je n'ai nulle part où aller, où vais-je aller ?

(Pause. On entend la voix de la señora au dehors, qui dit, entre autres, violemment : « En prison, en prison... ! ».)

Ils vont m'emmener en prison. Que vais-je faire ? Je croiserai peut-être mon père.

Je suis sûre de revoir Demetrio. Ils ont emmené Demetrio aussi. « Allons-y », m'a-t-il dit un jour, « je subviendrai à tes besoins, nous nous marierons, nous aurons des enfants ». « Bien », ai-je répondu. La nuit, il est venu me chercher.

(On entend un grand vacarme dehors.)

Le fils du patron ne m'a pas laissé sortir. Ils ont appelé la police. Ils ont attrapé Demetrio. C'est un voleur, ils ont dit ; dans la maison on l'a trouvé en train de voler... Je n'ai pas pu sortir, non, pas pu !

On ne saurait sous-estimer le degré d'abjecte violence qui existe, sur le plan sexuel, contre les femmes en Amérique latine, et depuis le plus jeune âge, c'est-à-dire dès l'enfance.

La grande majorité des femmes – dans certains pays, comme le Pérou, l'écrasante majorité – a dû affronter jeune ou très jeune, voire extrêmement jeune les agressions sexuelles, les viols.

L'impunité des agresseurs est la règle.

Il est naturellement difficile d'aborder cette thématique et lorsque Víctor Zavala Cataño le fait, il l'aborde de manière indirecte, par pudeur, qui est une caractéristique à la fois andine, paysanne et propre à des siècles d'oppression.

La femme du grand propriétaire elle-même est prise au piège ; elle raconte à la servante que le collier lui a été donné par son amant, dans une période où son mari travaillait dans la capitale et n'était donc pas là.

Elle en parle comme de jours merveilleux, qui ne reviendront plus jamais. La dimension pathétique des situations de ces femmes est patente ; on est dans un huis-clos propice à l'intimité, où la nature entière d'une vie se révèle.

L'irruption d'une seconde servante, un peu plus âgée, accentue la dimension dramatique. On retrouve la référence au soleil, au lendemain, à la grande rupture qui va se produire et qui va produire l'aurore.

Nous sommes en 1970 seulement au moment de la première mise en scène de la pièce, mais le contenu est déjà celui de la lutte armée, plus précisément de la guerre populaire.

SERVANTE 2. (D'un certain âge. Entre) Le collier, on dit, tu l'aurais pris ?

SERVANTE. Non, mamita, je n'ai rien pris.

SERVANTE 2. La police ils sont allés chercher ; ils ont pris une voiture, ils sont déjà en route. Tu n'as rien pris ?

SERVANTE. Ne te méfie pas de moi, mamita ; ne va pas te méfier de tes pareilles. Qui donc, alors, va nous croire, qui va nous aider ?

SERVANTE 2. Ce n'est pas de la méfiance, ma fille. C'est que je t'ai ici.

(Elle indique le cœur.)

C'est la peur, c'est la douleur. Ils vont t'emmener en prison. C'est une peine, ma fille. Mes yeux sont fatigués ; ils ont déjà trop vu. Je vais rester triste sans toi.

SERVANTE. Ce sera peu de temps, ce sera court seulement.

SERVANTE 2. Mes enfants sont partis et ne sont jamais revenus. Juan, mon mari, est revenu de la prison avec une toux ; ils lui avaient brutalement frappé sur le dos.

Avec sa toux il est mort, en crachant du sang. Nous avons perdu la terre, la communauté est finie. Mon cœur me fait mal.

SERVANTE. Tu as consolé mon cœur depuis que je suis venue ici. Tu as été comme une mère pour moi. Ensemble nous avons pleuré. Depuis que je suis arrivée, tu m'as aidée, tu as relevé ma tête ; grâce à toi j'ai supporté tant de froid.

SERVANTE 2. Tu as été une joie pour moi, ma fille, toi aussi.

SERVANTE. Maintenant, je devrai aller, dit-on, là où va la police ?

SERVANTE 2. Je vais devoir rester seule, toute seule, ici dans cette prison.

SERVANTE. Moi dans une autre prison, nous allons être toutes deux pareilles.

(Pause.)

SERVITEUR 2. Reviendras-tu, petite fille ?

SERVANTE. Bien sûr, Mère ; pour toi je reviendrai !

SERVANTE 2. Quand cela arrivera-t-il ? Tu ne me trouveras pas, subitement.

SERVANTE. Cela sera bientôt, demain ce sera ; j'ai confiance, une confiance pleine dans ton cœur !

À l'aube viendront tes enfants, au lever du jour viendra le soleil. Avec une bonne semence, nous allons semer la terre, le ver nous allons écraser, la sécheresse nous allons faire mourir, la tête du serpent nous allons écraser !

SERVANTE 2. Tu es jeune, ma fille ; la lumière du matin t'éclaire encore ; l'étoile de l'aube tu vas être amené à voir.

SERVANTE. Toi aussi, toi aussi.

SERVANTE 2. Je voudrais, ma fille, je voudrais ; le soleil descend déjà sur mon chemin ; derrière les collines il se cache.

SERVANTE. Il viendra, un autre jour il reviendra.

SERVANTE 2. Oui, ma fille, il viendra. Je le vois. Le tonnerre fera éclater sa colère dans la nuit ; les éclairs vont illuminer la vallée ; la pampa, la puna [=la plaine et les plus hauts plateaux] vont brûler.

Sur les crêtes des collines, sur la neige, commencera à blanchir l'aurore. Je le vois, ma fille ; maintenant je le vois. Mais le matin ne me verra pas.

(On entend le bruit du moteur d'une voiture qui approche de loin.)

SERVANTE. À demain, à demain !

SERVANTE 2. (La serre dans ses bras.)

À demain, ma fille.

(Elle sort.)

SERVANTE. Je reviendrai pour toi, maman, je reviendrai pour toi !

Juste après, le bruit du moteur de la voiture grandit et s'installe avec violence, afin de marquer les spectateurs. La dame arrive, avec une joie malsaine, heureuse d'avoir forcé son mari et son fils, réticents et mécontents, à aller chercher la police, qui ne pouvait dire non à rien vu l'importance du grand propriétaire.

On entend le bruit de la voiture qui part, emmenant la servante. Une seconde dame arrive, et la première se plaint de la servante. Cependant celle qui arrive rit de l'affaire, car c'est elle qui a le collier, que l'autre lui avait prêté.

Elles vont ensuite pour prendre le thé, alors qu'elles parlent de choses frivoles. La servante est déjà oubliée.

El cargador, « Le porteur »

El cargador, « Le porteur », a été joué pour la première fois à Ayacucho le 1^{er} mai 1972. Cela indique une grande importance : la ville est au cœur des Andes du centre du Pérou, et un lieu-phare du Parti Communiste du Pérou et de la guerre populaire des années 1980.

La pièce de théâtre s'y déroule d'ailleurs, dans la ville elle-même et dans la campagne environnante.

Víctor Zavala Cataño a pour cette pièce introduit plusieurs personnages : un jeune, un paysan, quatre porteurs, un caballero (c'est-à-dire un « homme de bien », un entrepreneur, quasi notable, du moins un homme de la ville éduqué et aisé), deux hommes dans un camion. Plusieurs voix jouent un rôle, pour appeler depuis l'extérieur de la scène.

Cela a son importance, car cette pièce est relativement longue ; elle fait autour d'une heure.

C'est que les personnages sont très bavards et que leurs discussions sont prétextes à une présentation de caractères typiques dans une situation typique.

On y suit les tribulations de quelqu'un qui va se faire porteur à la ville. Dans la préface à la réédition de 1975, Víctor Zavala Cataño au sujet des porteurs :

« Malgré leur présence dans presque toutes les villes du Pérou, malgré le fait que beaucoup sollicitent leurs services, malgré le poids énorme de leurs fardeaux et leur grande misère qui nous frappent à chaque instant, malgré tout cela, nous n'avons pas pris conscience de leur humanité, de leur situation, de leur véritable réalité sociale. »

Néanmoins, il précise que certaines troupes de théâtre ont accordé une valeur mélodramatique à l'œuvre, ce qui est erroné par rapport à l'intention réelle qui est d'apporter une incarnation à une réalité retranscrite à travers une pièce.

Tout commence avec un jeune qui vient voir un paysan à la campagne. Celui-ci est abattu, frappé par la misère. Et le constat est simple : la hacienda a construit un barrage, s'appropriant l'eau de la communauté paysanne.

Les gens étant dans une situation de détresse, ils ne parviennent pas à s'unir et pour le paysan, il ne reste que le chemin de l'exil. Le travail est en ville ; malgré la faiblesse physique, il faudra bien être porteur.

Le jeune, pourtant, le prévient : bientôt le soleil va revenir, et il viendra l'appeler...

PAYSAN. Bien, fils, je m'en vais. Tu es plein de force ; la communauté va s'élever à des hauteurs avec tes bras...

(Il serre le jeune dans ses bras.)

JEUNE. Un jour j'irai te chercher, taita [= père]. Quand le sol se sera levé, j'irai t'appeler.

PAYSAN. Il en sera ainsi, fils ?

JEUNE. Oui, taita.

Toutefois, les porteurs vivent en vase clos et voient de mauvaise augure un paysan venir de la campagne pour vivre comme eux. Ils se moquent de son arrivée et de son air abattu.

Néanmoins, par la suite on suit les discussions des porteurs et on comprend que leur rudesse et leurs moqueries sont typiques des travailleurs livrés à eux-mêmes, écrasés par leurs activités jusqu'à l'abrutissement.

Ils décrivent leurs activités, parfois des voix les appellent ; on notera que l'arrière-plan culturel est souligné indirectement, avec notamment les très nombreuses églises caractérisant Ayacucho.

Ce qui compte pourtant, c'est que le paysan est ostracisé. Les porteurs ne veulent pas lui, car il peut à leurs yeux leur prendre du travail.

Après un long aperçu sur les porteurs, on voit cependant passer le paysan, qui porte une charge. Mais il l'a fait tomber et tout se casse, au grand dam du caballero l'employant.

La marchandise brisée consiste en de la céramique de Quinua, des pièces fragiles et très jolies, représentant souvent des églises et des petites maisons, fabriquées dans la ville de Quinua, non loin d'Ayacucho.

Le caballero montre d'ailleurs une de ces céramiques, en disant qu'elle coûte 130 sols, que le tout valait 500 sols, et il exige d'être remboursé.

Les porteurs se sont cette fois solidarisés avec le paysan ; ils constatent d'ailleurs que le caballero veut récupérer le prix de vente et non le prix auquel il a acheté la marchandise.

Ils veulent accumuler l'argent pour sortir le paysan de prison, ainsi que lui amener à manger ; ils le préviennent également qu'au commissariat il se fera tabasser.

Ils le plaignent ensuite alors que le caballero va le faire travailler gratuitement pendant une semaine. Cet épisode du travail extorqué est montré par un long pantomime, où on voit le paysan travailleur sur un marché, jusqu'à l'épuisement.

On retrouve alors les porteurs qui étaient venus pour se proposer de l'aider, mais ont essuyé le refus du caballero.

Ils finissent par devoir ramasser le paysan qui s'est effondré après avoir cherché à porter une charge trop lourde pour lui à un moment. On assiste à une sorte de communion des travailleurs, ce qui est le terreau fertile pour une prise de conscience.

Comme le dit l'un des porteurs :

« Comme des oiseaux perdus, nous sommes picorant dans les rues de la ville.

Nous ferions mieux d'être sur la colline, en train de préparer des ailes pour monter, en train d'en faire grandir quelques-unes. »

On retrouve ici la tradition andine, mais en vrai dans toute l'Amérique pré-colonisation, où l'oiseau symbolise l'envol, la progression, l'avancée, le positif, la transformation dans le sens de l'épanouissement.

Et, naturellement, lorsqu'il y a la visite à un avocat, celui-ci ne veut pas aider le paysan, car il est hors de question de nuire au caballero.

Le paysan retourne finalement au village, et les porteurs le suivent ; ils retrouvent le jeune et c'est de nouveau le thème de l'aurore qui ressurgit.

On retrouve le principe d'un nouveau jour qui doit venir, et de l'importance de la communauté paysanne.

L'entrée historique du paysan péruvien

Voici l'introduction faite par Víctor Zavala Cataño au *Teatro compesino*, en 1969. On y retrouve le noyau de la Pensée Mariátegui, c'est-à-dire de la ligne révolutionnaire propre aux conditions historiques du Pérou, une Pensée qui deviendra, avec la guerre populaire, la Pensée Gonzalo.

« Le paysan péruvien n'a pas encore fait son entrée en tant que personnage au théâtre national.

Le roman l'a embrassé depuis longtemps, la poésie s'est surtout attachée à recueillir ses doléances, et même le cinéma a déjà dépeint, avec une certaine coloration touristique, le milieu indigène du paysan péruvien.

Le théâtre est l'île où l'image du travailleur agricole n'a pas encore pu parvenir.

Ou, lorsqu'elle y est parvenue, ce n'est pas en tant que tel, mais de manière fantoche : un « Indien », un « montagnard », un « cholo », un « animal » – bref, au sein d'une conception méprisante de sa réalité.

Le vrai visage du travailleur agricole, tout en contrastes, en frustrations, en souffrances, en protestations contenues et en espoirs, n'a pas encore été éclairé par les dramaturges.

Notre théâtre s'est principalement concentré sur le comportement de la petite bourgeoisie urbaine. Les personnages du peuple, notamment ceux de la paysannerie, n'ont pas encore pu être mis en scène.

Avec cette première série de sept pièces, l'intention est de mettre l'art théâtral au service de la classe majoritaire, à laquelle appartiennent les paysans des hauts plateaux péruviens : il s'agit de recréer, sur cette formidable plateforme qu'est le théâtre, la vie d'une partie des masses populaires.

Dans chaque pièce s'expose, pour cette raison, une dénonciation, et une critique est tentée à l'égard d'un ensemble de situations issues du système social dans lequel se meuvent les protagonistes.

Des idées sont également soulevées quant à la solution obligatoire, nécessaire et véritable au problème sociopolitique du pays.

Ce livre est la première impulsion d'un courant qui doit montrer l'exigence urgente et impérieuse de ceux qui, à la campagne comme en ville, se lèvent très tôt pour travailler dur et manger peu.

Ces œuvres ont été écrites non seulement pour être lues, mais aussi pour la représentation.

Représentation qui peut avoir lieu dans la salle théâtrale la plus complète, ou – et c'est là l'important – dans n'importe quel amphithéâtre, place, rue, ou lieu disposant d'espace, d'un public et de l'envie de la mettre en scène.

À cette fin, le nombre de personnages – autrement dit, d'acteurs – a été réduit au minimum ; les décors ont été supprimés ; les complications de l'action ont été évitées ; et l'on obtient ainsi une « histoire » linéaire, brève, simple et directe.

Généralement, cette « histoire » est construite sur la base d'un événement plus ou moins véridique, et sa narration a été confiée à des personnages dépourvus de lourdeur psychologique individuelle, afin de donner de la force à la voix commune et multiple du groupe social qu'ils représentent.

Même l'éclairage, en tant que moyen de transition, peut être remplacé par divers éléments marquant la frontière entre deux époques, deux lieux, deux événements dramatiques.

Techniquement, ces œuvres reposent sur une conjonction artistique de moyens que le théâtre peut utiliser directement pour incarner un spectacle divertissant et captivant.

Monologue, pantomime, danse et chant – issus des manifestations populaires en tant que tel –, ainsi que les affiches et [le fait de] surjouer [=jeu d'acteur excessif], deviennent des instruments actifs du drame et permettent également la « distanciation » du spectateur.

Quatorze années de vie rurale intense – je suis né dans une communauté indigène – et un contact continu et profond avec les villages de la sierra nourrissent cette première expression artistique.

Le théâtre, comme tous les arts, est lié à une classe sociale ou à une autre. Il est temps que la multitude d'hommes qui cultivent la terre entrent, outil à la main, sur la scène nationale. »

El arpista, « Le harpiste »

El arpista, « Le harpiste », a été jouée pour la première fois en 1970 à la *Universidad La Cantuta*, à Lima.

La Cantuta est un surnom ; le vrai nom de cette université est *Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle*.

Elle a été fondée en 1822 afin de former les enseignants. C'est un bastion révolutionnaire dès les années 1950 et elle fut fermée de 1977 à 1980 pour subversion.

Le Parti Communiste du Pérou y exerçait une influence majeure et, de facto, contrôlait l'université à partir de 1988, jusqu'en 1992, année où en juillet les services secrets enlevèrent et tuèrent par ailleurs neuf étudiants et un professeur.

Víctor Zavala Cataño a écrit ici une pièce d'environ une heure, bien qu'on y trouve seulement quatre personnages : le grand propriétaire de la hacienda (un « hacendado »), un ami à lui, un harpiste qui joue pour lui, un paysan.

La scène se déroule d'ailleurs dans la sierra, dans le salon de la résidence du grand propriétaire. Un ami de ce dernier arrive et complimente celui-ci sur son train de vie, y compris sur les :

« Belles Indiennes qui t'attendent... »

Toute la dimension féodale du Pérou d'alors – et qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui – ressort du mode de vie du hacendado, le grand propriétaire terrien.

La discussion entre le grand propriétaire et son ami est horriblement gênante, ignoble même ; on est dans les milieux aisés mielleux et hypocrites, étalant leurs richesses et leur rôle social.

L'ami du hacendado, qui est un avocat, n'est pas dupe du caractère superficiel de celui-ci. Mais il cherche à éviter tout conflit, il ajuste toujours son ton et rattrape ses propos.

L'infâme discussion se prolonge jusqu'à ce que, à un moment, le harpiste qui joue dans une autre salle, cesse son action.

(La harpe cesse de se faire entendre dehors. Le Hacendado s'approche, contrarié, du côté d'où vient la musique.)

HACENDADO. Qu'est-ce qu'il a, cet Indien ?

(Vers l'extérieur.)

Pourquoi tu ne continues pas à jouer ? Qu'est-ce que tu as ? Pourquoi tu arrêtes de jouer quand je suis avec mon ami ? (Pause.)

Une corde ? Tu veux me faire croire ça, à moi ? C'est de la ruse, voilà ce que c'est ! Allez, dépêche-toi de réparer cette saloperie et joue sans t'arrêter ; joue parce que je suis avec mon meilleur ami !

(Il revient vers son ami.)

Ces Indiens, une vraie plaie. Toujours en train de chercher cinq pattes à l'âne. C'est pour ça que je les tiens à coups de pied.

(Dehors, on entend les cordes qui résonnent, comme quand on accorde une harpe.)

AMI. C'est un bon harpiste, non ?

HACENDADO. Tout ce que j'ai est de qualité.

AMI. À première vue, ça n'en a pas l'air, tu sais ?

HACENDADO. Peu à peu, on y prend goût.

(La harpe commence un huayno [une forme musicale des Andes].)

AMI. On dirait qu'il est bon.

HACENDADO. Le meilleur des harpistes.

AMI. Ah, oui ?

HACENDADO. Dans toute cette région, tu n'en trouveras pas un autre comme lui.

AMI. Tu crois ?

HACENDADO. J'en suis sûr. C'est le meilleur harpiste indien de toute cette zone.

AMI. Attends, laisse-moi écouter.

HACENDADO. (Fredonnant la mélodie, puis riant bruyamment.)

AMI. Mais laisse-moi écouter, enfin !

HACENDADO. (Il sert davantage d'alcool.) Qu'est-ce que tu en dis ? C'est bon, non ?

AMI. Oui, je crois que oui.

HACENDADO. Évidemment. Le meilleur harpiste pour le meilleur hacendado. Qu'en dis-tu ?

AMI. D'accord, d'accord.

HACENDADO. Le meilleur harpiste de la région...

AMI. Pour le meilleur hacendado de la région.

HACENDADO. (Il l'embrasse et rit.) Hein ? C'est bien vrai, non ? C'est moi !

AMI. Santé !

HACENDADO. Pour le meilleur hacendado !

AMI. Pour le meilleur harpiste.

HACENDADO. Comment peux-tu porter un toast à un Indien ?

AMI. Indien ou pas, c'est un bon harpiste.

HACENDADO. Oui, bien sûr, mais...

AMI. Ça va, ça va... Je porte un toast non pas à l'Indien, mais au harpiste. Santé !

Le ton est donné. On retrouve, bien sûr, l'arrière-plan historique où ce sont les criollos, les Espagnols nés en Amérique, qui ont pris le contrôle des colonies de la monarchie espagnole, et établi par en haut de nouveaux pays.

Il manque l'aspect populaire dans la définition nationale et les pays latino-américains transportent donc, malgré toutes les modernisations chaotiques, le féodalisme.

L'ami pose d'ailleurs la question du statut du joueur de harpe et l'autre assume que son statut, indistinct, revient à celui du servage.

Étrangement, alors qu'il est toujours plus saoul et toujours plus vantard, le hacendado insulte le harpiste au moment où ce qu'il joue sonne comme belliqueux.

La discussion continue, puis le hacendado révèle à son ami qu'il a acheté une magnifique harpe. Il la montre, elle est splendide.

Mais le harpiste, qui est appelé à venir en jouer, refuse catégoriquement de la jouer. Il ne parle pas non plus, au point que le hacendado sort un pistolet et menace de tirer.

L'arrivée inopinée du caporal de la police amène le hacendado à sortir. L'ami avocat se retrouve seul avec le harpiste, dont il vient d'apprendre par le hacendado qu'il s'appelle Isidore.

Ce dernier commence alors à parler.

AMI. (Après une pause.) Tu es un bon harpiste, Isidoro.

HARPISTE. Je fais ce que je peux, monsieur.

AMI. Ça ne te plairait pas d'aller jouer ta musique en ville ?

HARPISTE. Ici est ma terre ; mon village, aussi, ici.

AMI. Tu pourrais jouer dans les salles, gagner beaucoup d'argent...

HARPISTE. J'ai d'abord du travail ici, il y a des choses à faire.

AMI. Mais que vas-tu faire ici ?

HARPISTE. Mes frères m'appellent, mes proches ont besoin de moi.

AMI. Bien sûr, je te comprends ; mais enfermé comme tu l'es, tu ne feras rien.

HARPISTE. Je vais bientôt partir.

AMI. Tu crois ? Quand vas-tu partir ?

HARPISTE. Ma harpe sonnera fort partout. L'oreille du hacendado, le visage mauvais du temps, va éclater. Alors je vais partir. Mon peuple va lever la tête, ses mains vont se saisir.

AMI. Oh, mais ça, c'est très loin, encore !

HARPISTE. Ce sera bientôt, ce sera demain.

AMI. Demain ?

On retrouve le thème du lendemain et de la révolte. Et lorsque le hacendado, toujours plus ivre, revient, il fait deviner à son ami la surprise qu'il a pour lui... Il a enfermé dans sa hacienda les Indiennes les plus jeunes.

On est ici dans la violence sexuelle la plus sordide, typique de la situation latino-américaine.

Le harpiste, seul, philosophe.

(Le harpiste s'approche de la harpe et la pince lentement.)

HARPISTE. Ça ne sonne pas. C'est une harpe de riche. Elle ne sert qu'à un salon, à une grande maison. Le harpiste en cravate va jouer. Moi, je ne peux pas.

Je suis un harpiste de campagne, voilà. De la terre j'ai appris, de la musique des ruisseaux j'ai recueilli, du chant des arbres j'ai entendu.

(Il pince encore les cordes de la harpe.)

Ma chacra [terre communautaire] me manque, je souffre de ne pas respirer l'air de la campagne.

Enfermé, je ne peux pas vivre, sans voir les collines je ne peux pas respirer.

Mais l'obscurité va bientôt finir. Demain, je sortirai.

(Il pince la harpe en longs accords.)

Je suis venu pour mes parents, je suis ici pour mes frères. Pour un petit bout de terre je me suis laissé enfermer.

(Un autre long accord.)

Voilà comment ça s'est passé : quand le hacendado a gagné le procès contre la communauté, nous sommes restés sans terre, sans campagne, sans rivière.

(Il pince les cordes graves.)

Avec beaucoup de gardes, ils sont venus nous chasser de nos petites chacras. Ils nous ont jeté de la fumée puante ; la maison prend feu quand nous avons refusé de céder la terre.

Les petites volailles se sont dispersées, les membres de la communauté se sont éparpillés partout.

(Il pince deux cordes qui représentent toujours la voix du père. Ainsi, chaque personnage aura, selon son caractère, un son déterminé sur la harpe. Le harpiste racontera et caractérisera les personnages et les événements à travers les cordes.)

Mon père vivait dans un petit chariot rouge, au milieu des terres de la communauté.

(Accord.)

Ils vont m'emporter mort !, dit-il. Je ne partirai pas. Je suis vieux. Bientôt je mourrai. Laissez-moi vivre tranquille mes derniers jours. Il a parlé ainsi. Il ne voulait pas quitter sa terre.

(Accord.)

Nous allons te donner une autre terre, ailleurs qu'ici ailleurs, dit le hacendado.

(Accord.)

« Je ne veux pas. Ici on m'enterrera », répondit mon père.

(Accord.)

Alors donne-moi ton fils, le harpiste, pour qu'il serve dans ma maison, et je te laisse vivre et travailler sur cette chacra, dit le hacendado.

(Accord.)

Non, non.

(Plusieurs accords.)

Alors les gens de la hacienda commencèrent à jeter les affaires de la maison ; ils emportaient tout.

(Accord violent et aigu.)

Les policiers ont tué mon petit chien.

(Accord encore plus aigu et violent.)

Les cultures, ils voulaient les brûler.

(Accord doux, triste.)

Ma mère commença à pleurer.

(Suivent plusieurs accords lents et doux qui imitent le pleur de la mère.)

Ne pleure pas, maman, ne pleure pas, dis-je. À la hacienda j'irai servir ; avec ma harpe j'irai ; pour toi je vais y aller, pour mon taita [=père] j'y vais. »

(Accords forts.)

Un jour je reviendrai ; libre je reviendrai ; la terre sera à nous, personne ne nous l'enlèvera ; à nous elle est.

(Accord.)

Allons, allons, dis-je au propriétaire. Laisse mes parents sur cette terre, sur cette chacra. Moi, je vais avec toi, alors.

(Cordes qui caractérisent le hacendado.)

Tu joueras de la harpe pour moi, dit le propriétaire. Tu vas me divertir avec ta musique chaque fois que je le voudrai ; tu seras à mon entier service.

(Accords longs.)

C'est ainsi que je suis venu. C'est ainsi que je suis arrivé cette nuit, dans cette maison sombre.

(Tambourinement de cordes, longs et doux.)

Je ne sais pas combien de temps s'est écoulé. Ici, tout est nuit. Je ne vois pas le soleil, je ne vois pas le soir. Mes taitas sont morts, on dit.

Le hacendado s'est emparé de la petite terre, il a fait tomber la petite maison ; il ne reste plus rien.

Mais il ne veut pas me laisser partir ; je suis comme un prisonnier.

(Accords à la fois joyeux, violents.)

Mais je vais bientôt sortir. La communauté se rassemble. J'attends. Ils vont venir me chercher tous ensemble.

En jouant du toril [= un motif musical des Andes], nous allons faire tomber le hacendado.

L'aurore va venir, colorée ; chantant, dansant sur les vers, elle va arriver.

Je suis dans l'attente. La harpe résonnera dans les collines, dans la campagne, dans le ravin, dans les arbres, partout.

J'attends.

(Plusieurs accords lents.)

On a alors, à ce moment précis, un paysan qui rentre dans la pièce où se trouve le harpiste. Il est envoyé par la communauté paysanne, qui se mobilise pour le chercher.

Naturellement, on l'aura compris, cela se déroulera à l'aube.

« À l'aube, avec l'aurore nous allons sortir ; avec la lumière du matin va venir la communauté. »

Le soleil qui se lève est à la fois allégorie et réalité cosmique ; c'est la vie qui triomphe.

On a alors une mise en abyme. Le harpiste demande au paysan pourquoi le hacendado ne supporte pas une certaine mélodie. Le paysan lui dit que c'est en raison d'un événement à une date, et le harpiste s'en souvient de nouveau, et les deux comptent l'histoire au public.

Il y avait une corrida et, saoul et prétentieux, le hacendado est allé affronter le taureau muni d'un pistolet, tout en insultant les Indiens. Il s'est fait encorné et renversé, et seuls les coups de fusils des gardes autour l'ont sauvé.

La musique continuait encore et il demanda qu'elle cesse, mais depuis il l'a en mémoire.

Les deux sortent alors, puis viennent le hacendado et son ami avocat, les deux totalement saoul. Le second est absolument ravi de sa soirée aux dépens des Indiennes placées en esclavage sexuel, et le hacendado lui propose plusieurs fois de venir s'installer chez lui.

Avec sa puissance (d'éléphant) et l'intelligence (de renard) du second, ils ne peuvent que triompher ! Mais lorsque l'avocat demande de la musique, le hacendado s'aperçoit du départ du harpiste...

HACENDADO. (Sort de la scène par un autre côté [que l'ami avocat].) Il n'est pas là. L'Indien n'est pas là. Il est parti. La porte... La porte était ouverte... Indien !

(Il revient sur scène.) Il n'est pas là. Tu crois qu'il est parti ?

AMI. (Sans se retourner). Le jour commence déjà à se lever.

(Un chœur de harpes et de voix commence à s'élever au loin, entonnant le toril [la mélodie au moment de la corrida], et se rapproche peu à peu.)

HACENDADO. Qu'est-ce que tu dis ?

AMI. Le jour va bientôt se lever.

HACENDADO. (Commence à s'agiter avec la musique.) Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui se passe ?

(Il se tient la tête, se courbe vers le sol.)

Que cette musique se taise ! Qu'ils arrêtent de jouer ! Ne jouez pas cette musique !

AMI. Le jour se lève déjà.

HACENDADO. Ne jouez pas ! Ne jouez pas !

(Le chœur de harpes et de voix grandit encore. Le Hacendado dégaine son revolver et commence à tirer dans tous les sens en étant au sol et se retournant non stop.)

Tuez ce taureau, tuez ce taureau !

AMI. Le jour va se lever !

HACENDADO. Arrêtez cette musique ! Tuez ce taureau qui arrive, qui arrive ! Ne jouez pas ! Ne me touchez pas ! Tuez le taureau !

(La musique devient un immense grondement qui remplit tout le théâtre.)

AMI. Le jour se lève, le jour se lève !

(Le hacendado continue de se tordre au sol, essayant de tirer. Il n'a plus de balles.)

La fin de cette œuvre est d'un grand symbolisme. Le grand propriétaire n'a plus de balles et il est humainement défait.

Le peuple, s'affirmant et avec les balles, doit prendre le pouvoir.

Víctor Zavala Cataño en prison - 2011

Voici les extraits d'une interview Víctor Zavala Cataño datant de 2011. Il y raconte son parcours, et maintient sa position : « le Pérou est une promesse à tenir, un défi ».

– *Victor, depuis combien de temps êtes-vous emprisonné ?*

– D'abord un an, de 1987 à 1988, puis j'ai été emprisonné à nouveau en 1991, et je suis ici depuis, soit vingt ans sans interruption, ce qui fait 21 ans au total. Avant cela, j'étais à la prison de Yanamayo, à 3 800 mètres d'altitude, une prison glaciale et inhumaine dans le département de Puno.

– *Et comment vous sentez-vous ?*

– D'après le diagnostic, compte tenu de mon état de santé, je devrais être alité, incapable de me lever. Je souffre de diverticulite du côlon, une affection qui peut évoluer en cancer. À l'heure actuelle, c'est une maladie féroce et invalidante qui

transforme ma vie en cauchemar, car elle me handicape et me restreint considérablement.

Je devrais être opéré, mais je comprends que le but est de me tuer en me refusant les soins médicaux appropriés. Et, en plus de cela, j'ai des problèmes de vue. Avec un œil, je vois à moitié, et avec l'autre, c'est pire ; je vois à peine un quart, et cette affection nécessite également une opération. Sans mes yeux, je ne peux ni lire ni écrire, et c'est ce qui me désole le plus.

— *Et comment allez-vous moralement, Víctor ?*

— Fort, solide, invincible. Je sais que la vie est un processus qui inclut la naissance, la croissance et la mort. Je le comprends. Tout est une évolution.

— *Durant ces vingt années d'emprisonnement ici, à ressentir l'injustice et l'impuissance, avez-vous pleuré ?*

— Jamais. Je reste debout, indemne. Rien ne m'a vaincu, rien ne m'a brisé. Je suis malade, c'est vrai, mais c'est la nature de la vie. L'intention de mes geôliers, et de ceux qui veulent me faire souffrir, est de me tuer ainsi, de laisser la maladie ravager mon corps. Mais mon esprit est prêt à se battre.

— *Avez-vous un sentiment de culpabilité ?*

— À propos de rien. Je n'ai pas inventé la pauvreté et la misère dans mon pays. Je les ai trouvées profondément enracinées ici depuis des siècles. Ce que je ne peux être, c'est insensible ou indifférent à cela.

J'ai écrit sur l'exploitation de l'homme par l'homme et les abus, et je les ai dénoncés, aspirant à un monde meilleur pour mon peuple. Je ne suis pas fou.

Ceux qui le sont sont ceux qui pensent que la misère est normale, que nous devons vivre avec. Que certains sont destinés à être mendians et victimes, et d'autres riches et bourreaux. Quiconque pense différemment de ce modèle n'est ni fou, ni extrémiste, ni déliant ou dérangé. Ceux qui se rebellent contre l'atrocité et l'infamie de la pauvreté sont, au contraire, des êtres moraux. Mon théâtre et mon art ne pouvaient rester indifférents à ce fait.

— N'avez-vous pas le sentiment d'avoir sacrifié votre vie, votre art, votre famille, vos amis et tout votre épanouissement personnel ?

S'il me faut payer de ma vie, et par d'autres revendications et sacrifices, pour cette protestation et cette position, qu'il en soit ainsi ; j'en paierai le prix et ferai ce sacrifice. Et je lègue cet héritage aux générations futures.

(...)

— Víctor, que représente le Pérou pour vous ?

— Le Pérou est une promesse à tenir, un défi. C'est un pays turbulent, magnifique et formidable qui doit redécouvrir son avenir et sa grandeur. À un moment, le Pérou retrouvera sa splendeur, pourvu qu'il y ait une organisation des masses et une

conscience sociale au sein du peuple, développées dans le contexte de notre culture vibrante et étonnante. (...)

– *Comment est née votre passion pour la littérature ?*

– Dans mon quartier, je lisais tous les livres qui me tombaient sous la main ; je les dévorais. Chaque texte qui me tombait entre les mains, je l'absorbais. Mon frère, qui étudiait déjà à Lima, m'a envoyé « La Mère » de Maxime Gorki, qui m'a tellement fasciné que je l'ai lu plusieurs fois. Ce livre m'a donné une direction très claire quant à ce que je voulais faire et écrire.

– *Et quel a été votre premier texte ?*

– C'était une pièce de théâtre scolaire, une adaptation de la nouvelle « Paco Yunque » de César Vallejo [1892-1938 ; par ailleurs membre du Parti Communiste du Pérou]. Elle met en scène un professeur qui lit l'histoire à ses élèves, mais tous les personnages sont présents dans sa classe : Humberto Grieve, Paco Fariña, tous.

À la fin de la lecture, Paco Yunque éclate en sanglots inconsolables, submergé par l'émotion, mais tous le réconfortent et l'encouragent en lui disant : « Ne pleure pas, Paco Yunque ! » C'est une pièce très simple, mais en même temps, très touchante.

C'est comme imaginer tout ce qui s'est passé au Pérou, l'entendre raconter, se voir impliqué, pleurer et être réconforté. La pièce a remporté le concours de théâtre scolaire organisé par le Théâtre universitaire de San Marcos, dirigé par le professeur Guillermo Ugarte Chamorro.

– *Et selon vous, pourquoi le théâtre paysan dont vous avez proposé, créé et fait naître le chemin, a-t-il eu un tel impact ?*

– Plusieurs facteurs se sont conjugués. Par exemple, à cette époque, le théâtre était un discours introspectif, une argumentation plutôt psychologique. Le théâtre paysan, en revanche, est un discours tourné vers l'extérieur, qui s'attaque aux problèmes sociaux.

Tout part de l'intérieur. Nous avons effacé l'idée de scène, de salle et de tribune. Finalement, nous jouions dans la rue, à même le sol, en plein air ; parfois, nous jouions dans un grand creux, entourés de paysans assis à flanc de colline.

Nous donnions plusieurs représentations par jour, mais ceux qui avaient assisté à la première ne voulaient pas partir et continuaient à regarder la deuxième et la troisième, ce qui provoquait des attroupements.

C'était une époque de nombreux voyages en province. Ma pièce « La yunta » (Le Joug), par exemple, a été créée dans les hauts plateaux du centre du Pérou. Nous sommes même allés jusqu'à annoncer sa première à Ahuac, dans le Huancayo, par le biais de communiqués de presse publiés dans les journaux.

Naturellement, personne n'est venu, à l'exception de Jorge Acuña [Paredes, acteur grande figure du théâtre populaire], qui a fait irruption en criant au moment où nous allions commencer : « Me voilà ! Me voilà ! Sachez-le, je viens spécialement de Lima ! ». Il avait dû parcourir les Andes pour assister à la première de la pièce.

El turno, « Le tour »

El turno, « Le tour », est une pièce jouée pour la première fois dans le quartier d'El Altillo de Rímac, un district de Lima, en 1971. Elle dure une heure, à peu près.

L'action se déroule dans une communauté indigène de la sierra péruvienne. Les personnes sont José, Juan, une paysanne, un ingénieur, un juge des eaux, Don Manuel. On a également un chœur et des voix.

La pièce commence par José qui chante, en espagnol : « Oh, mon soleil, ma lune, Oh ma terre, mon ciel, mon air, quand ce sera l'aube, j'irai jusqu'à ce sommet, j'irai, j'irai ».

Initialement la chanson, *En estez oscurecer* (« Dans ces ténèbres »), est en quechua (Kay tutayaypi) et a notamment été compilée par José María Arguedas, un écrivain majeur au Pérou et figure intellectuelle majeure en rapport avec la culture quechua.

José a décidé de partir pour Lima ; Juan qui arrive et l'entend chanter discute avec lui ensuite, l'avertissant des dangers qui l'attendent. Lui-même est déjà allé à la ville, et il en est revenu.

Arrive alors la femme de José, qui n'est par ailleurs pas nommée. Elle devient une figure à la fois anonyme et typique, présente dans un drame historique.

Entre une paysanne avec une tasse d'eau.

PAYSANNE. Tu es tout agité, Juan. Je t'apporte de l'eau. Tu parles beaucoup.

(Il boit.)

JUAN. Je souffre pour José.

PAYSANNE. Tu l'as vu ?

JUAN. Il est passé par ici.

PAYSANNE. Je le cherche. Chez lui, il ne veut pas y retourner. Mes enfants l'appellent.

JUAN. Il a des épines dans les pieds.

PAYSANNE. Il ne veut plus rester. Personne n'y comprend rien.

JUAN. Il semble un taureau de montagne ; il est en fuite.

PAYSANNE. C'est un bon membre de la communauté.

JUAN. Je souffre beaucoup de ça.

PAYSANNE. Le mauvais temps a empoisonné son cœur.

JUAN. La sécheresse a blessé ses yeux.

PAYSANNE. La retenue d'eau des mines lui a ôté la joie.

JUAN. La tristesse a assombri son visage.

PAYSANNE. Il ne supporte pas la soif de la chacra [=le champ cultivé par la communauté].

JUAN. À cause de l'eau du ravin, les membres de la communauté se détestent, ils se battent régulièrement.

PAYSANNE. Ainsi en a été avec José, mon mari; ainsi cela s'est passé.

JUAN. Je suis témoin, l'histoire de José je dois la raconter; avec ma voix je veux parler.

PAYSANNE. Tu ne parleras pas mieux. Tu vas mal, la toux va t'étouffer.

JUAN. Je vais respirer profondément, la toux ne me vaincra pas encore.

PAYSANNE. Raconte donc, frère Juan : parle pour le village; doucement seulement, comme on file la laine fine, tu feras passer ta voix.

JUAN. Toi aide-moi, sœur. Le vent doit emporter l'histoire du village, la vie de José. Jusqu'au soleil, jusqu'au fleuve; jusqu'à la neige, jusqu'à la mer, que mes paroles s'en aillent. Pour les membres de communautés de partout, je parlerai.

PAYSANNE. Commence, frère.

Quelle terrible difficulté frappe les paysans, qui se voient divisés face à l'adversité. Les nuances au sein du peuple sont présentées.

Et la scène immédiatement suivante présente le contraste aux spectateurs. Ce contraste est essentiel, car c'est un saut dialectique. On est, en effet, dans un retour en arrière.

Lorsque la paysanne demande à Juan de parler, c'est pour qu'il raconte, qu'il parle pour le village, qu'il décrire les faits qui se sont déroulés.

Voici comment commence ce retour en arrière, qui présente directement l'événement qui a tout bouleversé pour la communauté paysanne.

(Changement de lumières. Entrent l'ingénieur et le juge des eaux.)

INGÉNIEUR. Nous voulons le progrès des villages. Notre entreprise est très riche et puissante.

Nous construirons une retenue d'eau en altitude, nous stockerons l'eau du petit fleuve qui traverse cette communauté, et avec cet élément liquide, il sera possible de faire fonctionner les machines génératrices d'énergie et, en plus, d'équiper le campement que nous avons déjà installé.

Nous demandons la collaboration de cette communauté afin que les riches mines péruviennes puissent nous livrer leur métal en faveur du progrès et du développement industriel du pays.

JUGE DES EAUX. Nous n'avons qu'un seul cours d'eau monsieur l'ingénieur ; peu d'eau descend des hauteurs.

La vie de la communauté dépend du cours d'eau ; si l'eau s'accumule, avec quoi allons-nous irriguer ?

INGÉNIEUR. Ne t'inquiète pas, fils. Nous vous laisserons une quantité suffisante pour que vous subsistiez. De plus, tous les membres de la communauté peuvent aller travailler dans nos mines.

Nous paierons de bons salaires, nous vous donnerons la préférence. Et si vous voulez profiter des avancées de la civilisation, nous pouvons fournir de l'électricité au village.

De manière intéressante, et tout à fait dans la tradition ouverte par la culture espagnole catholique, Víctor Zavala Cataño procède à une mise en abyme. Juan et la paysanne s'assoient sur deux chaises, face à face à table, et jouent le rôle d'un ministre et de son secrétaire, alors qu'arrive le juge des eaux.

Bien entendu, à chaque fois, il est demandé au juge des eaux de revenir une autre fois, jusqu'à finalement l'annonce que tout est réglé, mais que la communauté doit payer une somme colossale pour les installations réalisées.

On a ensuite la situation où le juge des eaux explique aux paysans, qui sont 240, qu'il faudra aller chercher de l'eau chacun son tour – d'où le titre de l'œuvre, *Le tour*.

Cependant, José n'en peut plus de la sécheresse, du règne de la soif. Il finit par craquer et, alors que ce n'est pas son tour, il détourne le cours d'eau pour arroser son champ.

Les spectateurs assistent alors à une sorte de danse guerrière, dont le son est le bruit du cours d'eau. Le paysan dont c'est le tour, Manuel, intervient en effet.

PAYSANNE. (Court après José.) José, José !

JUAN. (Sort de l'autre côté.) Taita [=père] Manuel, Taita Manuel !

On entend le bruit de l'eau qui descend en pente, accompagné d'une musique de la montagne [= musique traditionnelle andine, avec une petite guitare, une flûte, des flûtes de pan, un gros tambour] au caractère guerrier.

La scène suivante, jusqu'à l'extinction des feux, doit être une sorte de danse guerrière.

Mime – Danse : apparaissent, en même temps, don Manuel et José, chacun avec sa pelle, par des côtés opposés.

Ils s'auscultent, se regardent. Ils tournent autour l'un de l'autre, cherchent le visage de l'autre. Ils se font face. Ils discutent, se menacent, se repoussent, s'insultent.

José essaie de changer la direction de l'eau avec sa pelle. Don Manuel s'y oppose. José insiste ; don Manuel interpose sa pelle.

Commence alors un jeu où chacun met et retire sa pelle devant celle de l'autre. Ils tournent, tournent. Ils se jaugeant, se bousculent. Pelles levées, ils s'éloignent l'un de l'autre ; chacun prend possession de son propre terrain.

Ils reviennent l'un contre l'autre ; avec rage, ils se repoussent. Les pelles se meuvent en hauteur, cherchant le coup. Le bruit de l'eau et la musique guerrière n'ont cessé de grandir.

Entre don Manuel et José, s'est réalisé un jeu d'aller-retours d'un côté à l'autre, cherchant mutuellement à se blesser.

Enfin, déjà au centre, ils bondissent comme deux coqs de combat dans une lutte à mort. Don Manuel tombe. Les lumières s'éteignent. Le bruit de l'eau remplit entièrement le théâtre.

Du bruit de l'eau surgissent les voix des membres de la communauté. Pendant ce temps, dans une demi-lumière, Juan et la paysanne vont d'un côté à l'autre, comme s'ils essayaient de calmer ceux qui crient en divers endroits.

VOIX.

- La communauté a été offensée !
- José Venancio est un mauvais comunero !
- Taita Manuel est mal !
- La communauté a été blessée !
- La sécheresse sera plus longue à cause de l'offense !
- Taita Manuel est le respect !
- Il faut attendre son tour !
- L'ordre de l'autorité doit être suivi !
- Personne n'aime José !
- Personne ne va le défendre !
- En prison !
- En cellule !
- Mauvais comunero !
- Taita Manuel est en train de mourir !
- En prison !

Juan commence à tousser.

Les voix cessent.

La paysanne mène Juan à un endroit de la scène et le fait s'asseoir.

Juan cesse de tousser.

Entre l'ingénieur.

INGÉNIEUR. Il l'a tué ? Qu'il aille en prison !

Je vous offre la solution. Vous ne voulez pas aller aux mines ? Travail garanti et argent garanti. Vous ne voulez pas ?

(Il sort.)

PAYSANNE. Avec l'agonie de taita Manuel, les jours furent encore plus sombres. Toute la communauté attendait, souffrant de la douleur d'une blessure ouverte. Personne ne sortait du village, personne n'irriguait ; les cultures étaient en train de se perdre dans la quebrada.

JUAN. José était enfermé en prison. On lui refusait la nourriture, on lui refusait l'eau.

PAYSANNE. Je pleurais ; je voulais donner à manger à José. Personne ne me laissait passer. Les jours étaient plus sombres encore. La mort rôdait sur les chemins.

PAYSANNE. La haine grandissait sous les pierres.

JUAN. La communauté était malade.

PAYSANNE. Mais don Manuel s'est relevé.

JUAN. Par sa volonté, il fit guérir la blessure de sa tête.

PAYSANNE. Comme étourdi, il alla jusqu'à la prison.

Entre don Manuel avec un bandage sur la tête.

DON MANUEL. José, José, frère comunero, fils, je viens t'embrasser ! Mon cœur t'attend ; viens, fils, viens, frère.

(Entre José. Don Manuel l'embrasse.)

Ce n'est pas toi, fils ; tu ne m'as pas frappé. Ça a été le démon, ça a été la sécheresse, ça a été un temps mauvais au visage rouge. Les coups viennent d'ailleurs, pas de tes mains.

Moi, tel un chien, j'étais malade, enragé, voulant mordre celui qui passait. Je voulais l'eau pour moi tout seul.

La fièvre est en train de nous achever. Pourquoi en sommes-nous là ? Il y avait de l'eau pour tous. Vert était le champ de la communauté, l'eau chantait toute l'année dans les ravins...

C'est un renversement qui semblera exagéré pour qui ne croit pas en la capacité du peuple à se ressaisir. Néanmoins, c'est conforme à l'esprit des communistes de voir un renversement dialectique et de le prôner.

La pièce continue alors avec la situation qui empire. Au lieu que quatre paysans puissent aller chaque jour chercher de l'eau, désormais seulement deux peuvent y aller. José voit son tour passer et il proteste de manière véhémente.

Il dénonce la communauté qui est incapable de satisfaire les besoins de la vie quotidienne. Et l'ingénieur arrive, qui se propose d'acheter les terres.

On est à un tournant de l'histoire et, de nouveau dialectiquement, le constat suivant est fait :

PAYSANNE. Ainsi se termine l'histoire de José.

JUAN. Ainsi commence l'histoire de José.

José va partir, l'ingénieur ne pense qu'à acheter les terres. Le thème du soleil qui se lève revient naturellement dans tous les propos, de manière poétique, sauf bien sûr chez l'ingénieur qui, lui, se sent mal, car la lumière du soleil l'aveugle au point qu'il a le vertige.

La pièce décrit ainsi un drame individuel, avec tout son environnement et le lien à la communauté paysanne, une communauté agressée et démantelée.

La Yunta, « Le joug »

La Yunta, « Le joug » (c'est-à-dire la pièce de bois permettant d'atteler une paire de bœufs pour la charrue), a été jouée pour la première fois le 29 mai 1971 dans la communauté paysanne de Ahuac, un district rural à 10-15 kilomètres de la ville de Huancayo.

Víctor Zavala Cataño y place les personnages suivants : un jeune paysan, une jeune paysanne, Tío [=oncle] Juan, un négociant, un contremaître, un policier, un juge. Il y a également des voix qui interviennent.

L'action se déroule dans la sierra, c'est-à-dire sur les hauts-plateaux péruviens. La pièce dure plus d'une heure.

Elle commence avec le jeune paysan et la jeune paysanne qui se chamaillent ; le premier poursuit la seconde, dans un jeu de jeunes mariés.

Cependant, elle est soucieuse et mécontente, ce qu'elle exprime en se moquant ardemment de lui qui pense réussir avec ses deux jeunes bœufs afin d'utiliser un joug pour être en mesure de labourer les champs de la communauté.

Le temps qu'il accorde ce projet l'exaspère ; l'omniprésence des bœufs dans la vie de son mari la dérange profondément.

Le jeune paysan va ensuite voir Tío [=oncle] Juan, pour qu'il l'aide à mettre pour la première fois le joug aux bœufs. Ils y parviennent et s'ensuit une danse, où deux danseurs ont une veste noire pour l'un, une veste blanche pour l'autre, afin de représenter les deux bœufs.

Suivent un chant du jeune paysan et un autre de la jeune paysanne. Mais la terre est sèche, elle est dure et la pluie ne vient pas. Que vont également manger les bœufs si rien ne pousse ?

Arrive alors un négociant, qui tient un monologue.

NÉGOCIANT. Je suis négociant en bétail. Je fais commerce de vaches, je fais commerce de taureaux. J'achète les animaux, je les emmène à la ville.

À l'abattoir, je les vends. C'est une bonne affaire.

Bien sûr, cela a ses problèmes, ses petits maux de tête ; mais j'en sors toujours gagnant.

En ville, tout le monde mange de la viande ; pour un petit kilo ils se disputent, pour un petit os ils se griffent.

C'est moi qui leur donne la viande, c'est moi qui leur donne l'os. Mes poches s'engraissent avec la mort des vaches, avec la mort des taureaux.

Quand les vaches manquent, les ânes font l'affaire, les chevaux aussi. (Rit.)

Je suis ami des propriétaires terriens, je suis collègue des autorités, je suis intime des voleurs de bétail.

Je suis d'accord avec leurs principes. Eux aussi prennent leur part, mais les animaux donnent pour tout le monde.

Du cuir sort le fouet. (Il rit.)

J'ai vu de bons taureaux dans cet endroit. Je viens pour les acheter. C'est un bon moment pour le commerce : il n'y a pas d'herbe, il n'y a pas d'eau.

Tous les paysans vendent leurs animaux avant qu'ils ne meurent de faim.

Ils me demandent, s'il vous plaît, d'acheter leurs taureaux, d'acheter leurs vaches.

Moi, je marchande. C'est une mauvaise saison, je dis ; tes bêtes sont maigres ; à l'abattoir je vais perdre de l'argent, on va me payer une misère pour la viande ; je vais te donner moins, donc.

Sinon, mieux vaut que je ne t'achète rien. À toi de voir mon petit père, combien tu vas me payer avec justice.

Alors, je leur fais une grande opération avec des chiffres et des lettres, juste pour faire semblant de payer ce qui est juste, et je leur tends les billets ; eux les prennent.

Pendant qu'ils comptent et qu'ils me remercient, j'emmène le bétail. Pour peu d'argent, je prends les animaux.

(Pause.)

Ici, j'ai vu de bons taureaux ; c'est pour ça que je viens. Les propriétaires ne m'ont rien proposé, mais je vais les tenter.

Je ferai comme si je n'avais rien vu, comme si rien ne m'intéressait. Ainsi je pourrai marchander.

Au passage, je dirai que je ne suis pas de bonne humeur. Je vais faire du bruit pour qu'ils me remarquent.

(Il siffle fortement n'importe quel air.)

Le jeune paysan tourne la tête pour regarder le négociant, mais immédiatement, il détourne le regard, comme s'il n'avait rien vu. Le négociant siffle encore plus fort, les mains dans les poches, il marche lentement de part et d'autre, mais du coin de l'œil, il observe les paysans.

La jeune paysanne s'approche de lui et le négociant joue à l'idiot. Mais le jeune paysan intervient dit qu'il n'a aucun animal à vendre. Le négociant lui répond que tout le monde a vendu, car il n'y a ni pâturages, ni eau.

Puis, le négociant feint d'être fatigué, demande de l'eau. La jeune paysanne dit alors au jeune paysan que même si les animaux deviennent familiers comme la famille, ils vont mourir de soif et de faim. Ce n'est pas une situation tenable, il faut les vendre.

Le jeune paysan, néanmoins refuse de s'en séparer.

« Il va pleuvoir, il doit pleuvoir. Mes taureaux, je ne les vends pas. Pour une bouche étrangère, ils ne serviront pas de viande. Ce sont mes fils, ce sont mes frères. »

Il y a l'idée d'aller à la hacienda chercher de la nourriture, chose que lui déconseillent la jeune paysanne ainsi que Tío Juan. Le chemin est long, les taureaux vont se blesser ou tomber malades, le jeune paysan va se faire voler.

Le jeune paysan décide de partir tout de même ; il ne voulait pas dire au revoir à sa femme, par peur de céder. Finalement, la jeune paysanne parvient à le voir, et lui part quand même.

La scène suivante marque le retour du jeune paysan.

(Entrent le jeune paysan et Tío Juan. Ils marchent lentement jusqu'à se placer face au public.)

JEUNE PAYSAN. Je reviens de l'hacienda. Hier, il me semble encore que je m'en allais. On dirait que rien ne s'est passé.

Comme un éboulement, le temps m'a balayé. Me voilà de retour. Merci, oncle, de m'avoir ramené, de m'avoir fait revenir sur la terre que j'ai quittée.

TÍO JUAN. Ce n'est rien, fils.

JEUNE PAYSAN. Je reviens sans mon joug. J'ai perdu mes taureaux à l'hacienda. Pour les sauver de la sécheresse, pour ne pas vendre mes animaux, j'y ai été.

Je reviens le visage triste, le dos chargé de souffrances. Je sens des ombres et des couteaux dans ma poitrine.

TÍO JUAN. C'est un coup de la vie que tu as reçu, fils. Mais tes yeux se sont ouverts. Tu sais maintenant marcher en terre étrangère. Comme le renard, tu sais avancer en te méfiant.

JEUNE PAYSAN. Tu connais ces choses, oncle. C'est ainsi, cela doit être ainsi.

TÍO JUAN. Ne baisse pas la tête. Regarde vers le sommet de la montagne. Ne laisse pas tes mains s'affaiblir ; empoigne fortement ta confiance.

L'amertume que tu as goûtee, ne la laisse pas monter jusqu'à tes yeux.

JEUNE PAYSAN. J'ai de la colère. À l'intérieur, je sens que je vais éclater.

Là, tout de suite, je voudrais courir et piétiner les mauvaises herbes, attraper des vers, leur ouvrir le ventre, j'en ai envie.

TÍO JUAN. Tu t'emportes. Tu veux seulement fracasser ta tête contre un rocher sourd.

Il vaut mieux attendre. Mieux vaut unir nos forces. Tu vas te soulager maintenant : en parlant, en racontant ta vie à l'hacienda, tu vas décharger ton cœur.

JEUNE PAYSAN. J'aimerais plutôt bouger mes mains. Ma langue, peut-être qu'elle ne me servira pas.

TÍO JUAN. Je vais appeler ta femme. Elle aussi veut savoir, elle veut voir ce qu'est le puits de l'hacienda.

Tu vas enlever tes épines peu à peu. Nous allons t'accueillir, nous allons partager ta douleur.

Je vais aller chercher ta femme.

JEUNE PAYSAN. Oncle... ! (Il va au fond de la scène et s'y arrête, la tête très basse.)

TÍO JUAN. (L'oncle regarde le Jeune Paysan. Il s'approche, lui tape l'épaule.)

Lève les yeux. Ta femme connaît la couleur de ta pensée. Elle attend ta parole.

JEUNE PAYSAN. Je suis parti fâché contre elle. Vendons un taureau, m'a-t-elle dit. En insultant sa bonne intention je suis parti.

TÍO JUAN. N'évoque pas un mauvais moment, fils.

JEUNE PAYSAN. Je n'ai pas écouté sa parole, je n'ai pas reçu sa voix.

Le jeune paysan raconte alors son périple. Un taureau s'est effondré en raison de sa soif, juste avant un cours d'eau ; heureusement le second taureau y est allé et a appelé le premier.

L'arrivée à la hacienda ensuite a été désagréable ; le contremaître a immédiatement prévenu que jamais les deux taureaux ne tiendraient le choc.

Néanmoins, le jeune paysan a accepté les horribles conditions de travail en échange de l'accès au pâturage ; il fut souligné en même temps que la hacienda était riche, car elle s'était approprié tous les cours d'eau, les déviant vers elle.

Les taureaux ont, bien sûr, vite fait de manger le petit pâturage accordé, et le jeune paysan fut obligé d'acheter des rations de plus, en signant à chaque fois un nouveau contrat, sans pouvoir le lire puisqu'il est illettré.

Il dut signer encore pour un endroit où dormir, une couverture, des infusions, de la coca...

Ce qui aboutit bien sûr à la confiscation des taureaux. Lorsqu'il veut porter plainte, le policier joue aux cartes avec le négociant rencontré auparavant... Quant au juge, à qui le jeune paysan donne son poncho, il est bien entendu de mèche avec le contremaître.

Naturellement, le jeune paysan tente de récupérer les taureaux et de s'enfuir avec ; il se fait rattraper et arrêter. Désormais, il doit travailler, attaché, dans la hacienda.

Une nuit, alors qu'il est emprisonné, le négociant vient le voir, et lui demande le contact de ses chefs. Il reconnaît alors le jeune paysan à qui il avait essayé d'acheter les taureaux, sans succès.

Et il lui confie que sa femme a vendu les terres, afin de pouvoir le sortir de là. Tío Juan a amené l'argent pour payer le grand propriétaire.

Le jeune paysan est bien sûr atterré de la situation, mais Tío Juan lui donne à lui et sa femme ses propres terres.

Víctor Zavala Cataño en prison – 2014

Voici les extraits d'une interview de Víctor Zavala Cataño en 2014, alors qu'il est emprisonné depuis 1991.

On y retrouve les mêmes principes défendus qu'en 2011, avec cette fois toutefois davantage de conceptualisation.

On y retrouve surtout une erreur, celle d'une opposition entre un art « bourgeois » et un art « prolétarien », une conception gauchiste qui l'amène à se retrouver sur la ligne de ceux qui pensent que le Parti Communiste du Pérou a été unilatéralement vaincu pour tout un cycle historique et qu'il faut donc, en attendant, se « réconcilier ».

« *Il y a 45 ans paraissait Teatro Campesino. Quelle est la signification de Teatro Campesino ?* »

Les œuvres artistiques et littéraires se générèrent de l'impact d'un moment précis du mouvement historique de la lutte des classes ; elles reflètent donc, de manière proche ou éloignée (chronologiquement), cette réalité.

Teatro Campesino, livre contenant sept pièces de théâtre, est publié en 1969 comme reflet idéologique du fracas de la deuxième grande vague du mouvement paysan du XX^e siècle dans les Andes péruviennes : cinq cent mille paysans se mobilisant pour défendre leurs terres, principalement dans les régions de Junín, Cerro de Pasco et Ayacucho.

Cette vague culmina avec le soulèvement armé dirigé par José de la Puente Uceda [1926-1965, un nationaliste passant sur une ligne « cubaine », avec une guérilla immédiatement écrasée], avec les résultats que l'on connaît. Cet événement social ébranla les entrailles semi-féodales et semi-coloniales de la société péruvienne où, comme nous le savons, se développe un capitalisme bureaucratique.

Teatro Campesino (TC), groupe de théâtre populaire, émergea en 1970, en contradiction avec la politique du gouvernement militaire — sa soi-disant réforme agraire — ainsi qu'avec sa politique de captation culturelle, dite « populaire ».

TC fit partie du mouvement de théâtre populaire le plus important de cette décennie des années 70, mouvement théâtral dont l'un des résultats fut l'apparition de nombreux groupes qui montaient des pièces à thème paysan. C'est à cela qu'a servi Teatro Campesino.

Dans quelle mesure le théâtre brechtien a-t-il influencé votre œuvre ?

Le théâtre épique de Brecht fut appliqué, en tant que tel, dans la mise en scène des œuvres de TC.

Principalement : la distanciation brechtienne dans la déclamation du texte, et aussi l'application du geste social dans la caractérisation du personnage, ce qui aboutissait à un jeu qui n'était en aucun cas dramatique, mélodramatique ou plaintif pour présenter — et non représenter — le personnage paysan.

Les pièces du livre TC étaient (et sont) déjà écrites avec ces caractéristiques, non pour copier ou calquer la technique du théâtre brechtien, mais pour l'appliquer de manière adéquate à la réalité du paysannat andin péruvien.

Pourquoi le travail sur la forme artistique est-il important ?

La forme artistique répond — ou doit répondre — au contenu de l'œuvre. Elle ne va pas de son propre côté. L'unité dialectique contenu-forme (dans cet ordre) détermine la qualité artistique de l'œuvre.

Au théâtre, la forme artistique, qui découle du contenu et s'y applique, se constitue dans la mise en scène, dans et pour la présentation devant le public. Le théâtre est un art visuel, en mouvement et au présent. C'est pourquoi c'est un art qui peut servir — qui sert — à mobiliser la conscience sociale et politique des masses populaires, et la forme théâtrale épique est précisément celle qui possède cette capacité de mobilisation sociale.

Comment voyez-vous la situation de l'art prolétarien, de l'art populaire et de l'art bourgeois ?

Je pense que l'art bourgeois, tel qu'il se manifeste aujourd'hui, tourne en rond. La bourgeoisie est une classe décadente, et son art se réduit au grand spectacle commercial. L'art populaire émane de la créativité des masses.

La grande source de toutes les formes d'art se trouve dans la vie quotidienne du peuple. Le problème consiste à l'éléver à la lumière du prolétariat. Ainsi, l'art se situera au niveau de la classe prolétarienne, la nouvelle et unique classe véritablement révolutionnaire dans le monde.

Quelle est votre opinion sur le prix Nobel Mario Vargas Llosa ?

MVLL est un écrivain de la bourgeoisie et il sert la bourgeoisie. Il n'a jamais écrit une œuvre pour le peuple. La grande bourgeoisie est sa marque de classe et ses œuvres servent cette classe et constituent une littérature qui lui est destinée.

C'est pour cela qu'on lui remet des prix, des médailles, des hommages, etc., etc., et que les propriétaires du magazine Playboy sont très fiers qu'il soit maintenant le treizième prix Nobel à publier dans leurs pages.

Quel message un dramaturge ayant lutté dans l'art et dans la lutte sociale peut-il laisser aux nouvelles générations ?

Les générations, elles aussi, sont des générations de classe. Pour les jeunes du peuple péruvien, je dis ceci : le fait qu'un dramaturge, metteur en scène et acteur de théâtre populaire, participant actif de la lutte des classes et du peuple, sous la direction de l'avant-garde organisée du prolétariat, au service d'une nouvelle société bénéfique aux grandes majorités populaires et d'un monde meilleur, d'harmonie et de liberté pour l'humanité entière ; le fait que ce dramaturge, dis-je, ait dû quitter la scène théâtrale pour accomplir son rôle de combattant dans le « grand théâtre » de la guerre populaire, initiée par le PCP en 1980 — fait essentiel et indéniablement politique, le plus grand mouvement social révolutionnaire de l'histoire péruvienne — je dis que cela, oui, servira à quelque chose pour les nouvelles générations du peuple péruvien.

De plus, je continue : si, aujourd'hui encore, cet « homme de théâtre », en sa qualité de prisonnier de guerre depuis plus de vingt ans d'incarcération, poursuit la juste, correcte et nécessaire lutte pour les droits du peuple et pour une Solution Politique, une Amnistie Générale et une Réconciliation Nationale, et pour la liberté du docteur Abimael Guzmán Reynoso, direction et président du Parti communiste du Pérou, ainsi que pour la liberté de tous les prisonniers politiques au Pérou et dans le monde, je répète : oui, cela servira à quelque chose pour les nouvelles générations du peuple.

C'est ce que je peux formuler, non au niveau individuel, mais comme expérience de la classe et du peuple. »

La figure de l'entre-deux : Bertolt Brecht, Víctor Zavala Cataño et trois problèmes face au réalisme socialiste

Si l'on suit Bertolt Brecht, un dramaturge a les tâches suivantes : reconnaître la vérité pour ce qu'elle est, oser écrire la vérité, accorder à la vérité une portée pratique, discerner ceux qui peuvent porter la vérité, savoir répandre la vérité au plus grand nombre.

C'est très exactement l'approche du *Teatro campesino* de Víctor Zavala Cataño.

En octobre 2009, depuis la prison de Canto Grande, Víctor Zavala Cataño note la chose suivante au sujet de l'approche de Bertolt Brecht.

« On peut débattre, on a débattu et l'on débattra probablement encore de la question du rapport entre Brecht et le Teatro Campesino.

La réponse est la suivante : dans la réalité du peuple péruvien, on ne peut pas — et on ne doit pas — prendre Brecht tel quel, avec sa théorie et sa technique théâtrale et scénique.

Le problème ne se résout pas par une application à la lettre, mais par une application créatrice de ce qui sert et s'insère dans la réalité sociale des grandes majorités du Pérou et d'Amérique latine, en reprenant l'essentiel de ce que fit Bertolt Brecht : appliquer la dialectique scientifique à l'art théâtral. »

On retrouve ici le principe de la Pensée guide qui est propre à chaque parcours national.

Cependant, il y a une question importante qu'il faut aborder, celle de la définition des personnages.

On a, en effet, dans le théâtre de Bertolt Brecht, le choix de faire une polarisation, ce qui forme une opposition dialectique.

Tout est fait pour que le public reste à distance, qu'il se rappelle que c'est du théâtre – c'est la « distanciation » - et il peut tirer de la pièce des considérations intellectuelles et culturelles conscientes.

Autrement dit, on a des valeurs positives et des valeurs négatives qui se confrontent, dans un cadre typique, dans une situation typique. On regarde objectivement ce qui se passe et on en tire une leçon.

Jean de la Fontaine avait déjà, si l'on veut, adopté ce principe dans les Fables. Chaque fable est une situation typique et les personnages sont des représentants typiques et somme toute anonymes.

Or, une telle approche aboutit justement à réduire la profondeur psychologique des personnages.

On est alors coincé quant à la dynamique de la pièce. Il ne suffit pas de poser une contradiction : il faut la dignité du réel.

Et là, on en revient à quelqu'un de concret – ce qui échappe aux abstractions que sont des personnages typiques qui, finalement, ne sont personne en étant tout le monde.

C'est le premier problème. En voulant incarner, si on le fait abstrairement, on désincarne.

Le deuxième problème est lié à la nature du personnage. En effet, si l'on veut que la polarisation opère, il faut qu'elle apparaisse. Pour qu'elle apparaisse, il est nécessaire que le personnage soit « broyé » par la polarisation, afin de naître par elle.

C'est le principe didactique qu'on retrouve chez Bertolt Brecht : la mésaventure mène à la prise de conscience.

Or, cela pose un réel souci, car finalement les deux pôles coexistent et on perd de vue la transformation. Autrement dit, une telle perspective montre les oppositions, pose la contradiction, mais tout reste statique.

On trouve une critique de cette approche « neutraliste » à prétention objective en Chine populaire, durant la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne, dans une note sur les *Compte-rendu de Jiang Qing des Causeries sur le travail littéraire et artistique*.

Sept perspectives erronées sont présentées et l'une d'entre elle correspond ici à ce qu'on peut constater.

« (3) La théorie de l'« approfondissement du réalisme. »

À l'époque où il préconisait de « peindre des personnages moyens », Chao Tsuan-lin présenta une thèse dite de l'« approfondissement du réalisme. »

Cette thèse demandait aux écrivains de révéler « les choses anciennes » qui pèsent sur les masses populaires et de résumer « le fardeau moral qui, depuis des millénaires,

pèse sur le paysan individuel », créant ainsi des images de « personnages moyens » ayant un caractère complexe.

Cette thèse demande aux écrivains de se donner des sujets « ordinaires », susceptibles de faire « voir les grandes choses à travers les petites » et « saisir le vaste monde à travers un grain de riz. »

Selon lui, les œuvres littéraires ne sont réalistes que lorsqu'elles décrivent des « personnages moyens » en proie à des conflits internes, lorsqu'elles résument « le fardeau moral qui, depuis des millénaires, pèse sur les paysans individuels » et lorsqu'elles dépeignent leur « douloureux passage » de l'économie individuelle à l'économie collective.

Ainsi seulement, le réalisme « s'approfondira ». En revanche, exalter l'héroïsme révolutionnaire des masses populaires, en donner des images héroïques, cela n'est ni vrai, ni réaliste.

« L'approfondissement du réalisme » est une marchandise directement importée du réalisme critique bourgeois et donc une théorie littéraire réactionnaire à l'extrême. »

Tout cela serait discutable si on n'avait pas un troisième problème, qui amène à ce que tout soit un faisceau.

Il est remarquable que dans sa réédition de 1983, l'œuvre *Teatro campesino* soit dédiée par Víctor Zavala Cataño à deux catégories de personnes :

« Aux comuneros [membres d'une communauté paysanne de base en lutte] de Huamatanga, à mes parents et à mes frères avec qui j'ai partagé rires et épreuves à la campagne.

À ceux qui, jour après jour, mettent en mouvement les vents et les montagnes, pour de nouvelles aurores pour le peuple péruvien. »

La première dédicace vise la famille et les paysans avec qui Víctor Zavala Cataño a partagé l'existence en 1964-1965 lorsqu'il a découvert l'existence de cette classe. Il a été très bien accueilli, découvrant le sens absolu du partage de ceux qui n'avaient quasiment rien.

La seconde vise, bien entendu, les combattants de la guerre populaire dirigée par le Parti Communiste du Pérou.

Tout cela est indéniablement juste. Mais l'erreur de Víctor Zavala Cataño a été de considérer que ces deux aspects formaient une matrice, alors qu'il s'agissait d'un levier.

Il est, en effet, tout à fait juste de considérer que les paysans des Andes forment la couche la plus exploitée du Pérou, qu'elle forme le levier historique permettant de lancer la révolution en ébranlant la féodalité mise en avant par les Espagnols et qui a été perpétuée par les Espagnols nés en Amérique donnant naissance à un nouveau pays.

C'est la position de José Carlos Mariátegui, elle est juste. Cependant, c'est là un levier pour lever les masses dans leur ensemble.

Et, de manière fort juste, le Parti Communiste du Pérou n'a jamais mis en avant le côté « quechua », « andin » ou « inca », tout en s'inscrivant dans cette perspective historique, un lieu de passage obligé pour donner vraiment naissance au Pérou en tant que nation, par le peuple, par la démocratie.

Mais l'erreur de Víctor Zavala Cataño – c'est ce qui l'amène à avoir une position révolutionnaire tout en la retournant en « réconciliation » temporaire – est d'avoir fait un fétiche de la dimension populaire et andine.

C'est ce qui amène à la conception erronée d'un « art bourgeois » et d'un « art prolétarien », qui relève du gauchisme.

Il y a un seul art, celui porté par le parcours historique de l'humanité de par l'activité des masses, et de valeur universelle.

Víctor Zavala Cataño avait conscience qu'il fallait se tourner vers le peuple, réel producteur de l'art. Mais il y avait le problème que le Pérou était né par en haut et n'existe pas encore comme réelle nation au sens historique du terme.

Comment alors poser la question de l'héritage national à assumer ? Puisqu'il faut justement le produire !

Víctor Zavala Cataño a répondu de manière unilatérale avec l'art populaire, un concept juste en soi mais qui est lui-même en rapport avec la question de l'art en tant que tel.

En ce sens, le réalisme socialiste a été insuffisamment compris. Le théâtre paysan est, si on veut, du théâtre réel, mais pas du théâtre réaliste. Et s'il se pose pour le socialisme, il n'est pas socialiste.

Il manque une dimension historique. Sans elle, on ne peut que passer dans la temporisation, l'esprit de conciliation, en attendant qu'une nouvelle « charge » révolutionnaire apporte un élan.

Sauf que ce n'est pas ainsi que cela fonctionne : il faut, par définition, avoir un projet d'envergure nationale, assumant le parcours historique sur le plan des arts et des lettres, preuve qu'on amène à un nouveau degré de civilisation.

Víctor Zavala Cataño a confondu le levier avec la matrice – mais cela ne lui enlève pas sa contribution historique à l'expérience révolutionnaire et à la cause nationale péruvienne, au sens d'une naissance réellement démocratique encore nécessaire.