



La révolution imaginée.
Fictionnalisation de l'histoire dans la
production dramatique par Elena Garro et Flora Lauten

María Loreto Contreras Godoy

Universidad de Chile, Chili

profeloretocontreras@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-4778-9726>

Reçu le 27-08-2025 / Évalué le 10-10-2025 / Accepté le 10-11-2025

Résumé

Cet article traite de la construction poétique de l'histoire dans les pièces de théâtre *Felipe Ángeles* de la Mexicaine Elena Garro et *Vaya mi pájaro preso* de la Cubaine Flora Lauten. Ces deux œuvres abordent deux processus révolutionnaires latino-américains du XX^e siècle. Sur le plan méthodologique, l'analyse critique est abordée en divisant les voies d'élaboration de l'histoire en trois niveaux : 1) revendicatif ; 2) critique-spéculatif et 3) compositionnel. Cette approche analytique permettra d'interpréter et de réfléchir sur les conceptions de la révolution de chaque autrice, tout en rendant compte des positions politiques et poétiques face au développement de la pratique révolutionnaire dans chacun de leurs pays respectifs.

Mots-clés : drame, histoire, littérature latino-américaine, poétique historique

La revolución imaginada. Ficcionalización de la historia en producción dramática de Elena Garro y Flora Lauten

Resumen

Este artículo aborda la construcción poética de la historia en las obras *Felipe Ángeles* de la directora mexicana Elena Garro y *Vaya mi pájaro preso* de la directora cubana Flora Lauten. Estas dos obras abordan dos procesos revolucionarios latinoamericanos del siglo XX. En el plano metodológico, el análisis crítico se aborda dividiendo las formas de elaborar la historia en tres niveles: 1) exigente; 2) crítico-especulativo y 3) compositivo. Este enfoque analítico permitirá interpretar y reflexionar sobre las concepciones de la revolución de cada autor, teniendo en cuenta las posiciones políticas y poéticas frente al desarrollo de la práctica revolucionaria en cada uno de sus respectivos países.

Palabras clave: drama, historia, literatura latinoamericana, poética histórica

The imagined revolution. Fictionalization of the story in dramatic production by Elena Garro and Flora Lauten

Abstract

This article addresses the poetic construction of history in the works *Felipe Ángeles* by Mexican director Elena Garro and *Vaya mi pájaro preso* by Cuban director Flora Lauten.

These two works address two Latin American revolutionary processes of the twentieth century. On the methodological level, critical analysis is approached by dividing the ways of elaborating history into three levels: 1) demanding; 2) critical-speculative and 3) compositional. This analytical approach will allow us to interpret and reflect on the conceptions of the revolution of each author, taking into account the political and poetic positions regarding the development of revolutionary practice in each of their respective countries.

Keywords: drama, history, Latin American literature, historical poetics

Introduction

Ce travail fait partie des analyses préliminaires de ma recherche sur l'imagination historique dans la production dramatique des auteurs latino-américaines Flora Lauten (Cuba) et Elena Garro (Mexique). Les deux auteurs - et chacun à leur façon - imaginaient l'histoire sur la scène, soit représentant directement un thème historique, soit élaborer l'histoire comme lecture historique, parabole (Sarrazac, 2012), jeux dramatiques, entre autres formes théâtrales. De même, ces deux auteurs vivent des processus révolutionnaires – la révolution mexicaine qui a commencé en 1910 et la révolution cubaine en 1959. Si les contextes sont différents les uns des autres et que chacun le vivra très différemment, ils sont historiquement et idéologiquement liés au concept de révolution et au développement encore plus complexe de la pratique politique révolutionnaire. En ce sens, l'analyse comparative que je compte entreprendre abordera un thème historique commun – la révolution – traité de deux processus historiques différents dans des œuvres appartenant à deux projets poétiques-dramatiques qui sont également radicalement différents. Pour cela, je vais analyser les œuvres *Felipe Ángeles* de Garro et *Vaya mi pájaro preso* de Lauten.

En termes généraux, le souci de l'élaboration de l'historique est central dans le drame latino-américain du XX^e siècle, siècle de consolidation par la modernisation des théâtres nationaux, comme Magaly Muguercia (2010) le souligne dans son histoire du théâtre latino-américain. Ce processus a été marqué par des révolutions et des projets de société qu'ils espéraient ; pendant qu'ils ont subi des coups d'État et déclaré des dictatures ou des tyrannies secrètes. Cela implique que, au cours du XX^e siècle, nous sommes

passés de l'utopie à la violence politique et au terrorisme d'État, et de là, le drame a produit des thèses, des images, des relations et des annonces qui nous permettent de passer en revue l'histoire latino-américaine à partir du pouvoir poétique de son élaboration.

Mon hypothèse est que Elena Garro et Flora Lauten ont tous deux été témoins et élaborateurs de ces histoires et que leurs productions dramatiques avaient dans leurs préoccupations centrales la question du passé, du présent et de l'avenir de leurs pays. Cette préoccupation n'est pas seulement traitée comme un thème ou comme l'objet représenté dans la scène dramatique, mais elle est intimement liée à leur poétique. Pour comprendre ce phénomène, l'expression utilisée par la dramaturge argentine Griselda Gambaro pour définir sa pratique écrite comme une « créativité compromise » (2014, 85). Cette phrase est une sorte de formule dans laquelle une solution à la plainte esthétique et politique du XX^e siècle entre l'autonomie de l'art et le réalisme socialiste est aventureuse. La créativité serait la liberté poétique, tandis que l'engagement indiquerait travailler sur la réalité, ici spécifiquement sur l'histoire. La solution Gambaro est loin d'être la logique de l'exclusion (ou de l'engagement politique ou de l'autonomie de l'art) et choisit de collaborer entre liberté créative et projet politique.

1. Proposition méthodologique de lecture

Cette lecture comparative s'organise méthodologiquement autour de trois axes d'élaboration de l'histoire. Ces axes sont une proposition personnelle que j'ai développée, d'une part, de la claire obsession de l'histoire que le drame latino-américain a manifestée¹, qui se manifeste à la fois dans l'utilisation de documents historiques (archives, symboles, personnages historiques, histoires, etc.) et dans le sauvetage de l'expérience historique (affections, sens, positions politiques et idéologiques, construction poétique de l'expérience, témoignages, etc.).

¹ Pour ne citer que quelques exemples, on trouve parmi les drames historiques des œuvres paradigmatiques telles que *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, *Los invasores* d'Egon Wolf, *Más allá de los hombres* de María Luisa Ocampo, *Lautaro* d'Isidora Aguirre, *Información para extranjeros* de Griselda Gambaro, entre autres.

D'autre part, ces voies émergent de la lecture de la théorie du drame historique (Spang, 1998 ; Lindenberger, 1975 ; Meyran, 2003 ; Mayorga, 2015) et de certaines idées liées au drame tirées de la théorie de la poétique historique du récit (Jitrik, 1995 ; Parkinson, 2004 ; Seydel, 2007). Les trois manières d'élaborer l'histoire dans la poétique du drame latino-américain du XXe siècle sont : 1) la voie vindicative ; 2) la voie critique-spéculative ; 3) la voie compositionnelle.

La voie vindicative a une fonction directement liée à la mémoire et construit ce qui, selon les termes de Benjamin (1989), correspond à la tradition des vaincus dans sa relation avec la tradition des vainqueurs, c'est-à-dire que je me réfère aux opérations poético-dramatiques qui permettent de sauver de l'oubli ceux qui ont été soumis à un rigoureux travail de disparition, que ce soit dans les pages de l'historiographie ou dans les panthéons patriotiques de l'histoire politique et militaire. De même, ce parcours implique une opération de valorisation, non pas nécessairement comme une opération de canonisation - qui est la forme habituelle, au sein de l'institution symbolique de l'historiographie, de la valorisation - mais sous la forme d'une simple reconnaissance qu'un personnage, un événement ou un processus a eu lieu, avec des agencements et des conséquences possibles dans l'histoire. C'est pourquoi l'acte de valorisation s'inscrit dans un processus de sculpture des figures, de pesée des images et de modélisation des actions, soit pour instituer son propre système de valeurs, soit pour reproduire un système existant, un processus de construction qui oscille affectivement entre orgueil et désœuvrement, enthousiasme et rage, soulagement et indignation. En ce sens, ce qui est sauvé du passé a un lien avec le présent de l'écriture théâtrale. Ce lien érige à son tour la valeur que le personnage prendra dans la pièce, car comme l'affirme Kurt Spang : « ... certaines circonstances historiques offrent des analogies et des similitudes avec des situations ultérieures de sorte qu'elles peuvent être « utilisées » pour rendre les événements actuels transparents en appliquant les conflits historiques aux problèmes contemporains ou même en offrant des réponses ou des suggestions pour les résoudre » (Spang, 1998, 17-18).

La deuxième voie que je propose est la voie critique-spéculative. Je l'entends comme la voie d'élaboration de l'historique dans laquelle ce

dernier est compris comme une construction discursive, comme des récits, officiels ou critiques. La théorie contemporaine du drame historique et du drame en général a abordé cette dimension du point de vue du démantèlement des récits officiels, érigés dans le but de fonder symboliquement les États nationaux. Cette approche implique donc un regard critique-spéculatif, puisque le matériau historique est soumis à un processus de démantèlement qui implique également une réflexion ou une thèse sur ce qui est mis en crise :

Ainsi, le document est entré dans « l'ère du soupçon » : il est pesé, critiqué, analysé dans ses composantes sémantiques et d'un point de vue sémiotique, psychique, voire psychanalytique ou anthropologique. [...] En fin de compte, le document historique - quel qu'il soit - est devenu texte et discours et, dans ces cas précis, texte et discours théâtral. (Meyran, 2015: 78).

Así, el documento ha entrado en la «era de la sospecha»: se le pesa, se le critica, se le analiza en sus componentes semánticos y desde un punto de vista semiótico, psíquico, incluso psicoanalítico o antropológico. [...] Al fin, el documento histórico — cualquiera que sea — se ha vuelto texto y se ha vuelto discurso y, en estos casos concretos, texto y discurso teatral. (Meyran, 2015 : 78).

La possibilité de traiter le matériau historique comme un discours restitué aux vérités historiques leur caractère artificiel, c'est-à-dire leur construction avec tout ce qu'implique le processus d'élaboration du récit historique : sélectionner, retrancher, éluder, exalter, etc. C'est ainsi que se construisent les figures de l'histoire. Pour ce faire, je m'appuie sur les lectures post-structuralistes et bakhtiniennes qui ont proliféré dans l'exercice critique de la seconde moitié du XX^e siècle et qui mettent l'accent sur la dimension discursive des œuvres analysées. Un exemple de ce type d'analyse critique peut être vu dans le roman avec Seymour Menton (1993) et sa catégorie du nouveau roman historique, ainsi que dans le travail de Daniel Meyrán (2003) sur l'analyse critique et historique du drame latino-américain. Ce type de lecture met en évidence les opérations de démontage, de démystification et de parodie de l'historicisme du XIX^e siècle, et installe dans l'exercice de l'élaboration poétique de l'histoire la prééminence de la fonction de démontage critique du récit officiel ; les processus de traumatisme et de deuil historique liés à l'innommable ;

la résistance comme seule issue face à l'absence d'horizon utopique. À mon avis, ce type d'approche critique doit être articulé avec la dimension spéculative des drames élaborés historiquement, car dans toute critique déconstructive du discours historiciste opère - positivement - une thèse historique fortement enracinée dans le présent, dans le contexte de la production de la pièce. Comme le souligne Linderberger : « C'est depuis longtemps un lieu commun que les pièces historiques sont au moins autant un commentaire sur l'époque du dramaturge que sur les périodes sur lesquelles elles sont ostensiblement écrites » / « It has long been a commonplace that historical plays are at least as much a comment on the playwright's own times as on the periods about which they are ostensibly written » (Lindenberger, 5).

La troisième voie que je propose d'ajouter aux précédentes est celle de la composition. Je comprends le voie compositionnelle comme tout ce qui est inventé et ajouté à l'histoire représentée et élaborée sur scène. On pourrait dire, en suivant l'idée de Simondon (2004), qu'elle s'ajoute comme une prothèse (19), un ajout sur lequel peut s'appuyer tout ce qui se dresse déjà sur ses pieds. Cette voie produit sa propre historicité, soit en déformant l'histoire, soit en la recomposant à partir d'un « comment les faits auraient dû se dérouler », entre autres possibilités. L'inventé, la partie fictionnelle du binôme drame et histoire, serait une création qui ajoute quelque chose au monde, quelque chose qui n'existait pas avant elle :

Or, par « écriture », il ne faut pas seulement entendre l'acte mécanique de tracer des signes sur le papier - geste d'ailleurs durable dans ce que "écrire veut dire en tant que tel" - mais, sur une pluralité de plans, un processus déterminé de production tendant vers une dimension imaginaire qui peut prendre la forme d'un objet et produire des effets, objet qui sans être de la nature des objets réels, même s'il l'est d'une manière particulière, coexiste, comme le soutenait Kant, avec d'autres objets réels (Jitrik, 1995: 32).

Ahora bien, por "escritura" no debe entenderse tan sólo el acto mecánico de trazar signos sobre un papel- gesto, de todos modos, perdurable en lo que "la escritura quiere decir como tal"- sino, en pluralidad de planos, un proceso determinado de producción tendiente a que una dimensión imaginaria pueda llegar a tener forma de objeto y a producir efectos, un objeto que sin ser de la índole de los objetos reales, aun siéndolo de modo peculiar, convive, como lo sostenía Kant, con los otros objetos reales (Jitrik, 1995 : 32).

Cette façon d'élaborer l'histoire est directement liée à ce que Noé Jitrik dit du roman historique, mais qui s'applique aussi à l'écriture dramatique :

En ce sens, le roman historique, et non la formule, pourrait se définir très généralement et approximativement comme un accord - peut-être toujours violé - entre la « vérité », qui serait du côté de l'histoire, et le « mensonge », qui serait du côté de la fiction. Et il est toujours violé parce qu'il est impensable d'avoir un accord parfait entre ces deux ordres qui incarnent, à leur tour, des dimensions propres au langage lui-même ou à la parole entendue comme relations d'appropriation du monde (Jitrik :11).

En ese sentido, la novela histórica, no ya la fórmula, podría definirse muy en general y aproximativamente como un acuerdo -quizá siempre violado- entre "verdad", que estaría del lado de la historia, y "mentira", que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto entre esos dos órdenes que encarnan, a su turno, dimensiones propias de la lengua misma o de la palabra entendidas como relaciones de apropiación del mundo. (Jitrik : 11).

L'invention est donc une forme d'appropriation du monde, en l'occurrence de l'histoire, qui représente non seulement l'objet approprié, mais aussi le moteur de cette appropriation : parce que nous sommes des sujets historiques, parce que nous sommes traversés par l'action qui se déroule sur la grande scène de l'histoire, c'est parce que nous sommes à notre tour appropriés par elle que nous sommes appropriés par elle. Pour Meyrán, ce sera : « Les interstices douteux des faits [qui] permettent à l'imagination de se mouvoir plus librement » (2). Il me semble cependant que ce ne sont pas seulement les interstices douteux, mais aussi le caractère conflictuel et politique que l'histoire implique qui permet ce que Griselda Gambaro appelle une « créativité engagée ». Dans cet engagement, il y a un désir politique fort, une faim d'histoire placée là, au centre de la création, l'engagement dans un projet politique et poétique fait partie de ce qui mobilise la liberté de la parole publique de la scène théâtrale. En matière de fictionnalisation de l'histoire ou d'élaboration poétique de l'histoire, comme j'aime à l'appeler, ce qui est inventé est autant un désir ou un projet d'avenir qu'un acte de justice et de religiosité entre les vivants et les morts de tous les temps, car comme le souligne Michel de Certeau, l'écriture de l'histoire tente de : « calmer les morts qui hantent encore le présent et de leur offrir des tombeaux scripturaires » (1975 : 8).

2. La première voie d'élaboration poétique de l'histoire : vindicative

En ce qui concerne le parcours vindicatif des œuvres analysées par Garro et Lauten, leurs positions politiques sont claires. Tous deux établissent et approfondissent une généalogie qu'ils estiment leur être propre. Dans le cas de Garro, dans la pièce *Felipe Ángeles* - écrite en 1967, mais récemment créée en 1978 - nous assistons au procès du général Ángeles². Nous comprenons rapidement que tout le procès est un théâtre mis en scène par Carranza pour l'assassiner, c'est-à-dire que le sort d'Ángeles était scellé avant le procès, le procès n'est rien d'autre qu'un spectacle pour laver l'image de Carranza. À travers la voix et la figure du général Ángeles, il est établi que la tradition du vaincu est la seule authentiquement révolutionnaire. Pour Garro, gagner est éthiquement et esthétiquement pire qu'être vaincu, car être vaincu signifie que l'on n'a pas fait de compromis, que l'on ne s'est pas vendu, que l'on a gardé ses convictions : « ANGELES : Peut-être qu'aucun triomphe n'est fructueux et que seule la défaite est exempte de compromis, il n'y a personne avec qui faire un pacte, pas même avec soi-même » / « ÁNGELES : Quizá ningún triunfo es fecundo y sólo la derrota está libre de compromisos, no hay con quién pactar, ni siquiera con uno mismo. » (Garro, 195). En ce sens, deux figures représentent chacune des généalogies présentées dans la pièce : celle des vaincus apparaît dans « le ciel du tir » / « el cielo de los fusilados » (*Teatro completo*, 243), tandis que celle des vainqueurs correspond à « l'ère des assassins » / « la era de los asesinos » (*Teatro completo*, 270).

La revendication de Garro passe par l'acte de nommer chaque camp, non pas sous les étiquettes connues fournies par le développement de la révolution mexicaine elle-même (par exemple, Carrancistas, Villistas, Zapatistas, entre autres), mais leur assigne un nouveau nom, et simplifie la confrontation politique et militaire dans le processus. Au « le ciel des fusillés » se trouvent ceux qui n'ont pas fait de compromis et qui sont morts. Leur mort inaugure « l'ère des assassins ». Cette revendication repose sur

² Il est important de souligner qu'Elena Garro a eu accès à la transcription du procès du général Ángeles. C'est pourquoi de nombreux faits qui pourraient être considérés comme faisant partie de la fiction sont en fait des faits historiques que l'auteur n'a pas eu besoin de développer, car ils étaient déjà très dramatiques en eux-mêmes, par exemple le fait que le procès ait eu lieu au « Teatro de los Héroes ».

l'invention de noms et la lecture historique qui soutient la dialectique des fusillés/assassins. Cette lignée d'assassins est représentée par Carranza, qui met en scène le spectacle d'une procédure régulière à travers le procès de Felipe Ángeles, qui assiste en fait à son exécution, car quoi qu'il fasse pour se défendre du crime de trahison contre la révolution, sa sentence a déjà été prononcée par Carranza. Ce dernier est un personnage physiquement absent de l'action, mais dont la présence agit comme une sorte d'esprit auteur ou dramaturgique de l'œuvre, car il orchestre toute la mascarade de la justice militaire.

Pour sa part, Felipe Ángeles incarne par sa présence le vaincu/exécuté. La valeur de cette position se mesure à l'aune de son intégrité et de sa probité. Cette généalogie des vaincus s'inscrit dans une lignée où l'on retrouve également Madero, les frères anarchistes Magón ou encore Francisco Villa (Garro, *Revolucionarios mexicanos*). Ils sont tous unis par une tendance à la virtuosité et à l'honneur, du côté des idéaux de la révolution qui, contrairement à la force et au pouvoir exercés par les vainqueurs, sont impuissants, bien que moralement intègres. Ainsi, l'élaboration de l'histoire par le biais de la revendication dans l'œuvre de Garro fonctionne comme un remplacement de la valeur vainqueur/vaincu par les pôles authenticité/trahison en ce qui concerne la révolution mexicaine. Pour Garro, avoir le pouvoir implique donc d'assumer un pragmatisme politique qui pactise toujours avec l'immoral, qui reproduit le pouvoir sans se différencier beaucoup du régime de Porfirio Díaz, comme si de l'autre côté il y avait un pouvoir révolutionnaire qui ne s'arrête pas avant d'avoir vu l'idéal se réaliser ou de mourir. Ce pouvoir est authentiquement historique parce qu'il imagine, comme le souligne Felipe Ángeles lui-même : « Qu'est-ce que l'histoire si ce n'est un exercice d'imagination ». Cette imagination favorise une pratique éloignée des trucs de la *real politik*, proche en revanche de ce dont rêvent les révolutionnaires authentiques. En observant la justification que Garro met en scène, il est possible d'affirmer que l'auteur est une idéaliste, une amoureuse éperdue de personnages qui pratiquent diverses formes de déviation (manières de s'éloigner du *statu quo*), qui observe politiquement les lois éthiques et qui exige une morale élevée de la part de ceux qu'elle choisit comme personnages, ceux qu'elle compose à la mesure de ses idéaux.

C'est pourquoi Garro, en donnant raison à Ángeles, Villa, les frères Magón, entre autres, montre aussi que les vainqueurs de la révolution n'ont pas vraiment rompu avec les anciennes façons de faire de la politique, à l'époque de Porfirio Díaz, quand les vieux oligarques porfiriens semblaient vouloir s'éterniser au moment où ils étaient le plus proches de leur propre mort.

De son côté, Felipe Ángeles incarne par sa présence les vaincus / fusillés. La valeur de cette position se mesure à son intégrité et à sa force morale. Cette généalogie des vaincus suit une lignée dans laquelle on retrouve également Madero, les frères anarchistes Magón et même Francisco Villa (Garro, *Revolucionarios mexicanos*). Tous sont unis par une tendance à la virtuosité et à l'honneur, du côté des idéaux de la révolution qui, contrairement à la force et au pouvoir exercés par les vainqueurs, s'avèrent impuissants, bien que moralement intègres. Ainsi, l'élaboration de l'histoire par le biais de la revendication dans l'œuvre de Garro fonctionne comme un remplacement de la valeur vainqueur/vaincu par les pôles authenticité/trahison en relation avec la révolution mexicaine. Pour Garro, donc, détenir le pouvoir implique d'assumer un pragmatisme politique qui pactise toujours avec l'immoralité, qui reproduit le pouvoir sans se différencier beaucoup du régime précédent de Porfirio Díaz, en supposant ainsi qu'il existe de l'autre côté une puissance révolutionnaire qui ne s'arrête pas tant qu'elle n'a pas réalisé l'idéal ou qu'elle n'est pas morte en essayant. Cette puissance est authentiquement historique car elle imagine et expérimente des possibilités, comme le souligne Felipe Ángeles lui-même : « L'imagination, comme les mathématiques, est un acte de l'imagination. Et l'imagination est le pouvoir de l'homme de projeter la vérité et de sortir de ce monde d'ombres et d'actes incomplets. » / « La imaginación, como las matemáticas, es un acto de la imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre de proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y de actos incompletos » (Garro : 220). Cette imagination favorise une pratique éloignée des ruses de la realpolitik, mais proche, en revanche, des rêves des véritables révolutionnaires. En observant la revendication que Garro met en scène, on peut affirmer que l'auteur est une idéaliste ; une amoureuse perdue des personnages qui pratiquent diverses voies de détournement (façons de s'éloigner du statu quo) ; politiquement respectueuse des lois

éthiques ; et qui exige un niveau moral élevé de ceux qu'elle choisit comme figures, qu'elle compose à la mesure de ses idéaux. C'est pourquoi, en revendiquant Ángeles, Villa, les frères Magón, entre autres, Garro met également en évidence que les vainqueurs de la Révolution n'ont pas vraiment rompu avec les anciennes formes de politique, alors que les anciens oligarques porfiristes semblaient vouloir s'éterniser, juste au moment où ils se rapprochaient le plus de leur propre mort.

Pour Lauten, en revanche, la revendication historique n'a pas de nom propre, mais un seul, celui d'un territoire, le Yaya, dans lequel chacun a sa place. Dans les années 1970, Lauten, actrice et metteur en scène avant d'être dramaturge, s'est installée dans cette communauté avec laquelle elle a fait du théâtre et dans laquelle elle a écrit les seules pièces qu'elle a produites en tant que dramaturge avant un long silence qui a été rompu dans les années 1990 grâce à son association artistique avec Raquel Carrió. Dans le théâtre de Yaya, ceux qui agissent se représentent eux-mêmes, car comme le souligne l'épigraphe de Fidel Castro qui ouvre le livre : « Nous avons la possibilité de faire de tout un peuple un créateur » / « Tenemos la posibilidad de a todo un pueblo hacerlo creador » (19). Je crois fermement que les mots de Castro incarnent le projet poétique historique de Lauten, qui implique un horizon qui n'est pas encore totalement atteint, mais dans lequel on peut clairement entrevoir un pouvoir créatif qui est également revendiqué par l'auteur. Cette revendication est en contradiction avec la situation dans laquelle se trouve une partie de la communauté Yaya, qui résiste au changement et pousse Lauten à penser et à créer ce que j'appellerai une méthodologie utopique. Dans cette méthodologie, la revendication des expériences collectives des Yaya implique que celles-ci soient observées sous un œil critique rigoureux afin que, sans idéaliser le peuple, il puisse se voir dans les œuvres et transformer ce qui doit l'être pour atteindre cette utopie. En ce sens, ce qui sera justifié fait l'objet d'un examen exhaustif.

Narrateur 1 : Eh bien, camarades, nous sommes venus ici ce soir parce qu'on nous a dit qu'il y avait une assemblée où l'on allait discuter de choses importantes, de choses qui nous intéressent tous en tant que révolutionnaires : qui sommes-nous, d'où venons-nous, où vivons-nous ? Peu importe que certains d'entre nous soient des cow-boys, d'autres des constructeurs, d'autres des ouvriers agricoles, d'autres des femmes au foyer,

nous sommes tous des artistes, et en tant qu'artistes, nous allons faire du théâtre, et aussi être présents à l'assemblée qui va avoir lieu ici. Nous passerons donc de la pièce à l'assemblée et de l'assemblée à la pièce, si vous nous le permettez. Vous nous permettez ? / Public. Oui ! / Narrateur 1. Comme l'assemblée n'a pas encore commencé parce qu'il est huit heures moins le quart et qu'il est huit heures, nous allons commencer la pièce (Teatro La Yaya, 129).

Narrador 1. Bueno, compañeros, nosotros hemos venido aquí esta noche porque nos dijeron que había una asamblea donde se iban a tratar cosas importantes, cosas que nos interesan a todos como revolucionarios. ¿Quiénes somos, de dónde venimos, dónde vivimos? No importa que algunos seamos vaqueros, otros constructores, otros obreros agrícolas, otras amas de casa, todos somos artistas, y como artistas, vamos a hacer teatro, y también a estar presentes en la asamblea que se va a dar aquí. Así que saltaremos de la obra a la asamblea y de la asamblea a la obra, si ustedes nos lo permiten. ¿Nos lo permiten? / Público. ¡Sí! / Narrador 1. Como la asamblea todavía no ha empezado porque son las ocho menos cuarto y es a las ocho, vamos a empezar la obra de teatro (Teatro La Yaya, 129).

Il est significatif que les différences qui définissent chaque membre du public en tant que travailleur (ouvriers, constructeurs, ouvriers agricoles, femmes au foyer) soient compensées par leur qualité d'artistes, en résonance avec la citation de Castro que j'ai mentionnée plus haut. À partir de la valeur et de l'importance du nom collectif et générique (« le peuple », « nous sommes tous des artistes »), Lauten élabore l'histoire du processus révolutionnaire à partir de la nécessaire transformation d'un peuple dont les membres sont atomisés et séparés les uns des autres. C'est pourquoi, dans *Vaya mi pájaro preso*, Rosa, le personnage principal, est l'un des rares personnages individualisés, avec son mari Cuco et sa mère Iluminada. Les autres personnages appartiennent à de grands groupes (voisins, acteurs, enfants, rebelles) et sont identifiés par un numéro (voisine 1, voisine 2, etc.). Au début, le personnage collectif du peuple désigne Rosa comme une jeune « macho », stigmaté qu'elle mérite de ne pas avoir encore eu ses règles. Le début de la pièce nous montre un village médisant, dont la vie est basée sur le jugement, dans ce cas-ci, de Rosa, pour être la jeune fille qui sort de la norme. Ce problème n'est pas fondamental, c'est un autre des soucis qui affligent Rosa, car la pièce avance rapidement pour passer en revue ses autres problèmes quotidiens. Entre les commérages des voisines et les difficultés d'une vie de pauvreté, la voix de Rosa, à partir de la seconde

moitié de l'œuvre, se consacrera à répéter les raisons de son emprisonnement : « Rosa. Je m'y suis adaptée et je n'aime pas changer, c'est une habitude. » / « Rosa. Yo estoy adaptá a esto y no me gusta cambiar, es la costumbre ». (97) Elle et tout le village sont des oiseaux en cage. La valeur ici réside dans la capacité à rompre avec le cycle de l'habitude, à ne pas imiter la vie telle qu'elle était menée, mais à comprendre l'importance d'incarner la révolution dans la pratique quotidienne. Cela peut peut-être s'apparenter à ce que Felipe Ángeles essayait de briser dans les coutumes de la guerre. La prison que Lauten présente avec brio en tant que matérialiste historique est construite à partir de l'habitude et de l'inertie. La révolution qui ouvre les cages implique d'abandonner les anciennes pratiques, maintenant que les portes sont ouvertes. Cependant, le nœud de la prison est la volonté même des oiseaux : s'enfuir ou ne pas s'enfuir, maintenant que personne ne les oblige à rien.

Il est intéressant de noter que tout au long de l'œuvre, nous assistons à la vie de Rosa, entourée à tout moment des circonstances historiques qui ont conduit à la Révolution. Cependant, vers la fin, la voix collective des voisines prend de l'ampleur, tandis que Rosa s'isole. Ce passage de l'expérience individuelle au récit choral des voisines, sur les changements qu'elles ont connus avec la révolution, met en valeur l'importance de la volonté d'être libre, car comme l'a dit Paulo Freire : « Personne ne libère personne, mais personne ne se libère seul ». / « Nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo » (2005 : 29).

3. La deuxième voie de l'élaboration poétique de l'histoire : critique-spéculative

En ce qui concerne la voie critique-spéculative, nous verrons que les opérations de démontage de la vérité historiciste ou du récit officiel permettent aux auteurs non seulement de remettre en question la version des vainqueurs, mais aussi d'utiliser l'histoire comme moyen de faire valoir leurs thèses politiques.

Dans Garro, l'opposition entre le couple force-loi et le couple justice-loi est évidente. Chaque personnage devra incarner un rôle dans la

composition de la scène du procès, qui est en soi un rituel social hautement théâtralisé. Ainsi, l'esprit dramaturgique de Carranza, en déguisant l'exécution du général Ángeles en procès, incarne la force-loi et crée un contraste entre le vrai et le faux, renforcé par le fait que ce procès se déroule au « Théâtre des Héros ». Cela souligne le caractère mis en scène du procès. Ute Seydel note à ce sujet :

En lo que atañe a esta obra de teatro, en la crítica literaria se ha reiterado el aspecto metateatral, pues el juicio histórico se realizó en el Teatro de los Héroes de Chihuahua, por lo que la escenografía para la pieza teatral de Garro representa también un teatro y a lo largo del juicio se escuchan los aplausos y silbidos del público (2010: 81).

En ce qui concerne cette pièce, l'aspect métathéâtral a été réitéré dans la critique littéraire, puisque le procès historique a eu lieu au Teatro de los Héroes à Chihuahua, de sorte que la scénographie de la pièce de Garro représente également un théâtre, et que l'on peut entendre les applaudissements et les sifflements du public tout au long du procès (2010 : 81).

À première vue, tout le procès semble se résumer à une mise en scène théâtrale d'un acte de justice de Carranza et de ses sbires, tandis que la figure de Felipe Ángeles incarnerait le véritable idéal révolutionnaire. Ce contraste est cependant insuffisant, puisque c'est Felipe Ángeles lui-même qui analyse sa participation au processus révolutionnaire également en termes de spectacle. Il n'y aurait donc pas de réalité plus authentique en dehors du théâtre, car c'est dans le théâtre lui-même que la vérité peut, en fait, émerger. Le contraste est entre ceux qui sont capables d'imaginer l'histoire de manière créative et d'agir en conséquence, et ceux qui ne font que répéter mécaniquement le répertoire d'actions des vainqueurs de tous les temps. Ce mécanisme historique est confronté à Angeles. En ce sens, la revendication d'une tradition des vaincus met en scène l'impuissance de ce noble idéalisme révolutionnaire. Contrairement à un théâtre qui met en scène le possible, comme le souligne Sarrazac dans la *Critique du théâtre* (139), nous trouvons ici un théâtre qui rend la justice impuissante et donc impossible. Ce destin est scellé lorsque Dieguez, l'un des soldats qui s'efforce de suivre à la lettre le scénario du procès, fait une remarque sur les personnes qui participent en tant que spectateurs :

Ne me parlez pas du peuple ! Dans quelques heures, nous tuerons Felipe Ángeles et ils ne lèveront pas le petit doigt pour le sauver. Le premier chef leur donne cette image sacrificielle, dans laquelle ils se voient comme exemplaires. La mort d'Ángeles suffit pour qu'ils se sentent abattus à leur tour. Les tyrans fondent leur cruauté et leur toute-puissance sur ce mirage. Vous les verrez demain. Ils ne veulent pas être éclaboussés de sang et se croient propres. Les voyez-vous maintenant ? Ils aiment la force parce qu'elle justifie leur impuissance (Garro, Teatro completo : 222).

¡No me hable de la gente! Dentro de unas horas les mataremos a Felipe Ángeles y no moverán un dedo para salvarlo. El Primer Jefe les regala esa imagen sacrificada, en la que ellos se ven ejemplares. Les basta con la muerte de Ángeles para sentirse ellos también fusilados. En ese espejismo los tiranos fundan su crueldad y su omnipotencia. Ya los verá mañana. No quieren que los salpique la sangre y creen que así quedan limpios. ¿Los ve ahora? Quietos. ¡Les gusta la fuerza porque justifica su impotencia! (Garro, Teatro completo : 222).

La dureté avec laquelle Dieguez parle du peuple nous présente un personnage collectif dont les actes sont guidés par la peur. Ce sentiment agit comme un dramaturge qui se charge de rappeler l'impuissance populaire à travers la figure du fusillé. Nous ne sommes pas face à un peuple audacieux capable de passer à l'action – et qui, s'il ne le fait pas, c'est par habitude, comme dans le cas de Lauten –, mais face à une masse prisonnière de la peur qui la paralyse et l'immobilise. À l'inverse, le tyran agit également par peur, mais la sienne est la peur de perdre le pouvoir, c'est pourquoi il doit agir et se défendre. Ainsi, le principe selon lequel la loi ne s'impose que par la force s'oppose à la maxime idéaliste selon laquelle la véritable loi soutient la justice. Cependant, la valeur de chaque position ne peut être mesurée par la victoire ou la défaite, mais par la fidélité à une vérité ou la trahison pour le pouvoir.

Lauten, quant à lui, en ne posant pas la révolution de l'individualisation des noms de personnes, développera sa critique à partir de ce que, en tant qu'expérience partagée, les individus, acteurs et spectateurs de leur propre drame, peuvent identifier comme étant à la fois personnel et collectif. L'opération de démantèlement de la vérité historique commence par le traitement des corps des travailleurs et des conséquences qui en découlent. Dans la pièce *De como algunos hombres perdieron el paraíso*, un narrateur raconte l'histoire des *vegueros*, les planteurs de tabac, depuis l'époque

précolombienne, lorsque les peuples indigènes vivaient encore sur place, jusqu'à la veille de la révolution, en passant par la période coloniale. Ce qui est raconté, c'est l'histoire de la répression des travailleurs, dans laquelle tout ce qui était civilisation du point de vue métropolitain s'inverse et devient barbarie. Le narrateur engage un dialogue avec le public, comme s'il s'agissait d'un cours d'histoire, dans lequel la révolution implique une rupture, à partir de laquelle le temps s'ouvre et permet au processus d'investigation qu'est le Teatro de La Yaya de commencer. La nécessité d'un langage simple se conjugue avec l'enquête sur les conditions de vie de la communauté. Les pièces de théâtre écrites à La Yaya sont locales jusqu'à la moelle. Les personnages sont représentés dans la chorégraphie des corps, qui se meuvent en tant que groupe, mais ne sont pas individualisés pour autant, car toutes les expériences sont prises en compte. Cette collectivisation de l'individu s'exprime également dans le mouvement des corps sur scène, comme dans la didascalie suivante de *Vaya mi pájaro preso* :

Les femmes sont divisées en deux groupes. Les unes sont assises à droite du cercle de tabourets, les autres sont debout à gauche et le restent jusqu'à la fin de la pièce. Celles de droite ont des lanternes chinoises. Ceux de gauche font des commérages. À ce moment-là, il n'y a pas de relation entre Rosa et ces femmes. Ce sont deux plans de réalité différents (94).

Las mujeres se dividen en dos grupos. Unas se sientan a la derecha del círculo de taburetes, y otras se paran a la izquierda y permanecen paradas hasta el final de la obra. Las de la derecha tienen faroles chinos. Las de la izquierda chismosas. En este momento entre Rosa y estas mujeres no existe relación alguna. Son dos planos distintos de la realidad (94).

Ce qui se passe dans cette scène est une chorégraphie dans laquelle les femmes racontent d'abord ce qu'était la vie avant la révolution et ensuite ce qui s'ouvre avec l'avènement des temps révolutionnaires : possibilités d'éducation pour leurs enfants, voire pour elles-mêmes ; sortie de la maison pour travailler dans les étables ou d'autres occupations ; accès à la médecine ; etc. Rosa, quant à elle, s'isole en restant à sa place et en résistant au changement. Dans la scène, la protagoniste, traitée depuis le début comme une femme différente des autres, s'obstine à maintenir sa condition.

D'où l'insistance à s'identifier comme « je », en joignant au pronom des attributs qui ne font que la retenir dans le temps (« je suis... ») :

Rosa (complètement enfermée entre les tabourets qu'elle a apportés avec elle, elle monte sur celui où elle est assise et, s'accrochant à Cuco, crie vers le public). Je..., je..., je..., je suis très contente, je suis très résignée, je suis une travailleuse acharnée, mais pour être honnête, je voudrais finir ici, collée à cette terre, à ce petit ranch ; finir ici, collée à cette terre, à ce petit ranch..., finir ici, collée à cette terre, à ce petit ranch... (Elle continue à répéter cela, en baissant le ton jusqu'à perdre la voix). Il se jette sur Cuco et tous deux se redressent comme deux poupées cassées, lui avec le visage de la joie et elle avec celui de la tragédie) (Lauten, Vaya mi pájaro preso : 102).

Rosa. (completamente encerrada entre los taburetes que ha ido trayendo se encarama arriba del que está sentada y agarrándose de Cuco le grita al público). Yo..., yo..., yo..., yo soy muy conforme, yo soy muy resignada, yo soy muy trabajadora, pero pa ser sincera yo quisiera acabar aquí pegá a esta tierra, a este ranchito; acabar aquí pegá a esta tierra, a este ranchito..., acabar aquí pegá a esta tierra, a este ranchito... (Esto lo sigue repitiendo bajando el tono hasta que se queda sin voz. Se tira arriba de Cuco y los dos se incorporan como dos muñecos rotos, él con la más cara de la alegría y ella con la de la tragedia). (Lauten, Vaya mi pájaro preso : 102).

Rosa, qui résiste à l'idée de changer sa maison aux sols en terre battue pour les habitations modernes installées dans la nouvelle Yaya, finit par se transformer en poupée triste, image renforcée par le mécanisme de la répétition de « acabar aquí pegá a esta tierra... » (« finir ici collée à cette terre... »). Le mouvement mécanique de ces personnages contraste à son tour avec la chorégraphie collective du reste des paysannes qui se déplacent autor d'eux librement et plastiquement. Le local est donc un témoignage, mais aussi une recherche et une expérimentation, qui imprègne sans doute toute la trajectoire théâtrale de Lauten, puisque dans la recherche expressive de ce corps collectif se créent des pratiques qui, à partir de la précarité du théâtre pauvre, obligent à des solutions créatives. La critique de l'immobilité de Rosa est aussi une façon de représenter l'histoire à travers deux images opposées : la rigidité de l'immobile qui maintient l'état des choses et la plasticité du mobile qui se joint avec souplesse à la transformation qui ouvre le temps de la Révolution, thèse de Lauten dans cette œuvre.

4. La troisième voie d'élaboration poétique de l'histoire : la voie compositionnelle

Sur la voie compositionnelle, je voudrais souligner que dans ces poétiques la tonalité affective est un modulateur des images qui se composent dans la scène et apportent à l'élaboration de l'histoire la densité du regard de l'auteur. Ainsi, les images de l'histoire acquièrent leur épaisseur à partir d'un enthousiasme réfléchi, dans le cas de Lauten, et d'un pessimisme idéaliste, dans celui de Garro.

Pour ce dernier, l'échec de la révolution donne à la scène une tonalité oppressive. La beauté apparaît dans le contraste, c'est-à-dire que face à la tyrannie et à la trahison, l'honneur et la vertu du général Ángeles brillent et s'illustrent humblement. L'utopie est une figure sans territoire, dont l'étendue se réduit au corps du protagoniste, mais un peuple avec tous ses besoins, ses expériences et ses désirs ne peut habiter un seul corps ; il a besoin d'une vaste terre, comme l'est le Mexique. Cependant, la tyrannie entraîne une transfiguration de l'espace-temps mexicain : la terre a été transformée en cimetière, les théâtres en tribunaux, le héros en traître, le peuple en armes en public silencieux, la voix en bavardage. Le général Ángeles déclare : « Je ne sais pas si quelqu'un m'a entendu, mais ce que je sais, c'est que nous devons parler dans ce cimetière que vous avez transformé en pays, où l'on n'entend que des cris et des coups de feu... ici, où la terreur a réduit l'homme à un bavardage » (233). C'est la force de la loi qui rend impuissantes toutes les tentatives de justice. Garro compose le temps de la révolution comme un devenir vers une fermeture temporelle catégorique dans laquelle tout est réduit à une seule option. L'auteur voit cette option et cela lui permet de faire une prédiction : il n'y a pas de rédemption pour les vaincus, leur utopie a été bannie du royaume des idéaux et nous sommes laissés à la merci des assassins. En effet, si l'on considère que la pièce a été écrite en 1967, un an avant le massacre de Tlatelolco, Felipe Ángeles devient un avertissement sur les ruses du pouvoir et les techniques dramatiques utilisées par la tyrannie pour se faire passer pour une démocratie.

Lauten, en revanche, a un ton révolutionnaire et enthousiaste. Cela ne signifie pas que, dans la construction et l'application de sa méthodologie théâtrale utopique, elle ne rencontre pas de problèmes, par

exemple, comment parvenir à coordonner les corps et les esprits, non pas pour qu'ils fassent tous la même chose, mais pour qu'ils marchent vers le même horizon. À cette fin, Lauten fait parler les voisins comme des voix en chœur, dans lesquelles, bien qu'ils construisent tous un récit du changement produit par l'ouverture du temps révolutionnaire, chacun en fait l'expérience de manière différente. Cette unité dans le multiple est accompagnée par la chorégraphie qui, avec des gestes, construit des significations prothétiques à ce que les voix racontent. Pratiquement, la diégèse s'impose à la mimésis, mais les corps se meuvent poétiquement parce que dans leur coordination ils construisent des images, comme dans un langage hautement figuratif. Cette poétique du corps repose sur une conception particulière du temps, puisque la pleine réalisation de la révolution est le but, qui doit être marqué comme une césure séparant le temps antérieur du temps révolutionnaire. Ceci est annoncé dès le début de la pièce :

ACTEUR 5 : Pendant la Semaine Sainte, on ne se promène pas avec une machette parce qu'on dit que les bâtons pleurent du sang / ACTEUR 6 : C'était avant / ACTEUR 7 : Il y a des buissons qui vous sucent / ACTEUR 8 : C'était avant / ACTEUR 9 : Au-dessus du naturel, il doit y avoir d'autres êtres / ACTEUR 10 : C'était avant / ACTEUR 11 : Qu'est-ce que la nature, est-ce qu'elle nous guide / ACTEUR 12 : C'était avant (Lauten, Vaya mi pájaro preso, 66- 67).

ACTOR 5: En la semana santa no se anda con machete porque se dice que los palos lloran sangre. / Actor 6: Eso era antes. / ACTOR 7: Hay matas que lo chupan a uno / ACTOR 8: Eso era antes. / ACTOR 9: Sobre lo natural debe haber otros seres. / ACTOR 10: Eso era antes. / ACTOR 11: ¿Qué es la naturaleza? ¿Ella nos guía? / ACTOR 12: Eso era antes. (Lauten, Vaya mi pájaro preso, 66- 67).

« C'était avant » est la césure à partir de laquelle nous travaillons avec le temps. Il s'agit d'un théâtre qui propose donc une modélisation de l'histoire et du territoire, et pas seulement sa représentation. C'est l'invitation faite au début, car se reconnaître artiste, ce n'est pas seulement faire du théâtre amateur, c'est composer toute l'histoire, dans sa chair et dans sa lettre. En ce sens, c'est l'utopie qui permet d'imaginer un espace où ce qui est à l'horizon a déjà lieu. C'est une ouverture temporelle qui ne se risque pas à prédire, mais qui avance comme dans un processus

d'exploration et de travail. Il n'y a pas de génie auteur, mais communication et création collective. La beauté et la vertu n'apparaissent pas par contraste, car, comme le souligne Lauten, « il n'y a pas de beauté sans paradoxe » / « no hay belleza sin paradoja » (171) ou, comme dans la construction du temps révolutionnaire dans *Vaya mi pájaro preso*, il n'y a pas de changement sans résistance.

Conclusion : l'histoire est un théâtre

Pour conclure, je voudrais juste souligner que pour ces poétiques, l'histoire elle-même apparaît comme un théâtre. Cependant, il est clair que Garro et Lauten se trouvent à deux moments très différents des processus révolutionnaires : Garro appartient au groupe d'auteurs qui élaborent la révolution mexicaine sans l'avoir vécue directement, dans son cas la révolution a déjà eu lieu et elle doit observer les conséquences de ce qui peut également être considéré comme une guerre civile féroce. Dans le cas de Lauten, elle vit la révolution, est infectée par son enthousiasme et fait l'expérience de la pleine possibilité d'une réalisation utopique et veut travailler pour elle, pour essayer des possibilités, pour voir ce qui se passe lorsque le peuple est traité comme un artiste. Ces travaux d'élaboration de l'histoire se maintiennent dans une position intermédiaire entre la passivité de la contemplation de ce théâtre qu'est l'histoire et l'activité de ceux qui composent l'histoire en considérant leurs appréhensions, leurs désirs et les façons dont ils imaginent à la fois ce qui s'est passé, comment cela aurait dû se passer et où cela pourrait nous mener. Cela me rappelle la proposition de Karel Kosik dans son article *L'individu et l'histoire*. Pour lui, l'histoire peut être conçue comme un jeu, c'est-à-dire comme une participation directe (l'acte même de jouer, d'assumer un rôle, d'agir) et avec la contemplation ou l'attente que tout jeu implique (l'observation des lois du jeu, l'attention à ce qui se passe afin de prendre des décisions ou de s'en souvenir plus tard). Cette double condition, me semble-t-il, opère puissamment dans le drame de l'élaboration historique, car, comme nous l'avons vu dans l'analyse des pièces, non seulement on porte des jugements et des lectures sur le passé, mais on le compose, on lui donne une forme, ce qui permet au

présent de visiter plus facilement le passé, là où sont les morts, mais dans leur condition de vivants.

Bibliographie

- Benjamin, W. 1989. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Editorial Aguilar.
- De Certeau, M. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard
- Freire, P. 2005. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Gambaro, G. 2012. *Teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Garro, E. 2016. *Teatro completo*. Mexico D. F. : Fondo de Cultura Económica.
- Garro, E. *Revolucionarios mexicanos*.
- Jitrik, N. 1995. *Histoire et imagination littéraire. Les possibilités d'un genre*. Buenos Aires : Editorial Biblos.
- Kosik, K. 1991. *El individuo y la historia*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Lauten, F. 1981. *Teatro La Yaya*. La Havane: Editorial Letras Cubanas.
- Linderberger, H. 1998. *Historical drama. La relation entre la littérature et la réalité*. Chicago/Londres : The University of Chicago Press.
- Mayorga, J. 2015. *Le dramaturge comme historien*. Madrid : Postmetropolis Editorial.
- Meyran, D. 2003. "Repenser le présent. *Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos..."*, Vol. II, Universidad de Alicante, p. 863-868.
- Meyran, D. 2008. "*Una lectura del tiempo sobre el tiempo*" ou le théâtre comme modèle socio-critique de lecture de l'histoire. *Revista Káñina*, vol. XXXII, no. 1, p. 73-80.
- Menton, S. 1993. *La nueva novela histórica de América Latina*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Muguercia, M. 2010. *Teatro Latinoamericano del siglo XX. Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Santiago du Chili: RIL editores.
- Parkinson, L. 2004. *La construcción del pasado*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Sarrazac, J.P. 2009. *Critique du théâtre*. Pologne : Éditions Circé.
- Sarrazac, J.P. 2012. *Poétique du drama*. Paris : Éditions du Seuil.
- Seydel, U. 2007. *Narrar historia (s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid/ Francfort : Iberoamericana/ Vervuert.

Seydel, U. 2010. "Felipe Ángeles: la reivindicación de la soberanía del Yo". *Literatura Mexicana*, XXI.2, p. 75- 90.

Simondon, G. 2013. *Imagination et invention*. Buenos Aires : Editorial Cactus.

Spang, K. 1998. *Le drame historique. Théorie et commentaire*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.



GERFLINT

© *Synergies Chili*, n° 21, Année 2025.

Revue du GERFLINT

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb426944659>

Bibliothèque nationale de France. Novembre 2025 -

Éléments sous droits d’auteur.

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-chili>

