LA ÚLTIMA CENA :
Théâtralités et théâtre autochtone en langue amuzgo

Zheyra Sofía Vera Castillo
Instituto de Ciencias de la Educación, UABJO
zheira.vera@iceoaxaca.edu.mx

Lorena Córdova-Hernández
Facultad de Idiomas, UABJO
lcordova.cat@uabjo.mx

Résumé

La última cena est un monologue mexicain, en espagnol et en langue amuzgo (Oaxaca, Mexique), écrit et interprété par Palemón Olmedo sous la direction de Pedro Lemus. Le duo Olmedo–Lemus travaille depuis plus de dix ans au sein de différentes compagnies, telles que la Compagnie de théâtre de l'Université autonome Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) et le groupe Crisol. Au cours de l'année 2022, cette œuvre a été diffusée sur la page Facebook du Secrétariat des cultures et des arts de Oaxaca (SECULTA). Le présent article propose une réflexion sur les théâtralités afin de comprendre le processus d'interaction des codes théâtraux définis culturellement et agencés par un créateur théâtral qui manifeste une altérité et une certaine conception de la réalité (Adame, 2004). À partir d'une perspective qualitative inspirée de la sémiotique sociale, les résultats s'articulent autour de trois axes : a) la présentation du personnage ; b) le théâtre autochtone ; et c) l'œuvre comme miroir de la vieillesse dans les peuples autochtones. Il s'agit ainsi d'analyser le théâtre régional, lequel met en scène, à travers des processus d'adaptation aussi bien que de création, les dynamiques culturelles des groupes sociaux et contribue au renforcement de leurs dynamiques identitaires, telles que la langue et le monde numérique.

Mots-clés **:** théâtralité, théâtre autochtone, vieillesse autochtone, langue amuzgo, Oaxaca.

Abstract

La última cena is a Mexican monologue in Spanish and the Amuzgo language (Oaxaca, Mexico) written and performed by Palemón Olmedo under the direction of Pedro Lemus. Olmedo and Lemus have worked in different groups for over ten years, such as the Theatre Company of the Autonomous University Benito Juárez of Oaxaca (UABJO) and the Crisol Group. In 2022, this performance was shown on the Facebook page of the Ministry of Culture and the Arts of Oaxaca (SECULTA). This article reflects on the theatricality of the performance to understand the interaction process of culturally defined theatrical codes woven by a theatre producer who manifests an otherness and a sense of reality (Adame, 2004). From a qualitative perspective inspired by social semiotics, the results focus on three axes: a) the representation of characters, b) Indigenous theatre, and c) the play as a mirror of old age in Indigenous peoples. The aim is, therefore, to analyze regional theatre, which, through processes of adaptation and creation, stages the cultural dynamics of social groups and reinforces their identity dynamics, such as language and the digital world.

***Keywords*:** theatrality, indigenous theatre, indigenous old age, Amuzgo language, Oaxaca

Source : Sur scène : Palemón Olmedo. Photographie. Crédits à qui de droit.

Introduction

Le théâtre autochtone possède une longue histoire au Mexique, puisque c'est à travers le théâtre qu'a eu lieu l'évangélisation des peuples originaires. Il est demeuré un outil permettant d'atteindre les communautés les plus éloignées ; il s'agit d'un théâtre issu des peuples autochtones et destiné à ceux-ci. Un autre exemple apparaît dans les années 1970 avec l'émergence du théâtre paysan, un théâtre mettant en valeur les dynamiques sociales des régions rurales du pays (Steele, 1993). Plus spécifiquement, dans l'État du Chiapas, le théâtre de marionnettes s'est développé à travers l'Institut national indigéniste (INI) et les Centres coordinateurs, qui promouvaient deux discours auprès des enfants autochtones : le travail et l'hygiène (Sosenski, 2010).

Le discours théâtral dépend des besoins et des contextes des acteurs, des metteurs en scène et des producteurs, qui prennent en compte les expériences et les codes théâtraux acquérant une signification pour l'ensemble des personnes impliquées dans les régions où émergent ces théâtralités. Ainsi, dans le contexte de l'État de Oaxaca – entité fédérative possédant la plus grande diversité linguistique du Mexique –, il est possible de mentionner différents groupes ou expériences de production. Sur le plan administratif, l'État est divisé en huit régions. Bien que cette division ne corresponde pas à la répartition des plus de quinze groupes autochtones présents dans l'État, les politiques culturelles sont organisées selon ces régions administratives et l'on peut trouver dans chacune d'elles une production

théâtrale. Par conséquent, celle-ci ne dépend pas de l'existence d'un théâtre au sens d'un espace physique.

Par exemple, la plus importante production théâtrale se trouve dans les Vallées centrales, où est située la capitale de l'État. Dans la Sierra Norte, on connaît les expériences du groupe Carapacho (Ayutla, Mixe). Dans la région de l'isthme de Tehuantepec se trouve le groupe Dixhaza, dirigé par l'actrice muxe Alex Orozco. Dans cette même région se trouve également la troupe théâtrale Tehuantepec, sous la direction de Marco Petriz. Dans la région côtière, le théâtre développé à Finca Alemania est porté par le Comité de défense des peuples autochtones (CODEDI). Quant à la région mixtèque, on y trouve le groupe Metamorfosis Teatro (Huajuapan de León), qui organise depuis 2018 l'événement Teatro Mixteco.

Dans de nombreux cas, les membres de la production écrivent leurs propres textes et intègrent des personnes de la communauté au jeu théâtral. Bien qu'il serait hasardeux de qualifier les initiatives mentionnées précédemment de « théâtre communautaire » – c'est-à-dire un théâtre cherchant à produire une transformation sociale à partir de la participation pleine et entière des membres des communautés ou des populations à l'ensemble du processus de production théâtrale (Bidegain, 2011 ; Salinas, 2018) –, on peut néanmoins observer un important travail de décentralisation visant à diffuser des propositions théâtrales, entendues à la fois comme art et comme expérience culturelle locale, dans différents points de l'État. Par conséquent, dans ce type de production, « le théâtre constitue une pratique culturelle dont les codes sont déterminés par le système culturel et social dans lequel elle se développe » (Grajales, 2007, p. 85).

À partir de ce qui précède, on peut affirmer que toutes les troupes possèdent une marque distinctive dans leur proposition théâtrale que, pour les besoins de ce texte, nous pouvons qualifier de régionaliste. Il s'agit d'un théâtre qui aborde et met en scène des situations propres à son lieu d'origine. De cette manière, les représentations se déroulent dans des espaces (re)créés par les groupes eux-mêmes ou dans des lieux alternatifs tels que des cafés, des restaurants et, dans certains cas, les maisons de la culture de certaines localités (Fusco, 2017 ; Olaya Guerrero, 2020). Cependant, bien que les groupes mentionnés précédemment génèrent des processus identitaires, ils n'utilisent pas la langue autochtone de leur communauté dans leurs propositions, mais uniquement l'espagnol. Ce processus s'explique probablement par le fait que l'art, de manière générale, est conçu selon des logiques artistiques qui ne sont pas liées aux langues autochtones, même si nombre des créateurs peuvent être locuteurs d'une langue originaire, de l'espagnol, voire d'une autre langue comme l'anglais.

Par exemple, en 2017, l'acteur David Illescas a proposé sa pièce *Dos horizontes y una bifurcación al origen*, une œuvre en langue zapotèque présentée dans différentes communautés de la Sierra Juárez. On peut également mentionner le groupe ayuuk dirigé par Engracia Pérez Castro, ainsi que le groupe de Melitón Bautista Cruz avec différentes œuvres telles que *Como fue con nuestros antepasados zapotecos, también nos está sucediendo ahora* ou *Maicito, tú eres nuestra vida*. Ces derniers ont développé le théâtre dans leurs régions et dans leur langue originaire, contribuant ainsi à préserver et à valoriser le théâtre dans une langue autochtone.

À cela s'ajoutent des initiatives telles que celle de l'acteur Ricardo Jiménez Jiménez, qui réalise du théâtre en langue chatino de San Miguel Panixtlahuaca. On peut également mentionner, dans les Vallées centrales, Bigüini Teatro, dont la proposition artistique intègre

une langue originaire mêlée à l'espagnol. Cependant, ces processus demeurent encore émergents. Par conséquent, le théâtre en langues originaires ne consiste pas seulement à apporter le théâtre aux personnes parlant ces langues au sein de leurs communautés, mais aussi à les intégrer à l'art théâtral lui-même. En effet, à travers celui-ci, la langue peut être préservée de manière ludique pour les nouvelles générations.

Le présent article propose une réflexion sur les théâtralités afin de comprendre le processus d'interaction des codes théâtraux culturellement définis et agencés par un créateur théâtral qui manifeste une altérité et une certaine conception de la réalité (Adame, 2004), à partir du monologue *La última cena*. À partir d'une perspective qualitative inspirée de la sémiotique sociale, les résultats s'articulent autour de trois axes : a) la présentation du personnage ; b) le théâtre autochtone ; et c) l'œuvre comme miroir de la vieillesse dans les peuples autochtones. Il s'agit ainsi d'analyser le théâtre régional, lequel met en scène, à travers des processus d'adaptation aussi bien que de création, les dynamiques culturelles des groupes sociaux et contribue au renforcement de leurs dynamiques identitaires, telles que la langue et le monde numérique.

Contexte de l'œuvre

La última cena est un monologue, en espagnol et en langue amuzgo, écrit et interprété par Palemón Olmedo sous la direction de Pedro Lemus. Le tandem Olmedo–Lemus travaille depuis plus de dix ans au sein de différentes compagnies, telles que la Compagnie de théâtre de l'Université autonome Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) et le groupe Crisol. La pièce a été présentée en 2017 au théâtre de l'UABJO, avec une interprétation simultanée en espagnol. Par la suite, en 2019, elle a été présentée lors de la Muestra Independiente de Teatro de Oaxaca (MITO) ; à cette occasion, elle a été jouée dans sa version en espagnol et également présentée dans la cour scénique de la municipalité d'Etla (Oaxaca).

En 2020, la pièce devait être présentée au forum Café Papolina, mais les représentations en présentiel ont dû être suspendues en raison de la pandémie de COVID-19. Dans ce contexte d'isolement social lié à la pandémie, elle a été présentée virtuellement lors du Festival de Artes Vivas Oaxaca, en langue amuzgo avec des sous-titres en espagnol, et a également été jouée à la Maison de la culture de Santa María Ipalapa. En décembre 2021, elle a été présentée lors du 2e Gala universitaire virtuelle de Noël (UABJO). Au cours de l'année 2022, cette œuvre a été diffusée sur la page Facebook du Secrétariat des cultures et des arts de Oaxaca (SECULTA) afin de célébrer la Journée internationale de la langue maternelle. Cela s'explique par le fait qu'elle est interprétée en langue amuzgo et que, ayant été transmise sous format numérique, des sous-titres en espagnol ont été utilisés.

Palemón Olmedo, auteur de la pièce et originaire de Santa María Ipalapa, construit son personnage à partir de caractéristiques culturelles et individuelles spécifiques. Au départ, nous voyons un homme qui chante une chanson tout en disposant les éléments présents sur scène. Il porte un tee-shirt et un pantalon blancs, manifestant ainsi cette neutralité de l'acteur avant de devenir progressivement le personnage. L'acteur se dirige vers la partie supérieure de la scène et tourne le dos au public ; peu à peu, il commence à enfiler ses huaraches et sa chemise, qui font partie de son costume. Il modifie progressivement la posture de son corps, suggérant l'apparence d'une personne âgée, puisque sa démarche et sa corporalité cherchent à montrer au spectateur qu'il se trouve face à un vieil homme.

Cette première action indique au spectateur que ce qu'il voit est un acteur en train de se transformer en personnage, celui de Julián. C'est précisément à ce moment que commence la théâtralité, le jeu qui s'instaure entre le spectateur et l'acteur pour la décodification de la pièce. Sur scène, on distingue une table avec une radio, un fauteuil et une petite table laissant entendre qu'il s'agit d'un autel dédié à un être cher. On y voit la photographie de son épouse défunte ainsi qu'une bougie votive. Dans l'un de ses dialogues, il mentionne que son épouse est morte depuis huit ans.

La situation est celle d'un homme âgé qui parle avec le portrait de son épouse et lui raconte qu'il a rêvé d'elle la veille ; il se remémore la manière dont il l'a connue. C'était elle qui lui vendait du pain ; il avait demandé à ses parents d'aller demander sa main afin de pouvoir l'épouser, et il dit combien elle lui manque. Il évoque aussi leurs enfants, désormais adultes, ainsi que leurs petits-enfants. Bien que cela ne soit pas mentionné explicitement dans la pièce, nous imaginons la ritualité et le caractère minutieux de la demande en mariage, puisque dans les communautés autochtones, il s'agit d'un événement majeur de préparation et de convivialité entre les familles et la communauté.

À propos de la demande en mariage et du mariage chez les Amuzgos, Pellotier (cité par Farfán, 2011, p. 160) mentionne que « la solennité du rituel nous renvoie à une sacralité du mariage quasi mythique qui permet de "graver un fait social dans la mémoire" ». Nous imaginons qu'il s'agit d'un événement rassemblant toute la communauté afin de célébrer ce moment rituel ; de la même manière, est évoquée l'idée de l'être complet, celui qui est marié, et de l'être incomplet, celui qui est célibataire. C'est pourquoi le personnage de Julián célèbre le fait que la femme qu'il a choisie l'ait également choisi pour fonder une famille.

L'action se poursuit : le vieil homme est préoccupé à l'idée qu'un de ses fils arrivera à tout moment pour venir le chercher afin d'aller au dîner du Nouvel An. À deux reprises, quelqu'un frappe à la porte ; il s'agit d'une vendeuse de pain qui, d'après la description qu'en donne le vieil homme, est une jolie jeune femme. À ce moment-là, la photographie tombe et lui, s'adressant au portrait, dit à son épouse de ne pas se fâcher, car il pense que la boulangère pourrait convenir à son petit-fils. Nous pouvons ici penser que l'esprit de la défunte se manifeste, relevant d'une pensée magique et mystique qui demeure présente dans les communautés. Que voulons-nous dire par « mystique » ? Il s'agit du moment où l'esprit de l'épouse renverse la bougie votive afin de manifester sa présence, phénomène compris comme quelque chose qui échappe à la logique et qui appartient à une autre réalité. Velasco (1999) affirme que « le terme mystique est également utilisé pour désigner ce monde, cette nébuleuse de l'ésotérique, de l'occulte, du merveilleux et du paranormal » (Velasco, 1999).

Dans plusieurs communautés, cette pensée qui laisse place au surnaturel existe encore. On croit toujours aux énergies, aux *tonas* et aux *nahuales*, ainsi qu'aux êtres vivant dans les montagnes, créatures qui n'appartiennent pas à ce monde. Au cours de l'action, le vieil homme attend, tout en dialoguant avec ses souvenirs ; il raconte même qu'il se consacre à la vente d'animaux, lesquels ont déjà été vendus en raison des fêtes de fin d'année. Nous pouvons également analyser cette situation du point de vue d'un homme âgé vivant désormais seul : ses enfants habitent déjà ailleurs et ont fondé leurs propres familles ; il ne lui reste alors que les souvenirs.

Un adulte, d'une certaine manière abandonné, attendant l'arrivée de ses enfants, qui ne viennent finalement jamais le chercher. À la fin, nous voyons le vieil homme décider de se rendre par ses propres moyens au dîner préparé par ses enfants ; il s'agit peut-être du dernier repas de son existence. À travers cette œuvre, nous découvrons une dramaturgie

propre, écrite par l'acteur lui-même, Palemón Olmedo, qui structure de manière à la fois simple et intéressante le quotidien d'une communauté ou de sa région. La pièce invite le spectateur à imaginer le lieu décrit dans les dialogues.

Comme on peut l'observer, le travail du tandem Olmedo–Lemus se caractérise non pas par une grande production en termes matériels, mais par la mise en valeur de savoirs et de capacités expressives qui permettent au spectateur d'entrer en contact avec un processus et une culture spécifiques, en l'occurrence la culture amuzgo. De même, le jeu théâtral se déroule tantôt en langue autochtone, tantôt en espagnol ; ainsi, les techniques d'adaptation du plan de l'expression se diversifient selon la langue et la culture concernées. Par conséquent, on peut affirmer que chaque communauté possède des manières différentes d'aborder le fait théâtral, puisque dans ce cas, l'auteur-acteur génère des éléments à la fois corporels et théâtraux à partir de sa propre culture et de son expérience d'auteur dramatique (Legrand, 2025).

Source : Sur scène, Palemón Olmedo. Photographie. Crédits à qui de droit.

Quant à la langue amuzgo, elle est aujourd'hui fortement menacée de disparition dans l'État de Oaxaca. Cette œuvre, sous forme de monologue, propose une représentation sociale de ce qui est lié aux univers symboliques de la vie quotidienne des habitants d'une communauté ainsi que de l'individu pris séparément. Elle renvoie également aux imaginaires sociaux, aux acteurs sociaux et aux relations sociales dans lesquels une communauté et un individu sont immergés.

Théâtralité

Au cours des deux années d'isolement social liées à la COVID-19, avec l'augmentation de l'usage des réseaux sociaux, le travail théâtral a pu être diffusé en cherchant à établir des connexions à travers la République mexicaine et même à l'étranger. Cette virtualité du théâtre a donné lieu à une diversité de propositions scéniques qui ont permis d'innover et d'expérimenter de nouveaux codes dans la création des textes et la mise en scène, ainsi que dans les modèles de représentation (hybrides, virtuels, présentiels, etc.) (Cid, 2022).

Tout pouvait être vu depuis le confort de la maison ou de tout autre espace, ce qui ouvrait différentes possibilités de rapprochement avec le public.

Par conséquent, nous partons de l'idée que « le théâtre est le seul médium qui, ne disposant pas d'un langage exclusif et propre, doit emprunter ses codes à ceux que lui offre la culture dans laquelle il se développe » (Cornago, 2005, p. 2). Ainsi, à Oaxaca, il existe de nombreuses manières de faire du théâtre, ce qui signifie qu'il existe une multiplicité de théâtralités. Dans cette perspective, la théâtralité c'est :

> […] le processus d'interaction des codes théâtraux définis culturellement (personnage, jeu, geste, mouvement, parole, espace, temps, objets, sons, etc.), structurés ou agencés par un créateur (dramaturge, metteur en scène, acteur, scénographe) qui, une fois perçus et interprétés par un récepteur à partir de sa propre expérience culturelle, rendent manifeste l'altérité et le sens de la réalité représentée. Il constitue le fondement permettant d'organiser, de présenter et d'interpréter le discours théâtral (Adame, 2004, p. 17).

Autrement dit, le concept de théâtralité permet de comprendre la manière dont le metteur en scène conceptualise l'œuvre à travers les différents moyens dont il dispose pour réaliser une pièce. Même l'acteur lui-même peut n'utiliser que son propre corps afin d'exprimer une situation ou un sentiment. Dans cette œuvre, le poids principal repose sur la corporalité et la voix de l'acteur, laissant au second plan la scénographie et les accessoires qui soutiennent l'action scénique.

À cela s'ajoute le fait que la théâtralité ne se trouve pas uniquement dans le théâtre : elle peut également être observée dans la politique, à l'école, dans l'Église, dans la vie elle-même. Lorsqu'on observe une action, on peut penser qu'elle possède quelque chose de théâtral, puisqu'elle mobilise des costumes ou des éléments utilisés comme accessoires. Dans ce contexte, il est important de souligner que, dans le cas mexicain, l'usage des plateformes numériques pour la diffusion théâtrale ou le recours à la technologie afin de créer des conditions de bidimensionnalité sont des questions actuellement débattues. Bien qu'il existe des auteur·rices affirmant que l'intégration des nouvelles technologies peut renforcer différentes propositions théâtrales, l'enseignement du théâtre manifeste encore des résistances face à l'incorporation de divers éléments (par exemple les réseaux sociaux, les plateformes de streaming, la culture numérique, les médias bidimensionnels, etc.) (Ortiz Arenas, 2025). Par conséquent, bien que les théâtralités puissent être diverses, dans le cas de Oaxaca, la plupart d'entre elles conservent des éléments traditionnels ou communs dans leur mode de production.

Un autre élément important à souligner est l'usage du corps ou de la voix d'une manière (extra)quotidienne. Si « la théâtralité prend appui sur les événements qui se déroulent autour du corps de l'acteur » (Manfred, 2025, p. 12), alors il existe de nombreux exemples de théâtralité. L'un d'eux peut être, dans le cas du Mexique, les combats de lutte libre, lorsqu'un catcheur se jette hors du ring ou même lorsqu'il frappe son adversaire. De même, lors d'une messe, le prêtre module sa voix pour lire les versets et les passages bibliques, en donnant des nuances à ce qu'il lit. Nous observons ainsi une théâtralité proprement théâtrale, mais aussi une théâtralité appliquée à d'autres éléments sociaux qui, bien que divers, présentent de subtils fils conducteurs permettant de reconnaître des théâtralités latino-américaines et populaires liées au contexte social (Cattaneo, 2024).

« Dans le théâtre communautaire se partagent une éthique et des principes esthétiques universels et intemporels de la création théâtrale qui unifient la communauté, parce que celle-ci y reconnaît à la fois des pensées ancestrales et les plus contemporaines ; des savoirs techniques y sont mobilisés et l'on prend plaisir à la mise en valeur des capacités expressives des acteurs. D'un point de vue esthétique, il se distingue des autres formes de théâtre par l'usage qu'il fait de l'instrument théâtral (ses histoires et ses idées, ses techniques et son jeu) ou, autrement dit, par sa théâtralité » (Adame, 2009, p. 153). Par conséquent, c'est dans le théâtre contemporain qu'a été identifié un dénominateur commun concernant l'imaginaire de la vieillesse, celle-ci étant associée aux maladies, au handicap, à la dépendance et au déclin (Cruz Villamil, 2020).

Méthodologie

L'approche de recherche utilisée dans cet article est qualitative et s'inspire de la sémiotique sociale, laquelle permet d'analyser les processus de communication et de représentation dans les pratiques sociales, où la création de significations se produit en relation avec les interactions communicatives et les intérêts de leur créateur (Flores Solano, 2021). Dans le cas du théâtre, la recherche sémiotique permet d'examiner aussi bien l'interprétation scénique que l'analyse du travail de l'acteur (Fons, 2025). Dans cette perspective, trois axes thématiques peuvent être identifiés dans le monologue analysé ici : a) la présentation du personnage ; b) le théâtre autochtone ; et c) l'œuvre comme miroir de la vieillesse dans les peuples autochtones.

Il est intéressant d'observer la manière dont cette œuvre est présentée : elle ne s'adresse pas uniquement au public amuzgo, mais ouvre également des possibilités de compréhension aux personnes ne parlant pas cette langue grâce aux sous-titres. Il est particulièrement louable et remarquable que l'acteur se préoccupe d'apporter du théâtre dans sa propre langue à sa communauté ; cela est également essentiel pour la préservation de la langue, puisque dans plusieurs régions, ces langues ont disparu ou sont en train de disparaître.

Résultats

Présentation du personnage

On peut affirmer que chaque acteur ou chaque troupe aura une conception différente de la manière d'aborder une œuvre ; c'est de là que provient la diversité des théâtralités susceptibles d'exister, puisqu'ils peuvent mobiliser différents éléments de production ou diverses formes de représentation. Ainsi, dans le monologue analysé ici, on observe non seulement la représentation d'un personnage présentant les caractéristiques d'un habitant d'une communauté autochtone, mais également l'évocation de problématiques touchant un secteur de la population : les personnes âgées.

À cela s'ajoute la représentation d'éléments traditionnels, à travers l'usage de la langue amuzgo, mais aussi de caractéristiques actuelles, telles que l'abandon ou la vie solitaire des personnes âgées. Cependant, dans le monologue analysé ici, il est important de remarquer qu'il est question d'une vieillesse masculine et que, dans ce cadre, existent également des imaginaires liés au fait d'être homme ou femme, lesquels tendent à s'estomper, voire à s'inverser, avec l'avancée en âge. Par exemple, « les hommes peuvent devenir plus tendres et affectueux qu'auparavant, tandis que les femmes deviennent plus indépendantes et

affirmées dans la gestion des différentes situations relevant de la sphère privée » (Sánchez, 2011, p. 52).

À partir de ce qui précède, on peut affirmer que la stratégie théâtrale a pour objectif de faire tomber les limites et de proposer des intentions qui valorisent la signification du corps dans son débat créatif et scénique autour de la vieillesse, laquelle révèle une nouvelle condition humaine ainsi que son inscription dans le devenir du territoire théâtral (Ojeda, 2024). Dans cette perspective, la vieillesse est représentée non seulement à partir d'une logique culturelle particulière, mais constitue également une réflexion autour de la condition humaine d'un personnage dont l'expérience peut se retrouver dans la vie de nombreux spectateurs et du public en général.

Le théâtre autochtone

Le théâtre autochtone a généralement été conçu comme un théâtre fondé sur la tradition orale et sur des récits préhispaniques. Cependant, le monologue présenté ici relève d'un théâtre autochtone contemporain, dans lequel se confrontent les contradictions de la modernité. En ce sens, le théâtre fonctionne comme un miroir de la réalité, puisqu'il permet non seulement de pénétrer dans une représentation, mais qu'il porte également la responsabilité de générer un dialogue avec le monde et avec un « savoir profond du pouvoir régénérateur du travail théâtral, non seulement par ce qui est représenté, mais aussi par l'expérience partagée qu'il crée » (Romero, 2025, p. 15).

La mise en scène ne montre pas seulement des éléments culturels propres au contexte amuzgo, ce qui pourrait relever d'une certaine folklorisation si l'on s'attendait à voir une scène multicolore. Au contraire, on observe un espace pratiquement obscur où ce qui ressort avant tout est le personnage. Par conséquent, le théâtre autochtone présenté ici est lié à une thématique qui concerne le corps ainsi qu'à une tendance de la société en général touchant plus particulièrement les peuples autochtones : la vieillesse, ou ce que Reyes (2012) appelle l'ethnogérontologie. Autrement dit, les processus vécus par les anciens et les grands-parents dans les contextes autochtones.

Bien que les communautés autochtones soient en constante articulation entre le traditionnel, le monde autochtone et communautaire, l'urbain et le monde occidental, il existe peu de travaux sur ce qui arrive à ces grands-parents d'origine autochtone, ou à ces personnages confrontés à la vieillesse dans des contextes ruraux. Par exemple, lorsque les enfants ne viennent pas au cours de la pièce, cela renvoie non seulement à des dimensions linguistiques, mais aussi culturelles, ainsi qu'au rôle des personnes âgées dans la vie communautaire. Cet aspect peut également être observé d'un point de vue ethnographique dans les communautés. Le rôle des anciens dans la vie communautaire est progressivement déplacé au profit de celui des adultes et des jeunes. Malheureusement, les personnes âgées se retrouvent exclues de l'interaction sociale et des décisions communautaires.

La transculturation dans l'œuvre est analysée à partir de l'espace théâtral comme une interaction entre différentes cultures et différents éléments qui se trouvent à la fois en résistance et en conflit. La transculturation apparaît de manière évidente dans cette œuvre, ne serait-ce qu'à travers l'attente du Nouvel An. Cet événement appartient à une conception du temps de caractère occidental, en comparaison avec d'autres systèmes de croyances. Ce théâtre revendique la mémoire et peut être qualifié de théâtre de la mémoire, puisqu'il

met en scène des éléments ancestraux en contradiction ou en interrelation avec d'autres systèmes de croyances.

Source : Sur scène, Palemón Olmedo. Photographie. Crédits à qui de droit.

L'œuvre comme miroir de la vieillesse dans les peuples autochtones

De manière générale, le théâtre remplit une fonction de miroir de la société dont il émane, tout en assimilant et en incorporant des apports extérieurs propres aux dynamiques culturelles et sociales (López Mozo, 1998). Ainsi, l'un des thèmes importants est celui du traitement de la vieillesse ou de l'accompagnement des personnes âgées lorsque, en raison du veuvage ou de la maladie, elles nécessitent le soutien de leur famille, ou lorsque cet accompagnement se révèle insuffisant face à leurs besoins. « Par exemple, il n'existe pas de clubs du troisième âge, ni de maisons de retraite ; il n'est pas d'usage de célébrer la "Journée des grands-parents" et les services médicaux demeurent embryonnaires » (Reyes, 2012, p. 70). Nous sommes ainsi confrontés aux processus liés à la vieillesse dans les peuples autochtones ainsi qu'aux transformations touchant la vie des personnes âgées : les soins, les modes de pensée, les croyances, l'ethnogérontologie (Reyes, 2012), de même que le processus de vieillissement (Villasana-Benítez, 2015), entre autres aspects.

Les transformations culturelles qu'ont connues les peuples autochtones au cours des deux derniers siècles ont entraîné des modifications dans la manière de traiter la population âgée et, au Mexique, la croissance de ce groupe de population au cours des dernières décennies ne cesse d'augmenter, tandis que les politiques de santé destinées à la prise en charge de la vieillesse ne se sont pas développées au même rythme. « La génération de personnes âgées qui a vécu le début de la rupture avec l'ancien modèle [autochtone] de la vieillesse est celle née au cours du deuxième quart du XXe siècle (1925-1949) » (Reyes et Vásquez, 2022, p. 100).

De cette manière, bien qu'il existe des pratiques culturelles transmises de génération en génération, la rupture des dynamiques communautaires due à la migration et aux transformations de la structure familiale a conduit de nombreuses personnes âgées à se retrouver sans accompagnement. De même, leur rôle de participants actifs dans la prise de décisions communautaires se voit modifié et, avec cela, la vie quotidienne des personnes âgées est reléguée à la solitude. Pratiquement dans le même sens que dans les communautés non autochtones et urbaines. Dans le cas du monologue présenté ici, il est important de remarquer que toute la narration se déroule dans un contexte d'isolement social et de solitude ; ainsi, le rôle de personnage actif sur scène révèle paradoxalement une inactivité sociale, dans laquelle la mémoire surgit comme une forme de compagnie permettant la construction du dialogue et des récits.

Conclusions

Le monologue *La última cena* n'est qu'un exemple de la production théâtrale régionale, dont la nécessité de visibilité à Oaxaca et dans le pays apparaît essentielle, puisqu'on considère souvent que cet État ne produit pas de théâtre. Dans ce contexte, il importe de souligner quelques conclusions. En premier lieu, la production théâtrale commence à se construire à partir de récits locaux. Autrement dit, bien qu'il soit possible de trouver des productions mettant en scène des récits d'auteurs mondialement reconnus, il est important de noter que la mise en scène analysée ici présente une narration totalement localisée ; même si elle peut avoir des résonances plus larges, tant la langue dans laquelle elle est produite que la narration elle-même sont générées depuis Oaxaca.

En second lieu, il est important de remarquer que, bien qu'elle puisse être classée dans le théâtre communautaire, cette mise en scène ne tombe pas dans l'essentialisation ou la folklorisation de l'autochtone. Au contraire, elle montre un processus culturel et dynamique contemporain dans lequel la vieillesse et la solitude peuvent être extrapolées à d'autres contextes. Par conséquent, lorsque la représentation change de langue, cette proposition peut entrer en résonance avec les réalités de pratiquement tous les spectateurs. Par ailleurs, il convient de souligner la relation auteur-corps : bien que l'acteur ne puisse représenter corporellement une vieillesse active puisqu'il n'est pas lui-même une personne âgée, son rôle d'auteur-acteur lui permet de construire une mise en scène qui ne nécessite pas de caractérisation spécifique. Celle-ci repose plutôt sur le dialogue généré avec le public, non seulement en face à face, mais aussi dans l'espace des plateformes numériques.

En troisième lieu, il est important de souligner que le théâtre devient une méthode et un dispositif particulièrement pertinents pour la revitalisation des langues autochtones. Grâce à lui, les locuteurs de ces langues ont la possibilité de créer des environnements immersifs dans leur langue autochtone et, surtout, de contemporanéiser le discours des communautés, en montrant leur capacité d'adaptation et de résistance face aux dynamiques actuelles. À cela s'ajoute un espace qu'il reste encore nécessaire d'explorer : il convient de reconnaître l'importance des plateformes numériques pour la diffusion de contenus en langue maternelle sous-titrés en espagnol — ou même à l'inverse — afin de mieux faire connaître ces langages.

Enfin, et ce n'est pas le moins important, l'approche de la vieillesse dans le théâtre a été constante, mais elle a connu un repositionnement au cours des dernières années. Cependant, faire référence à la vieillesse dans les communautés constitue quelque chose de pratiquement nouveau, puisqu'il n'existe pas de propositions théâtrales mexicaines

traitant de cette question. Par conséquent, il s'agit encore d'une thématique et d'une narration à explorer, ce qui renvoie également à la nécessité de diversifier les processus de diffusion de l'œuvre théâtrale ainsi que de la problématique de la vieillesse.

Références

Adame, D. (2004). *Teatros y teatralidades en México siglo XX.* Universidad Veracruzana.

Adame, D. (2009). *Experiencia trans-escénica y trans-cultural en el Tajin. En Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana.* Universidad Veracruzana.

Arguijo Contreras, M. (2025). Muxes: el tercer género zapoteca. *Revista Reforma Siglo XXI*, *31*(121), 22–27. https://reforma.uanl.mx/index.php/revista/article/view/722

Bidegain, M. (2011). Teatro comunitario argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (11), 81-88. https://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_8.pdf

Camelo, M. S. & Jiménez, M. (2021). Teatro para la memoria: danzantes de pensamientos. *Revista Educación, 45*(1), 298-322. https://doi.org/10.15517/revedu.v45i1.42261

Cattaneo, C. (2024). Cartografías teatrales del origen: El Hain de los Selk'nam como proto-tragedia paleoindia en el origen del teatro nacional. *Revista ArtEscena, 18*, 5-34. https://artescena.cl/wp-content/uploads/2025/01/artescena-18-art-1.pdf

Cid, L. G. (2022). Teatro y virtualidad: Hacia una transgresión del modelo presencial. *HUMAN REVIEW. International Humanities Review/Revista Internacional de Humanidades*, *11*, 1-12. https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4339

Cornago, Óscar. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, *1*, 1-13. https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9684

Cruz Villamil, D. C. (2020). El dueño del teatro. La vejez, la memoria y el cuidado. *Archivos de la Memoria*, *17*, e12573. https://ciberindex.com/c/am/e12573

Flores Farfán, J. A. (2013). Oralidad y ritual matrimonial entre los amuzgos de Oaxaca. *Alteridades, 23*(45), 159-164. https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/725

Flores Solano, C. (2021). Introducción a la semiótica social multimodal y sus aplicaciones para el análisis de contextos escolares. *Revista Educación*, *45*(1), 1-15. http://dx.doi.org/10.15517/revedu.v45i1.42732

Fons, M. B. (2025). Análisis de la creación actoral desde la perspectiva semiótica. Un estado de la cuestión. *Revista Signa, 34*, 383-404. https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39631

Fusco, L. (2017). Diseño de un programa teatral como estrategia educativa para el fortalecimiento de los valores de identidad cultural en niñas y niños. *Dissertare Revista de Investigación en Ciencias Sociales*, *2*(1), 96-108. https://revistas.uclave.org/index.php/dissertare/article/view/1103

Gil García, F. M. (2020). Etnografías deslocalizadas. Repensando la comunidad desde la antropología de los medios de comunicación indígena. *Revista Española de Antropología Americana, 50*, 253-264. https://doi.org/10.5209/reaa.70422

Grajales, T. A. (2007). El concepto de teatralidad. *Artes, la revista, 7*(13), 79-89.

Jesus , N. T. de, & Fêo, F. J. (2022). Plataformas digitais e as manifestações estéticas indígenas: para recolher ao longo do caminho. *Urdimento–Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(43), 1-10. https://doi.org/10.5965/1414573101432022e0120

Legrand, P. A. (2025). Ser autor, ser cuerpo: Registros de un yo-otro en la narrativa de Augusto D'Halmar. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, *79*(1), 18–31. https://doi.org/10.1080/00397709.2024.2446832

López Mozo, J. (1998). El teatro: espejo y crisol de culturas. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 12*, 259-266. https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145465.

Manfred, A. (2025). Didascalias. Cuerpo y escritura en la constitución de la teatralidad en la Modernidad. *Revista Laboratorio, 31*, 1-17. https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/364

Morúa Leyva, M. C. (2008) Migración rural y restructuración de hablas urbanas: perspectivas sobre la relación entre ideologías lingüísticas y transformaciones económicas en Sonora. *Ruta crítica, 26*, 38-43.

Ojeda, D. (2024). Breviario para una vejez naciente. En Imbert, D. C., García, A. G., y Fontana, A. M. A. (Eds.). (2024). *Imágenes de la vejez: Diversidad funcional y envejecimiento en las artes escénicas españolas*, pp. 135-150. De Gruyter.

Olaya Guerrero, L. M. (2020). Los talleres de teatro para el fortalecimiento de la identidad cultural en estudiantes de primaria. *Conrado, 16*(75), 201-208. https://conrado.ucf.edu.cu/index.php/conrado/article/view/1409

Ortiz Arenas, A. T. (2025). Del anime al teatro: un estudio de cómo la cultura pop asiática ha influido en la práctica de actividades escénicas. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, *13*(25), 18-31. https://doi.org/10.29057/ia.v13i25.13743

Ota Otani, G. (2020). Desenvolvimiento del pueblo indígena amuzgo de Xochistlahuaca en/entre lo "tradicional" y la "modernización". *PLURIVERSIDAD, 4,* 57–80. https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v4i4.2771

Reyes, L. (2012). Etnogerontología social: la vejez en contextos indígenas. *Revista del Centro de Investigación de la Universidad la Salle*, *10*(38), 69-83. https://doi.org/10.26457/recein.v10i38.90

Reyes, L., & Vázquez, F. R. (2022). La viejura en poblaciones originarias de México. *Alteridades*, *32*(64), 99-109. https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2022v32n64/reyes

Romero, N. (2025). El teatro como espejo: Inclusión, representación y poder. *Camaleón Arte Escénico*, *5*(5), 15-16. https://doi.org/10.29105/cae.v5i5.79

Salinas, A. R. S. (2018). Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia. *Question/Cuestión, 1*(59), e067-e067. https://doi.org/10.24215/16696581e067

Sánchez, M. A. (2011). Género y vejez: una mirada distinta a un problema común. *Ciencia, Revista de la Academia Mexicana de Ciencias, 1(62),* 48-53. https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/62_1/PDF/08_Genero.pdf

Sosenski, S. (2010). Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana. *Anuario De Estudios Americanos*, *67*(2), 493–518. https://doi.org/10.3989/aeamer.2010.v67.i2.517

Steele, C. (1993). Indigenismo y posmodernidad: Narrativa indigenista, testimonio, teatro campesino y video en el chiapas finisecular. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *19*(38), 249–260. https://doi.org/10.2307/4530690

Underiner, Tamara L. (2021). *Contemporary Theatre in Mayan Mexico: Death-Defying Acts.* New York, USA: University of Texas Press.

Velasco, J. (1999*) El fenómeno místico*. Madrid. Editorial Trotta.

Villasana-Benítez, S. (2015). Vejez y proceso de envejecimiento entre los zoques de Chiapas. En Jasso Salas, P; Montoya Arce, B.; Barreto, A; Serrano Aviles, T. (Coords.). *Hitos Demográficos del Siglo XXI: Envejecimiento. Tomo II* (pp. 41-54). México: Universidad Autónoma del Estado de México.