



HAL
open science

La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)

Maria Florencia Dansilio

► **To cite this version:**

Maria Florencia Dansilio. La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003). Sociologie. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA098 . tel-01914226

HAL Id: tel-01914226

<https://theses.hal.science/tel-01914226v1>

Submitted on 6 Nov 2018

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

ED122 « Europe latine – Amérique latine »
Centre de recherche et de documentation sur les Amériques CREDA- UMR 7227- CNRS

Thèse de Doctorat en Sociologie

Thèse présentée et soutenue en vue de l'obtention du titre de docteur en
sociologie par

María Florencia DANSILIO

La théâtralité retrouvée
Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à
Buenos Aires (1983-2003)

Sous la direction de Denis Merklen et Bruno Péquignot

Soutenue le 13 novembre 2017

Composition du Jury :

M. Esteban BUCH, Directeur d'études (rapporteur)
École des Hautes Études en Sciences Sociales - CNRS

Mme. Laure DE VERDALLE, Chargée de recherches
Université de Versailles (UVSQ/CNRS)

Mme. Bérénice HAMIDI-KIM, MCF en Arts de la Scène (rapporteur)
Université Lumière - Lyon 2 / IUF

M. Denis MERKLEN, Professeur de Sociologie
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Bruno PÉQUIGNOT, Professeur émérite de Sociologie
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Étienne TASSIN, Professeur de Philosophie,
Université Paris Diderot – Paris 7

Résumé

Cette thèse se propose de rendre compte du changement dans les manières de faire et de penser le théâtre indépendant en Argentine entre 1983 et 2003. Le contexte socio-politique étant fortement marqué dans les années post-dictature, l'activité théâtrale se reconfigure, et ce changement suppose une modification de l'ordre des pratiques. Il implique, pour la communauté théâtrale, à la fois des bouleversements d'ordre symbolique des catégories de perception et d'appréciation.

À travers une approche située au croisement de l'analyse sociologique du phénomène et de l'analyse de ses spécificités esthétiques, nous suivrons trois objectifs. Premièrement, il s'agira de procéder à une analyse sociohistorique du concept polysémique d'indépendance théâtrale, afin de déterminer ses différents usages et significations. Deuxièmement, nous analyserons la reconfiguration de l'espace théâtral indépendant à travers ses différents acteurs (artistes, médiateurs, critiques), les œuvres qui ont fait date et les espaces de création, de circulation et de légitimation. *In fine*, nous identifierons les formes de production d'une nouvelle théâtralité (c'est-à-dire les modalités spécifiques du jeu des comédiens dans la fabrique de la fiction théâtrale et dans leur rapport au réel) ainsi que la possible émergence d'une *politicalité* au cœur de la production de la nouvelle scène indépendante et contemporaine en Argentine.

Mots-clés : Sociologie de l'art / Socio-esthétique du théâtre / Théâtre argentin / Théâtralité scénique / Politisation / Buenos Aires / Après-dictature /

Abstract

The aim of this thesis is to account for the changes occurred in the ways independent theatre is performed and thought about in Argentina, between 1983 and 2003. The social-political context is strongly marked by the post dictatorship years therefore the activity linked to theatre is reconfigured and this change implies a revision of this very practice. For the performing community, it implies a reworking of the symbolic order in relation to both perception and appreciation of theatre.

In this approach at the crossroad of sociological analysis of the artistic phenomena and the comprehension of its esthetical specificity, we will pursue three goals. First, we will embark in a socio-historical analysis of the polysomic concept of theatrical independence, in order to define its meanings and practices. Secondly, we will analyse the reconfiguration of independent theatre through its various players (artists, facilitators critics), as well as the major theatre works that have been a landmark and the analysis of spaces for creativity, movement and legitimation of such works. Finally, we will identify the forms of production for a new theatrical approach (the way comedians act, create a new type of fiction and how they connect to reality) as well as the possible emergence of a political pledge at the very heart of the new independent and contemporary scene of Argentina's theatre.

Keywords: Sociology of Arts / Socio-aesthetic of Theater / Argentinian Theater / Theatricality / Politicization / Buenos Aires / After-dictatorship /

*À la mémoire de mis abuelas,
Lita et Maria.*

Remerciements

Cette thèse s'est construite à la croisée de deux univers, celui de l'université et celui du théâtre, mais également sur trois territoires : l'Uruguay mon pays, l'Argentine mon terrain d'étude, et la France. Au cours des années consacrées à ma recherche, j'ai bénéficié de précieux apports professionnels, intellectuels et personnels. Je voudrais remercier ici toutes les personnes qui par leur présence et leur aide ont rendu ce travail possible. C'est cet aspect humain de la recherche qui renforce l'espoir d'une pensée scientifique qui soit à la fois plus collective, multiculturelle et résolument politique.

Je voudrais remercier d'abord les gens du théâtre qui m'ont donné leur temps et confié leurs récits lors des nombreux entretiens réalisées en Argentine, en Uruguay, au Chili et en France pendant mes années de terrain entre 2012 et 2017.

Je tiens à adresser une profonde reconnaissance aux professeurs et collègues qui m'ont aidée à différents moments au cours de cette recherche. À Marcos Supervielle d'abord, de la Facultad de Ciencias Sociales de l'UdelaR, pour m'avoir encouragée à poursuivre mes études en France. À Denis Merklen, mon directeur de recherche, pour sa confiance dans ce projet et son soutien lors de ma traversée intellectuelle de l'Atlantique. À Bruno Péquignot, co-directeur de cette thèse, pour m'avoir rappelé l'importance de l'analyse des œuvres en sociologie de l'art. À l'équipe de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique latine de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, qui m'a donné l'opportunité d'enseigner en totale liberté. À Olivier Compagnon, Cynthia Gorra-Gobin, Marie-France Prévôt-Schapira, Polymnia Zagefka, Pablo Semán, Marcelo Negrão, Lucie Elgoyhen, Joana Sanchez, Irène Favier, Federico Tarragoni, Charlotte Perrot-Dessaux, Clara Biermann et Cyriaque Hattemer pour les conseils et les échanges à différents moments de l'écriture ; à David Dumoulin pour avoir guidé la recherche en Master qui a précédé cette thèse ; aux étudiants, pour avoir enrichi de leurs questionnements mes propres questionnements ; à Étienne Tassin, dont le cours *Art et société : théâtre et politique* à l'Université Paris Diderot fut déterminant en me faisant entrevoir les possibilités d'étudier sociologiquement le théâtre ; à Sandra Ferreyra de l'Université Nacional General Sarmiento et Martin Rodríguez de l'Université de Buenos Aires qui m'ont beaucoup appris sur la dramaturgie argentine ; à Mariana Cerviño de l'Université de Buenos Aires, pour sa lecture attentive, son honnêteté intellectuelle et les nombreuses discussions que nous avons eues. Je remercie également Frédéric Le Van pour la correction minutieuse de toutes ces pages.

Cette thèse est spécialement redevable à mes ami(e)s des deux côtés de l'Atlantique, les anciens et les nouveaux, qui ont enrichi ma pensée et nourri mon esprit pendant ces années passées en France : un grand merci à Luciana Araujo de Paula, Bastien Beaufort, Lucia Belloro, Inés Dahn, Nicolas Fayette, Clément Gérôme, Pauline Guillaume, Véronika Hornyik, Diego Milos, Veronica Paiva, Manuel Rodriguez, Vincent Van Dame, Samuel Vittoz, Sébastien Wolf, Indiana Wollman et Gabriella Zalapé ; merci aussi à Cecilia Chouhy, Gabriela Gonzalez-Vaillant et Maria Eugenia Ryan, mes amies sociologues d'outremer, pour leur soutien inconditionnel depuis le début.

Finalement, les mots ne suffiront jamais pour remercier mon père, Sergio Dansilio, et ma mère, Ana Charamelo, pour leur soutien et pour leur confiance, mais aussi pour m'avoir transmis, l'un et l'autre, l'amour de la recherche et la passion du voyage ; ainsi qu'à Ignacio, Leandro et Juliana, mes frère et sœur, pour les discussions, les rires et la musique qui nous lie ; avec eux, mon regard esthétique s'est agrandi.

Sommaire

Introduction générale.....	9
PARTIE I	
LE THÉÂTRE INDÉPENDANT ARGENTIN : DU MOUVEMENT A LA MULTIPLICITÉ...	43
Introduction à la première partie.....	44
Chapitre 1. Le mouvement du théâtre indépendant : une généalogie politique (1930-1983).	48
1.1 Pour un théâtre d'art et populaire (1930-1955)	48
1.2 Pour un théâtre politique (1958-1983)	69
Chapitre 2. L'après-dictature : contexte d'émergence d'un nouveau théâtre indépendant...	90
2.1 L'après-dictature : période historique ou catégorie esthétique ?.....	90
2.2 Le théâtre indépendant face au nouveau contexte.....	118
2.3 L'indépendance théâtrale, le « signifiant flottant » du théâtre argentin.....	126
PARTIE II	
SOCIOLOGIE DU CHANGEMENT THÉÂTRAL À BUENOS AIRES : ESPACES, ŒUVRES, ACTEURS.....	136
Introduction à la deuxième partie.....	137
Chapitre 3. Buenos Aires, le scénario urbain d'un changement théâtral.....	139
3.1 Les transformations urbaines de l'après-dictature.....	140
3.2 La spatialité des nouveaux lieux de théâtre.....	158
3.3 Le théâtre portègne : entre ancrage local et mondialisation.....	183
Chapitre 4. Grammaires de la rupture esthétique.....	189
4.1 Prélude sociologique.....	190
4.2 Premier acte : La disruption.....	194
4.3 Deuxième acte : La construction disruptive.....	209
4.4 Troisième acte : La capitalisation de la rupture.....	221
4.5 L'épique et praxis de la rupture théâtrale	234
Chapitre 5. Ricardo Bartís et le <i>Sportivo Teatral</i> : l'affirmation d'une praxis théâtrale disruptive.....	246
5.1 Profil socio-esthétique de l'artiste-novateur.....	249
5.2 Le <i>Sportivo Teatral de Buenos Aires</i> : lieu de socialisation artistique.....	279

5.3 La portée politique du théâtre de Ricardo Bartís.....	294
Chapitre 6. Réécrire la scène : la dramaturgie émergente des années 1990.....	303
6.1 Les écrivains : le cas du <i>Caraja-jí</i>	307
6.2 Les écritures : le retour aux textes.....	322
6.3 Être un et être multiple : de l'éthos aux poétiques.....	356
Chapitre 7. Les cercles de célébration du théâtre argentin.....	364
7.1 Sur la valeur des œuvres et leur circulation.....	365
7.2 L'espace de la critique : vers une théâtrologie nationale.....	369
7.3 La circulation internationale du théâtre argentin.....	393
7.4 Reconnaissance et célébration du théâtre argentin.....	414
PARTIE III	
THÉÂTRALITÉ ET POLITISATION.....	420
Introduction à la troisième partie.....	421
Chapitre 8 : La théâtralité scénique.....	425
8.1 Les comédiens argentin.....	426
8.2 Les modalités du jeu.....	441
8.3 La production de fiction.....	456
Chapitre 9 : La politicité du théâtre à l'heure de la dépolitisation.....	464
9.1 Le dilemme de la politisation du théâtre.....	464
9.2 La possibilité de l'autonomie.....	475
9.3 Le théâtre dans la cité.....	785
Conclusion.....	489
Bibliographie.....	498
Sources.....	508
Notices biographiques.....	518
Annexes I. Methodologie.....	524
Annexes II. Documents.....	530

« Mais peut-être trouvera-t-on scandaleux de voir prendre tellement au sérieux un problème d'esthétique, si l'on ne sait plus voir dans l'art autre chose qu'un accessoire divertissant et le tintement de grelots assez inutile qui accompagne le « sérieux de la vie ». Comme si personne ne savait de quoi il retourne quand on m'oppose ainsi le « sérieux de la vie » ! Je dirai pour l'instruction de ces hommes graves que je suis convaincu que l'art est la tâche suprême et l'activité véritablement métaphysique de cette vie... »

Friedrich Nietzsche,
La naissance de la tragédie
(Dédicace à Richard Wagner)

« Decían los bestiarios de la Edad Media que cuando una serpiente devora a otra serpiente se convierte en dragón. Similar es el caso de un sensitivo, en quien actúan fantásticas influencias exteriores. »

Roberto Arlt,
Las ciencias ocultas

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Je crois qu'il faut essayer de créer une machine de poésie. Une machine à construire des perceptions, à créer des sentiments loin de la logique. (...) J'ai toujours aimé définir les spectacles comme des machines à produire des perceptions. (...) Et transformer finalement mon existence quotidienne et triviale en une vraie machine de poésie. Et la partager. Mais la partager vraiment. »

Daniel Veronese¹

« Notre préoccupation est de créer une machine autonome de production de théâtralité, où les limites du jeu ne sont délimitées par aucun rôle. Il n'y a pas un rôle à jouer, il y a une force, une énergie et une quête du langage du comédien qui permettra que celui-ci puisse s'exprimer à travers toute sa puissance poétique dans une structure donnée. »

Ricardo Bartís²

« La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. »

Jacques Rancière³

I

Envisager la scène théâtrale comme une *machine poétique*, qui soit relativement autonome des idées préétablies, qui revendique l'instant *hic* et *nunc* du partage entre artistes et spectateurs ; une scène où primerait le champ associatif qui peut potentiellement s'établir parmi la *communauté* qui se rejoint dans la salle durant le temps de la pièce ; une scène où l'on puisse lire poétiquement notre expérience de vie quotidienne et triviale à travers l'affirmation du langage des comédiens ; une scène, enfin, où le geste théâtral est ontologiquement et non pas délibérément politique. Telles sont certaines des réflexions qui ont accompagné les artistes du théâtre indépendant argentin dans un renouvellement des formes théâtrales depuis les années qui ont suivi la fin de la dernière dictature militaire en 1983 jusqu'au début des années 2000.

¹ Daniel VERONESE, « Les machines de poésie. Réflexions au bout d'un après-midi agité », Présentation d'Open House, Kunstenfestival, Bruxelles, 15 mai 2001. [En ligne] Disponible sur : <http://www.kfda.be/fr/programme/open-house> (Consulté le 11 août 2017).

² Ricardo BARTIS cité dans Pablo GARROFE (comp.), *El leer en el habla*, Buenos Aires : Altamira, 2000, pp. 13-26.

³ Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée, 2011, p. 12.

S'appuyant sur ces considérations, les artistes du théâtre argentin ont réorienté les pratiques de la création et de la réception théâtrale, ainsi que les manières de penser, de nommer et d'explicitier le théâtre dont ils étaient les représentants. Leurs idées, qui aujourd'hui pourraient paraître banales, n'étaient pas du tout une évidence au début des années quatre-vingt-dix, dans un champ théâtral qui voyait encore le texte comme le déterminant principal du théâtre, où les spectateurs s'attendaient à ce qu'on leur transmette un message. En voulant expérimenter jusqu'à leurs limites ces réflexions, les artistes argentins ont fini par *retrouver* les fondements de la production de la *théâtralité* scénique, et sont parvenus à élargir la marge d'autonomie de l'art théâtral d'abord face aux contraintes des autres champs, et ensuite face à l'héritage des théories, méthodes et traditions théâtrales encore en usage. C'est cette reconfiguration de la pratique théâtrale en Argentine contemporaine, qui concerne bien évidemment l'esthétique mais également les aspects politiques et sociaux du phénomène artistique, que cette thèse voudrait expliquer, comme une contribution à la compréhension d'un changement plus général des sensibilités et des modes d'action expérimenté par les pays du sud de l'Amérique latine au dernier tournant du siècle.

II

Open House, pièce que Daniel Veronese⁴ a montée avec dix jeunes comédiens dans un petit théâtre indépendant du quartier *Abasto* de Buenos Aires, fut représentée pour la première fois en 2002, dans le contexte de crise sociale et économique qui a secoué le sud de l'Amérique latine au tournant du siècle. À travers un dispositif scénique qui mettait en avant les récits des comédiens, la pièce exposait le vécu de chacun d'entre eux face au bouleversement qui clôturait les années d'après-dictature, et ce de manière implicite. Lors de l'écriture de cette thèse, le souvenir de mon expérience en tant que spectatrice d'*Open House* m'est revenu à plusieurs reprises. Quelque chose de ce que j'avais vu et entendu alors me reliait à un ressenti générationnel teinté d'espérance, face au constat paradoxal de l'échec du projet national. De plus, j'étais sortie de la salle avec la certitude de *vouloir* faire du théâtre – et la croyance de *pouvoir* le faire. Le dispositif de cette pièce révélait une théâtralité présente dans la maîtrise du temps scénographique et celle de la relation toujours contingente entre la scène et la salle. Un dispositif qui en même temps se déconstruisait lui-même, ce qui le rendait à la fois plus complexe – car il comportait plusieurs couches de sens – et plus accessible, dans la mesure où cette « machine » se démocratisait dans son dévoilement.

⁴ Daniel Veronese (Buenos Aires, 1955) [Voir Notice Biographique]

Jouée d'abord à *El camarín de las musas*, puis à *El Callejón* et au *Kafka Teatro*, *Open House* fera recette dans les salles de théâtre récemment ouvertes du quartier *Abasto*. L'*Abasto* était alors un quartier de mauvaise réputation, en plein réaménagement, un quartier de rues boisées et de lumières pâles, où s'ouvraient de petits théâtres indépendants qui présentaient les pièces *qu'il fallait voir*, à l'écart des grands théâtres de la *Calle Corrientes*. Une petite oasis théâtrale dans la jungle de Buenos Aires. Les jauges à capacité réduite rapprochaient les spectateurs des comédiens d'*Open House*, que l'on trouvait proches en âge, en physionomie, en préoccupations, qui nous parlaient de leurs envies, de leurs frustrations, du passage du temps, et surtout de la perte. La perte, qui n'avait pas encore été bien conceptualisée dans nos imaginaires ni dans les leurs, tenait une place centrale dans la pièce : elle était d'abord perte physique, celle de l'absence de quelqu'un qui n'est plus là du jour au lendemain – référence probable aux milliers de disparus lors des dictatures militaires ; elle était aussi perte matérielle, la scénographie étant dépouillée comme une illustration de l'appauvrissement vertigineux des classes moyennes argentines ; elle était enfin perte de repères idéologiques, avec l'effacement des idées fortes, des lignes directrices et des convictions qui avaient ordonné la vie des jeunes des générations précédentes. C'était à partir de la perte, tel un non-dit, parfois sous la forme du deuil, parfois sous celle du chagrin ou de l'égarement, que la pièce avait été construite et se jouait depuis des années à guichet fermé quand je l'ai vue en 2008. La perte, parfois à l'insu de ceux qui l'avaient subie était finalement une force, l'élément qui permettait d'affirmer une voix sur scène et de tisser des liens avec les autres ; c'était un motif théâtral et une raison de faire du théâtre.

Dans une des dernières scènes, l'un des comédiens décrit son sentiment profond : « Quand je me suis rendu compte que pour moi, ce ne serait plus possible, ce jour-là je me suis assis au fond de ma maison, au-dessous de mon arbre, et je me suis mis à contempler l'ombre des feuilles, qui, comme des poissons, frétilaient parmi les briques⁵. » Par sa simplicité, son jeu direct, ses micro-histoires quotidiennes, et par son texte à moitié improvisé dans un micro, *Open House* devenait une de ces « machines optiques » dont parle Jacques Rancière, qui permettent d'établir de nouveaux liens entre « les perceptions, les affects, les noms, les idées⁶ » expérimentés par une communauté de spectateurs ; une scène qui « saisit les concepts à l'œuvre⁷ », nous aidant à les rendre un peu plus intelligibles. La pièce

⁵ *Open House* (2001) de Daniel Veronese, inédite. (Traduction de l'auteur)

⁶ Jacques RANCIÈRE, *op.cit.*, p. 12.

⁷ *Idem.*

permettait ainsi de « penser en actes⁸ » l'expérience subjective d'une génération – marquée par la condamnation du « ce n'est plus possible » – tout en affirmant une théâtralité dont une grande partie de l'efficacité communicative reposait sur deux aspects : une dramaturgie issue des comédiens et l'instauration d'un nouveau rapport entre les comédiens et les spectateurs. En outre, cette « machine » matérialisait de nouveaux arrangements sociaux entre ce qui se montrait sur scène et la production sociale de la pièce. Autrement dit, la manière dont la pièce a été créée, les espaces où elle a été représentée, ce qui a été écrit sur elle, soit plus globalement les rapports entre l'œuvre et son contexte de production, étaient les indices d'une nouvelle manière de faire et de penser le théâtre indépendant qui se consolidait à Buenos Aires au début du XXIème siècle.

III

Quelles sont les dimensions qui nous permettent d'expliquer cette nouvelle manière de faire et de penser le théâtre en Argentine ? Quelle est la portée esthétique et sociologique de cette théâtralité retrouvée ? Dans quelle mesure relève-t-elle de l'innovation ou du bricolage, ou encore d'arrangements singuliers d'éléments hétérogènes dans un temps et un espace précis ? Doit-on y voir un processus d'actualisation de l'art théâtral local ou bien les indices d'un changement plus profond qui touche aux pratiques artistiques mais également aux catégorisations et représentations d'une communauté ? Enfin, comment ce qui se produit sur la scène théâtrale nous parle-t-il des bouleversements politiques, sociaux et économiques que vivait le pays ? Telles sont les questions, parmi d'autres, auxquelles *Open House*, à l'instar de nombreuses pièces du théâtre indépendant créées à Buenos Aires entre 1983 et 2003, nous invite à répondre.

Mon intérêt pour approcher d'un point de vue sociologique ces questions, qui concernent à la fois l'artistique et le politique, vient de ma propre expérience de vie au sud de l'Amérique latine, entre l'un et l'autre domaine, et du désir de comprendre les contradictions où ma génération grandissait. À la fois étudiante de sociologie et étudiante de théâtre, oscillant entre la réflexion et la création, entre l'engagement hérité des parents et le désenchantement que nos pairs nous soufflaient à l'oreille, dans un contexte où la dégradation économique et sociale ne pouvait plus être niée, ma sensibilité sociologique s'est formée au

⁸ Jacques RANCIÈRE, « Le théâtre immobile. Action théâtrale et image de la pensée », conférence prononcée le 23 novembre 2012, dans le cadre du colloque « Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine », Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène, École Normale Supérieure, Paris.

pas du funambule⁹. Les funambules, héritiers des anciens danseurs de corde, se déplacent sur un fil tendu au-dessus du sol. Les mouvements oscillatoires et parfois brusques de leur bassin empêchent la chute, dessinant des moments d'inertie hardie. Le balancier permet au funambule de tenir momentanément cette suspension, tout en réduisant l'amplitude des va-et-vient de son corps, et ainsi de continuer son chemin sur le fil. C'est ce pas de funambule que j'ai essayé de prolonger et de systématiser dans ce travail, un pas oscillant donc entre le régime esthétique du théâtre et sa portée politique, et que la sociologie, tel un balancier indispensable au dispositif, m'a permis de guider méthodiquement et méthodologiquement.

1. Le théâtre indépendant argentin en transition

Le *théâtre indépendant argentin* peut être défini aujourd'hui comme un espace hétérogène de production et de circulation théâtrale où l'autonomie artistique, économique et politique, à savoir une réduction de l'assujettissement aux contraintes institutionnelles ou marchandes, est prônée. Espace social et artistique aux contours flous, il se définit également par ce qu'il n'est pas : il ne s'agit ni d'un théâtre entièrement subventionné par l'État – appelé couramment le « théâtre officiel » – ni d'un théâtre dans lequel prime l'intérêt marchand, en termes de productivité et de profit, sur l'intérêt artistique – le « théâtre commercial »¹⁰. Or, la distinction entre ces trois circuits de production, qui a permis de parler pour la première fois d'un « système théâtral argentin¹¹ », est aujourd'hui fortement questionnée. Elle empêche de voir les dynamiques contemporaines qui parcourent le milieu théâtral : des configurations plus hétérogènes et mobiles, une organisation de la vie professionnelle « par projet¹² », la circulation des artistes dans un réseau de plus en plus globalisé. La frontière poreuse entre ce qui se définit aujourd'hui comme indépendant et ce qui ne l'est pas, ainsi que l'absence d'un principe unificateur – esthétique ou politique –, empêchent de parler d'un théâtre indépendant (un mouvement, un circuit, une forme de production) comme c'était le cas auparavant. De

⁹ Je suis redevable de mes discussions sociologiques avec Nicolas Fayette pour cette image.

¹⁰ Pour comparer avec des catégories françaises, nous pourrions dire que le « théâtre officiel » correspond à ce qui, en Europe, est désigné comme « théâtre public » ; et le « théâtre commercial » au « théâtre privé » ou au « théâtre de boulevard ». Néanmoins, les catégories ne coïncident pas parfaitement. En Argentine par exemple, la catégorie « officielle » a été utilisée par les artistes du théâtre indépendant pour désigner un « théâtre public » trop sujet aux volontés politiques au pouvoir, d'où l'utilisation parfois indistincte des termes « public » et « officiel ». Cette situation est due aux nombreux conflits, notamment idéologiques, qui ont marqué les relations entre le théâtre indépendant et les institutions culturelles de l'État. La qualification de théâtre « commercial » est elle aussi le produit des conflits idéologiques à l'intérieur du champ théâtral argentin : elle est sans doute un héritage de l'opposition des premières compagnies de théâtre indépendant (sympathisantes des mouvements de gauche) aux entrepreneurs du spectacle.

¹¹ Osvaldo PELLETTIERI, « Introducción: Para una historia del teatro argentino en Buenos Aires », in *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires : Galerna, 2003.

¹² Luc BOLTANSKI *et al.*, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.

sorte que l'idée de « multiplicité¹³ », proposée récemment pour décrire l'hétérogénéité esthétique qui caractérise le théâtre indépendant argentin contemporain, s'étend également à l'aspect pragmatique de l'activité théâtrale.

Les premiers signes de rupture avec la notion unifiée d'indépendance théâtrale, qui allaient conduire à son éclatement, se sont manifestés dès la fin de la dernière dictature militaire en 1983. Ils apparaissent d'abord dans le réseau restreint de la nouvelle scène alternative, qui étendra ses thématiques et ses enjeux esthétiques jusqu'au centre du champ théâtral pendant les années suivantes. C'est ainsi que durant cette période transitionnelle, appelée « post-dictature », on assiste à une re-signification profonde des implications pratiques et idéologiques de la notion d'indépendance théâtrale : d'abord, à travers le refus de toute unité esthétique, marqué notamment par un questionnement des formes locales du réalisme que défendaient les anciens artistes indépendants ; ensuite par une demande de structures de création plus souples que ne l'étaient les anciennes compagnies ; enfin, avec une remise en cause des discours liés à la responsabilité sociale du théâtre ou à son caractère politique. Ainsi, pendant ces années, la re-sémantisation du concept d'indépendance théâtrale accompagne une reconfiguration de la pratique artistique et de l'organisation du secteur, deux processus interdépendants l'un de l'autre.

Loin de disparaître, la notion de théâtre indépendant continuera à agir comme un substrat rhétorique qui relie l'usage contemporain de la notion d'indépendance avec les phases antérieures. Elle se renouvelle dans un bricolage singulier d'éléments nouveaux et d'éléments du passé, permettant aux acteurs engagés dans la production et la diffusion théâtrale de distinguer encore les formes de production indépendantes et celles du théâtre public et du théâtre privé. Ainsi, à la façon d'une sorte de « signifiant flottant » unifiant des antagonismes à un niveau symbolique supérieur, « l'indépendance » aujourd'hui est un terme qui fait appel à une certaine performativité de la pensée, à l'égal du signifiant « peuple » analysé par Ernesto Laclau à propos des régimes populistes¹⁴, voire même une sorte de « pensée magique », comme le *mana* étudié par Claude Lévi-Strauss dans les sociétés indigènes¹⁵. Il suffit de considérer les multiples significations que les artistes argentins ont

¹³ Jorge DUBATTI, « El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura) », *ILCEA*, [En ligne], 2015, n°22. Disponible sur : <http://ilcea.revues.org/3156> (Consulté le 22 août 2017)

¹⁴ Ernesto LACLAU, *La raison populiste*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2008.

¹⁵ Claude LÉVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF [1950], 1973, p. XLIX.

données à la notion de théâtre indépendant aux différents moments de son histoire, et notamment lors des années de l'après-dictature que nous étudions, pour se rendre compte de la nature polysémique de l'adjectif « indépendant ». La notion s'est notamment nourrie des transferts culturels qui se sont produits dans l'espace euro-américain au long du XXème siècle¹⁶, et qui ont apporté deux autres notions : celle de « théâtre d'art¹⁷ » et celle de « théâtre politique¹⁸ ».

En provenance d'Europe, le « théâtre d'art » désigne un type de théâtre où prime avant tout l'exigence artistique, à l'opposé d'autres types de théâtre dont les priorités sont plutôt le divertissement ou la rentabilité financière¹⁹. Dans le théâtre d'art, l'exigence artistique se conçoit de différentes manières : soit comme le respect de certaines règles de l'art théâtral (qui, bien que justifiables, conduisent à la perpétuation de pratiques conservatrices) ; soit comme une quête de formes esthétiques et organisationnelles qui puissent subvertir les modèles existants, au nom de la spécificité du théâtre ou d'une révolution artistique plus large (ce qui permet l'émergence de positions d'avant-garde). Le théâtre indépendant argentin, depuis ses origines, s'est construit sur cette idée d'un théâtre d'art qui remet en question les structures théâtrales conservatrices ; et même s'il est lui aussi susceptible de devenir une structure rigide, c'est toujours en se réclamant de l'indépendance théâtrale que seront lancés les appels à la rénovation. Le théâtre indépendant fait appel aux principes du théâtre d'art, au point parfois de nous conduire à utiliser ces deux termes indistinctement. À certains moments il relève même clairement d'une position avant-gardiste – selon la notion que la sociologie de l'art propose pour décrire l'actualisation du champ artistique²⁰. Ainsi, au cœur de l'histoire du théâtre indépendant argentin ont coexisté à différents moments la notion de « théâtre d'art » – qui suppose l'exigence artistique comme axe prioritaire – et celle de « théâtre d'avant-garde » – qui suppose l'idée de changement et par conséquent d'un progrès dans l'évolution formelle de l'art théâtral et, parfois de la société elle-même.

¹⁶ Olivier COMPAGNON, « L'Euro-Amérique en question », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], 2009, Débats. Disponible sur le site : <http://nuevomundo.revues.org/54783>. (Consulté le 15 août 2017)

¹⁷ Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du XXème siècle*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

¹⁸ Chantal MEYER-PLANTUREUX, *Théâtre populaire, enjeux politiques. De Jaurès à Malraux*, Éditions Complexe, 2006.

¹⁹ « Le théâtre d'art se présente d'emblée comme le pôle opposé de ce dont la mise en scène souhaitait se séparer, à savoir le 'théâtre de loisir'. » George BANU (dir.), *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, Paris, Éditions Théâtrales, Académie Expérimentale des Théâtres, 2000, p.18.

²⁰ Pierre BOURDIEU, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1977, Vol.13, N°1, pp. 3-43.

Le théâtre indépendant a été également associé à une autre notion qui est celle du « théâtre politique ». L'indépendance théâtrale se voulait aux origines un refus de l'ingérence de l'idéologie dominante dans la création, représentée soit par une conception entrepreneuriale et capitaliste du théâtre soit par les directives d'un régime politique très marqué à droite. À la différence de certains pays européens, où le théâtre d'art a souvent été pris en charge par l'État, lequel a consolidé au cours du XX^{ème} siècle un théâtre public donnant sa place à l'innovation artistique²¹, en Argentine ce rôle d'innovation a été historiquement incarné par un théâtre indépendant entretenant une relation très tendue avec les pouvoirs publics. L'idée d'un théâtre politique rejoint ainsi celle du théâtre indépendant dès lors qu'il s'agit d'élargir ou de défendre une marge d'autonomie face à la volonté de contrôle ou de censure exercée par les institutions de l'État, et de le préserver des revirements brusques des politiques publiques. Enfin, c'est au sein du théâtre indépendant qu'éclateront plusieurs conflits liés à l'autonomie artistique face à une autre influence idéologique, celle des organisations de gauche ou anarchistes. Celles-ci avaient participé aux origines du mouvement du théâtre indépendant et orienté ses premières productions, en luttant, elles aussi, contre le pouvoir autoritaire de l'État, avec l'idée de la responsabilité sociale du théâtre comme ligne directrice.

Revendiquer l'indépendance face aux exigences autres que celles de la création est précisément devenu, pour les créateurs argentins, une façon de préserver un endroit où pouvait s'exercer librement la critique artistique et politique, même si les formes et les contenus de cette critique ont évolué et se sont parfois contredits pendant la période que nous étudions. Par le biais de cette volonté critique, d'une part le théâtre indépendant exprimait une préoccupation formaliste pour l'esthétique théâtrale, tenant pour nécessaire l'innovation et incarnant le lieu de l'expérimentation dans le champ théâtral argentin ; d'autre part, la critique politique rejoignait la critique strictement esthétique, pour renforcer l'idée plus ou moins explicite de la nécessité d'un changement plus général, autant des formes esthétiques et des méthodes que de la configuration de l'activité théâtrale et de son système de production.

Afin d'éviter toute sorte de nationalisme méthodologique²², il convient de noter que le processus de mutation expérimenté par le théâtre argentin présente de nombreux aspects en commun avec d'autres transitions ou reconfigurations des modèles de production théâtrale,

²¹ Pierre-Michel MENGER, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 1, n° 11, pp. 167-204.

²² François Dubet, *Le travail des sociétés*, Paris : Seuil, 2010.

tant dans la région – comme par exemple au Chili et en Uruguay – que dans des pays ayant un système théâtral bien consolidé comme c’est le cas de la France²³ ou de l’Allemagne²⁴ qui ont servi historiquement de modèles pour les artistes indépendants sud-américains. En ce qui concerne le cas de la France, l’analyse de Bérénice Hamidi-Kim sur les usages de l’adjectif « politique » dans le théâtre français à partir de l’année charnière de 1989 montre des grammaires de justification très proches de celles qui ont animé les débats entre les nouvelles générations d’artistes indépendants et les plus anciennes – pour qui le théâtre indépendant était un mouvement à la fois artistique et politique²⁵. Les nouvelles discours politiques autour du théâtre indépendant argentin, suite aux violences de l’État lors des dictatures, face au tournant néolibéral des années quatre-vingt-dix, mais également face à l’échec ou à l’anachronisme des mouvements contestataires, révèlent de fortes similitudes avec ce que Hamidi-Kim analyse, dans un contexte bien différent, pour le théâtre français pendant les années 1980 : « une défiance à l’égard de ‘la politique’, ainsi qu’à l’égard de l’expression ‘théâtre politique’²⁶ ». La plupart des artistes étudiés dans notre corpus manifestent leur rejet de la classe politique et leur méfiance vis-à-vis de tout ce qui vient des pouvoirs publics. En même temps, certains d’entre eux, notamment les plus âgés – ceux dont le début de l’activité professionnelle se situe vers le basculement de régime en 1983 –, conçoivent le théâtre comme un espace de substitution, suite à l’échec d’autres lieux de militance politique : un théâtre en tant que lieu alternatif et collectif où, selon les mots de Ricardo Bartís²⁷, « on pouvait exercer encore la critique²⁸ ». Le théâtre indépendant de l’après-dictature semble devenir ainsi « un lieu paradoxal » tel celui que Hamidi-Kim observe dans son étude du théâtre en France : un « refuge pour les artistes déboussolés » face à l’effondrement des certitudes idéologiques, et en même temps un « lieu de résistance contre la politique contemporaine »²⁹. Mais à la différence du cas français, la précarité et la variabilité institutionnelles de l’Argentine ne permettent pas de consolider une politique publique cohérente et durable, et les nombreuses attaques directes ou indirectes subies par le théâtre

²³ Bérénice HAMIDI-KIM, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*. Montpellier : Éditions l’Entretemps, 2013.

²⁴ Laure de VERDALLE, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2006.

²⁵ Notamment avec la « cité du théâtre post-politique » pour les nouvelles générations qui commencent leur activité professionnelle après 1983 ; et avec la « cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique » pour les générations antérieures qui vont participer activement à la reconstruction des politiques culturelles durant les premières années du retour à la démocratie. Voir : Bérénice HAMIDI-KIM, *op.cit.*, p. 68-162 et p. 288-381.

²⁶ *Idem*, p. 27.

²⁷ Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1956) [Voir NB]

²⁸ Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l’auteure à Buenos Aires, 2014.

²⁹ Bérénice HAMIDI-KIM, *op.cit.* p. 27.

argentin durant les différents mandats politiques poussent les artistes au maintien et à la défense de cet espace indépendant comme s'il s'agissait d'une métonymie de l'art théâtral lui-même. Nous pouvons à ce propos identifier des justifications presque « œcuméniques » – pour reprendre un terme proposé par Hamidi-Kim –, sur lesquelles s'accordent un ensemble vaste et hétérogène d'artistes, y compris ceux qui hissent haut le drapeau de la rupture mais dont la responsabilité politique se réactive dès que l'indépendance se voit menacée par des censures, des restrictions budgétaires ou d'autres formes de préjudice³⁰.

D'autre part, le phénomène argentin rejoint également certaines dynamiques propres aux contextes de transition de régime qui impliquent souvent, au-delà d'un changement d'orientation des politiques culturelles, des modifications dans les dynamiques de socialisation artistique des gens. L'étude de Laure de Verdalle sur le cas de l'Allemagne de l'Est pendant la réunification qui a suivi 1989 devient ainsi une référence incontournable pour l'étude d'un changement artistique en rapport à une transition politique³¹. Même s'il y a de profondes différences avec le cas est-allemand, notamment en ce qui concerne le type de régime et sa durée, la fin de la dictature militaire en Argentine en 1983 marque un moment charnière dans la « configuration » du champ théâtral³². Le point de vue sur la transition conceptualisé par l'auteure permet d'identifier des syncrétismes nouveaux entre ce qui vient du passé et ce qui émerge au présent, au-delà des grammaires de la rupture théâtrale utilisées dans les discours et les pratiques des artistes émergents. Selon de Verdalle, la transition théâtrale est-allemande nous parle de « l'autonomie des acteurs ainsi que de leur capacité de réaction et d'adaptation, notamment à travers les arrangements organisationnels qu'ils 'bricolent' (...) pour faire face aux transformations de leur environnement »³³. La transition théâtrale argentine se différencie cependant de l'est-allemande, entre autres aspects, par la faiblesse du système théâtral public à la sortie du régime, conséquence du non-investissement des politiques culturelles par les dictatures militaires de droite latino-américaines, alors que les régimes socialistes leur allouaient une place centrale. Méfiant à l'égard de la culture et des arts en général, notamment des artistes associés à l'activité indépendante, le régime militaire

³⁰ Jonas BARISH, *The Anti-theatrical Prejudice*, University of California Press, 1985.

³¹ Laure de VERDALLE, *op.cit.*

³² La notion de configuration présente, selon Laure de Verdalle, plusieurs avantages pour ce type d'analyses « puisqu'elle insiste sur les interdépendances qui relient, dans un territoire donné et à un moment donné, organisations, professions et politiques publiques. Dans ce cadre, l'action publique ne se limite pas au financement des activités théâtrales, mais peut jouer un rôle majeur dans la définition des statuts professionnels des artistes (que l'on pense par exemple au contrôle de la formation théâtrale par l'État est-allemand) et dans le fonctionnement des organisations de production artistique... ». *Ibid.*, p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 18.

argentin a démantelé en peu de temps les maigres avancées des années 1950 et 1960 en matière de soutien et de démocratisation théâtrale. De plus, en usant de la censure et de la répression brutale, il a réduit considérablement l'activité indépendante, contraignant à l'exil de nombreux artistes et à la dissolution de nombreuses compagnies. C'est ainsi que, pour les artistes argentins, la transition vers la démocratie qui s'ouvre en 1983 signifiera, plus qu'une transition d'un modèle théâtral à l'autre, une reconstruction profonde du champ théâtral, et par certains aspects une construction à partir de zéro. C'est sur cette base que des politiques inédites de subvention et de régulation du secteur théâtral ont été initiées pendant ces années – avec notamment la Loi nationale du Théâtre qui aboutira à la création de l'*Instituto Nacional del Teatro* (INT) en 1996, ou bien l'inauguration du *Proteatro*, institut de diffusion de l'activité « non-officielle » dépendant de la Ville de Buenos Aires, en 1999. Et c'est à propos de la façon dont cette (re)construction devait être faite que s'exprimeront par la suite une grande partie des conflits de génération entre artistes.

Parmi les pays de la région, les similitudes présentées par la situation au Chili et en Uruguay attirent notre attention sur certaines variables du contexte socio-politique de la région, afin de comprendre les termes spécifiques par lesquels se manifeste le changement esthétique du théâtre argentin. Le Chili et l'Uruguay partagent avec l'Argentine une même temporalité politique en ce qui concerne la prise de pouvoir et les caractéristiques de régimes militaires de droite puis le processus de retour à la démocratie et de libéralisation de l'économie ; ils ont aussi en commun l'héritage d'une culture intellectuelle de gauche, qui a instauré une tradition dans la création et la défense d'espaces de réflexion et de création indépendants. À la vue de ces correspondances et des échanges culturels et intellectuels transfrontaliers, il n'est pas étonnant que nous retrouvions dans ces deux pays voisins des similitudes avec ce qui s'est passé en termes esthétiques et politiques dans le théâtre indépendant argentin pendant les années 1980 et 1990. Toutefois l'Argentine reste paradigmatique par son avancement dans le processus – peut-être parce que la transition de régime s'effectue un peu plus tôt (en 1985 pour l'Uruguay et en 1990 pour le Chili) –, mais également en raison de l'ampleur du phénomène, mesurée par la quantité d'artistes et le nombre de pièces créées, ainsi que par la visibilité et la légitimité obtenues à l'échelle nationale³⁴, et plus récemment à l'échelle internationale, par de nombreux artistes issus de la

³⁴ Jorge DUBATTI, « El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad », *Stichomythia*, 11-12 (2011) : pp. 71-80.

scène indépendante de l'après-dictature³⁵. La géographie culturelle de la ville de Buenos Aires, elle aussi en reconfiguration pendant ces années, jouera un rôle fondamental dans la singularité de l'essor de l'activité théâtrale indépendante : d'abord comme territoire d'ancrage et terreau créatif du nouveau théâtre, avec une concentration et une hétérogénéité des lieux et des acteurs telles qu'elles permettent d'assurer un dynamisme indispensable pour qu'un acte créateur puisse trouver écho dans une communauté élargie ; ensuite comme vitrine attrayante, qui favorise la diffusion à l'international du théâtre local³⁶. La dimension spatiale, à l'échelle de la ville, est un élément majeur de l'émergence du nouveau théâtre indépendant, qui prendra appui sur un nouveau réseau de lieux avec des caractéristiques et des usages inédits. Ainsi, la proximité et la densité des lieux qu'offre la géographie culturelle de la ville de Buenos Aires facilite une organisation en dehors du cadre institutionnel, ayant permis, au moins au début, de pallier les faiblesses de l'infrastructure théâtrale publique.

La mise en relation de notre cas d'étude avec d'autres phénomènes contemporains confirme d'abord que le théâtre indépendant argentin ne peut pas être compris sans envisager son rapport conflictuel à la politique, qui parle de sa spécificité sociohistorique et des arrangements singuliers que doivent trouver ses acteurs pour faire face aux changements. En même temps, les similarités constatées mériteraient dans l'avenir une étude comparative. Afin de garantir la viabilité de notre étude, tout en faisant des incursions au Chili et en Uruguay, le choix a été de se concentrer sur l'ensemble des interrelations qui opèrent dans le théâtre indépendant argentin pendant la période qui s'étend entre 1983 et 2003. Nous soutenons qu'une grande partie des explications à la vitalité du théâtre argentin aujourd'hui trouvent leur source dans ces années de crise et de reconfiguration de la pratique théâtrale indépendante. Comment la sociologie, plus spécifiquement la sociologie de l'art, peut-elle nous aider dans ce cheminement, en étudiant tout à la fois les pièces de théâtre en tant que « machines poétiques » et le contexte de production dont elles sont issues ?

2. L'étude du théâtre depuis la sociologie de l'art

Penser le théâtre comme une métaphore de l'ordre social et en même temps comme une force d'action en elle-même³⁷, c'est-à-dire penser le théâtre dans la société et en tant que

³⁵ Judith MARTIN et Jan Louis PERRIER (dir.), *Buenos Aires, génération de théâtre indépendant* (Entretiens avec Lola Arias, Ricardo Bartís, Beatriz Catani, Emilio Garcia Wehbi, Federico Leon, Mariano Pensotti, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, Daniel Veronese) Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2010.

³⁶ Boris GRÉSILLON, *Géographie de l'art. Ville et création artistique*. Paris : Éditions Economica, 2014.

³⁷ Jacques RANCIÈRE, « Le théâtre immobile. Action théâtrale et image de la pensée », *op.cit.*

société³⁸, telle est la démarche sociologique que nous nous proposons de suivre dans cette thèse. La sociologie est à même de fournir un cadre méthodologique satisfaisant pour accomplir cet objectif ; par ailleurs, mener la recherche depuis la France comporte l'avantage de garder une distance critique, facilitant une rupture épistémologique qui préserve d'ériger des panthéons et permet d'utiliser la proximité du chercheur à l'égard de son objet comme une donnée supplémentaire. Les multiples critères qui conduisent à qualifier les pièces de théâtre de « machines poétiques » partagées par une communauté de spectateurs dans un temps et un lieu précis confèrent à la scène théâtrale une dimension incontestablement sociologique, dont il s'agit de préciser les implications et les causes sous-jacents.

Analysant la place des théâtres dans les capitales européennes à la fin du XIX^{ème} siècle, l'historien Christophe Charle observe que leur importance sociologique vient du fait qu'ils fonctionnent à la fois comme « conservatoires des conventions » et comme « lieux d'éclosion des transgressions », ce qui en fait des objets d'études privilégiés pour comprendre les contradictions sociales de la période. « Encore faut-il reconnaître que ces lieux sont les laboratoires des nouveaux habitus les plus visibles et les moins reconnus comme tels parce que toujours appréhendés de biais et partiellement par chaque discipline qui en traite³⁹. » La réflexion de Charle, qui concerne l'Europe au tournant du XX^{ème} siècle, nous invite à poser deux questions relatives à l'Amérique du sud au tournant du XXI^{ème} siècle. D'abord, quant à la temporalité des phénomènes sociaux : dans quelle mesure ces lieux fonctionnent-ils comme « laboratoires de nouveaux habitus » dans l'Argentine contemporaine ? Ensuite, quant à la méthode : comment peut-on reconstituer l'ensemble des relations qui interagissent dans une scène de théâtre, tout en soulignant ce que l'art théâtral a de spécifique ?

Ces questionnements sont également présents dans l'intérêt de la sociologie de l'art aujourd'hui, laquelle s'applique à maintenir la centralité des œuvres dans l'analyse, tout en les articulant avec les trajectoires des artistes et avec le contexte social, politique et économique où ces œuvres sont produites⁴⁰. Ce souci se situe dans la continuité des propos tenus par Jean-Claude Passeron lors d'un colloque organisé par Raymonde Moulin en 1985⁴¹ : « La sociologie de l'art n'existe que si elle sait s'obliger à mettre en relation les structures de

³⁸ Nathalie HEINICH, *La sociologie de l'art*, Paris : Éditions La Découverte, Coll. Repères, 2004 (2001), p. 40.

³⁹ Christophe CHARLE, *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris : Éditions Albin Michel, 2008, p. 8.

⁴⁰ Bruno PÉQUIGNOT, *Pour une sociologie esthétique*, Paris : L'Harmattan, 1993, p. 106.

⁴¹ Les actes du colloque ont été publiés : Raymonde MOULIN (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999

l'œuvre et les fonctions internes de ses éléments avec les structures du monde social où sa création, sa circulation et sa réception signifient quelque chose ou exercent quelque fonction⁴² ». Ce qui nous permet de réaliser deux sauts épistémologiques indispensables à l'heure de commencer une sociologie esthétique du théâtre. D'une part en dépassant tout « formalisme immanentiste⁴³ » qui cherche le sens de l'œuvre dans « le système autonome de sa cohérence interne » au risque de tomber dans un arbitraire interprétatif. D'autre part, en évitant les démarches où la structure de l'ordre social masquerait complètement le contenu et l'effet de l'œuvre ainsi que les trajectoires des artistes.

De cette manière, nous inscrivons cette recherche dans une sociologie de l'art qui vise à analyser l'interaction entre les caractéristiques des œuvres et les structures du monde social⁴⁴, sans enfermement dans l'une ou l'autre dimension⁴⁵, avec la volonté de dépasser dès le départ les oppositions vernaculaires – comme celle entre analyse externe ou analyse interne, ou bien celle entre anti-fétichisme⁴⁶ et fétichisme de l'œuvre⁴⁷. Trois remarques doivent encore précéder la présentation de notre approche socio-esthétique du théâtre. En premier lieu, l'étude effectuée, bien qu'elle considère la dimension esthétique des œuvres, reste avant tout de la sociologie, recourant aux outils méthodologiques que la discipline a utilisés dans d'autres champs d'étude. Néanmoins, et en deuxième lieu, il faut reconnaître les limites de la sociologie en tant que tentative scientifique – forgée principalement à l'étude des régularités qui structurent le monde social – dès lors qu'il s'agit d'analyser le phénomène artistique : notamment quand il s'agit de saisir ce qui relève de la contingence dans la création artistique, ou bien l'agencement final des éléments constitutifs d'une œuvre, ou encore l'expérience éphémère et subjective de la réception. Pierre Bourdieu, tout en justifiant le caractère indéniablement social de la création artistique, souligne deux aspects d'importance pour comprendre cette zone d'incertitude explicative : d'abord il soutient que « l'habitus du

⁴² Jean Claude PASSERON, « La chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », Raymonde MOULIN (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 455.

⁴³ *Ibid.*, p. 456.

⁴⁴ Jean DUVIGNAUD, *Sociologie de l'art*. Paris : PUF, 1967, p. 34.

⁴⁵ De nombreux chercheurs ont proposé des analyses sociologiques et historiques des œuvres qui se situent à ce point d'interaction entre leurs caractéristiques propres, celles des créateurs et les conditions de production, par exemple : Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris : Éditions Raisons d'agir / Éditions du Seuil, 2013 ; Estéban BUCH, *La « Neuvième » de Beethoven. Une histoire politique*, Paris : Éditions Gallimard, 1999 ; Bernard LAHIRE, *Franz Kafka, éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris : Éditions La Découverte, 2010.

⁴⁶ Pierre BOURDIEU, « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 2, février 1977, pp. 3-43.

⁴⁷ Antoine HENNION et Bruno LATOUR, « Objet d'art, objet de science. Notes sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art*, vol. 6, 1993, pp. 7-24.

producteur n'est jamais complètement le produit du poste⁴⁸ », puis il ajoute qu'on « ne peut jamais aller directement des caractéristiques sociales du producteur – origine sociale – aux caractéristiques de son produit⁴⁹ ». Ainsi, tant dans la démarche de l'artiste que dans les caractéristiques de l'œuvre, il reste une marge sociologiquement insaisissable. En conséquence, au moment d'élaborer une méthodologie qui puisse intégrer la spécificité théâtrale, nous sommes obligés de réaliser des « transferts conceptuels et méthodologiques⁵⁰ » avec d'autres disciplines. Seront ainsi convoquées les théories du théâtre, afin de mieux comprendre les grammaires des changements esthétiques proposés ; ainsi que l'histoire sociale, afin d'insérer le phénomène théâtral dans la durée de l'histoire de l'Argentine ; et enfin la géographie culturelle, afin de tenir compte du cas particulier que représente Buenos Aires. Une troisième remarque se dégage des deux précédentes : il faut une certaine adaptabilité des outils aux caractéristiques qu'impose l'objet. L'univers du théâtre présente des formes spécifiques d'analyse et d'interprétation, ainsi qu'une dynamique et une rhétorique propres échappant parfois à la rationalité sociologique, mais devant être prises en considération si l'on veut expliquer les pratiques et les représentations des individus qui lui donnent réalité, artistes et spectateurs. Sans pour autant contester l'intuition que les formes propres au théâtre peuvent nourrir les potentialités explicatives de la sociologie.

De la réflexion antérieure se dégagent deux grandes clés d'analyse qui vont orienter notre démarche : d'une part, les considérations sociologiques autour du changement artistique ; d'autre part, le concept de théâtralité comme voie d'accès privilégiée à l'analyse sociologique du théâtre, dans la mesure où elle constitue un pont entre l'esthétique et le social. En ce qui concerne le premier point, la question du changement des structures qui orientent la dynamique de production et de circulation des œuvres nous amène à nous demander comment certaines variables (considérées déterminantes) pourraient s'arranger différemment. Pour cela, il est nécessaire de relativiser la prépondérance que l'approche sociologique a souvent donnée à la dimension structurelle (soit de l'ordre social, soit de l'œuvre), afin de saisir le mouvement, ce qui est de l'ordre du processus, tant sur la scène qu'en dehors de celle-ci⁵¹. Il n'est pas question de négliger les déterminants structurels du phénomène que l'on étudie, mais plutôt d'adopter une posture de recherche qui donne une place prépondérante au

⁴⁸ Pierre BOURDIEU, « Mais qui a créé les créateurs ? » (Exposé présenté à l'École nationale supérieure des arts décoratifs en avril 1980), in : *Questions de sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2002 (1984), p.210.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Bruno PÉQUIGNOT, *Sociologie des arts*. Paris : Armand Colin, 2013.

⁵¹ Norbert ELIAS, « The retreat of sociologist into the present », *Theory, Culture and Society*, vol. 4, n°2-3, 1987.

processus – ou, comme le dirait Norbert Elias, au devenir du temps comme variable nécessaire pour analyser tout changement⁵². En second lieu, placer au centre de notre étude la notion de *théâtralité* s'inscrit dans la logique d'une démarche dialectique entre le cadre d'analyse et la construction de l'objet, démarche qui particularise la sociologie de l'art. Étudier la théâtralité nous permet d'analyser le lieu d'intersection entre la dimension esthétique du théâtre et sa dimension sociologique. Il est temps à présent d'évoquer plus en détails les deux piliers de la démarche socio-esthétique qui structure cette thèse et qui permet à la fois de décrire minutieusement les cas d'étude et de proposer une généralisation.

3. Les dimensions du changement théâtral

La sociologie de l'art a repris à son compte, d'une certaine manière, la dichotomie instaurée par d'autres domaines de la sociologie entre l'étude de la reproduction et de l'institutionnalisation des pratiques et des valeurs culturelles et l'étude des moments de disruption et de renouvellement. Par exemple, s'il faut rendre compte de la reproduction, elle tend à étudier les pratiques de consommation et de circulation artistique, ainsi que les processus de consécration des artistes ; et elle se réoriente sur l'analyse des œuvres qui ont fait date ou des trajectoires atypiques d'artistes quand il s'agit de rendre compte des ruptures, des bouleversements, des manifestations d'un changement. Ainsi, certains artistes ou mouvements artistiques d'avant-garde témoignent d'une transformation au niveau des pratiques et des représentations d'une société à un moment donné, établissant un rapprochement non déterministe entre l'œuvre et le contexte de production⁵³. Deux publications récentes de la sociologie des arts en France nous offrent à leur tour des concepts qui relient les caractéristiques formelles des œuvres aux changements dans l'ordre social de nos sociétés : le concept de « révolution symbolique », proposé par Pierre Bourdieu lors de son avant-dernier cours au Collège de France, pour expliquer un changement des catégories de perception, avec comme point de départ la peinture impressionniste d'Édouard Manet⁵⁴ ; et le concept de « changement de paradigme » proposé par Nathalie Heinich pour comprendre les modifications d'une « grammaire sous-jacente à la création artistique » entre l'art moderne

⁵² Norbert ELIAS, *Du temps*, Paris : Fayard, 1996.

⁵³ Il est possible « l'appréhension (description, analyse) et la compréhension (interprétation), des œuvres elles-mêmes, articulées sur une mise en rapport avec l'étude des conditions sociales de production des œuvres, et de leur réception ou diffusion ». Bruno PÉQUIGNOT, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Collection « Sociologie des Arts », L'Harmattan, 2007.

⁵⁴ Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique*, Raisons d'agir/Seuil, Paris, 2013.

et l'art contemporain⁵⁵. Notons au passage que Heinich se réfère au « paradigme » tel que l'a défini Thomas Kuhn, ce qui nous renvoie encore une fois à l'idée de « révolution »⁵⁶. Décrire un changement artistique comme une révolution apparaît comme une tâche complexe et une prise de risque : d'abord, même si cette révolution s'inscrit dans un processus de changement plus long, le chercheur est amené à délimiter un moment de certaine exceptionnalité. Ensuite, il faut toujours rester vigilant face aux possibles glissements de sens : cette révolution prend des connotations tout autres dans le champ artistique dans le sens où un « révolutionnaire spécifique⁵⁷ » dans le domaine de l'art n'est pas forcément un révolutionnaire politique dans la société.

Pierre Bourdieu a apporté la notion de « révolution symbolique » pour expliquer sociologiquement l'exceptionnalité de la peinture de Manet au moment de son apparition et l'effet qu'elle produira sur les manières de représenter le monde. La révolution dont parle Bourdieu suppose un bouleversement des structures cognitives « à la façon des grandes révolutions religieuses⁵⁸ », et elle peut également, d'une certaine manière, bouleverser des structures sociales. En outre, la révolution symbolique de Manet est « réussie » dans la mesure où, après un certain temps, ce qui faisait scandale au départ ne choque plus les récepteurs (qui ne peuvent même pas comprendre pourquoi cela faisait scandale auparavant), ce qui prouverait qu'ils ont intégré de nouvelles catégories de perception et d'appréciation du monde. Selon Christophe Charle, la notion désigne « à la fois un changement majeur du mode de représentation du monde et des conditions de production de ce mode de représentation »⁵⁹. La porte d'accès à ce changement est pour Bourdieu celle d'une « théorie dispositionnaliste⁶⁰ » qui place l'œuvre d'art entre le producteur – qui met en œuvre une série de dispositions qui expliquent 'pourquoi il peint ce qu'il peint' – et le récepteur – qui met en place une série de catégories d'interprétation. Dans cette démarche, Bourdieu valorise l'*energeia* (« activité en

⁵⁵ Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Editions Gallimard, 2014.

⁵⁶ Thomas S. KUHN, *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. L. Mayer, Flammarion, 1972.

⁵⁷ « Un révolutionnaire authentique dans un champ particulier est un révolutionnaire spécifique », affirme Pierre Bourdieu. Cela veut dire qu'il fait la révolution contre ceux qui dominent le champ, c'est-à-dire l'espace relativement autonome à l'intérieur duquel il lutte. « Le révolutionnaire spécifique, le révolutionnaire dans un champ relativement autonome ou en voie de constitution, se trouve dans une situation tout à fait paradoxale parce qu'il est condamné à faire une révolution – qui peut être *réellement* révolutionnaire, y compris pour le peuple – contre le peuple. Et il peut être exposé à l'accusation d'élitisme ». Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique, op.cit.*, p.26.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ Christophe CHARLES, « Opus infinitum », dans Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique, op.cit.*, p.534.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 78.

train de se faire⁶¹ ») plutôt que l'*ergon* (« l'ouvrage fait⁶² »), le « *modus operandi* » plus que l'« *opus operatum* »⁶³. Ainsi, une socioanalyse de l'œuvre d'art, plus encore de l'œuvre d'art révolutionnaire, doit selon lui « reconstituer [sa genèse], en s'appuyant sur l'œuvre, mais aussi sur ce qu'on peut savoir par ailleurs⁶⁴ ». Puis il ajoute, en se référant à Spinoza : « Texte et contexte sont deux traductions d'une même phrase⁶⁵ ». La sociologie du changement artistique chez Bourdieu est ainsi une sociologie des dispositions, et pourtant, dit-il, il faut reconstituer le processus qui précède la création de l'œuvre et l'agencement particulier de toutes les dispositions qui auront fait de Manet, et non pas d'un autre peintre confronté aux mêmes questions, l'agent déclencheur de la rupture avec « l'œil académique »⁶⁶.

En ce qui concerne l'objet de notre thèse, il est encore trop tôt pour évaluer si le changement introduit par le théâtre indépendant pendant les années d'après-dictature correspond ou non à une révolution symbolique. Au minimum, la notion de rupture doit être prise en considération. Un récit de la rupture esthétique – et dans certains cas politique – a été construit autour des artistes qui font partie de notre corpus. Sur cette question, ce que nous apporte l'analyse bourdieusienne est une relativisation de l'opposition entre la « continuité » et la « rupture », termes fréquemment employés en histoire et spécifiquement en histoire de l'art. Il faut abandonner à la fois « le mythe de la rupture radicale » et celui « de la continuité absolue et de l'artiste qui n'a rien inventé »,⁶⁷ pour comprendre les bricolages contemporains de la notion d'indépendance. Tout d'abord, il se produit toujours, dans l'évolution d'un champ artistique, une tension entre ceux qui détiennent une position dominante et ceux qui se trouvent dans une phase suivante et qui se positionnent en rupture avec le groupe antérieur⁶⁸. Ces derniers vont s'extraire de l'ordre établi dans un domaine artistique spécifique pour proposer une rupture, soit formelle, soit thématique, soit faisant converger les deux⁶⁹. Mais au-delà de cette dynamique propre à tout champ artistique, il y a des moments où les ruptures esthétiques font écho aux tensions qui se situent en dehors du champ. Chez les

⁶¹ L'auteur emprunte les mots « *ergon* » et « *energeia* » à Wilhelm von Humboldt dans son *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*. *Ibid*, p. 109.

⁶² *Idem*.

⁶³ *Ibid*, p. 115.

⁶⁴ *Ibid*, p. 92.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibid*, p. 69.

⁶⁷ *Ibid*, p. 354.

⁶⁸ *Ibid*, p. 69.

⁶⁹ Les exemples sont foison. Suivant Pierre Bourdieu, nous pouvons dire que la nudité chez Manet est un signe de rupture car la manière dont le peintre présente les corps dévêtus dans certains de ses tableaux est complètement décalée par rapport à ce qui se faisait à l'époque. Par ailleurs, Christophe Charle montre comment un certain théâtre d'avant-garde, notamment celui des naturalistes, va introduire une rupture par le sujet, abordant des thématiques inédites.

impressionnistes du XIX^{ème} siècle, mais également chez d'autres artistes de l'époque comme les écrivains et les gens de théâtre, il y avait le sentiment de vivre une période de grands bouleversements (économiques, politiques, sociaux). Ces personnalités peuvent être qualifiées de révolutionnaires dans la mesure où elles ont pris appui sur ce sentiment pour prôner la recherche d'un art nouveau, et ont inscrit leur projet créatif dans cet axe, parfois même sans avoir conscience de sa portée politique. Ce sentiment d'un monde qui change, d'une force de rupture qui vient d'ailleurs, en dehors du processus de création de l'œuvre, sans pour autant adopter la forme d'un discours politique, nous le retrouvons également chez les artistes du théâtre argentin pendant l'après-dictature. Dans leurs propos, il y a une sorte de consensus autour de l'idée qu'un bouleversement inédit a modifié d'une manière irréversible l'imaginaire des Argentins ; le sentiment d'assister à un changement d'époque dans de multiples dimensions (politiques, économiques, sociales, philosophiques) qui touchent à leur vie quotidienne. Les nouvelles générations d'artistes partagent la conviction que le théâtre ne peut pas rester figé dans les formes et les sujets qui relèvent de préoccupations passées et qui ne fonctionnent plus dans le nouveau contexte.

Afin de saisir les termes de cette rupture il faut, comme nous l'avons explicité plus haut, articuler les conditions sociales du changement du champ théâtral avec d'une part les dispositions particulières des artistes qui sont les protagonistes de ce changement et d'autre part les caractéristiques de leurs œuvres. Plusieurs références nous orientent dans cette démarche, notamment le processus décrit par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*⁷⁰ au sujet de Gustave Flaubert mais également d'autres artistes comme Édouard Manet ou André Antoine et son Théâtre-Libre⁷¹. Ce processus relève selon le sociologue du « passage d'un corps à un champ⁷² », d'une autonomisation des champs artistiques soit de la tutelle de l'État – pour les deux premiers – soit des exigences de la rentabilité commerciale dans le cas du troisième, et proclame l'idéal moderniste de « l'art pour l'art ». Cependant, les enjeux du monde de l'art dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, ainsi que l'expérience particulière des pays latino-américains, limitent le pouvoir explicatif de notions qui étaient très pertinentes pour décrire des phénomènes de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle européen – comme « l'autonomisation » des champs artistiques, le « monopole » de la culture légitime, une certaine régularité dans les trajectoires des artistes ou bien la

⁷⁰ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1998, pp.202-203 et 209.

⁷¹ *Ibid.*, p. 85.

⁷² Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique, op.cit.*, p. 229.

prépondérance du cadre national pour comprendre la configuration d'un champ. C'est en prenant acte de ces limites que les travaux de Nathalie Heinich sur les changements introduits par l'art contemporain permettent de compléter le cadre théorique de notre analyse sur le changement théâtral. Dans le cas du théâtre que nous étudions, le changement s'effectue à un moment de transition où l'Argentine – comme plusieurs pays de la région – passe d'une succession de régimes autoritaires à une démocratie néolibérale, et où le théâtre, qui jusqu'alors s'inscrivait dans un cadre culturel national, entre dans des logiques de production et de circulation internationales, modifiant fortement les dynamiques du champ spécifique.

D'après Heinrich, l'art contemporain n'est pas qu'une catégorie chronologique (une période de l'histoire de l'art) mais plutôt une catégorie générique (qui désignerait une conception de la pratique concrète de cet art). L'ampleur des transformations introduites dans ce champ artistique, touchant jusqu'aux institutions, conduit Heinrich à utiliser la notion de paradigme, ce qui permet de rendre compte d'une sorte de redéfinition des manières de faire et de penser l'art⁷³. Ainsi, le changement de paradigme, qui commence par une rupture avec celui de l'art moderne, devient effectif au moment de l'imposition d'une nouvelle conception dominante, celle de l'art contemporain (sans que cela implique bien évidemment la disparition de l'art moderne). Selon les termes de Heinrich, un paradigme s'impose quand « il façonne les structures de perception du collectif⁷⁴ », ce que nous pouvons rapprocher de la notion de « révolution symbolique » analysée par Bourdieu⁷⁵.

Même si le changement artistique s'opère toujours dans les structures cognitives – tant celles des créateurs que celles de ceux qui reçoivent les œuvres –, les manières dont il se produit et les nouvelles logiques qu'il impose échappent au processus d'autonomisation du champ qu'analysait Bourdieu. L'art contemporain repose sur la transgression des frontières de l'art lui-même, ce qui est différent de la simple transgression des règles académiques afin de moderniser les formes esthétiques, ou de la recherche de « l'essence » de la peinture, de la littérature, de l'art théâtral, etc. Ce dépassement des limites à travers lequel l'art contemporain défie le sens commun se joue sur plusieurs niveaux : éthique et juridique – interrogeant profondément par exemple la question du droit d'auteur⁷⁶ ou de l'originalité d'une œuvre – ou

⁷³ Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain*, op.cit., p.23.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 42

⁷⁵ « Un paradigme, en d'autres termes, c'est une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine de l'activité humaine : non tant un modèle commun – car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment – qu'un socle cognitif partagé pour tous. » *Ibid.*, pp. 42-43.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

encore esthétique – mettant en cause « la valeur même de beauté⁷⁷ ». Il vise également les limites matérielles de la création d'un objet d'art, dans le sens où la valeur de l'œuvre réside moins dans l'objet proposé par l'artiste, qui parfois n'existe même pas en tant qu'objet, que dans le récit qui l'entoure⁷⁸. Cette réflexion sur « l'épreuve des limites » nous renvoie aux défis que propose le théâtre contemporain à la notion moderne de théâtre : la place de l'auteur dans les réécritures ou les adaptations libres, les mises en scène délibérées du 'moche', le jeu avec des formes 'antithéâtrales', ou bien l'érosion de l'idée de représentation elle-même à travers des modalités comme celle du bio-drame ou théâtre documentaire. « Par sa focalisation sur l'épreuve des limites, l'art contemporain répond à l'attente de sensations plus que d'élévation spirituelle ou d'émotion esthétique, comme dans les paradigmes classique et moderne⁷⁹ », analyse Heinich, en écho avec les propos tenus par de nombreux artistes du théâtre faisant partie de notre étude. Mais au-delà de ces transgressions, ce qui appuie encore un peu plus l'idée d'un véritable changement de paradigme est la façon dont les institutions y répondent. Les institutions de l'art se retrouvent dans une sorte de « paradoxe permissif⁸⁰ » en encourageant de plus en plus les dépassements et les transgressions, parfois contre la justification même de leur existence⁸¹. Institutionnalisant la transgression formelle et politique, le nouveau paradigme dissout d'une certaine manière l'idée moderne d'avant-garde, dans le sens où il n'y aurait plus une avant-garde qui, à travers des propositions transgressives, actualiserait les formes esthétiques, mais plutôt une quête généralisée de la transgression comme chemin esthétique normalisé. D'une certaine manière, la rupture est devenue la norme dans le monde de l'art contemporain, et peut-être aussi dans celui du théâtre.

Notre objet d'étude peut *a priori* se placer à mi-chemin entre les deux processus que décrivent Bourdieu et Heinich. Le théâtre d'art argentin entre les années 1980 et 2000, plus qu'ailleurs en Amérique latine, expérimente un processus que nous pourrions associer à celui de l'autonomisation du champ, présentant des caractéristiques semblables à celles que Bourdieu décrit comme le passage d'un corps à un champ théâtral⁸². Bien évidemment les

⁷⁷ *Ibid*, p. 61.

⁷⁸ *Ibid*, p. 89.

⁷⁹ *Ibid*, p. 62.

⁸⁰ *Ibid*, p.55.

⁸¹ Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit, Paris, 1998.

⁸² « Auparavant, il y avait un corps des gens de théâtre, mais pas un champ (...). Un corps constitué de gens de théâtre recrutés selon des règles, obéissant à des règles dans leur travail, enfermés dans des hiérarchies, respectant des protocoles explicites ou implicites. À cela a succédé un champ de metteurs en scène : un metteur en scène a commencé à faire des mises en scène non académiques, et il suffit qu'il y ait deux personnes en

termes de ce passage, ainsi que la configuration finale de ce champ, différent entre la capitale argentine de la fin du XXème siècle et la capitale française de la fin du XIXème siècle. Mais nous pouvons trouver des dynamiques semblables dans la revendication de l'autonomie théâtrale face à l'État et au marché, aussi dans le détachement de toute forme de responsabilité politique au nom de l'art – responsabilité que le théâtre indépendant d'art avait endossée pendant plusieurs décennies. Les caractéristiques de cette autonomie sont parfois contradictoires : d'une part le théâtre, à travers une nouvelle génération de metteurs en scène, impose de nouvelles règles quant à ce qu'il faut faire et comment penser ce qui se fait ; d'autre part, les limites floues entre les différents circuits encouragent une forte mobilité des artistes, signe pour certains de la fin de l'indépendance et par d'autres, au contraire, preuve de l'autonomie conquise. Le paradoxe est que ce processus a lieu en même temps que le théâtre argentin expérimente une sorte d'ouverture au monde extérieur, une internationalisation, disent certains, rejoignant un système théâtral contemporain mondialisé et en pleine mutation, lui-même au milieu d'un changement de paradigme (tel celui analysé par Heinich pour les arts visuels). Il ne s'agit pas ici d'initier une analyse de l'hybridité des processus culturels latino-américains, conséquence d'une modernité tardive qui rejoint une postmodernité périphérique⁸³, mais tout simplement de mettre la boîte à outils de la sociologie de l'art française à l'épreuve des particularités des phénomènes latino-américains. L'étude de ces derniers, qui expriment eux aussi la contemporanéité occidentale, peut bénéficier des théories de Bourdieu et de Heinich, tout en offrant des résistances à la capacité explicative de celles-ci qui nous obligent à envisager de nouvelles élaborations ou propositions théoriques. Cette thèse voudrait y contribuer.

4. La théâtralité retrouvée

Le concept de théâtralité, presque inexistant en sociologie, provient de la théorie du théâtre⁸⁴ mais nous pouvons le retrouver également dans d'autres domaines comme la philosophie⁸⁵. Dans le champ des études théâtrales, Josette Féral⁸⁶ s'accorde avec Elizabeth

concurrence pour qu'un champ se constitue et qu'un processus nouveau s'engendre. » Pierre BOURDIEU, *Manet, op.cit.*, pp. 157-158.

⁸³ Nestor GARCIA CANCLINI, *Culturas híbridadas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona: Paidós Iberica, 2001.

⁸⁴ Sakae MURAKAMI-GIROUX *et al.* (dir.), *Théâtralité(s) : tradition et innovation*, Arles : Éditions Philippe, 2015.

⁸⁵ Etienne TASSIN, « Ce que l'action fait à l'acteur. Notes sur la théâtralité de l'action politique », *Tumultes*, Vol. 1, n°42, 2014.

⁸⁶ Josette FÉRAL, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier : Éditions L'Entretemps, 2011, p.83.

Burns⁸⁷ sur le fait que la théâtralité peut investir plusieurs formes du réel (l'artistique et le culturel, mais aussi le politique, l'économique, la vie domestique et les liens interpersonnels), bien qu'il existe naturellement une théâtralité « spécifiquement scénique », une sorte d'usage de la théâtralité qui appartient au théâtre lui-même. La différence est que le théâtre fait de la théâtralité la matière première de ses créations. À quoi fait référence spécifiquement cette théâtralité ? Peut-on l'utiliser comme un concept opératoire afin d'analyser les appropriations spécifiques du langage théâtral par les artistes argentins ? D'après Féral, la théâtralité n'est pas une « donnée empirique » mais plutôt « une mise en place du sujet par rapport au monde et par rapport à son imaginaire⁸⁸ ». Cette mise en place du sujet a comme condition l'identification ou plutôt la création d'un « espace autre que celui du quotidien⁸⁹ », un espace fictionnel qui s'établit quelque part entre le corps des comédiens et le regard du spectateur.

La théâtralité scénique serait ainsi « un processus⁹⁰ » engageant les comédiens et les spectateurs dans le temps présent et permettant l'émergence de la fiction. En tant que processus, elle naît chez l'acteur, qui « théâtralise ce qui l'entoure⁹¹ », et son point d'aboutissement est le regard des spectateurs. Pendant le processus de théâtralisation, des structures symboliques communes entre les acteurs et les spectateurs permettent de relier la fiction produite à une réalité partagée. Toujours selon Féral, nous pouvons aussi considérer la théâtralité scénique comme un concept sociologique à travers sa mise en œuvre sur trois dimensions : d'abord l'acteur (les comédiens) comme producteur et porteur de théâtralité ; ensuite le jeu des comédiens à travers lequel s'établit le lien avec les spectateurs ; et enfin la fiction, espace autre du quotidien qui se crée en coprésence au moment de la représentation. Ainsi, la notion de théâtralité nous permet de considérer ensemble des éléments qui d'habitude apparaissent séparés dans l'étude sur le théâtre : acteurs et spectateurs, fiction et réalité. Par ailleurs, à la différence des notions de « genre théâtral » ou de « style » – termes dont la fonction est clairement catégorisante –, parler de théâtralité permet d'aborder le

⁸⁷ Elizabeth BURNS, *Theatricality. A study of convention in the theater and social life*, Longman, 1972.

⁸⁸ Josette FÉRAL, *op.cit.*, p. 86.

⁸⁹ *Ibid.*, p.85.

⁹⁰ « Plus qu'une propriété dont il serait possible d'analyser les caractéristiques, elle semble être un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un espace autre qui devient espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction. » *Idem.*

⁹¹ J. Féral reprend les études de Nicolas Evreinov à propos de la théâtralité théâtrale, en situant celle-ci au cœur du travail de l'acteur qui la dissémine entre le moi et le réel. C'est ainsi que sera défini le point de départ (l'acteur) et le point d'aboutissement (la relation avec le réel). Voir par exemple : Nicolas EVREÏNOFF, *Le Théâtre dans la vie*, Paris : Stock, 1930.

théâtre de façon dynamique : un processus de création/réception où s'établissent des arrangements symboliques particuliers entre les artistes et le public dans un espace-temps précis relatif à leur histoire commune. Enfin, ce concept nous montre comment la matière première du théâtre relève du collectif dès le premier geste créateur. Autrement dit, l'analyse esthétique de la théâtralité scénique en tant que processus suppose nécessairement une dimension sociologique de cette activité, moment de production/réception artistique où les caractéristiques de l'œuvre et celles du contexte opèrent simultanément.

La théâtralité ainsi considérée devient une voie d'accès privilégiée pour l'analyse socio-esthétique du changement théâtral à Buenos Aires. D'abord elle nous permet de nous intéresser non seulement au spectacle, mais également à la création. Autrement dit, tout ce qui se situe en amont de la représentation devient crucial pour comprendre le processus de théâtralisation : le jeu de l'acteur, le travail du metteur en scène, la dynamique des répétitions, les questions théoriques qui se posent avant, durant et après le processus, les séries de correspondances qui se tissent entre le travail au plateau et d'autres sources de réflexion. Ensuite, ce concept permettant d'analyser la matière même de l'art théâtral comme un processus, un arrangement particulier de formes esthétiques produites dans un contexte qui les reçoit d'une manière particulière, on peut considérer qu'il n'y aurait pas *une* théâtralité, mais des manières diverses par lesquelles celle-ci se manifeste. Enfin, le processus d'émergence de la théâtralité suppose coprésence entre artistes et public, ainsi qu'une symbolique partagée permettant de donner lieu à cette réalité autre qu'est la fiction théâtrale. Ce qu'on théâtralise relève de structures de l'imaginaire partagées par une communauté d'artistes et de spectateurs. Analyser les conditions d'émergence d'une théâtralité propre au théâtre argentin que nous étudions ne consiste donc pas à noter l'émergence de nouveautés esthétiques au regard de l'histoire de l'art théâtral, mais plutôt à reconnaître des arrangements singuliers et contingents entre d'une part certaines formes esthétiques mises en valeur par les artistes à travers les œuvres, et d'autre part les attentes spécifiques du public qui les reçoit, complétant le processus de production collective de fiction.

La *théâtralité retrouvée*, formulation choisie pour cette thèse, contient dans son premier terme la proposition d'un cadre d'analyse, au croisement de la dimension esthétique et de la dimension sociologique du théâtre ; et dans son deuxième terme, l'hypothèse qui guide cette recherche. Nous postulons que pendant les années 1980 et 1990 un changement inédit de manières de faire et de penser le théâtre a eu lieu en Argentine, par le biais du théâtre

indépendant, et qui tient à l'appropriation par les artistes des outils avec lesquels on produit de la théâtralité scénique. Il s'est agi de retrouver les ficelles de la théâtralité. Les diverses acceptions du verbe « retrouver » permettent d'illustrer les différentes couches du processus esthétique et sociologique que nous voulons montrer. « Retrouver » ça veut dire d'abord « trouver à nouveau », « recouvrer un état, pouvoir user de nouveau d'une faculté perdue » ou bien « être de nouveau dans une situation, un lieu »⁹². La production de théâtralité ne serait pas une découverte en soi mais plutôt une faculté reconquise, ou encore une pratique revisitée par les artistes. Cette idée, qui pourrait sembler dangereusement proche d'une sorte d'essentialisme dérogeant à toute pensée scientifique, recèle pourtant à nos yeux des raisons sociologiques. « Retrouver » dans un sens pronominal signifie aussi « rejoindre » ou « reconnaître son chemin », – s'orienter, se repérer, ou encore « prendre ou reprendre une position ou une situation »⁹³. Ainsi, tout en nous parlant de l'instant de présence des comédiens sur scène, à travers l'affirmation de leurs corps et de leurs voix, la théâtralité fait aussi référence à l'autonomie – toujours relative et toujours en cours de négociation –, du champ théâtral vis-à-vis des autres champs, et des artistes face à la *doxa* prépondérante.

Comment les artistes argentins retrouvent-ils ou reprennent-ils les outils grâce auxquels ils font et ils pensent le théâtre ? De quelle manière ce processus relevant de la scène et du registre esthétique peut-il contribuer au déclenchement de changements en-dehors de cette scène ? Quels sont les termes de la rupture introduite pendant les années de notre étude et comment celle-ci a-t-elle permis de modifier la configuration actuelle du champ théâtral en Argentine ? Enfin, quelle méthode déployer pour saisir d'une manière qui prenne en compte ses multiples dimensions le processus que nous venons de présenter ?

5. Stratégie de recherche et définition du corpus d'étude

Les orientations méthodologiques de cette thèse ne suivent pas strictement le canevas analytique des auteurs convoqués plus haut. Nous n'entendons pas prouver ni tester leurs théories. Celles-ci nous ont servi à construire notre objet de recherche et à étayer notre réflexion sur le terrain, comme des boîtes à outils ou des guides de récolte de données. De plus le théâtre, tout en présentant certaines caractéristiques communes avec d'autres champs artistiques – notamment en ce qui concerne l'exceptionnalité de l'artiste (à travers des notions

⁹² Dictionnaire Larousse. [En ligne] Disponible sur: <http://www.larousse.fr/dictionnaires> (Consulté en ligne le 13 août 2017)

⁹³ Dictionnaire de l'Académie française, 8^{ème} édition, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne] Disponible sur: <http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/retrouver> (Consulté en ligne le 13 août 2017).

telles que le génie, le talent ou la singularité) et la valeur symbolique des objets créés – est spécifique en tant que discipline artistique et espace de socialisation. Nous reprenons ici l'image du funambule mentionné en début d'introduction, pour illustrer un cheminement méthodologique qui relie les acteurs, les œuvres et les espaces du théâtre indépendant argentin en mutation.

D'abord, quels sont les artistes à étudier ? L'auteur de la pièce ou celui qui la met en scène ? Ou encore les comédiens qui lui confèrent son caractère événementiel ? Ensuite, qu'est-ce qui constitue l'œuvre théâtrale à prendre pour objet ? S'agit-il du texte, trace écrite et validée de ce qu'elle fut, ou bien des vidéos des représentations (sachant que la captation filmée du théâtre n'est pas vraiment fidèle à ce qui se passe dans la salle) ? Enfin, faut-il se concentrer sur la façon dont certains artistes et certaines œuvres de théâtre ont produit des effets singuliers, inattendus, mémorables pour une communauté déterminée de spectateurs ou bien requérir un certain degré de représentativité ? Le théâtre argentin lui-même nous a donné des pistes de réponses qui ont orienté notre travail de terrain. D'abord, c'est dans la période qui nous intéresse qu'émerge en Argentine la notion de « *teatrista* » pour définir un nouvel artiste théâtral, voulant d'une certaine manière éroder la structure hiérarchique de la création traditionnelle entre auteur, metteur en scène et comédien. Des artistes ayant pour la plupart une formation et surtout une expérience du jeu vont écrire leurs propres pièces ou se charger eux-mêmes de l'adaptation de textes d'autrui, ils vont également les mettre en scène, et dans certains cas participer à la production. Ce caractère polyvalent des artistes a été l'un des critères principaux pour constituer notre corpus d'artistes interviewés⁹⁴. D'autre part, une autre revendication accompagne le phénomène *teatrista* : la redéfinition de l'œuvre théâtrale comme événement. Les *teatristas* refusent que le texte écrit soit la voie d'accès privilégiée au fait théâtral et se méfient des analyses qui reposent sur ce procédé. Cela nous a conduit à reconstituer (faute d'avoir pu y assister) des événements théâtraux passés en nous servant bien sûr des textes, mais également des témoignages, des enregistrements, des articles de presse ; et à prendre en considération les lieux où les pièces ont été créées et jouées, ainsi que le contexte urbain et social où ces espaces s'inscrivaient à l'époque. Enfin, sans chercher la représentativité mais en vue d'atteindre un certain degré de généralité, les œuvres que nous avons choisi d'analyser en détail sont des « œuvres-manifestes » des changements proposés par les artistes. Il sera donc question de détailler chaque œuvre choisie en gardant toujours

⁹⁴ Voir en annexes la liste des artistes interviewés.

une vue d'ensemble, c'est-à-dire de les considérer en tant qu'« opérateurs de transformation⁹⁵ », dans la mesure où elles formalisent collectivement une rupture à l'intérieur du milieu théâtral et parfois au-delà de celui-ci⁹⁶. Il a également été nécessaire d'analyser la façon dont les œuvres et les artistes ont été présentés au public, élargissant leur impact dans le temps et dans l'espace.

D'après ces préceptes, précisés au fur et à mesure que se déroulait l'enquête de terrain, notre corpus s'est configuré autour de trois ensembles d'objets : *les acteurs* engagés dans la production et la circulation du nouveau théâtre indépendant ; *les œuvres* en tant qu'« œuvres-manifestes » qui condensent, dans le processus de création, présentation et réception, différentes dimensions du changement à étudier ; enfin, *les espaces* où le phénomène se produit, tant à l'échelle locale de Buenos Aires qu'à l'échelle internationale du réseau toujours plus globalisé du théâtre contemporain.

En ce qui concerne les acteurs nous nous sommes focalisés fondamentalement sur *les artistes*, sans pour autant négliger deux autres types d'acteurs engagés dans la production et la circulation du théâtre : *les médiateurs* (programmateurs indépendants ou fonctionnaires des institutions publiques) et *les critiques* (universitaires et journalistes). Nous avons interviewé un ensemble d'artistes qui ont commencé leur activité théâtrale au sein du théâtre indépendant entre les années 1983 et 2003 (sans que le fait d'avoir développé en parallèle des projets dans d'autres circuits soit un élément excluant). Ensuite, nous avons favorisé ceux ayant une approche polyvalente de leur métier, c'est-à-dire des artistes travaillant à la fois comme metteurs en scène, dramaturges, comédiens ou encore directeurs de lieux ou de troupes. À partir d'un premier ensemble de noms, nous avons sélectionné pour des analyses approfondies les artistes que la critique ainsi que les nouvelles générations théâtrales reconnaissent comme des pionniers de la nouvelle manière de faire et de penser le théâtre. Ainsi, Ricardo Bartís,

⁹⁵ Jacques Leenhardt propose la notion d'« opérateur de transformation » dans une sociologie des œuvres : « N'ayant pas produit, en tant que discipline, de corpus d'analyse objectale et ne pouvant le faire, la sociologie ne saurait voir dans l'œuvre un objet descriptible selon des méthodes qui lui seraient propres. En revanche, à la différence des autres disciplines du savoir, elle a vocation à analyser l'œuvre sous l'angle de son opérativité. Quels sont les effets sociaux produits par une œuvre dans l'espace social où elle exerce son pouvoir ? (...) Pour la sociologie, l'œuvre d'art est un opérateur ou elle n'est pas. » Jacques LEENHARDT, « Le non-lieu de l'œuvre. La sociologie face à la notion d'œuvre d'art », dans J.O. MAJASTRE et A. PESSIN (sous la direction de), *Vers une sociologie des œuvres. Tome I*, L'Harmattan, 2001, p. 57.

⁹⁶ Pour aborder notre objet il a fallu recueillir les termes employés par ceux qui le font exister, car une partie importante de la compréhension du changement que nous voulons saisir se trouve au cœur même d'un processus de redéfinition. Autrement dit, empruntant les mots de Nathalie Heinich, il s'agit de saisir les « grammaires du milieu », sous-jacentes à la création, et pour cela prêter une attention particulière à la manière dont les créateurs définissent ce qu'ils font et explicitent leurs critères. Voir : Nathalie HEINICH, *La sociologie à l'épreuve de l'art*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2015, p. 191.

comédien, metteur en scène, directeur du *Sportivo Teatral de Buenos Aires* (de 1986 à nos jours) et formateur de comédiens, se démarque comme une des personnalités clés du processus historique. Il représente un pont entre l'état antérieur du théâtre indépendant (ayant reçu une formation dans des ateliers de théâtre avant 1983 et débuté sa carrière de comédien aux côtés d'artistes appartenant à la génération précédente) et le nouveau paradigme (en systématisant une praxis théâtrale disruptive), et se positionne comme le catalyseur d'un axe de ruptures cumulatives visant une sorte de refondation du théâtre indépendant argentin. La troupe *El Periférico de Objetos* (1989-2003), créée par Daniel Veronese, Ana Alvarado et Emilio Garcia Wehbi, constitue un autre pilier de notre corpus d'artistes. Elle formalise dans ses pièces une esthétique de rupture (accent mis sur le dispositif esthétique plus que sur les textes, caractère performatif, méta-textualité théâtrale) tout en proposant une manière d'organisation et de circulation novatrice pour le milieu qui répondait de plus en plus aux dynamiques de circulation internationale. On pourrait qualifier le *Periférico* de précurseur d'une activité indépendante fonctionnant avec une organisation par projets et rénovant les formes et le fonctionnement des collectifs théâtraux. Dans la continuation de cette voie, le troisième pilier de notre corpus est le rassemblement éphémère de jeunes dramaturges *Caraja-jí* (1995-1997), considéré comme une étape fondatrice de ce qui a été appelé plus tard « la nouvelle dramaturgie argentine ⁹⁷ », et levier pour les carrières d'artistes aujourd'hui consacrés comme Rafael Spregelburd, Javier Daulte et Alejandro Tantanian (qui a été également membre occasionnel du *Periférico*...). Il était également indispensable pour notre démarche de prêter attention aux trajectoires artistiques d'autres artistes, antérieurs ou postérieurs à ces trois piliers de notre corpus, afin d'insérer les projets singuliers des artistes dans un processus plus long et intergénérationnel. Ainsi, nous nous sommes intéressés à une figure incontournable de la scène *under* des années 1980, Walter « Batato » Barea (depuis 1983 jusqu'à sa mort en 1991), ainsi qu'à des artistes qui commencent à monter leurs spectacles à la fin de notre période, comme c'est le cas de Sergio Boris ou de Lola Arias, qui ont prolongé les ruptures proposées par leurs prédécesseurs. Parmi les médiateurs, nous avons retenu certaines figures qui ont occupé des postes d'importance dans les institutions publiques (au *Proteatro* de Buenos Aires, ou au *Centro Cultural Ricardo Rojas* de l'Université de Buenos Aires) et d'autres qui ont eu un rôle actif en production dans la scène alternative des années 1980 et 1990. Enfin, nous nous sommes intéressés aux chercheurs de référence dans le champ des études théâtrales, notamment Osvaldo Pellettieri et Jorge Dubatti, ainsi qu'à leur

⁹⁷ Jorge DUBATTI, "Texto y contexto de la nueva dramaturgia argentina", *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, N° 60-61, 1997, pp. 19-25.

production théorique – pour l’approche critique et la lexicologie employée ; sans négliger d’étudier l’évolution de la critique journalistique et son rapport à la scène indépendante pendant les années 1980 et 1990.

Pour constituer le corpus des œuvres, nous avons prêté attention aux redéfinitions proposées par les artistes, notamment quant au glissement d’une conception de l’œuvre théâtrale étroitement liée au texte à une conception de l’œuvre en tant qu’événement. Les pièces que nous avons choisies ont *fait date*, non particulièrement en raison de leur qualité textuelle mais plutôt par qu’elles donnaient à voir et à ressentir lors de leurs représentations et par leur impact durable sur la société. Un premier corpus de pièces couvrant une période très large de l’histoire du théâtre indépendant (de 1930 à 2003) a été ainsi élaboré, puis un corpus réduit de pièces correspondant à la période spécifique de notre étude, étudiées plus en détail⁹⁸. Le corpus réduit a été constitué d’abord en demandant systématiquement aux personnes interviewées quelles étaient, à leur avis, les pièces clés de la période qui caractérise la dernière mutation du théâtre indépendant ; ensuite en tenant compte de la place que ces pièces ont tenu dans la consécration des artistes et de leur statut d’« œuvres-manifestes ») ; enfin, en suivant les avis de la critique universitaire et de la presse spécialisée. Pour analyser ces œuvres (un total de huit pièces), nous avons élaboré un protocole d’étude sociologique des pièces théâtrales qui, en concordance avec ce que nous avons exposé précédemment, vise à intégrer dans un même geste analytique les éléments constitutifs de la mise en scène, ce qui se situe en amont (processus de création, caractéristiques des lieux, antécédents des artistes) et ce qui suit la représentation (critique, répercussions, récits postérieurs). Étant donnée l’impossibilité, pour des raisons de temporalité historique, d’assister à la majorité des pièces du corpus, nous avons été obligés de reconstituer à travers les récits et les archives les (re)présentations des pièces dans le champ théâtral.

Le troisième sous-ensemble constituant notre corpus global concerne les espaces d’émergence du nouveau théâtre indépendant dans la ville de Buenos Aires. Le rapport de la scène indépendante à ses espaces (salles, quartiers et lieux de socialisation qui lui sont associés, comme c’est le cas de certains bars) a toujours été essentiel depuis les premières configurations de l’indépendance. Trouver un lieu où développer librement la recherche théâtrale, négligée, surveillée voire censurée par les pouvoirs publics, et ne disposant pas de ressources économiques conséquentes, a toujours été un enjeu central pour les artistes

⁹⁸ Voir en annexes le corpus des spectacles étudiées.

indépendants. De plus, les caractéristiques matérielles des salles – souvent de taille réduite, avec des infrastructures techniques précaires, parfois dans des sites non conventionnels – vont influencer les dispositifs scéniques des œuvres (la scénographie, les lumières, la configuration du plateau), voire les histoires racontées ainsi que la manière dont le public et les artistes interagissent. La dimension spatiale sera une composante importante de la revendication esthétique et politique du théâtre indépendant de l'après-dictature. Les contraintes spatiales et matérielles ne seront plus considérées comme des limitations, mais plutôt comme des potentialités. L'ouverture de salles dans des espaces non conventionnels est un phénomène inédit jusqu'alors, qui établira un compromis entre les possibilités de rentabilité (avec des espaces généralement délaissés, dans des quartiers stigmatisés à bas prix de location, d'acquisition et/ou de réaménagement) et le désir d'expérimentation scénique (autres types de plateau, de rapport salle/scène, etc.). En conséquence, des quartiers qui n'étaient auparavant pas associés à l'activité théâtrale deviendront de nouveaux centres de l'activité théâtrale au cours des années que nous étudions, comme c'est le cas de l'*Abasto* ou de *San Telmo*. Nous avons donc bien sûr étudié les caractéristiques des salles, mais aussi pris en considération la nouvelle géographie théâtrale de la ville. Pour ce faire, nous avons modélisé l'évolution de l'emplacement spatial des salles théâtrales indépendantes dans la ville, en comparaison avec la carte des théâtres publics ou privés. Suivre en détail l'évolution et l'activité de quelques salles emblématiques qui ont été des lieux de représentation, de socialisation et d'échange artistique – comme le *Centro Parakultural* (1984-1990), le *Centro Cultural Ricardo Rojas* (de 1984 jusqu'à nos jours) ou bien le *Sportivo Teatral de Buenos Aires* (de 1986 jusqu'à nos jours) – nous a permis de mieux comprendre la dynamique du renouveau de l'activité théâtrale indépendante.

Pour notre approche méthodologique nous avons dû faire face à deux grandes difficultés : d'abord le décalage temporel, dans la mesure où les événements et les processus étudiés, même s'ils ont des prolongements actuels, se sont déclenchés bien avant le démarrage de notre recherche ; ensuite, l'absence de centralisation des données relatives au secteur du théâtre indépendant – au moins jusqu'à 1999, année de mise en fonctionnement du *Proteatro* dédié à la promotion et à la régulation de l'activité théâtrale « non-officielle » de la ville de Buenos Aires – et le peu d'archives concernant les lieux ou les artistes indépendants. Le premier aspect a limité l'application de certaines techniques qualitatives comme l'observation participante (des représentations théâtrales ou des processus de création) et le deuxième aspect a empêché de faire des analyses quantitatives – comme par exemple des comparaisons

sur l'économie de l'activité théâtrale indépendante par rapport aux autres types de théâtres. Néanmoins nous avons pu recourir à des outils méthodologiques relevant de la sociologie qualitative et de l'histoire afin de reconstituer les interactions entre les acteurs, les œuvres et les espaces de notre corpus pendant la période. L'entretien a été l'un des outils les plus pertinents, auprès des artistes ainsi que, dans une moindre mesure, des médiateurs et des critiques. En ce qui concerne les œuvres, nous avons utilisé des données hétérogènes afin de reconstituer leur caractère événementiel au sein d'un processus. Les enregistrements des représentations ainsi que les archives personnelles des artistes ont été une source privilégiée, complétée par les récits des protagonistes et les archives de la critique – notamment des articles de presse. Ce dernier point a demandé le repérage et la mise en cohérence de sources différentes, car au-delà de l'information existante dans les trois archives publiques consultées – celles de la bibliothèque du *Teatro Municipal General San Martin*, de l'*Instituto Nacional del Teatro*, et du *Centro Cultural Ricardo Rojas* – nous avons été obligés de compléter ces données avec les archives personnelles des artistes, notamment pour les créations qui n'ont pas été jouées dans le circuit public. En ce qui concerne la critique universitaire, la bibliothèque du *Grupo de Estudio de Teatro Argentino* (GETEA) de l'Université de Buenos Aires nous a fourni une grande partie du matériel publié pendant les années de notre étude. Par ailleurs, l'archive de presse qui existe dans la bibliothèque d'*Argentores (Association Argentine d'Auteurs)*, nous a permis de construire une base de données, contenant une grande partie de la critique théâtrale relative aux artistes de notre corpus et parue dans les journaux à fort tirage. Enfin, pour l'analyse spatiale nous avons fait appel aux outils proposés par la géographie de l'art, et construit une base de données des salles indépendantes entre les années 1986 et 2003. Nous avons pour ce faire utilisé des données du *Proteatro* (liste des salles théâtrales non-officielles), de l'INT (étude sur les salles théâtrales en 2004), complétant l'information manquante (date d'inauguration de la salle, capacité, activités, etc.) en contactant directement les salles encore existantes. Ce travail, qui a donné lieu à une base de données jusqu'alors inexistante, nous a permis de cartographier l'évolution de l'emplacement des salles indépendantes pendant la période et de distinguer trois moments différents dans ce processus.

Bien qu'une analyse comparative avec d'autres villes aurait pu compléter notre recherche, nous avons choisi d'approfondir notre description du cas de Buenos Aires, pour des raisons de faisabilité. Néanmoins, nous avons prolongé l'enquête de terrain dans les villes de Montevideo et de Santiago du Chili, et même si les phénomènes particuliers à ces villes

sont demeurés des « cas de contrôle », elles nous ont fourni des indices de l'influence argentine sur ses pays voisins. Toujours en rapport aux espaces, nous avons également étudié comment le théâtre argentin était reçu en France, notamment les artistes de notre corpus. Le Festival d'Avignon, qui a mis à deux reprises le théâtre argentin à l'honneur (en 1999 et en 2015), a été un bon terrain d'étude des caractéristiques de la présentation du théâtre argentin en dehors des frontières nationales.

À partir de l'hypothèse de départ postulant qu'un changement dans les formes de faire et de penser le théâtre indépendant en Argentine s'est effectué entre les années 1980 et 2000, changement qui montre d'une part par un processus d'appropriation locale des moyens de production de la théâtralité scénique et d'autre part une reconfiguration des formes de production, de circulation et de reconnaissance de œuvres et des artistes, trois objectifs ont structuré la recherche empirique. Premièrement, étudier la polysémie de la notion d'indépendance ainsi que l'ensemble des pratiques et des représentations qu'elle permet d'articuler. Deuxièmement, déterminer les formes esthétiques, rhétoriques et organisationnelles avec lesquelles le nouveau théâtre indépendant émerge et s'affirme dans le milieu théâtral argentin pendant les années de l'après-dictature, tout en analysant l'ampleur du changement symbolique qu'il suscite. Troisièmement, analyser les formes par lesquelles la nouveauté se manifeste sur et hors la scène, au croisement des dimensions esthétiques et politiques. Il s'agit dans ce troisième objectif d'étudier d'une part les manières spécifiques au théâtre argentin de produire une théâtralité scénique ; et d'autre part d'analyser la dimension politique de cette démarche esthétique, vis-à-vis de la tradition locale du théâtre politique, ainsi que l'insertion du théâtre argentin dans les logiques de production et de circulation du théâtre contemporain à l'échelle internationale.

La thèse se structure en trois parties qui correspondent à chacun des objectifs énoncés ci-dessus. Une première partie sous le titre *Le théâtre indépendant argentin : du mouvement à la multiplicité*, retrace ainsi la socio-histoire du concept d'indépendance théâtrale en Argentine depuis son apparition jusqu'à nos jours, proposant une chronologie en trois moments, avec l'année 1983 comme point d'inflexion entre un paradigme du théâtre indépendant unifié autour de l'idée de « mouvement », et un nouveau paradigme, associé à la notion de « multiplicité ». Le premier chapitre, *Le mouvement du théâtre indépendant : une généalogie politique (1930-1983)* parcourt les deux premiers moments de la chronologie, expliquant la naissance et l'évolution du théâtre indépendant vis-à-vis des autres acteurs

artistiques et politiques. Ceci est indispensable pour comprendre la portée des changements que propose le nouveau paradigme, ainsi que les éléments du passé qui perdurent et se combinent avec lui. Un deuxième chapitre, *L'après-dictature : contexte d'émergence d'un nouveau théâtre indépendant*, étudie le contexte d'émergence du deuxième paradigme de l'indépendance théâtrale, en le reliant aux enjeux de la transition politique en Argentine et aux problématiques d'autres disciplines artistiques dans ce contexte.

La deuxième partie de la thèse, *Sociologie du changement théâtral à Buenos Aires : espaces, œuvres, acteurs* analyse les conditions esthétiques, rhétoriques et pratiques qui permettent de parler d'un nouveau paradigme de la pratique théâtrale indépendante en Argentine. Ainsi, au chapitre 3, *Buenos Aires, le scénario urbain d'un changement théâtral*, nous situons le théâtre indépendant dans la géographie de la ville. Nous analysons d'abord sa dimension symbolique, à savoir le rapport du théâtre avec les différents récits urbains de l'après-dictature, puis sa dimension strictement géographique dans la distribution spatiale des théâtres dans la ville, en accordant une attention spéciale à l'émergence et aux caractéristiques des nouveaux lieux alternatifs. Le chapitre 4, *Grammaires de la rupture esthétique*, se propose de reconstituer à travers l'étude d'une série de pièces la manière dont la notion de rupture esthétique s'est construite dans l'imaginaire des acteurs du processus, et les formes concrètes qu'elle a pris à travers des pièces emblématiques de ce processus. Enfin, notre réflexion sur la formulation d'une épique et d'une praxis de la rupture théâtrale et la systématisation de celle-ci dans une pratique transmissible nous amène au chapitre 5, *Ricardo Bartís et le Sportivo Teatral : l'affirmation d'une praxis théâtrale disruptive*. Ce chapitre se concentre sur la trajectoire d'un des artistes clé de la période, Ricardo Bartís, analysant la définition de son profil socio-esthétique à travers ses premières œuvres, ainsi que le travail de formation, de recherche et de transmission que mène le *Sportivo Teatral de Buenos Aires*, haut-lieu de la socialisation artistique des générations d'après-dictature et de la formalisation d'une nouvelle pratique théâtrale. Le chapitre 6, *Réécrire la scène : la dramaturgie émergente des années 1990*, étudie le phénomène du nouveau théâtre à travers l'émergence d'une dramaturgie qui contient les ruptures antérieures : à savoir une dramaturgie écrite par et depuis la scène, qui, loin de réduire l'œuvre au texte, considère le texte comme une zone à reconquérir depuis le nouveau paradigme théâtral centré sur les comédiens et la scène elle-même. Enfin, le chapitre 7, *Les cercles de célébration du théâtre argentin*, analyse la réception des œuvres dans une communauté spécifique de spectateurs. Pour cela nous aborderons deux espaces différents qui deviennent clés pour la légitimation du nouveau

théâtre : d'une part, le cercle de la critique locale, notamment avec l'apparition des études théâtrales en Argentine et la production de toute une lexicologie qui tente de nommer et de théoriser le phénomène argentin ; d'autre part, l'espace de circulation internationale du théâtre contemporain, où l'entrée et la légitimité des artistes argentins issus du théâtre indépendant garantit une reconnaissance plus grande de celui-ci.

Une troisième partie conclut cette thèse, *Théâtralité et politisation*, qui a pour objectif de s'interroger sur le processus même de création théâtrale tel qu'il est conçu par le théâtre indépendant, dans les deux dimensions qui nous intéressent, l'esthétique et la politique, ce qui nous ramène à notre hypothèse de départ. Le chapitre 8, *La théâtralité scénique*, analyse les conditions de production d'une théâtralité scénique caractéristique du théâtre argentin qui émerge à cette époque à travers trois éléments : la typologie des comédiens, les modalités du jeu et la manière de construire de la fiction scénique à partir du contexte où la théâtralité est produite. Le chapitre 9, *La politicité du théâtre à l'heure de la dépolitisation*, revient à la fin de la thèse sur la question polémique de la dimension politique du théâtre indépendant contemporain. Nous nous interrogeons sur les différentes manières de concevoir le rapport au politique du théâtre, ou sur l'irréductible *politicité* des pratiques théâtrales. Deux questions centrales, liées aux enjeux à la fois politiques et esthétiques, seront développés à la fin : d'une part, la question de l'autonomie (relative) du théâtre indépendant face aux autres champs et face aux traditions et méthodes traditionnellement légitimes du champ théâtral spécifique ; et d'autre part, la dissémination possible des ruptures propres au milieu professionnel du théâtre indépendant vers d'autres circuit théâtraux, semi-professionnels ou amateurs, comme une manière d'élargir et d'étendre le geste politique à travers l'appropriation des bases de la théâtralité scénique par des acteurs différents et hétérogènes.

PREMIÈRE PARTIE

Le théâtre indépendant argentin : du mouvement a la multiplicité

Introduction à la première partie

Que renferme aujourd'hui la notion de « théâtre indépendant » pour les artistes argentins ? Cette question, posée au présent, nous oblige à nous tourner vers le passé. D'abord parce que la notion de théâtre indépendant, qui continue à être utilisé au présent par les différentes générations d'artistes pour désigner un espace national de production et de circulation théâtrale, est apparue en Argentine dans les années 1930. Ensuite parce que malgré la rupture expérimentée par le théâtre pendant les années de transition suite à la fin de la dernière dictature militaire, des éléments passés ont perduré, donnant lieu à des syncrétismes singuliers entre le vieux et le nouveau dans le paysage théâtral contemporain. Ceci étant, quelles sont les conditions sociales d'émergence de la notion de théâtre indépendant dans le théâtre argentin ? Quelles sont les évolutions – conceptuelles, symboliques, politiques – qui lui permettent d'être encore d'actualité ? Pourquoi les artistes, les critiques, les programmeurs, continuent-ils à l'utiliser dans leurs propos en dépit des successives remises en question dont elle a fait l'objet ?

Pour analyser le théâtre indépendant à Buenos Aires, mais aussi pour comprendre l'ampleur des enjeux qui s'y sont joués pendant l'après-dictature, nous devons d'abord reconstruire la genèse de la notion d'indépendance théâtrale en Argentine. C'est ainsi que l'objet de cette première partie sera de faire une histoire sociale des usages du concept d'indépendance théâtrale, histoire qui impliquera nécessairement un regard sur les pratiques et les représentations que le concept désigne. Cela nous permettra, au même temps, de déterminer les moments et les points de rupture dans le processus de constitution sociale de cet espace spécifique de production et de circulation artistique. Pour ce faire, nous proposons une périodisation qui comprend deux moments distincts : un premier qui commence avec l'apparition des premières compagnies de théâtre indépendant dans les années 1930 et qui dure jusqu'à la fin de la dernière dictature militaire en 1983, et un second qui commence avec retour à la démocratie et qui se poursuit encore aujourd'hui⁹⁹.

A la lumière d'une sociologie historique fondée sur une perspective relationnelle, dans cette première partie du travail nous présenterons non seulement une périodisation du théâtre indépendant, mais aussi de l'indépendance théâtrale en tant position sociale spécifique dans le milieu théâtral argentin, c'est-à-dire en interaction avec l'espace intellectuel et politique du pays. Pour cela nous nous intéresserons aux rapports entre les artistes indépendants et les

⁹⁹ Voir Figure N°1 : Chronologie synthétique de la période (1930-2010), page 87.

autres artistes ; puis entre les artistes indépendants et les pouvoirs politiques et enfin entre les artistes et le champ de la critique.

Les sources que nous avons utilisées pour formuler cette périodisation sont principalement de trois types : travaux académiques, critiques théâtrales, écrits et entretiens avec des artistes. Pour le premier moment nous avons considéré comme source première les ouvrages historiques, notamment grâce à la consultation de la bibliothèque du GETEA et du *Instituto Nacional del Teatro* (INT) à Buenos Aires et de la Bibliothèque Nationale de France à Paris ; pour les critiques théâtrales nous avons consulté les archives de la *Sociedad General de Autores de la Argentina* (ARGENTORES) ainsi que celles du *Théâtre Municipal General San Martin* (TMGSM) sous la direction de Carlos Fos) ; enfin nous nous sommes référés aux biographies et aux écrits des artistes ainsi qu'à un corpus de textes théâtraux emblématiques. Pour le deuxième moment, portant sur l'après-dictature, des travaux récents en sociologie ou en histoire culturelle sur le renouveau des différentes disciplines artistiques (notamment les arts visuels, le cinéma, la musique et la littérature), ont constitué une référence indispensable pour inscrire le théâtre dans un processus de changement artistique plus général.

Dans le premier moment, que nous aborderons dans le chapitre 1, l'indépendance théâtrale est indissociable de la représentation d'un *mouvement* à la fois artistique et politique, idée qui, malgré plusieurs redéfinitions et résistances, reste l'élément fédérateur du théâtre indépendant jusqu'à la fin de la dernière dictature militaire en 1983. Les années de transition démocratique marqueront le point d'inflexion de la périodisation proposée. Nous identifierons ainsi un nouveau moment du théâtre indépendant où l'idée de *multiplicité* apparaît dans les propos des acteurs à la place de celle de *mouvement*. Nous consacrerons le deuxième chapitre de cette première partie à analyser le contexte social de cette re-sémantisation. Pour ce faire, il deviendra indispensable de faire appel à une autre notion, celle de l'après-dictature (ou « *postdictadura* »), tenant lieu à la fois de marqueur sociohistorique et de catégorie esthétique par les acteurs du milieu artistique.

Enfin, comme nous le verrons, l'utilisation des termes, « mouvement » et « multiplicité » par les acteurs du milieu théâtral explicite un clivage dans la façon de concevoir la pratique théâtrale indépendante : d'une part, il existe un théâtre identifié par la quête d'une unité et d'une cohérence esthétique et politique comme manière de garantir son indépendance face aux autres circuits ; de l'autre, il y a un théâtre qui revendique la multiplicité des esthétiques, des stratégies d'organisation, des formes de justification et

d'engagement politique, comme la seule manière de garantir l'indépendance vis-à-vis des forces extérieures au théâtre. Comprendre le passage de l'un à l'autre moment et, malgré celui-ci, la persistance de la notion de théâtre indépendant, tel est l'objectif général de cette première partie.

Chapitre 1

Le mouvement des théâtres indépendants : une généalogie politique (1930-1983)

« Dans mon pays, on ne peut pas étudier le théâtre comme un phénomène purement esthétique. Il est lié aux moments politiques. Ce qui, dans les autres pays, a pu influencer le contenu des œuvres, dans le mien a déterminé la structure même des œuvres, la manière de dire quelque chose, ou bien, sans euphémisme, la simple possibilité de dire quelque chose. »

Osvaldo Dragún, metteur en scène et
Co-fondateur de *Teatro Abierto*¹⁰⁰.

L'histoire du théâtre en Argentine, et plus précisément du théâtre indépendant, montre que c'est un art obstiné, car il se nourrit des contextes socio-politiques les plus arides pour se renouveler. Dans cette généalogie politique du théâtre indépendant nous analyserons l'émergence du théâtre indépendant argentin et sa consolidation en rapport à l'histoire politique du pays. Ce regard socio-historique nous permettra de comprendre la consolidation d'une position spécifique occupée par le théâtre indépendant, une position qui s'est forgée tant par rapport aux autres modalités théâtrales que par rapport au contexte politique des différentes époques. Le fait d'être si proche de la pensée critique peut expliquer pourquoi ce théâtre, loin de se voir apaisé par les moments politiques et économiques qui ont imposé des limites concrètes à l'activité indépendante (soit par la censure politique, soit par les restrictions budgétaires), demeure un point d'appui pour l'inspiration, la mobilisation, la résistance.

Ainsi, les deux sections de ce chapitre analysent deux phases distinctes de ce premier moment du théâtre indépendant : celle de sa naissance et de son affirmation sur la scène nationale (pendant la période qui s'étend des années 1930 à 1957) et celle de son engagement politique et de son raffinement esthétique (pendant la période qui s'étend de l'année 1957 à la fin de la dernière dictature militaire en 1983). Cette analyse de la période qui précède les années de notre étude est incontournable pour comprendre les changements apportés par le théâtre indépendant qui émergera lors de l'après-dictature, que nous aborderons en détail dans la deuxième partie de ce travail.

¹⁰⁰ Osvaldo Dragun cité par Miguel Ángel GIELLA, *Teatro Abierto 1981. Teatro Argentino Bajo Vigilancia*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1991, p.19 (Traduction de l'auteur (ci-après [Tda])).

1.1 Pour un théâtre d'art et du peuple (1930-1957)

« Le théâtre est le seul type d'art qui peut nourrir directement la vie spirituelle d'un peuple. »

Leónidas Barletta¹⁰¹

Le premier moment de notre périodisation commence au début des années 1930 et s'achève à la fin des années 1950 : le coup d'État du Général Uriburu comme point du départ ; la fin abrupte du deuxième mandat de Juan Domingo Perón suite à un autre coup d'État en 1955¹⁰². Malgré la forte présence des militaires dans la direction politique du pays, et la mise en place de politiques répressives, ce sont également des années où sont lancés des projets modernisateurs, une période de développement industriel et de croissance économique, ainsi qu'un moment inédit d'affluence migratoire et d'urbanisation, touchant notamment Buenos Aires et sa périphérie¹⁰³. C'est pendant ces années de « l'entre-deux-guerres », qui ont été paradoxalement favorables au développement des pays de la région, que les compagnies du théâtre indépendant verront le jour à Buenos Aires, en concordance avec de nombreuses formes d'association, de mobilisation, de production artistique et intellectuelle impulsées par les nouvelles classes moyennes urbaines.

Le rapport du pouvoir politique avec le théâtre indépendant est essentiel à cerner pour comprendre l'émergence de ce dernier. Les instabilités du pouvoir politique entre groupes rivaux de droite empêcheront l'établissement d'une politique culturelle à long terme, déterminant aussi les rapports fortement tendus entre les artistes et l'État. D'une part, avec le coup d'État de 1930 et la « décennie infâme¹⁰⁴ » qui le suit, l'Argentine inaugure une tradition putschiste qui se maintiendra jusqu'à la dernière et tragique dictature militaire de 1976¹⁰⁵. D'autre part, l'arrivée du General Juan Domingo Perón au pouvoir par des élections

¹⁰¹ Leónidas Barletta cité dans Miguel Ángel GIELLA, *op.cit.*, p.13. [Tda].

¹⁰² Voir Figure N°2 : Chronologie du théâtre indépendant - Moment 1 / Phase 1 (1930-1957), p. 88.

¹⁰³ En 1943, pour la première fois l'indice de production industriel dépasse celui de production agricole (premier secteur de l'économie du pays depuis son indépendance) : les exportations industrielles passent de 2,9% du total des exportations en 1939 à 19,4% en 1943. Entre 1941 et 1946, la classe ouvrière industrielle présente un taux de croissance de 38%. Pour un traitement plus approfondi voir Diego DAVILA, « El 17 de octubre », dans *Historia integral argentina 8. El peronismo en el poder*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1973, p. 88; ou bien Samuel L. BAILY, *Movimiento obrero, nacionalismo y política en Argentina*, Hyspamérica, Buenos Aires, p. 90. [Tda].

¹⁰⁴ José Luis TORRES, *La Década Infame*, Buenos Aires, Freeland, 1973, p.26.

¹⁰⁵ Le coup d'État de 1930 instaure un régime militaire de droite – appelé ultérieurement « la décennie infâme » –, où se succéderont plusieurs chefs militaires, certains d'être eux ayant une sympathie explicite pour les régimes fascistes – notamment Manuel Fresco, admirateur de Hitler et de Mussolini, qui fut le gouverneur de la Province de Buenos Aires à partir de 1935. Ce sera le début d'une succession de six coups d'États militaires qui

démocratiques en 1946 et le lancement de son plan quinquennal marqueront un tournant pour les politiques culturelles en Argentine¹⁰⁶. Le gouvernement péroniste s'attelle à la construction d'une « culture nationale et populaire », en essayant d'amener les nouveaux groupes sociaux à investir le champ culturel. En revanche, les groupes associés à la gauche anti-péroniste sont fortement réprimés ou sous tutelle d'une politique complexe oscillant entre démocratisation sociale et autoritarisme. Le deuxième mandat de Perón, qui commence en 1952 et qui devait approfondir la réforme sociale et politique, se voit pourtant brusquement arrêté. Un nouveau coup d'État, organisé par un courant national-catholique de l'armée en coalition avec différents partis politiques anti-péronistes, met fin à ce premier péronisme, sans pour autant effacer les transformations que son idéologie a laissées dans l'imaginaire politique, social et culturel des Argentins.

Ceci constitue l'arrière-fond politique de l'émergence des premières compagnies de théâtre indépendant et de leur configuration en un mouvement, qui sera appelé le « mouvement des théâtres indépendants ». Pour les artistes engagés dans le théâtre indépendant, mais également pour d'autres intellectuels, les interventions militaires et les politiques péronistes seront une obstruction indéniable, renforçant ainsi leur rejet de tout ce qui vient de la part de l'État. Ce mouvement se développera donc en opposition radicale à la conduite politique du pays et à l'égard du théâtre qui avait cours alors, jugé soit aux mains des producteurs capitalistes, soit instrumentalisé avec des intentions populistes.

Nous analyserons, suite à l'émergence des premières compagnies de théâtre du secteur, l'élaboration d'un discours « indépendant » face à ses opposants, la consolidation de sa position par le biais de la professionnalisation et les formes d'action collective développées, lesquelles font pencher vers l'action politique davantage que vers le mouvement esthétique.

déstabiliseront plusieurs gouvernements démocratiques pendant le XX^{ème} siècle : 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 et 1976.

¹⁰⁶ Le gouvernement de Perón organise un renouvellement important de l'État avec le lancement d'un premier plan quinquennal durant son premier mandat (1946-1952) et une poursuite des politiques de renforcement de l'État et de l'industrie durant le deuxième (1952-1955). Les politiques péronistes tentent de réorganiser un pays en transition dans une période de forts changements : croissance de la population urbaine, développement d'une grande classe ouvrière issue du processus d'industrialisation, importants flux migratoires, entre autres.

1.1.1. Le « théâtre du peuple » argentin

L'historiographie du théâtre s'accorde à établir comme fait marquant de la naissance du théâtre indépendant à Buenos Aires l'inauguration du *Teatro del Pueblo*¹⁰⁷ [« Théâtre du Peuple »] le 3 novembre 1930¹⁰⁸. Dirigée par Leonidas Barletta¹⁰⁹, c'est la première compagnie théâtrale à s'auto-déclarer indépendante, juste un mois après le coup d'État du Général Uriburu¹¹⁰. Le *Teatro del Pueblo* repose sur deux principes. D'une part, l'exercice d'une pratique théâtrale indépendante des espaces existants à l'époque – le « théâtre commercial » et le « théâtre officiel ». D'autre part, la revendication d'un projet de modernisation culturelle qui articulait changement esthétique et changement politique, c'est-à-dire l'exercice d'un théâtre partisan d'un changement social, pensé et discuté depuis les années 1920 par des intellectuels rassemblés au sein du *Grupo Boedo* [« Groupe Boedo »].

L'influence du *Grupo Boedo* est majeure et relie l'émergence du théâtre indépendant à des préoccupations intellectuelles qui allaient au-delà des intérêts strictement théâtraux. Ce groupe était un réseau informel d'intellectuels de gauche ou de tendance anarchiste qui dynamisa l'activité littéraire, éditoriale ainsi que la critique culturelle de l'époque. Sa constitution en tant que « groupe » et la référence au quartier *Boedo* s'expliquent par son antagonisme avec un autre groupe d'intellectuels, le *Grupo Florida*¹¹¹. Leónidas Barletta décrit l'opposition entre ces deux groupes comme un conflit d'intérêts de classes : « ceux de Florida » dit-il, viennent de la classe élevée, tandis que « ceux de Boedo », issus de la classe moyenne et s'inspirant de la révolution russe, aspirent à un « art pour la révolution »¹¹². Les échanges parmi les intellectuels de l'un et l'autre groupe entraîneront des questionnements autour des possibilités et des caractéristiques de l'émergence d'un art national¹¹³.

¹⁰⁷ Nous avons gardé les noms des compagnies, des théâtres et des autres rassemblement dans leur langue d'origine suivi de la traduction entre parenthèses la première fois.

¹⁰⁸ Voir par exemple: José MARIAL, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955 et Luis ORDAZ, *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1957.

¹⁰⁹ Leónidas Barletta (1902-1975) écrivain, journaliste, dramaturge et metteur en scène argentin. Voir l'indice biographique. (*ci-après* [IB.])

¹¹⁰ Roberto PERINELLI, "El teatro independiente. Una aproximación a su historia y presencia actual", *Revista Teatro/CELCIT*, Segunda época, Año 23, n° 40, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, Buenos Aires, 2015. p. 60.

¹¹¹ Le Grupo Florida fut un rassemblement informel d'intellectuels à vocation avant-gardiste, autour de la revue *Martín Fierro*, située au croisement des rues Florida et Tucumán, dans le centre-ville de Buenos Aires. Écrivains pour la plupart d'entre eux, ils voulaient explorer les ruptures avant-gardistes de la métrique et de la rime dans la poésie. Parmi eux, citons : Jorge Luis Borges, José de España, Evar Méndez, Conrado Nalé Roxlo, Horacio Rega Molina, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Raúl González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Norah Borges et Ricardo Güiraldes.

¹¹² Leonidas BARLETTA, *Boedo y Florida: Una visión distinta*, Buenos Aires, Ediciones Metrópolis, 1967.

¹¹³ Cette dichotomie entre un art engagé dans la réalité sociale et un autre qui revendiquait son autonomie s'avère très importante pour une histoire du théâtre indépendant. Dans la plupart des conflits qui apparaissent à

L'importance du *Grupo Boedo* résida dans la construction d'un socle esthétique-idéologique fédérateur autour de la notion de « théâtre populaire ». Ce socle permettra de faire converger deux grands intérêts. D'une part, les intérêts politiques : la revendication d'un idéal émancipateur du peuple propre à l'idéologie de gauche, et la préoccupation de tout un secteur de l'intellectualité urbaine envers les conditions d'existence d'une classe ouvrière en expansion. D'autre part, les intérêts artistiques : les traductions de la littérature russe (Fiodor Dostoïevski, Léon Tolstoï et Maxime Gorki entre autres) ainsi que les échos des avant-gardes modernistes européennes (Émile Zola, André Antoine, Romain Rolland), permettront de penser un art théâtral relié au temps social, permettant de renouveler les conventions théâtrales de l'époque. L'idée de la nécessité d'un pacte entre la culture et la politique pour la modernisation du pays, un pacte donc entre le peuple et les intellectuels, sera le point d'appui du *Teatro del Pueblo* et aussi de la constitution ultérieure du mouvement des théâtres indépendants.

Du fait que l'activité théâtrale était envisagée comme un prolongement de l'activité politique – « Tout d'abord nous étions des révolutionnaires¹¹⁴ » dirait Elías Castelnuovo¹¹⁵ –, la structure des premières compagnies a suivi un modèle propre aux organisations politiques : l'élaboration d'un manifeste ou charte des principes, la définition d'un ensemble d'obligations pour les membres (dont l'exclusivité ou la répartition égalitaire des tâches), les assemblées régulières, entre autres¹¹⁶. Les influences étaient évidentes : citons par exemple le *Théâtre Libre* d'André Antoine (1858-1943) ou bien le *Théâtre de l'œuvre* de Lungé-Poe (1869-1940) à Paris, la *Freie Buhne* d'Otto Brahm (1856-1912) à Berlin ou l'*Independent Theater Society*

l'intérieur de l'espace théâtral indépendant et que nous verrons au long de notre périodisation, reviendra cette opposition entre « l'art pour l'art » – critiqué pour son détachement de la réalité locale et un supposé élitisme –, et un « art pour le changement social » – critiqué pour une utilisation politique, voire démagogique, de l'art. Nous pourrions détecter des oppositions analogues parmi les débats pendant le péronisme, ou bien quelque temps après, au cœur des conflits entre réalistes et avant-gardistes dans les années 1960. Une nouvelle version de cette opposition apparaîtra avec l'émergence des nouvelles générations d'artistes pendant les années de la post-dictature.

¹¹⁴ « Tout d'abord on était des révolutionnaires et ce qui nous intéressait c'était la lutte. J'avais participé aux syndicats et aux journaux politiques. Nous avons créé le premier théâtre indépendant, le *Teatro del Pueblo*, ainsi que le *Teatro Proletario*, l'*Unión de Escritores Proletarios* et l'*Unión de Plásticos Proletarios*. Autour du *Grupo Boedo*, nous avons créé la maison d'édition *Claridad*. J'ai dirigé la collection « Los Nuevos » dans laquelle on a publié les premiers livres de Yunque, Mariani, Tiempo, Barletta et Arlt... » Antonio Requeni, « Los orígenes del Grupo Boedo », dans *Cuadernos de PROA*, Cuaderno N°2, Agosto 1999, p.7. [Tda.]

¹¹⁵ Elías Castelnuovo (1893-1982), poète, écrivain, dramaturge et journaliste d'origine uruguayen, de filiation anarchiste. [IB.]

¹¹⁶ L'antécédent du manifeste du *Teatro del Pueblo* est la Déclaration de principes du *Teatro Experimental de Arte*¹¹⁶ quelques années avant, dont l'idée était « d'inventer un théâtre d'art » ainsi que de promouvoir « un mouvement d'avant-garde » dans un contexte rétrograde. Luis Ordaz, « Leónidas Barletta : "hombre de teatro" », Buenos Aires, 1992. Article consulté en ligne le 12 août 2015 à l'adresse : <http://www.teatrodelpueblo.org.ar>

et la *Stage Society* à Londres, qui sont des expériences visant à moderniser le canon théâtral, en incorporant sur la scène de nouveaux langages et thématiques¹¹⁷.

Mais c'est sans doute l'ouvrage de Romain Rolland, *Théâtre du peuple*, paru en France en 1903, qui constitue la référence indiscutable des pionniers du théâtre indépendant argentin¹¹⁸. La première traduction en espagnol du livre est parvenue à Buenos Aires en 1927 et circulait parmi les membres du *Grupo Boedo*. Rolland était non seulement un intellectuel qui s'intéressait à la scène théâtrale, mais aussi un militant politique, leader des luttes contre l'avancée du nazisme et du fascisme en Europe, qui a trouvé un écho dans les groupes antifascistes locaux¹¹⁹. C'est ainsi qu'en essayant d'articuler une nécessité artistique avec un engagement politique, les intellectuels argentins se sont investis dans la mission de réinventer un théâtre d'art en lien avec la société, comme l'explique Luis Ordaz : « On avait besoin d'un théâtre d'art comme celui qui existait dans certaines villes européennes. C'était au départ une nécessité intellectuelle qui se transformait (...) à la vue de la mauvaise qualité des spectacles professionnels, en une nécessité sociale¹²⁰.

Le théâtre indépendant, espace pensé par ces jeunes intellectuels argentins, militants, écrivains et artistes, comme le lieu où était possible une alternative aux formes esthétiques et

¹¹⁷ L'historien français Christophe Charle, dans son ouvrage portant sur la société du spectacle dans quatre capitales européennes à la fin du XIX siècle, étudie l'évolution des sujets traités dans un corpus de 106 pièces de théâtre ayant vu le jour entre 1852 et 1900. Parmi ces nouveaux sujets, il met en avant (a) la réduction progressive des personnages « nobles » et une présence majeure des « bourgeois et aristocrates » ; (b) une présence primordiale des conflits moraux, surtout entre hommes et femmes, ainsi qu'une problématisation du rôle de la femme dans la société ; (c) l'émergence de la classe ouvrière – surtout à partir du théâtre naturaliste ; (d) l'apparition de l'homme d'affaires en tant que protagoniste. Pour un traitement plus approfondi, voir : Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 380.

¹¹⁸ Romain ROLLAND, *Le Théâtre du Peuple*, Préface de Chantal Meyer-Plantureux, Paris, Edition Complexe, 2003 (1909).

¹¹⁹ La figure de Romain Rolland a également beaucoup influencé le rassemblement des intellectuels argentins contre la montée du fascisme. En 1932 il dirige avec Henri Barbusse un Comité International de tous les partis contre la guerre, sous le signe de l'engagement intellectuel, et postérieurement du front français anti-fasciste. L'AIAPE (Association d'Intellectuels, Artistes, Journalistes et Ecrivains en Argentine), fondée en 1935 – qui comptera 2000 membres en 1937 et douze sièges sur le territoire national – décidera d'intégrer le front populaire de lutte anti-fascisme à l'origine de l'Internationale Communiste. Cette année-là, les membres du théâtre indépendant qui font partie de l'AIAPE (Alvaro Yunque du Teatro del Pueblo, Samuel Eichelbaum du Teatro JBJ) vont créer une Section Argentine du Comité International d'Aide Anti-Fasciste que dirige Rolland à Paris. Dans une étude portant sur cette période marquée par la pensée alternative en Argentine, les auteurs affirment : « L'AIAPE, dans sa longue histoire de lutte anti-fasciste (1935-1945) (...), nous permet d'évaluer les manières dont la politique converge avec une autre approche, née des questionnements sur le rôle de l'intellectuel et la façon dont devrait être redéfini le rôle de l'intellectuel engagé (en opposition avec son rôle antérieur, plus proche d'une attitude libérale), et de se détourner des formes politiques et collectives moins laxistes ». Andrés BISSO *et al.*, « La lucha antifascista de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) (1935-1943) » dans *El pensamiento alternativo en la Argentina del Siglo XX. Tomo II Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Biblos, p.206. [Tda.]

¹²⁰ Luis ORDAZ, *El teatro en el Río de la Plata., op.cit., p. 202. [Tda.]*

organisatrices du théâtre de l'époque, voulait également être perçu comme un élément essentiel de la société argentine : L'existence d'une culture moyenne rend possible (...) un théâtre qui dépasse l'avarice de l'entrepreneur du spectacle, la vanité de l'actrice, l'ignorance de l'acteur, la médiocrité du public bourgeois », écrivait pendant ces années le dramaturge Álvaro Yunque¹²¹ dans le journal *El telégrafo*¹²². Le théâtre que critiquaient les premiers indépendants était un théâtre privé, qui jouissait depuis le début des années 1920 d'un grand succès auprès du public et qui, tout du moins jusqu'à l'arrivée du cinéma, serait l'activité de divertissement la plus populaire de la capitale argentine¹²³.

Le document fondateur du *Teatro del Pueblo* déclare que sa mission consistera à « réaliser des expériences de théâtre moderne pour sauver le théâtre de l'avalissement et amener à la masse l'art en général, avec pour objectif de promouvoir l'élévation spirituelle du peuple »¹²⁴. Pour ce faire, ses objectifs sont les suivants : 1) Expérimenter, promouvoir et diffuser le bon théâtre classique et moderne, ancien et contemporain, prioritairement les pièces argentines ; 2) Promouvoir et diffuser les arts en général au bénéfice de la culture du peuple »¹²⁵. Ce document faisait également référence aux modes de financement d'un tel théâtre, qui se voulait hostile à la commercialisation mais aussi à l'intervention de l'État : « Le *Teatro del Pueblo* est indépendant et il ne pourrait pas accepter de subventions en argent ni aucune forme de lien directe avec l'État, des entreprises commerciales ou des personnes qui l'entraveraient dans son libre développement ou son action »¹²⁶.

Par ailleurs, en ce qui concerne ses activités, le *Teatro del Pueblo* fut pionnier dans l'instauration de certaines politiques culturelles en Argentine : la réduction du prix des billets, un répertoire novateur donnant la priorité aux auteurs argentins¹²⁷, la publication de revues de critique culturelle et théâtrale – d'abord *Metropolis* (15 numéros entre 1931 et 1932) puis

¹²¹ Álvaro Yunque (1889-1982) [Voir IB.]

¹²² Luis ORDAZ, *op.cit.*, p. 190.

¹²³ Christophe Charle inclut Buenos Aires dans la liste de capitales théâtrales qui font partie du premier réseau international de théâtre, avec Rio de Janeiro, New York et Melbourne, parmi les multiples capitales européennes. Christophe CHARLE, *op.cit.*, p.17.

¹²⁴ Camila Mansilla, "Breve historia del Teatro del Pueblo", publié sur le site web du Teatro del Pueblo. Article consulté en ligne le 12 août 2015 à l'adresse : [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm#\[Tda.\]](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm#[Tda.])

¹²⁵ Jose MARIAL, *op.cit.*, p. 86.

¹²⁶ Les modes de financement pour préserver l'indépendance seront : a) les bordereaux du théâtre plus les revenus générés par les transmissions radiophoniques ; b) l'argent obtenu par souscriptions ; c) la vente de publications ; d) les dons spontanés. Jose MARIAL, *op.cit.*, p. 81.

¹²⁷ Le *Teatro del Pueblo* a incité plusieurs poètes ou romanciers à se tourner vers la dramaturgie. Certains auteurs argentins furent mis en scène par la compagnie, il s'agit de Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Amado Villar, Román Gómez Masía, Roberto Mariani, Octavio Rivas Rooney, Bernardo González Arrili, Enzo ALoisi, Ezequiel Martienz Estrada, Horacio Rega Molina, Luis Cané. Voir : Juan Carlos GHIANO, "Veinte años en el teatro argentino (1949-1969)" Prólogo de *Teatro Contemporáneo Argentino 1949-1969*, Aguilar Ediciones, Madrid, 1973.

Conducta (27 numéros entre 1938 et 1943) –, la création de cycles de débats, la réalisation d'expositions, de concerts de musique et de cycles de danse dans les salles de théâtre, ainsi que l'acquisition d'un chariot de théâtre ambulant appelé *Tespis*¹²⁸. Selon Jorge Dubatti, le théâtre indépendant a inventé « une nouvelle politique théâtrale » à l'écart des pouvoirs publics, car au travers d'une pratique artistique indépendante il prétendait modifier le rapport de forces du champ théâtral¹²⁹.

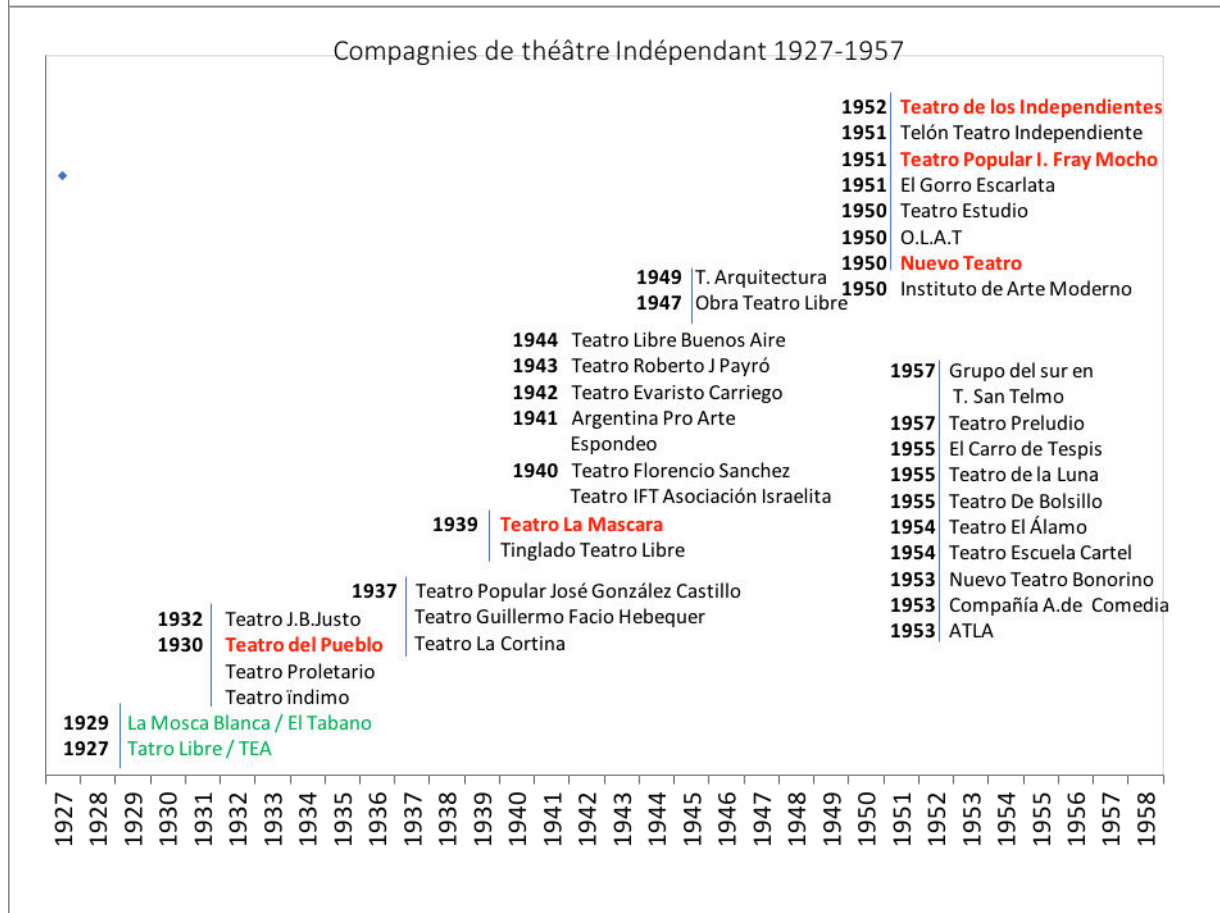
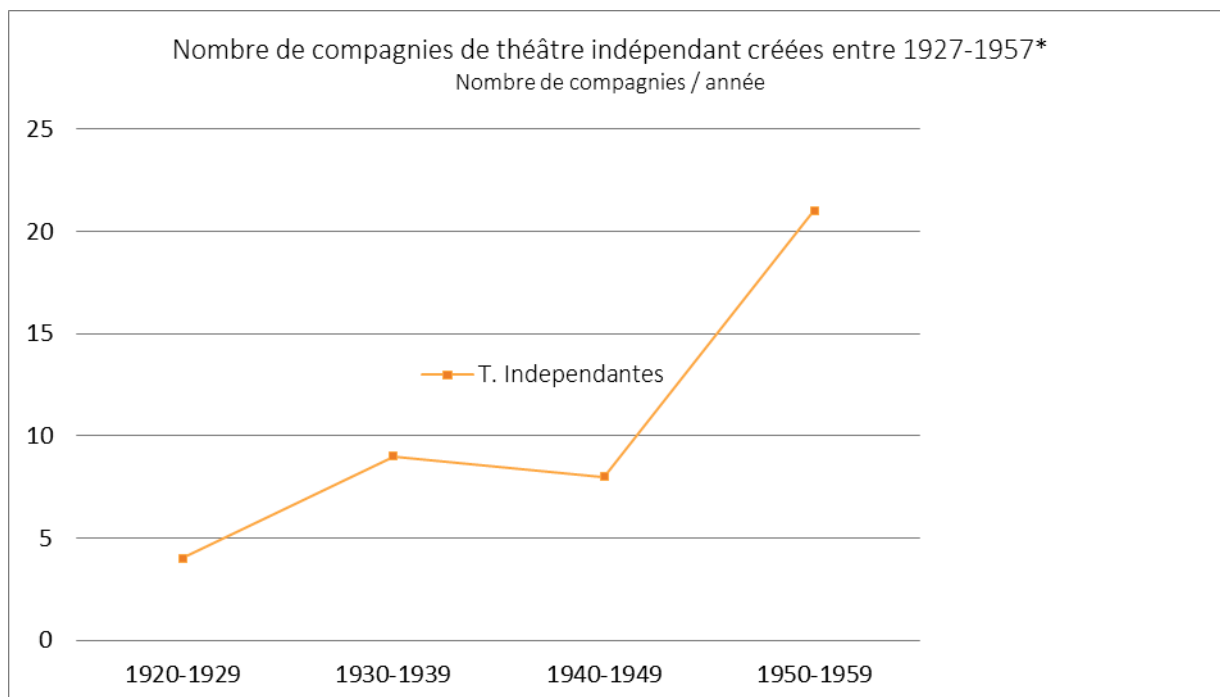
La visibilité croissante du *Teatro del Pueblo*, notamment à partir de l'obtention de la concession municipale pour l'occupation d'une grande salle sur l'avenue Corrientes¹³⁰, encouragea la formation d'autres compagnies. Plus de 130 compagnies déclarées indépendantes vont se former entre le début des années 1930 et la fin des années 1950 suivant le modèle du *Teatro del Pueblo* (voir Tableau N°1). Au sein de ce vaste et hétérogène ensemble de compagnies, deux d'entre elles vont constituer la base de la première génération de théâtres indépendants et ses deux grandes tendances : le *Teatro Juan B. Justo* (1933) d'une part, qui défendait un art théâtral militant, et de *La Máscara* (1939) d'autre part, tournée progressivement vers la recherche et le raffinement du langage théâtral.

¹²⁸ Jorge PELLETTIERI (dir.), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Galerna/Fundación Somigliana, Buenos Aires, 2006.

¹²⁹ Jorge DUBATTI, "Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en África de Roberto Arlt" dans *El pensamiento alternativo en la Argentina del Siglo XX. Tomo II Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, Biblos, Buenos Aires, 2006, p. 405.

¹³⁰ En 1935, le *Teatro del Pueblo* obtient la concession d'une grande salle de 1250 places par la Mairie de Buenos Aires en plein milieu de l'avenue Corrientes épice de l'activité théâtrale professionnelle, ce qui donne au théâtre indépendant une visibilité inédite. Par exemple, en 1937, le journal *La Nación* intègre à l'agenda théâtral hebdomadaire la programmation du *Teatro del Pueblo*. La salle est considérée comme un théâtre public par *La Nación* et elle figure à la troisième place, après le *Teatro Colón* et le *Teatro Cervantes*. (Beatriz Seibel, *Historia del Teatro Argentino II. 1930-1956 : Crisis y cambios*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2010, p. 175). Le décret de la concession fut signé par le maire Mariano de Vedia y Mitre. Selon Raul Larra, cette concession s'explique uniquement parce que "dans le Conseil Municipal il y avait une majorité radicale socialiste qui considérait avec sympathie l'entreprise éducative du *Teatro del Pueblo*" (dans Raúl Larra, *op.cit.*, p. 88.) La salle, qui était abandonnée avant l'arrivée de la compagnie, fut restaurée par les membres eux-mêmes. Le *Teatro del Pueblo* occupera la salle jusqu'à 1943, elle sera expropriée lors du coup d'Etat de 1943. Plus tard, déjà sous le péronisme, le lieu sera rénové pour créer le théâtre municipal, l'actuel *Teatro Municipal General San Martín*.

Tableau N°1 : Evolution du nombre de compagnies indépendantes (1927-1957)



Les compagnies indépendantes incluses dans les tableaux une fraction de l'ensemble des compagnies théâtrales indépendantes qui se sont formées pendant la période (nous avons identifié 115 autres compagnies créées entre 1930-1970). ** En vert sont indiquées les compagnies qui ont précédé aux indépendantes. En rouge, les compagnies indépendantes le plus plus importantes. Elaboration de l'auteur. Source : Ricardo Risetti (2004)

Le *Teatro Juan B. Justo*, formé au sein de l'*Agrupación Artística Juan B. Justo* du Parti Communiste argentin, aura pour directeur Samuel Eichelbaum¹³¹. Cette compagnie suit la ligne inaugurée par le *Teatro del Pueblo* qui consiste à créer un répertoire composé d'auteurs qui n'avaient jamais été joués en Argentine et de nouveaux auteurs nationaux¹³². Le choix des pièces revêt une forte signification politique, ainsi que l'importance accordée aux relations avec le public, comme par exemple la création de nombreux cycles de discussion et d'un concours de dramaturgie pour les auteurs du théâtre indépendant, entre autres¹³³. La compagnie *La Máscara* accompagnera aussi le projet de promotion d'une dramaturgie nationale¹³⁴, et se développera en se dotant d'une troupe fixe et d'une équipe technique, en éditant des textes théoriques et des pièces de théâtre, ainsi qu'en assurant la formation et la professionnalisation progressive de son équipe¹³⁵.

Le théâtre indépendant est ainsi issu de la consolidation d'une activité théâtrale inaugurée par ces premières compagnies, dont le concept de « théâtre populaire » opérait en tant qu'élément fédérateur. Ce processus s'inspirait des principes du théâtre populaire selon les termes définis par Romain Rolland : le public en tant que peuple, et l'ambition d'un théâtre qui renouvelle l'art théâtral et élève le peuple, c'est-à-dire, un théâtre émancipateur. José Marial affirme que les changements dans la structure sociale du pays – l'universalisation de l'éducation, l'expansion de la classe moyenne et le développement d'une pensée critique qui s'ouvrait à l'art et la politique –, ont créé les conditions sociales propices à l'émergence de ce nouveau théâtre et à la formation d'un nouveau public¹³⁶. Suite à l'avènement du péronisme, et à l'appropriation de la notion de « peuple » par les politiciens, les compagnies

¹³¹ Samuel Eichelbaum (1894-1967) [IB.].

¹³² Parmi les pièces théâtrales nationales mises en scène on trouve celles d'Enrique Agida, de León Miras, d'Alvaro Yunque et de Pablo Palant.

¹³³ Le *Teatro Proletario* est une autre compagnie qui a développé un caractère explicitement militant. Ses membres n'avaient pas de salle et présentaient leurs pièces dans des syndicats, bibliothèques et associations ouvrières. Cette compagnie était constituée d'ex-membres du *Teatro del Pueblo* (Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebecquer, Elias Castelnuovo, Alfredo Varela y Raúl Larra) qui se sont écartés du théâtre de Barletta pour « faiblesse idéologique » et vont proposer « un théâtre militant au service de la révolution, s'adressant aux travailleurs ».

¹³⁴ Parmi les pièces théâtrales nationales mises en scène par le LM on trouve celles de Cunill Cabanellas, Alvaro Yunque, Pablo Plant, Elias Castelnuovo, Luis Ordaz et Carlos Gorostiza.

¹³⁵ D'où leur phrase devenue mythique « le théâtre n'est pas un temple, c'est un atelier ».

¹³⁶ Juan Carlos Chiano écrit au sujet du public théâtral dans la revue *Teatro XX* : « Jusqu'à ce moment, il y avait à Buenos Aires deux types de spectateurs : l'un, élégant et cultivé, abonné aux saisons du *Teatro Colón* où se montraient les monstres sacrés du théâtre européen ; l'autre, en nombre et passionné, s'amusait des pantomimes et des drames *gauchescos* des cirques. » (Juan Carlos CHIANO, « Sobre los enemigos del teatro nacional », *Teatro XX*, año 1, n°2, 2 de julio de 1964. [Tda.]) Le théâtre indépendant aura ainsi par mission constituer un nouveau public du théâtre se situant au milieu de ces deux groupes décrits par Juan Carlos Chiano, qui aura écho plutôt parmi une nouvelle classe moyenne et urbaine avec des aspirations intellectuelles, qui ne trouvait pas sa place dans les deux types de salles existantes.

indépendantes se sont plutôt soucies de la défense de leur autonomie que de leur nature « populaire ». « L’auto-désignation comme théâtre indépendant n’est qu’une forme de déclaration explicite d’autonomie politique », confirme Jorge Dubatti¹³⁷. Ainsi, afin de comprendre les usages du terme « indépendance » dans ce premier moment, il convient de se demander face à quoi ou à qui ces compagnies de théâtre indépendant se déclarent autonomes et quels sont les arguments qu’elles mettent en avant.

1.1.2. Le théâtre indépendant face à ses antagonistes

Selon Jorge Dubatti, nous pouvons identifier trois antagonistes dans le discours des artistes indépendants : 1) les entrepreneurs et les artistes du théâtre privé – car ils visent à transformer l’art théâtral en une affaire commerciale ; 2) les fonctionnaires du théâtre public – car ils représentent une pensée politique de droite ; 3) les troupes d’amateurs – car ils reproduisent les stéréotypes du théâtre commercial¹³⁸.

Le théâtre privé local à l’époque était fortement enraciné dans la tradition du *género chico* [« petit genre »]¹³⁹, un type d’écriture dramatique issu du syncrétisme entre zarzuelas et saynètes espagnoles avec les formes locales. Ce type de théâtre avait connu une forte croissance à Buenos Aires à partir de 1917, devenant pendant les années 1920, une véritable affaire commerciale. Ordaz raconte : « En 1917, produire pour le théâtre national était une magnifique opportunité », et par conséquent « les auteurs ont abandonné tout idéal artistique pour courir derrière le succès commercial »¹⁴⁰. La critique des artistes indépendants est certes esthétique mais également politique. Leur première cible est l’entrepreneur de spectacles, en tant que symbole de l’émergence du capitalisme dans le milieu du spectacle vivant. Ce type de producteur théâtral « qui a investi son argent dans une compagnie et doit obtenir un profit comme tout homme d’affaires » a pour finalité « le profit économique et non un projet artistique ou culturel »¹⁴¹. La deuxième cible est constituée par les artistes du théâtre privé – écrivains, metteurs en scène et comédiens –, qui adaptaient leur travail aux conditions des producteurs afin de gagner argent et célébrité. Enfin, la critique accentue encore sa dimension

¹³⁷ Jorge DUBATTI, “Teatro independiente y pensamiento alternativo”, *op.cit.*, p. 405.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ L’appellation de *género chico* vient des intermèdes des pièces du répertoire espagnol classique : petites scènes comiques faites pour divertir le public pendant les entractes. On peut considérer l’*opérette* comme l’équivalent en France du *género chico* argentin.

¹⁴⁰ Luis ORDAZ, *op.cit.*, p. 138.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.138.

politique en dénonçant notamment l'absence de régulation du secteur¹⁴², les conditions de travail précaires des artistes et la plus-value obtenue par le chef d'entreprise quand il y a succès public.

Toujours polémique, Leónidas Barletta dénonçait publiquement les modalités du théâtre argentin en affirmant que « le théâtre à Buenos Aires n'est pas une célébration de l'esprit comme tout autre exercice intellectuel ; c'est une fête des bas instincts »¹⁴³. Florencio Parravicini, comédien et auteur du théâtre privé, répondit indirectement à ses propos dans le journal *La Nación* : « Le théâtre est un *business* et l'on ne peut obliger personne à perdre des milliers des *pesos* pour montrer chez lui certaines pièces ». Le théâtre, ajouta-t-il, « doit faire des pièces qui répondent aux goûts du public [mais] les auteurs locaux sont sous l'influence excessive des nouvelles tendances du théâtre, qui sont étrangères à notre réalité »¹⁴⁴. Dichotomie entre ce que le public « aime » et ce dont le public « a besoin », entre un théâtre de divertissement et un théâtre d'art, mais aussi entre ce qui est national et ce qui est sous l'influence étrangère : c'est en ces termes que s'exprime le premier antagonisme entre le théâtre indépendant émergent et le théâtre privé local¹⁴⁵.

Quant au deuxième antagoniste dont parle Dubatti, le théâtre public, il se développe en parallèle au théâtre indépendant, car il n'existait pas en Argentine de véritable politique théâtrale menée par l'Etat, au moins jusqu'à la fin des années 1920. La création en 1925 d'une école de théâtre, l'*Escuela de Arte Teatral*, qui dépendait du *Conservatorio Nacional de Música y Declamación*, et l'acquisition en 1926 du *Teatro Nacional Cervantes* sont les deux premiers actes marquants d'une politique étatique de formation et de promotion de la production culturelle nationale. En 1931, la municipalité de Buenos Aires récupère la gestion

¹⁴² A l'époque, la régulation des droits d'auteur était presque inexistante. En 1910 avait été instituée la première loi concernant les droits d'auteur, sous la pression d'une plainte portée par le président français George Clemenceau qui, en visite officielle en Argentine, fut amené à voir une adaptation d'une pièce française par une troupe locale qui n'en avait pas demandé au préalable les droits et n'avait pas respecté les critères de mise en scène. Cela met en évidence le fait qu'à l'époque la notion de droits d'auteur n'était pas encore généralement admise. Cet épisode déboucha sur la création d'une Société Argentine d'Auteurs Dramatiques qui réussira à mettre en place une loi visant à récupérer 10% du prix des places pour les auteurs. Luis ORDAZ, *op.cit.*

¹⁴³ Luis ORDAZ, "Mito, realidad y trascendencia en la escena independiente", *Teatro XX*, Año 1, N°7, 1967, p.2. [Tda.]

¹⁴⁴ Déclarations de Florencio Parravicini dans le journal *La Nación* en 1935. Cité dans Beatriz SEIBEL, *Historia del Teatro Argentino II. 1930-1956: Crisis y cambios*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2010, p: 115. [Tda.]

¹⁴⁵ En critiquant le succès commercial du théâtre privé et ses formes, les partisans du théâtre indépendant critiquent indirectement les goûts du peuple – ou de la masse. Cette critique, qui rejoint l'analyse faite par Walter Benjamin du rôle de la culture de masse dans la consolidation d'une société industrielle, empêchera que se concrétise le pacte entre les intellectuels et le peuple – appelé de leurs vœux lors de leurs discussions initiales par les artistes du théâtre indépendant : leur théâtre sera finalement taxé d'élitiste et de « petit-bourgeois », tout d'abord par les représentants du théâtre privé – la citation de F. Parravicini est exemplaire à cet égard – et ensuite par les représentants de la politique culturelle du péronisme.

du *Teatro Colón* avec une programmation réservée aux compagnies européennes, mettant notamment à l'honneur l'art lyrique italien et les compagnies classiques espagnoles¹⁴⁶. Néanmoins, la crise européenne de l'entre-deux-guerres engendrera une diminution des tournées mondiales des grandes compagnies, ce qui conduira l'Etat à envisager la nécessité de développer un théâtre local à vocation artistique¹⁴⁷. La loi 11.723, approuvée en 1935, crée ainsi le *Teatro Nacional de Comedia* et l'*Instituto Nacional de Estudios de Teatro*. C'est Antonio Cunill Cabanellas, comédien espagnol et professeur installé en Argentine depuis 1915, qui dirigera ce projet entre 1935 et 1941. L'action de ce dernier s'est avérée fondamentale pour la consolidation du théâtre public local : pendant sa direction, il accordera la priorité à la formation des comédiens, des techniciens scénographes et des costumiers ainsi qu'à la création d'archives théâtrales et d'une bibliothèque spécialisée¹⁴⁸.

La résistance des indépendants à ces institutions théâtrales était essentiellement d'ordre politique : en tant qu'artistes sympathisant d'une pensée de gauche, ils considéraient le théâtre public, qu'ils appellent « officiel », comme un outil de ratification de la pensée de droite qui dirige le pays¹⁴⁹. Cette résistance se renforce suite aux multiples tensions qui se développent entre le théâtre indépendant et l'État : la mise en place, en 1941, d'une Commission de Contrôle Théâtral¹⁵⁰, l'interdiction de certaines pièces – comme, en 1942, *La mandrágora* de Maquiavelo de la compagnie *La Máscara* –, la persécution et les menaces visant les compagnies les plus militantes – telles que *Teatro Proletario* ou *Teatro Juan B. Justo* – ou les expropriations – comme celles qui ont visé les salles de trois des compagnies les plus importantes, *Teatro del Pueblo*, *Teatro Juan B. Justo* et *La Máscara*.

¹⁴⁶ Beatriz SEIBEL, *op.cit.*, p: 115.

¹⁴⁷ Les désastres des Guerres du XX^{ème} siècle en Europe ont renforcé l'essor d'une culture et d'une conscience nationales dans les pays latino-américains qui étaient jusqu'au présent sous l'influence du modèle européen. « L'entre-deux-guerres représente une césure dans l'histoire culturelle de l'Argentine et du Brésil dans la mesure où la quête de modernité – discours souvent polysémique et parfois équivoque, mais récurrent parmi les élites depuis les Indépendances – se joue désormais selon deux matrices inédites : la certitude que l'ère de la centralité européenne a pris fin d'une part, l'urgence de construire un mode d'être national susceptible de traduire la pensée, la créativité et l'identité nationale dans le nouvel ordre civilisateur mondial, d'autre part ». Olivier COMPAGNON, *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*, Fayard, Paris, 2013, p. 285.

¹⁴⁸ La désignation de Cunill Cabanellas par la Commission Nationale de Culture est justifiée par le désir de constituer un théâtre d'art : la Commission oriente son choix vers un directeur professionnel, influencé par le théâtre européen et les idées nouvelles et surtout sans engagement ni lien préalable avec le théâtre argentin.

¹⁴⁹ Jorge DUBATTI, "Teatro independiente y pensamiento alternativo", *op.cit.*, p.405

¹⁵⁰ La Commission de Contrôle Théâtral fut créée en 1941 sous la direction de Gustavo de Ganzia, également directeur de la Commission de Contrôle Cinématographique. Cette Commission continue à fonctionner sous le péronisme, et interdit ou censure plusieurs pièces de théâtre en raison de leur filiation avec le communisme (comme par exemple l'interdiction en 1948 de *Crimen y Castigo* de Dostoïevski, mise en scène par *La Máscara* ou bien *Bajo Fondo* de Maxime Gorki, mise en scène par *Nuevo Teatro*, en raison de la nationalité russe de leurs auteurs).

L'élection de Juan Domingo Perón en 1946 est sans doute un point d'inflexion pour le champ culturel en général et pour les politiques liées au théâtre en particulier. Le Plan Quinquennal de la première période du gouvernement de Perón prévoit la formation d'une nouvelle Commission de la Culture chargée de mettre en place un ensemble d'actions en accord avec le projet politique du péronisme. L'inauguration du *Teatro Municipal de Buenos Aires* en 1947 dans la salle dont le *Teatro del Pueblo* avait été exproprié (qui deviendra après le *Teatro Municipal General San Martín*), va notamment marquer le point de départ de la promotion d'un théâtre « national et populaire » en franche tension avec celui défendu par le mouvement des théâtres indépendants. Le théâtre en vient ainsi à faire partie des compétences de l'Etat, aussi bien en ce qui concerne la gestion des salles, des troupes, des subventions, des prix (comme par exemple le « Prix théâtral péroniste »), que pour le développement d'actions en direction de nouveaux publics, notamment les publics populaires. Carlos Fos, à propos de la création du *Teatro Municipal de Buenos Aires*, explique :

Le gouvernement péroniste a mis en place une série de stratégies pour devenir un acteur dynamique dans le champ théâtral argentin. (...) Le gouvernement insistait pour qualifier son projet culturel de « national et populaire » car il était en accord avec une politique d'Etat qui visait à restituer aux exclus leur capacité à être eux aussi producteurs d'art (...) La Commission et le gouvernement vont se confronter ainsi au mouvement du théâtre indépendant, qu'ils considéraient comme réservé à une élite et tourné vers des auteurs étrangers qui ne répondaient pas aux intérêts ni aux besoins du peuple¹⁵¹.

Les artistes indépendants, dont la plupart suivaient la tendance anti-péroniste de la gauche, vont craindre pour leur indépendance politique et idéologique face à cet interventionisme, et dénoncer une sorte de persécution politique. L. Ordaz témoigne en 1957, juste après la fin du deuxième mandat de Perón :

Les écrivains qui ne suivaient pas l'idéologie du régime ou qui se montraient indifférents n'obtenaient jamais d'imprimerie pour leurs revues ou leurs livres, ni de salle pour leurs pièces. Ainsi, au-delà de la censure officielle, constante et toujours vigilante, se développait aussi une autocensure encore plus grave chez l'intellectuel et l'artiste¹⁵².

Victor Kon¹⁵³, membre de la direction de la Fédération Argentine des Théâtres Indépendants (FATI) confirme que la plupart des membres de la Fédération étaient anti-péronistes, ce qui rendait leur situation difficile : « Le péronisme organisait sa propre structure artistique, culturelle. Ils [les péronistes] n'ont rien donné aux indépendants, rien du tout,

¹⁵¹ Carlos FOS, *El viejo municipal*, Editorial Nueva Generación, Buenos Aires, 2014, p.149-150. [Tda.]

¹⁵² Luis ORDAZ, *op.cit.*, p.56-57

¹⁵³ Victor Kon (1933-) [Voir NB.].

c'était pour le péronisme un mouvement de 'petits-bourgeois'¹⁵⁴. » Pendant les dernières années du deuxième mandat de Perón et suite à la montée des tensions avec les groupes de gauche anti-péronistes, plusieurs structures du théâtre indépendant vont être endommagées : en 1955, avant le coup d'Etat, le *Teatro IFT* est fermé, et un incendie dont les causes ne sont pas clairement identifiées détruit la salle du *Teatro del Pueblo*.

La mise en œuvre des politiques péronistes révèle une divergence quant à la notion de « peuple » entre artistes indépendants et péronistes, de même que sur les façons de promouvoir le lien entre art et public populaire. La critique politique envers l'ingérence du péronisme s'accompagne d'une critique esthétique. Critiquant la volonté étatique de « tout populariser », les indépendants disent que le théâtre national est envahi par « la comédie légère, la saynète faussement populaire, la mascarade circassienne, sous prétexte de répondre à une vague notion d'argentinité »¹⁵⁵. En revanche, le théâtre public sous le péronisme se présente comme la synthèse de la dichotomie entre ce qui *plaît au peuple* et ce dont *le peuple a besoin*. Le théâtre public du péronisme fait de son souci affiché du peuple l'axe de sa politique culturelle, dépouillant en quelque sorte le théâtre indépendant du signifiant « peuple » qui avait fédéré ses premières initiatives.

1.1.3. Indépendance et professionnalisation : les enjeux d'une nouvelle position

Au moment de l'émergence des premières compagnies indépendantes à Buenos Aires, le théâtre professionnel était conçu comme celui par lequel les artistes pouvaient vivre de l'activité théâtrale. De cette manière, le « théâtre professionnel » était synonyme de « théâtre privé ». Suivant ce critère, le théâtre indépendant fut considéré pendant longtemps comme un type de théâtre amateur, rapproché des groupes « philo-dramatiques » qui existaient depuis quelques années dans la capitale¹⁵⁶. Certes, les indépendants étaient au départ des « amateurs » car le théâtre n'était pas leur principale activité économique et les premiers membres des compagnies ne disposaient pas d'une véritable formation théâtrale. Néanmoins, les indépendants vont refuser la désignation d'amateurs, en insistant sur l'importance de leur projet artistique et culturel. Ainsi, en refusant la notion de

¹⁵⁴ Entretien avec Victor Kon, dans María FUKELMAN, "Víctor Kon : "No había real conciencia de la misión de la FATI". *La revista del CCC*, Julio / Diciembre 2014, n° 21. Article consulté en ligne le 09 mai 2015.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ Les groupes "philo-dramatiques" sont des troupes de théâtre amateur qui sont apparues à Buenos Aires et dans plusieurs villes de province, très souvent au sein des syndicats, bibliothèques populaires ou centres politiques socialistes ou anarchistes. Leur but était de cultiver le goût pour l'art théâtral sans avoir forcément d'aspirations artistiques.

professionnalisation – envisagée comme une sorte de commercialisation du théâtre – et la notion d’amateurisme – considérée comme une activité de socialisation sans prétention artistique –, les artistes indépendants de la première époque vont se positionner en dehors des catégories théâtrales existantes¹⁵⁷. Ce refus de la professionnalisation, propre aux pionniers de l’indépendance¹⁵⁸, a bien sûr été remis en question par les nouvelles générations d’artistes, chez lesquels le concept d’indépendants-professionnels, déjà utilisé par le théâtre indépendant uruguayen, synthétise la nouvelle orientation à adopter. Les artistes, surtout ceux des nouvelles générations, ont avancé la nécessité de transformer leur activité théâtrale en leur principale activité économique, c’est-à-dire de pouvoir gagner leur vie grâce au théâtre ; ils réclamaient également une meilleure formation et un renouvellement du langage esthétique¹⁵⁹. D’autre part, les évolutions du secteur théâtral vers la fin des années 1940 – notamment la réduction du public théâtral face à la concurrence du cinéma et l’absence de subventions publiques –, ont constitué de véritables défis économiques pour la survie des compagnies indépendantes¹⁶⁰.

Ce virage vers la professionnalisation et la formation des membres des compagnies indépendantes est considéré comme une période de « modernisation » du théâtre argentin, qui fournira les bases d’un renouvellement plus général du langage théâtral local. Des compagnies

¹⁵⁷ Aussi bien la critique que les institutions publiques manifesteront une forte résistance à reconnaître l’activité indépendante comme un théâtre non-amateur, introduisant la notion de « théâtre vocationnel » en tant que catégorie intermédiaire. Pendant les années 1930, le journal *La Nación* n’inclut pas la programmation des salles indépendantes dans ses pages “Théâtres, Cirques et Variétés”. Un autre exemple se trouve dans un supplément du journal *Crítica* intitulé “25 années de théâtre » coordonné par Augusto A Guibourg et Carlos H Fraig. Dans cette synthèse de l’histoire du théâtre argentin, le théâtre indépendant apparaît sous la rubrique « théâtre amateur ». Ses acteurs sont présentés comme un ensemble d’acteurs non-professionnels qui réalisent « une activité plus moderne et plus conséquente que celle des groupes philo-dramatiques ». Les compagnies citées par ce document sont : le *Teatro del Pueblo* d’abord, ensuite le théâtre *Juan B. Justo* et le *Teatro Proletario*, le *Teatro Libre* devenu *Teatro Independiente*, et pour finir le *Teatro Universitario* de Lola Membrives. Leurs spectacles, selon les auteurs, “ont reçu la sympathie des habitants et des éloges de la critique”. Beatriz SEIBEL, *op.cit.*, p. 163.

¹⁵⁸ Leónidas Barletta était l’un de ceux qui s’opposaient explicitement à toute idée de professionnalisation de l’artiste indépendant, avec l’argument que l’on mettait en péril l’essence et les principes du théâtre indépendant : « Il ne doit pas exister l’idée de gagner de l’argent, ce métier n’est pas une profession mais une mission » affirmait le manifeste du *Teatro del Pueblo*. Cette posture a engendré plusieurs conflits à l’intérieur du *Teatro del Pueblo*, en créant des divisions qui donneraient naissance à de nouvelles compagnies.

¹⁵⁹ Pablo Palant, dans un article intitulé « La crise des théâtres indépendants », publié en 1955 par la revue *Talia*, dénonce le manque de formation des comédiens et la maigre production d’une dramaturgie locale : en 1957, 70% des pièces que mettaient en scène les théâtres indépendants étaient des pièces étrangères.

¹⁶⁰ D’après Seibel, de 7 millions de spectateurs en 1928 – année de l’apogée de l’activité théâtrale privée –, on descend à 4.3 millions en 1930, 3.5 en 1935, et finalement 2 millions en 1943. Le public du théâtre s’est réduit d’un tiers en quinze ans tandis que les salles de cinéma et leur public se caractérisent par une évolution inverse. Les chiffres montrent plutôt l’évolution du public du théâtre privé et officiel, mais témoignent également d’un changement important dans le dynamisme du secteur en général ; un tel phénomène a été qualifié de « crise du public » vers la fin des années 40. Il n’existe pas de données concernant le théâtre indépendant, mais on peut trouver dans les mémoires ou les articles de multiples références à la diminution du public et la concurrence du cinéma. Beatriz SEIBEL, *op.cit.*

telles que *Nuevo Teatro* [« Nouveau Théâtre »], créé en 1949 par Alejandra Boero¹⁶¹ et Pedro Asquini¹⁶², ou bien *Teatro Fray Mocho* [« Théâtre Fray Mocho »], créé en 1951 par Oscar Ferrigno¹⁶³, ou encore le *Teatro de los Independientes* [« Théâtre des indépendants »], créé en 1952 par Onofre Lovrero, seront toutes des exemples de ce moment de modernisation théâtrale. La plupart des directeurs de compagnies, dont certains ont suivi des formations professionnelles au théâtre – notamment Ferrigno – défendent l’idéal du théâtre indépendant mais développent plusieurs stratégies de professionnalisation de leurs artistes.

Les compagnies *Nuevo Teatro* et *Teatro Escuela Fray Mocho* seront ainsi les premières à ouvrir des écoles de jeu, à envisager une dramaturgie locale en rapport avec les caractéristiques expressives des comédiens, tout en reformulant l’organisation économique de l’activité théâtrale (combinant professionnalisation et indépendance). La compagnie *Nuevo Teatro* met en place des cours de théâtre obligatoires pour tous ses membres. Grâce à de telles actions une tradition de formation théâtrale hors-académie s’inaugure, qui caractérisera l’activité théâtrale indépendante jusqu’à nos jours. Par ailleurs, en 1952, en ayant recours à la nouvelle législation péroniste du travail, *Nuevo Teatro* se constitue en tant que coopérative de travail : d’un côté l’activité d’artiste s’apparente à celle du travailleur, et d’un autre côté la compagnie est assimilable à une petite entreprise indépendante. *Teatro Escuela Fray Mocho* a fait de la formation l’un des points centraux de son activité. O. Ferrigno a constitué un Centre d’Etudes d’Art Dramatique au sein de la compagnie, qui proposait des cours de technique de jeu que tous les membres étaient tenus de suivre. Constitué en coopérative, *Fray Mocho* fut lui aussi un important acteur de la diffusion de l’activité indépendante au-delà de Buenos Aires en faisant des grandes tournées dans toutes les provinces du pays, ce qui donnait du travail aux étudiants de l’école et une activité permanente au-delà de la programmation dans les salles de la capitale.

Enfin, à *La Máscara*, l’arrivée d’une nouvelle génération a engendré un conflit avec les anciens membres qui a débouché sur un changement de stratégie de la compagnie, abandonnant son action sociale caractéristique de l’ancien théâtre indépendant pour se concentrer sur le développement d’une activité purement artistique. Ainsi, *La Máscara* a fermé les portes de son théâtre pendant un an et est devenue un atelier. Cette transformation

¹⁶¹ Alejandra Boero (1919-2006) [Voir NB.]

¹⁶² Pedro Asquini (1918-2003) [Voir NB.]

¹⁶³ Oscar Ferrigno, (n.-1986) [Voir NB.]

est significative car elle instaure une tradition de recherche théâtrale en ateliers qui ne cessera de se développer dans le nouveau théâtre indépendant.

Ainsi, il est possible de constater à partir des années 1950 un renouvellement générationnel qui redéfinit la pratique indépendante suivant deux axes : la professionnalisation des artistes à travers leur formation et l'expérimentation et la recherche d'un langage théâtral. Juan Carlos Ghiano estime qu'il s'agit « d'une nouvelle période d'actualisation face aux nouveautés théâtrales d'Europe et des Etats-Unis » qui n'abandonne pas pour autant « les traditions nationales ni l'idéologie révolutionnaire. » Deux questions vont devenir centrales pour les artistes indépendants de cette nouvelle génération : celle de l'auteur national (préoccupation déjà présente dès les débuts du théâtre indépendant) et celle de l'acteur national (qui concernait la formation mais aussi la recherche d'un langage adapté aux possibilités expressives des comédiens locaux¹⁶⁴). Ce chemin de recherche théâtrale, sur lequel se sont également engagés d'autres artistes et compagnies, a rassemblé au sein d'ateliers metteurs en scène, comédiens et auteurs, en réduisant la séparation qui existait jusqu'alors entre le processus d'écriture d'un texte et sa mise en scène. Les procédures mises en place, explique Nestor Tirri, vont davantage se rapprocher d'une démarche « scientifique » en partant de « bases techniques et non théoriques » comme le voulait le réalisme, voire le naturalisme¹⁶⁵. Le résultat fut un corpus d'auteurs dramatiques assez cohérent et défenseurs d'un réalisme local, qui sera l'un des piliers de la constitution d'une sorte de « canon théâtral argentin » pendant la période suivante¹⁶⁶. « *El Puente* » [« Le pont »] écrite et mise en scène par Carlos Gorostiza en 1949 dans le théâtre *La Mascara*¹⁶⁷, sera une pièce emblématique de ce moment du théâtre indépendant.

Le corollaire de ces premiers années est la consolidation d'un circuit d'activité théâtrale indépendante : un nouveau réseau de salles de théâtre¹⁶⁸, puis un réseau de critiques

¹⁶⁴ L'un des premiers « maîtres » de la Génération des années 60 fut Hedy Crilla, qui avait élaboré des ateliers à partir d'une relecture de la méthode Stanislavski.

¹⁶⁵ Nestor TIRRI, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973.

¹⁶⁶ Ici, le mot « canon » désigne une série de caractéristiques qui sont considérés comme belles ou bonnes pour un ensemble légitime de personnes dans un certain champ artistique, et que ces personnes imposent comme les caractéristiques hégémoniques à l'ensemble du champ. Osvaldo Pellettieri, « Introducción: Teatro argentino (1980-1990) », *Latin American Theater Review*, Spring 1991, p.9.

¹⁶⁷ Juan Carlos GHIANO, « Prologo » dans Carlos GOROSTIZA *et al.*, *Teatro argentino contemporaneo 1949-1969*, Buenos Aires: Aguilar, 1973, p. 24. [Tda.]

¹⁶⁸ Ces salles indépendantes, de par leur capacité et leurs conditions mais aussi en raison du type d'activités extra-théâtrales qu'elles ont développées, vont modifier le rapport des artistes et du public avec la salle, qui n'est plus seulement un lieu de représentation mais aussi un endroit de rencontres, d'apprentissage, d'échanges, de socialisation. Le manque de ressources matérielles oblige plusieurs compagnies à incorporer des espaces non conventionnels au circuit indépendant : des salles de bal (comme le Mariano Moreno), des salles d'expositions

associé directement ou indirectement au théâtre indépendant, enfin des maisons d'édition, des revues culturelles, une série de publications plus académiques comme les ouvrages déjà cités de Raúl Larra, José Marial, Luis Ordaz, Ricardo Rissetti, Nestor Tirri ou bien des écrits plus théoriques tels que les livres et manuels de Leónidas Barletta¹⁶⁹. Enfin, les artistes du théâtre indépendant revendiqueront une nouvelle façon d'être professionnel dans le milieu théâtral. La profession artistique n'est dès lors plus définie seulement par la rentabilité de l'activité mais aussi par l'engagement de l'artiste.

1.1.4. Le mouvement : une forme d'action collective ?

Cette nouvelle configuration du circuit théâtral n'aurait pas pu avoir lieu si les artistes et les compagnies n'avaient pas agi en concertation. Bien qu'une forme d'organisation sous l'idée d'un « mouvement » fait penser à l'adoption d'un répertoire d'action collective propre aux mouvements politiques de gauche en Amérique latine, plus qu'à la notion de mouvement artistique.

Au départ, la proximité entre la façon de concevoir la pratique théâtrale indépendante et la pratique politique de la gauche montre l'influence du militantisme chez plusieurs des promoteurs du théâtre indépendant. Pour ceux-ci, la trajectoire artistique individuelle n'avait pas de sens si elle ne s'inscrivait pas dans un mouvement collectif, de même la modernisation des formes esthétiques n'avait pas de raison d'être sans l'engagement dans un projet culturel plus vaste – comme celui de renouveler la dramaturgie nationale, de penser un théâtre purement national ou plus tard de dénoncer les injustices et la violence d'État. Leurs dénonciations étaient analogues à celles de la critique de gauche : le théâtre privé comme exemple de l'exploitation capitaliste, le théâtre officiel illustrant la politique autoritaire du gouvernement militaire de la « décennie infâme » puis du populisme péroniste. Selon Jorge Dubatti :

Le mouvement des théâtres indépendants en Argentine (1930-1969) avait pour caractéristique une auto-conscience idéologique, une volonté militante qui s'exprimait dans différents ordres de l'activité. La revendication d'une scène indépendante ayant le mérite d'avoir créé un concept théâtral nouveau – dans sa poétique, les formes d'organisation de groupes, les relations avec le public, le militantisme politique et les théories esthétiques originales – réapparaît constamment dans les méta-textes des artistes,

(comme l'*Instituto de Arte Moderno*), des librairies, des caves, etc., modalité qui sera à nouveau d'actualité pendant la période de l'après-dictature.

¹⁶⁹ Leónidas Barletta fera une systématisation postérieure des méthodes du travail de l'acteur et de mise en scène. Son premier ouvrage publié en 1961, *Manual del actor*, est suivi d'un deuxième en 1969, *Manual del director*.

aussi bien que dans les journaux, dans les revues (*Metrópolis, Conducta, Propósitos, Talía, Teatro XX*) ainsi que dans les livres qui ont été écrits à l'époque¹⁷⁰.

Dans cet esprit la mise en place de plusieurs projets collectifs a créé des liens entre les différentes structures, en renforçant les réseaux des compagnies indépendantes aussi bien à Buenos Aires qu'au niveau national et international, par le biais du dialogue et de la coopération avec des mouvements analogues en Uruguay et au Chili. La *Federacion Argentina de Teatros Independientes* (FATI) fut l'une des structures qui a essayé d'organiser l'action collective des théâtres indépendants même si, au cours de son histoire, elle a subi maintes divisions et de nombreux conflits internes – la plupart en raison de différends d'ordre politique, comme par exemple entre les membres de la gauche indépendante et ceux qui sympathisaient avec la gauche péroniste à partir des années 1950¹⁷¹.

Un autre exemple des actions du mouvement est son intervention pour rétablir le dialogue avec l'État afin d'agir pour l'amélioration des conditions de travail du secteur. En 1955, pour célébrer le vingt-cinquième anniversaire du théâtre indépendant (la date choisie était la commémoration de l'inauguration du *Teatro del Pueblo* en 1930), la compagnie *La Máscara* a fait appel à la communauté théâtrale pour organiser les activités¹⁷². À quelques mois de la fin du deuxième gouvernement de Perón, le moment était propice pour revendiquer l'importance d'un mouvement culturel qui s'était vu fort négligé pendant le péronisme, et retisser les liens avec les pouvoirs publics. Dans l'un des documents imprimés pour l'occasion, en libre circulation, les membres de la commission écrivent :

Vingt-cinq ans de travail engagé et patient ont passé, pendant lesquels la scène libre s'est efforcée d'accomplir son devoir : elle a fondé des théâtres, elle a promu un grand nombre d'auteurs argentins de valeur, elle a diffusé tout au long du pays les pièces les plus représentatives de l'art dramatique universel, tant classique que moderne ; en son sein se sont formés des metteurs en scène, comédiens, techniciens et critiques, ont été éditées plusieurs publications spécialisées en théâtre, s'est développée une intense activité

¹⁷⁰ Jorge DUBATTI, "Teatro independiente y pensamiento alternativo", *op.cit.*, p. 406. [Tda.]

¹⁷¹ U.C.T.I. (*Unión Cooperadora de Teatros Independientes*) fut une association des compagnies indépendantes séparés de la F.U.T.I. Cette scission, promue par la compagnie *Nuevo Teatro* et *Los Independientes*, a par but créer des structures plus dans une démarche coopérative (acheter des outils techniques pour les salles par exemple) que politique.

¹⁷² Cette « Commission d'Hommage pour le XXVème anniversaire du théâtre indépendant » était constituée de Ricardo Passano, de *La Máscara* (président), Luis Ribak (secrétaire), Enrique Agilda (trésorier), José Marial – critique, auteur de la première histoire du théâtre indépendant publiée la même année –, Santo Benavente, David Zwillij, Aurelio Ferreti, Luis Ordaz – critique, auteur de l'une des histoires du théâtre argentin publiée deux ans plus tard et dans laquelle le théâtre indépendant occupe un place importante –, Pablo Palant – critique, membre fondateur de *La Máscara* –, Roberto Perez Castro y Oscar Ferrigno de la F.A.T.I. – faisant aussi partie du théâtre *Fray Mocho*. "Boletín N°2 de Comisión de Homenaje del XXV aniversario del Teatro Independiente en la Argentina". Ricardo RISETTI, *Memorias del Teatro Independiente Argentino. 1930-1970 Buenos Aires*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2004.

culturelle – conférences, discussions, expositions, etc. ; le théâtre indépendant a influencé la formation de circuits analogues dans d'autres pays d'Amérique ; il a développé une pensée critique face aux enjeux du théâtre latino-américain, il a élaboré une doctrine propre à tous ceux qui font partie du mouvement¹⁷³.

Une deuxième commission va se former suite à cet événement sous l'appellation de « Commission de relations du théâtre indépendant avec l'Etat¹⁷⁴ », dont un document, daté de 1956 et signé par plus de soixante compagnies de Buenos Aires et de plusieurs villes de province, présente une demande de subventions aux autorités culturelles du pays¹⁷⁵. Cette commission et ses demandes étaient l'expression du besoin chez les artistes indépendants d'élaborer de nouvelles stratégies pour faire face à la précarisation du système théâtral en général, causée notamment par l'essor du cinéma et de la télévision¹⁷⁶. Le projet destiné au gouvernement expliquait :

Nous les soussignés, voulons relancer le dialogue avec les autorités, motivés par l'appel des fonctionnaires publics qui ont compris que seul le théâtre indépendant peut apporter une solution au grave problème du théâtre argentin (...) C'est ainsi que nous venons demander aux autorités une aide minimale de l'Etat (...) car nous pensons avec Sarmiento que 'le théâtre, dans les peuples modernes, n'est pas un simple divertissement ne méritant pas l'attention du gouvernement et des citoyens¹⁷⁷.

La formation de ces types de « commissions » et la mise en avant d'une collectivité qui transcende les expériences ponctuelles du théâtre indépendant conduit à s'interroger sur le mouvement en tant qu'acteur politique. S'agit-il d'un mouvement artistique – dont le principe d'action consiste en la proposition d'une tendance artistique spécifique – ou bien d'un

¹⁷³ *Ibid*, p.322.

¹⁷⁴ « Le 27 décembre 1955 se sont réunis au théâtre *La Máscara* de Buenos Aires les représentants des théâtres soussignés – fédérés et non fédérés à la F.A.T.I. – pour constituer la Commission de Relations du Théâtre Indépendant avec l'Etat. Cette Commission, dont les membres sont Pedro Asquini, directeur du *Nuevo Teatro* ; Aurelio Ferretti, dramaturge, Oscar L Ferrigno, directeur du *Teatro Popular Independiente « Fray Mocho »* et président de la F.A.T.I., Onofre Lovrero, directeur du *Teatro de los Independientes*, et Marcela Sola, directrice du *Pequeño Teatro Libre*, est constituée, et décide de présenter aux autorités nationales ce document ». « Memorial de Relaciones del Teatro Independiente con el Estado » *Ibid.*, p.322-337.

¹⁷⁵ Parmi ces demandes figurent les suivantes : a) aides économiques à partir d'un Fonds de crédit à l'activité théâtrale indépendante ; b) salles et lieux de représentation – demande de restitution des trois salles expropriées, en plus de trois nouvelles salles, ainsi que la création de scènes en plein air dans les espaces publics de la capitale ; c) plan pédagogique prévoyant la création d'une Université Populaire du Théâtre ; d) aide aux théâtres provinciaux.

¹⁷⁶ Les salles de cinéma se sont multipliées rapidement à Buenos Aires : de 50 en 1930 à 160 en 1956. En revanche, le nombre de salles de théâtre progressait faiblement, passant de 28 en 1930 à 37 en 1956. Cependant, plusieurs collaborations entre le cinéma et le théâtre vont relativiser la concurrence que dénonçaient au départ les artistes : certains succès théâtraux furent réalisés au cinéma, en gardant parfois les mêmes comédiens. Le théâtre indépendant sera lui aussi touché par ce mouvement : certains comédiens sont passés au grand écran sans pour autant abandonner le plateau, ce qui a parfois stimulé l'affluence du public ou l'attention de la critique. De multiples collaborations ont existé entre ces différents circuits, incluant la radio : d'une part se développe la radiodiffusion de pièces de théâtre, permettant de toucher un public plus large, d'autre part certains succès théâtraux du théâtre indépendant sont amenés au cinéma, notamment *El Puente* de Carlos Gorostiza.

¹⁷⁷ Ricardo RISETTI, *op.cit.*

mouvement social – dont le principe d’action réside dans l’organisation autour d’un ensemble de demandes communes et dans un répertoire d’actions développé pour les faire comprendre aux autorités et à l’ensemble des citoyens, ainsi que le définit Charles Tilly¹⁷⁸ ?

Le mouvement des théâtres indépendants est davantage considéré aujourd’hui comme un mouvement social que comme un mouvement artistique *stricto sensu*. Le théâtre indépendant a inclus des courants différents, de qualités elles aussi hétérogènes, et dans les manifestes des compagnies ou dans les déclarations de leurs principes figure la référence à un « théâtre d’art » dans un sens général, sans revendication en faveur d’un type ou genre de théâtre d’art – ce qui était en revanche le cas des mouvements de théâtre avant-gardistes européens tels que le symbolisme, l’expressionnisme, ou le naturalisme. Dès ses origines le théâtre indépendant ne s’affirme pas à travers un conflit esthétique, car il n’a pas de véritable antagoniste esthétique – bien que se manifestent plusieurs dissensions politiques, comme nous l’avons vu plus haut. C’est ainsi que si nous analysons le développement du théâtre indépendant dans ce qu’il a de collectif, nous nous rapprochons davantage des définitions des mouvements sociaux développées par la sociologie politique que de la notion de mouvement artistique que l’on retrouve en histoire de l’art¹⁷⁹.

Le théâtre indépendant en tant que mouvement présente à peu près toutes les grandes caractéristiques des mouvements sociaux à vocation contestataire qui ont vu le jour tout au long du XX^{ème} siècle : un ensemble d’intérêts et de demandes partagés par une communauté d’acteurs, un répertoire d’actions spécifiques pour concrétiser ses demandes, une organisation pour faire connaître celles-ci aux autorités (ce que l’on a vu dans la dernière partie de la période) et la démonstration de certaines valeurs communes – ce qu’on pourrait qualifier d’éthique de l’artiste indépendant. Le mouvement du théâtre indépendant peut donc être analysé comme une structure collective et flexible, née dans un moment de crise comme une façon de contester à travers le théâtre un ordre déterminé dans le champ culturel et politique de l’Argentine. Néanmoins, l’action de ce mouvement a permis postérieurement de créer un nouvel « espace » de production théâtrale, ce qui l’a progressivement éloigné de sa dimension sociale et politique d’origine.

¹⁷⁸ Charles TILLY *et al.* *Social movements, 1768-2012*, (3rd Edition), Paradigm Publisher, Boulder and London, 2013.

¹⁷⁹ Arnold HAUSER, *Histoire sociale de l’art et de la littérature*, trad. française, Le Sycomore, Paris, 1984.

1.2. Pour un théâtre politique (1958-1983)

« Qu'est-ce que l'on peut dire de la nouvelle génération de dramaturges ? Ils se réveillent dans un monde qui bouge : les peuples réclament, parfois avec violence, le droit à déterminer par eux-mêmes le cours de leurs vies. Les thèmes qui commencent à apparaître dans l'écriture dramatique sont absolument différents de ceux traités par l'avant-garde des années 1950 (...) Le point de divergence entre une génération et l'autre, on peut le synthétiser de la manière suivante : l'homme est déterminé par l'Histoire, donc il doit la supporter, ou l'homme est un sujet de l'Histoire, donc il doit la créer. »

Ricardo Monti, dramaturge¹⁸⁰.

Cette deuxième période du théâtre indépendant est décisive pour comprendre les multiples sens que revêt la notion d'indépendance théâtrale dans l'actualité. Même si la pratique concrète et la mise en place d'un véritable circuit indépendant se voient fortement limitées par l'instabilité politique qui traverse la période, l'affirmation d'une communauté d'artistes professionnels permet de définir des tendances esthétiques, autrement dit, de consolider un *canon théâtral* qui s'observe principalement dans la dramaturgie. Bien que « le mouvement des théâtres indépendants » en tant qu'organisation, disparaisse à la fin des années 1950, certains de ces principes continuent à opérer dans l'imaginaire des artistes, au moins jusqu'à la fin de la dernière dictature militaire. L'appel au « mouvement » réapparaît au cours des moments critiques tout au long de ces années, permettant d'alimenter idéologiquement l'action des artistes en exil, la résistance à la censure locale, ou bien certaines actions emblématiques, comme le cycle du *Teatro Abierto* lancé en 1981. Par ailleurs, le retour aux enjeux esthétiques du théâtre local produira de riches discussions et un renouvellement du répertoire des pièces indépendantes entre les années 1960 et 1970. Le résultat en sera un théâtre à tendance réaliste, qui reprend certains éléments des traditions populaires – comme la saynète ou la farce – tout en donnant toujours une forte prédominance au texte et à son caractère politique.

Nous analyserons ces années sous l'angle des nouvelles tensions qui émergent entre la création artistique et l'engagement politique, discussion centrale du champ culturel lors de ces années de radicalisation politique et base du conflit entre un théâtre de tendance « réaliste » et un théâtre qui se revendique « expérimental » pendant les années 1960. Enfin, nous revisiterons les enjeux du théâtre face à l'étape la plus violente de l'histoire récente de l'Argentine, la dictature militaire qui a eu cours entre 1976 et 1983, pour nous intéresser au

¹⁸⁰ Ricardo Monti cité dans Nestor TIRRI, *op.cit.*, p. 203-204.

festival *Teatro Abierto* en 1981, emblématique à notre avis d'un théâtre indépendant pensé comme mouvement.

1.2.1. Le théâtre entre l'art et l'engagement

Nous avons choisi pour point de départ du deuxième moment de notre périodisation l'élection d'Arturo Frondizi à la présidence de l'Argentine en 1958 ; et pour le clore, la fin de la dernière dictature militaire en 1983. L'instabilité politique qui accompagne ces années empêche pourtant de parler de cette période comme d'un ensemble homogène : pendant vingt-cinq ans, entre 1958 et 1983, se sont succédés cinq présidents – deux radicaux (Arturo Frondizi et Arturo Illia) et trois péronistes (Héctor Campora, Juan Domingo Perón et Isabel Martínez de Perón) – dont aucun ne parviendra à la fin de son mandat ; il y eut trois coups d'État (le premier, en 1962, a renversé Frondizi, le deuxième a mis fin en 1966 au gouvernement d'Illia, et le troisième, en 1976, à celui d'Isabel Martínez de Perón) donnant lieu à trois dictatures militaires (l'une à caractère transitoire, celle de José María Guido en 1962-1963, et deux à caractère permanent, celle de Juan Carlos Onganía de 1966 à 1973 et le « Processus de réorganisation nationale » durant lequel se sont succédées quatre juntes militaires de 1976 à 1983)¹⁸¹.

Ces années seront aussi une période éprouvante pour les mouvements de gauche en Amérique latine. Les partis et groupes de gauche vivent une époque tourmentée et radicale, entre l'augmentation de la mobilisation et de l'espoir révolutionnaire et la violente répression orchestrée par les militaires et les groupes de droite conservateurs sous prétexte de lutte contre le communisme international. L'idée d'une véritable révolution socialiste latino-américaine se renforce chez les nouvelles générations de militants, en gagnant les secteurs des classes populaires, qui se mobilisent dans l'espace public. Mais la lutte « anti-subversive » des courants ultra-conservateurs de l'armée, dont la dictature de Juan Carlos Onganía en Argentine est un exemple, déborde le cadre politique pour déclencher plusieurs affrontements armés. Outre la lutte armée entre militaires et militants de gauche, plusieurs conflits éclatent dans le champ politique : entre les péronistes qui prônent un retour de J.D. Perón (qui aura lieu en 1974) et les anti-péronistes qui interdisent à J.D. Perón de participer aux élections nationales pendant toute la période 1955-1974 ; mais aussi au sein même du péronisme, entre les factions les plus conservatrices et les tendances de la gauche péroniste comme

¹⁸¹ Voir Figure n°3 : Chronologie du théâtre indépendant – Moment 1 / Phase 2 (1957-1983), p. 89.

*Montoneros*¹⁸². La concomitance de ces différentes luttes, mais surtout la répression menée par les courants les plus conservateurs de l'État et le pouvoir croissant donné aux militaires dans toute la région, dresse le scénario anticipatoire de ce qui arrivera à partir de 1976 avec la mise en place d'un régime de terreur inédit dans l'histoire du pays.

En ce qui concerne le champ intellectuel, les tensions entre les intellectuels de gauche anti-péronistes et les sympathisants du péronisme, déjà observées dans le milieu du théâtre indépendant, vont éclater également dans l'espace public. Le rôle des intellectuels de gauche péronistes sera fondamental dans la redéfinition qui aura lieu à cette époque d'une « culture nationale ». Tandis que, dans les années 1930, la revendication d'une culture « nationale » était d'origine conservatrice, alors que, sous les gouvernements de Perón, les politiques en faveur d'une culture nationale et populaire étaient cataloguées de « populistes », le nationalisme de la jeunesse péroniste devient dans les années 1960 une façon de résister à l'impérialisme nord-américain, et par là-même une idée révolutionnaire. Ainsi le péronisme, du moins certaines de ses idées, cesse d'être perçu par les intellectuels de gauche comme une idée fasciste et devient une forme d'expression de la résistance populaire. Par ailleurs, les années 1960 seront un moment de grand essor de la production artistique et intellectuelle argentine, qui sera interrompu soudainement par la dictature de J.C. Onganía mais qui néanmoins laissera une trace indélébile dans la production locale.

Face à la complexité politique de la période, il est difficile d'identifier quelles sont les innovations artistiques dues à une évolution propre au champ culturel et celles qui découlent de la propre virulence d'un « monde qui bouge », comme le décrit Ricardo Monti dans la citation figurant au début de cette section. Les générations d'artistes qui se succèdent vont agir et réagir face aux événements politiques, sociaux et artistiques, en prenant parti, en discutant et en se positionnant entre pratique artistique et pratique politique. C'est ainsi qu'on peut subdiviser cette période en trois moments : les années 1960, marquées par un renouvellement du champ culturel et de la pensée critique ; le début des années 1970, caractérisées par la montée de la radicalisation politique, l'éclatement des tensions sociales et des politiques répressives ; et enfin la conquête durable du pouvoir par les militaires à partir

¹⁸² « Montoneros » était une organisation politique argentine de tendance péroniste qui participa à la lutte armée entre 1970 et 1979. L'organisation réussit à rassembler des milliers de jeunes autour d'une pensée de gauche révolutionnaire et anti-impérialiste. Parmi eux, beaucoup ont disparu sous la dernière dictature militaire, considérés comme une cible prioritaire.

du coup d'Etat de 1976 jusqu'en 1983, qui sera le temps de la répression, des crimes contre l'humanité et de l'exil¹⁸³.

Ana Longoni désigne cette période comme la « longue décennie » des années 1960 et 1970, qui commencerait en Amérique latine en 1959 avec la Révolution cubaine pour se terminer en Argentine en 1976 avec le coup d'État et l'instauration du dernier gouvernement militaire¹⁸⁴. D'après les travaux de Longoni sur les arts visuels, on peut distinguer deux générations artistiques qui ont participé activement au champ culturel pendant ces années-là, la « Génération des années 60 » et la « Génération de 71 ». Dans certains travaux portant sur le théâtre, comme ceux de Nestor Tirri¹⁸⁵, Osvaldo Pellettieri¹⁸⁶ ou Lilian Tschudi¹⁸⁷, les auteurs reprennent cette distinction en deux groupes d'artistes caractérisés par des tendances dramatiques différentes liées, selon les hypothèses des auteurs, aux rapides changements du contexte socio-politique qui modifient l'imaginaire des artistes et surtout leur idée du politique¹⁸⁸.

Pendant les années 1960 la pensée critique prend une place importante dans le débat public, du fait de la notoriété de certaines personnalités au niveau national ou international mais aussi de leur nomination à des postes d'importance (chaires d'universités, direction d'institutions culturelles ou de revues). Blas Matamoro estime que les événements nationaux et internationaux des années 1960 ont marqué toute une génération d'intellectuels, provoquant une fracture irréversible avec la génération antérieure. On parlait de « traces effacées », rappelle l'écrivain (fondamentalement à cause de la frustration liée à l'échec du projet péroniste et des basculements que connaissait le continent latino-américain), et certaines revues qui commençaient à apparaître comme *El grillo de papel* [« Le grillon de papier »],

¹⁸³ Entre 1976 et 1983 la dictature militaire argentine séquestrera, assassinera et torturera des milliers de citoyens, pour la plupart âgés de moins de 40 ans. La dictature argentine s'inscrit dans une vague de dictatures latino-américaines, favorisées par ce qui a été appelé Plan Condor : opération de coordination entre les hautes sphères militaires des régimes dictatoriaux du Cône Sud – Chili, Uruguay, Argentine, Bolivie, Brésil et Paraguay.

¹⁸⁴ Ana LONGONI, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*, Ariel, Buenos Aires, 2014.

¹⁸⁵ Osvaldo Pellettieri, *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990.

¹⁸⁶ Nestor TIRRI, *op.cit.*

¹⁸⁷ Lilian TSCHUDI, *Teatro argentino actual*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1974.

¹⁸⁸ L'étiquette « Génération des années 60 » désigne les artistes, écrivains, intellectuels qui commencent à créer dans le champ culturel du début des années 1960, moment qui est considéré comme de renouvellement du champ culturel et politique en Argentine mais aussi dans les différents pays d'Amérique latine. De même que nous avons pu le constater en ce qui concerne la première génération d'artistes du théâtre indépendant, une bonne partie des artistes de cette deuxième génération ne vont pas limiter leur activité à une pratique exclusivement théâtrale, mais s'engageront dans différentes manifestations intellectuelles ou directement politiques. Ils appartiennent désormais à un espace théâtral qui gagne en prestige et reconnaissance, tout en trouvant des échos dans des mouvements analogues dans d'autres pays latino-américains.

Los libros [« Les livres »] ou bien *Crisis* [« Crises »]¹⁸⁹ essayaient d' « ordonner les idées » d'une manière de plus en plus politique¹⁹⁰.

En quelques mots, nous pouvons dire que les artistes et les intellectuels de cette génération vont créer une sorte de consensus autour d'une nouvelle façon de voir le monde, et par extension, d'une nouvelle forme d'art : la particularité du contexte social de production les oblige à rediriger leur regard vers le champ national, aussi bien pour conceptualiser le monde que pour continuer à créer. Le premier phénomène en rapport avec ce déplacement est l'essor de la littérature, le « boom latino-américain¹⁹¹ », qui rejoint des phénomènes analogues dans différentes parties du continent. Un développement de l'industrie et du marché éditorial national accompagne cet essor littéraire, dont la Maison d'Édition de l'Université de Buenos Aires (EUDEBA) est l'un des meilleurs exemples. L'Université de Buenos Aires connaît elle aussi une période de renouvellement, avec la création de nouveaux cursus comme ceux de philosophie et de lettres, tandis que les départements de sociologie et de psychologie formalisent une pensée intellectuelle singulière. En ce qui concerne le domaine artistique, l'Institut Di Tella, fondé en 1963, est l'un des lieux emblématiques de la période, où l'on retrouve la majeure partie des propositions artistiques « expérimentales » y compris théâtrales, des années 1960 jusqu'à sa fermeture lors de la dictature d'Onganía¹⁹².

Faisant suite à la « Génération des années 60 », on désignera sous le nom de « Génération de 71 » les artistes ayant commencé leur activité à la fin de la décennie. Même s'il s'agit d'une génération qui chevauche la précédente, les artistes y appartenant, plus éloignés du péronisme des années 1950, commencent à créer précisément au moment du renforcement de la violence d'Etat lors du coup d'Etat d'Onganía en 1966. Des événements tragiques tels que le massacre de Trelew en 1972¹⁹³, les morts d'Ezeiza lors du retour de

¹⁸⁹ *Los Libros* fut une revue spécialisée dans la critique culturelle, dirigée par Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia et Carlos Altamirano. Ils ont publié 44 numéros entre 1969 et 1976. *Crisis* fut une revue de critique culturelle et politique dirigée par Eduardo Galeano, Juan Gelman et Julia Constenla, qui a été publiée entre 1973 et 1976.

¹⁹⁰ « La décennie qui va de l'année 1959 à l'année 1969 est encadrée par des symétries historiques : la Révolution cubaine et le *Cordobazo*. Au milieu, des années imprégnées de l'espoir révolutionnaire... À ce fait, s'ajoute la situation du latino-américanisme : la révolution passe du centre à la périphérie... D'une part, l'Amérique latine apparaît comme un exemple de modernité et d'espoir pour l'*intelligentsia* progressiste d'Occident (Sartre qui bénit Frantz Fanon et Fidel Castro). D'autre part, quelque chose d'archaïque résiste encore : l'absolutisme politique, la guerre messianique, l'illusion du socialisme comme distribution militarisée de la pauvreté. » Blas Matamoro cité dans Osvaldo PELLETTIERI, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p.38.

¹⁹¹ Essor de la littérature latino-américaine dont certains écrivains argentins tels que Julio Cortazar (1914-1984) ou David Viñas (1927-2001).

¹⁹² Ana LONGONI *et al.*, *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2008.

¹⁹³ Le « massacre » ou les « fusillades » de Trelew désignent l'assassinat, le 22 août 1972, de seize prisonniers politiques, militants péronistes et de gauche, suite à une évasion ratée. Cet événement a beaucoup touché les

Perón en 1973¹⁹⁴, également l'échec du gouvernement de Campora et enfin la fracture interne du péronisme vont créer des situations politiquement confuses qui divisent les artistes sur leur manière d'agir à travers le théâtre.

La distinction entre la pratique artistique et la pratique politique devenait de plus en plus mince, et cette question allait émailler les débats esthétiques autour des formes et des langages qu'il convenait de développer au théâtre, comme nous le verrons dans la section suivante. Longoni synthétise le processus de politisation des arts en Argentine à cette époque de la manière suivante : « L'avant-garde comme révolution, la révolution comme expérimentation, un art pour la révolution, et enfin la révolution comme impératif qui exclut l'art et pousse les artistes vers la politique tout court »¹⁹⁵. Ces artistes et intellectuels seront ainsi marqués par un double processus de révolution/répression : tout d'abord une radicalisation politique rapide, et ensuite, à partir de 1975 et surtout 1976, un repli et une brutale fragmentation du champ culturel, conséquence de la montée de la répression policière et militaire.

1.2.2. L'opposition entre réalisme et avant-gardisme

Pendant ces années, le théâtre indépendant expérimente une modernisation des formes et des langages qui donnera lieu à l'émergence d'un groupe de dramaturges prolifiques et à une progressive professionnalisation des artistes venus de ce milieu, qui commencent à sortir du réseau indépendant et travailler dans autres circuits, notamment le théâtre privé et la télévision. Des comédiens comme Alejandra Boero, Oscar Ferrigno, Hector Alterio¹⁹⁶, ou des metteurs en scène tels que Juan Carlos Gené¹⁹⁷, Carlos Gandolfo¹⁹⁸, Augusto Fernandez¹⁹⁹ ou

milieux culturels sympathisants de la militance de gauche, et plusieurs œuvres ont été créées pour dénoncer ces crimes. Comme, par exemple, *Proceso a nuestra realidad* de Perla Benveniste, Juan Calos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos et Edgardo Vigo, exposée dans le Salon d'Artistes d'*Acrilicopaolini* et plus tard dans le hall de la *Facultad de Derecho* de l'UBA. L'œuvre d'art fut zanzquitz détruite lors d'un attentat commis par les militants de la droite péroniste. Voir : Ana, LONGONI, *Vanguardia y revolución*, *op.cit.*, p.136-141.

¹⁹⁴ Le massacre d'Ezeiza désigne un affrontement armé entre les différents groupes péronistes qui eut lieu le 20 juin 1973, jour du retour de Perón en Argentine après 17 ans d'exil en Espagne. Voir Horacio VERBITSKY, *Ezeiza*, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1985.

¹⁹⁵ Ana LONGONI, *Vanguardia y revolución*, *op.cit.*, p.12. [Tda.]

¹⁹⁶ Hector Alterio (1922) [Voir NB.]

¹⁹⁷ Juan Carlos Gené (1929-2012) [Voir NB.]

¹⁹⁸ Carlos Gandolfo (1931-2005) comédien de théâtre et de cinéma argentin, enseignant de théâtre. Voir IB.

¹⁹⁹ Augusto Fernandez (1939) [Voir NB.]

Agustín Alezzo²⁰⁰, issus des compagnies de théâtre indépendant, vont s'affirmer pendant les années 1960 en tant qu'artistes largement reconnus par le théâtre national²⁰¹.

De nouvelles revues culturelles comme *Primera Plana* (éditée par l'Instituto Di Tella) et *Teatro XX* (dirigée par Kive Staiff) feront office d'institutions « médiatrices » qui vont imposer, diffuser, légitimer les produits théâtraux dans les champs culturels ainsi que dynamiser une réflexion théorique sur la production locale. Kive Staiff²⁰² affirme que « la création de la revue constitua une tentative d'ouverture d'un espace pour dire, avec toute la liberté possible et d'une manière très directe, des choses que l'on croit d'un grand intérêt non seulement pour le milieu théâtral mais aussi pour les lecteurs de théâtre, les gens, les spectateurs »²⁰³. La revue *Talia*, fondée en 1953, intensifie son activité pendant cette période : entre 1957 et 1979 est éditée une collection de pièces du théâtre national et un programme de radio est créé, *Seminario Teatral Del Aires*. Toutes ces revues donneront des prix, et vont légitimer de nouvelles figures du théâtre de Buenos Aires, dans la lignée des premières actions du mouvement des théâtres indépendants.

Le dialogue entre le champ intellectuel et le champ artistique réorientera le débat autour de la pertinence à envisager un théâtre proprement argentin. Cette discussion au sein du théâtre indépendant s'avère très importante car le débat officialise un premier déaccord esthétique propre au circuit théâtral local entre ceux qui prônent l'approfondissement des formes réalistes, et ceux qui veulent privilégier l'expérimentation formelle inspirée des nouvelles avant-gardes européennes, comme le théâtre de l'absurde²⁰⁴. La synthèse des deux tendances, à l'origine antagonistes, donnera lieu à un type de théâtre particulier, que Nestor Tirri qualifie de « réalisme artaudien »²⁰⁵.

La dichotomie entre la revendication d'un langage théâtral national – en continuité avec l'idée d'un théâtre populaire – et l'accusation de reproduction des modes étrangères – liée à la pratique d'un théâtre pour une minorité, qualifié de « snob » – sépare les artistes indépendants en deux groupes. D'un côté, ceux qui prônent la continuation d'un théâtre

²⁰⁰ Agustín Alezzo (1935) [Voir NB.]

²⁰¹ Les programmes du Conservatoire de Théâtre seront renouvelés suite aux manifestations d'étudiants de 1969 et 1970, ce qui occasionnera l'arrivée d'artistes issus du théâtre indépendant, comme par exemple Augusto Fernandez et Agustín Alezzo, jusqu'à l'avènement de la dictature militaire.

²⁰² Kive Staiff (1927) [Voir NB.]

²⁰³ Kive Staiff cité dans Osvaldo PELLETTIERI, *Teatro argentino de los '60*, op.cit., p. 24.

²⁰⁴ D'après Peter Roster, cette dichotomie entre réalistes et absurdistes qui divise la Génération des années 60, se résout dans le théâtre politique de la Génération de 7. Peter ROSTER, "Generational Transition in Argentina: From Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)" LATR, Spring 1991, p.133.

²⁰⁵ Nestor TIRRI, op.cit., p.12.

réaliste ayant comme antécédent « *El puente* » de Carlos Gorostiza, de l'autre côté ceux qui prennent la vague expérimentale dans l'objectif de défier les conventions du théâtre mais aussi de la peinture et de la musique, entre autres, et qui se sont rassemblés autour de l'Instituto Di Tella²⁰⁶. Ce débat, d'une structure analogue à celle qui avait divisé les écrivains du *Grupo Boedo* et du *Grupo Florida* – et qui était déjà à l'origine des premières expériences de théâtre indépendant –, réapparaît dans les années 1960, confrontant deux groupes d'artistes qui, à travers leur différend, vont chacun à sa manière préciser les formes esthétiques et aussi politiques du théâtre indépendant²⁰⁷.

La création artistique était alors traversée par une réflexion sur l'actualité politique et sociale du pays et du continent. Le théâtre était un domaine où essayer de comprendre les changements que connaissaient les institutions de référence de la société argentine (ainsi que leurs faiblesses) : la famille, le travail, le voisinage, les symboles, l'histoire nationale, les dirigeants politiques, etc. Dans cette optique, les choix esthétiques sont également des choix politiques : le passage par le réalisme, voire le naturalisme, paraissait un chemin nécessaire pour élaborer un discours théâtral critique de la réalité sociale et produire un théâtre engagé. Il demeure bien sûr difficile de savoir dans quelle mesure cette défense d'un réalisme national était due à l'influence du réalisme socialiste ou à l'essor d'une pensée latino-américaine. De même que dans tous les processus artistiques, des facteurs multiples entrent en jeu, mais une chose apparaît évidente : l'ampleur que prend le refus des expériences expérimentales par les réalistes répond davantage à des considérations politiques qu'artistiques.

En ce qui concerne le courant réaliste, même s'il est toujours difficile de synthétiser les caractéristiques d'un vaste ensemble de pièces, nous pouvons identifier au moins trois constantes. Premièrement, la problématique centrale des pièces est très souvent orientée vers les conflits de la classe moyenne et la frustration liée à l'échec du projet péroniste. Deuxièmement, la figure de l'anti-héros en tant que personnage principal de la pièce est

²⁰⁶ Roberto Cossa, l'un des dramaturges de référence de la tendance réaliste, affirme : S'il faut revendiquer quelque chose de la dramaturgie pendant les années 1960 c'est la vitalité de la polémique... Nous ne croyions pas au Di Tella... et pourtant, combien de leurs images sont restées dans nos mémoires et ont contribué à nos travaux postérieurs ? C'était une époque très vivante, très intense, et aussi très confuse. De toute façon, je crois que la clarté nous a fait défaut pour analyser cette dichotomie : ce n'était pas une véritable dichotomie, entre ceux qui suivaient absurdement des modes étrangères [*absurdos extranjerizantes*] et les naturalistes médiocres et nationaux [*naturalistas chatos y nacionales*], ce n'était pas la vérité, ce n'était pas comme ça. » Roberto Cossa cité in Osvaldo PELLETTIERI, *El teatro argentino de los 60*, op.cit., p. 20.

²⁰⁷ Ce débat permet d'établir des connexions dans deux directions : tout d'abord, d'un point de vue synchronique avec l'actualité du débat culturel des années 1960, entre ce qui était national et ce qui provenait de l'étranger ; ensuite d'un point de vue diachronique, car il permet d'établir un fil conducteur avec un autre débat qui revient constamment dans l'histoire intellectuelle argentine depuis le XIX^{ème} siècle : l'opposition entre un art engagé et un art pour l'art.

récurrente : « le héros, affirme N. Tirri, est remplacé par des êtres plutôt médiocres qui vivent et rendent explicite leur frustration »²⁰⁸. Troisièmement, le travail de l'acteur fondé sur la méthode Stanislavski, ainsi que les choix de mise en scène, favorisent « un critère de vérité » plus proche du naturalisme que du réalisme²⁰⁹.

En ce qui concerne le théâtre expérimental, il s'agit d'un courant qui se rassemble au sein de l'Institut Di Tella et de son Centre d'expérimentation audiovisuel dirigé par Roberto Villanueva. L'Institut fut créé en 1960 en tant que fondation privée qui fonctionnait grâce au mécénat de la famille Di Tella. Le fait qu'il soit subventionné par une société privée donnait à l'Institut une autonomie politique et commerciale, mais d'autre part nourrissait la méfiance de certains des artistes indépendants. La priorité de l'Institut était la recherche, la création et la promotion de l'art contemporain – son action la plus connue au niveau national et international –, mais il finançait également des laboratoires de musique, un centre d'études sociales et une salle où se sont montées des pièces de théâtre²¹⁰. La nouveauté artistique de l'Institut Di Tella, dont le théâtre s'est beaucoup nourri, fut le fait de rassembler artistes, techniciens et professionnels d'autres champs disciplinaires qui ne se croisaient pas auparavant²¹¹. Des musiciens ou des peintres, qui n'avaient a priori aucun rapport avec le circuit théâtral, se rencontraient à l'Institut autour de processus collaboratifs qui aboutissaient à la création de formes nouvelles. De nouvelles références théâtrales circulaient parmi les membres de l'Institut : Jerzy Grotowski ou bien Peter Weiss se sont introduits dans le théâtre argentin à travers l'Institut Di Tella.

La pièce *Libertad y otras intoxicaciones* de Mario Trejo²¹² (1967) peut être considérée comme l'un des meilleurs exemples de cette tendance expérimentale tant elle s'ouvrait à de nouvelles références, donnait la priorité à la mise en scène et à la conception visuelle et fut

²⁰⁸ Nestor TIRRI, *op.cit.*, p.128.

²⁰⁹ Les pièces de Ricardo Halac – *Soledad para cuatro* (1960), *Estela de madrugada*, *Fin de diciembre* (1965) –, de Germán Rozenmacher – *Réquiem para un viernes a la noche* (1964) –, de Roberto Cossa – *Nuestro fin de semana* (1964), *Los días de Julián Bisbal* (1966) et *La pata de la sota* (1967) –, de Carlos Somigliana – *Amarillo* (1964) –, de Ricardo Talenski – *La fiaca* (1967) –, de Juan Carlos Gené – *Se acabó la diversión* (1967) – ou encore de Carlos Gorostiza – *¿Y a qué jugamos?*, *Los prójimos* (1966) – sont des exemples emblématiques d'un corpus cohérent qui va constituer ce courant réaliste pendant les années 1960.

²¹⁰ Ana LONGONI *et al.*, *Del Di Tella a Tucumán arde*, *op.cit.*

²¹¹ Enrique Oteiza, l'un des directeurs de l'Institut explique : « C'est la conjonction des membres du Laboratoire de Musique Electronique, du Département Théâtral, du Département de Graphisme et de Photographie, des compositeurs du Centre des Hautes Etudes Musicales et de Roberto Villanueva lui-même, avec son intelligence sa vision, qui a permis à l'Institut de développer une intense activité de production de spectacles audiovisuels expérimentaux (dont le théâtre), de natures très différentes. » Enrique Oteiza, "El Di Tella y la vanguardia artística de la década del 60", en Osvaldo PELLETTIERI (org.) *Teatro argentino de los 60*, *op.cit.*

²¹² Mario Trejo (1926-2012) [Voir NB.]

sévèrement critiquée par ses contemporains. Giselda Gambaro²¹³ fut peut-être l'artiste la plus importante de cette tendance, par la répercussion que ses pièces ont eue dans la critique mais aussi parce que, à la différence de Trejo, Gambaro développa ensuite une dramaturgie qui sera unanimement reconnue par l'ensemble du circuit théâtral. *El Desatino* (1964), *Viejo Matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967) et *El campo* (1968) font partie du corpus des pièces absurdistes de cette auteure²¹⁴. Un autre artiste qui sera très important pour le renouvellement du théâtre indépendant, Eduardo Pavlovsky²¹⁵, montera lui aussi deux de ses premières pièces dans la salle de l'Institut Di Tella : *La espera trágica* (1964) et *Robot* (1966).

Quelles sont les caractéristiques de ces pièces qui permettent de les qualifier d'expérimentales ? Premièrement, même s'il y a encore prédominance du texte, il s'agit d'un premier déplacement vers la valorisation de la mise en scène comme intervention signifiante indépendante des mots, et vers une pensée sur l'expérience de la représentation en tant qu'élément fondamental pour la construction du sens de la pièce. Deuxièmement, en ce qui concerne la structure dramatique, nous pouvons repérer certaines caractéristiques du théâtre de l'absurde de Samuel Beckett, comme le retardement antinaturel de l'action et des dialogues ainsi que les structures circulaires et la discontinuité dans le développement dramatique de l'histoire. Ce glissement vers un théâtre de l'absurde, fort critiqué pour son snobisme ou même son caractère étranger, n'éloigne pas vraiment des sujets qui préoccupent les auteurs du théâtre réaliste. La critique envers la classe moyenne argentine, la frustration laissée par l'époque péroniste, l'irruption de la violence au sein de la société argentine et l'abus de pouvoir dans la vie sociale et intime sont des thématiques qui réapparaissent aussi dans les pièces expérimentales²¹⁶.

²¹³ Giselda Gambaro (1928) [Voir NB.]

²¹⁴ Giselda Gambaro affirme sur ce période : « Je dois dire que je me suis senti en dehors de ma génération pendant de nombreuses années. D'une part, à cause de malentendus de type politique et d'autre part, à cause du genre de pièce que fut *El Desatino* et des choix de mise en scène qui l'ont accompagnée. Mais une grande partie de ce sentiment est due aux malentendus de type politique que l'histoire de ces dernières années a permis de dissiper. » Giselda Gambaro citée in Osvaldo PELLETTIERI, *El teatro argentino de los 60, op.cit.*, p.19.

²¹⁵ Eduardo Pavlovsky (1933-2015) [Voir NB.]

²¹⁶ Au sujet de la polémique que révèle *El Desatino*, Gambaro affirme : « Quand j'ai fait *El Desatino* – j'avais déjà vu, et avec joie, *Nuestro fin de semana*, *Fin de diciembre*, les pièces de Gorostiza, Rozenmacher... – j'ai pensé que ma pièce allait voguer sur le même fleuve, même si elle ne suivait pas le même courant. La pièce a été créée dans la salle du Di Tella, qui était une institution très méprisée par les auteurs de ma génération, déjà constitués comme un groupe. Un malentendu s'est instauré à cause d'une série de fausses oppositions : entre un théâtre d'avant-garde et un théâtre traditionnel, un théâtre qui nous représentait et un théâtre qui ne nous représentait pas, un théâtre philo-européen ou qui tournait le dos aux préoccupations socio-politiques de l'époque et un théâtre qui, par contre, s'intéressait à celles-ci. » Osvaldo PELLETTIERI, *Teatro argentino de los 60, op.cit.*, p. 18.

1.2.3. Le théâtre face à la dictature militaire

A la fin des années 1960 et au début des années 1970, on observe une certaine explicitation des sujets politiques dans les nouvelles pièces du théâtre argentin. Ce virage vers un théâtre explicitement politique s'explique par la volonté (qui parfois est vécue comme une obligation morale) chez les artistes de prendre parti dans les affaires publiques : soit *en disant* quelque chose – en transmettant à travers la dimension textuelle du théâtre un message, une thèse, une réflexion sur les enjeux de l'époque ; soit *en faisant* quelque chose à travers la réalisation d'actions théâtrales sur la voie publique ou des interventions dans des espaces non-théâtraux. Les textes et les mises en scène deviennent de plus en plus agressifs, et donnent naissance à un théâtre qui s'auto-définit comme « politique », voire « militant »²¹⁷. Le lien entre pensée critique et engagement politique n'était pas quelque chose de nouveau pour le théâtre indépendant, ce qui changeait était la manière dont ce lien s'exerçait. Le but n'était plus d'amener le théâtre au peuple afin d'accomplir les principes d'un « théâtre du peuple » : national, populaire et d'une haute qualité artistique. Il s'agissait de faire le chemin à l'envers : contaminer le théâtre avec le politique ou, en d'autres termes, essayer d'insérer la réalité politique dans la fiction.

Loin de tomber dans une sorte de dogmatisme unificateur, le théâtre politique, pendant ces années, se montre très hétérogène au moment d'investir politiquement la scène. « Les sujets sont monothématiques, mais leurs manifestations expressives sont multiples »²¹⁸, précise N. Tirri en élaborant une toute première classification des expériences de théâtre politique qui ont vu le jour pendant ces années-là²¹⁹. Dans la plupart des différents modalités de théâtre politique, même si elles commencent à incorporer des techniques de création collective ou d'improvisation, le théâtre demeure fondamentalement textuel. Il faut dénicher l'élément politique à partir de l'analyse du texte et de la structure dramatique qu'il propose.

²¹⁷ Lorena Verzero définit le « théâtre militant » comme « des expériences collectives d'intervention politique, mettant leur travail au service du peuple ». Des groupes comme le *Centro de Cultura Nacional José Podestá*, *Compañía Argentina de Comedias*, *Grupo Cumpa*, *Grupo Octubre* sont exemplaires du théâtre militant qui est né à cette époque. Lorena Verzero, « Teatro militante: una definición », dans Marina SIKORA *et al.*, *Poéticas del disenso*, Ediciones Galerna, Buenos Aires, 2014, p.183-187

²¹⁸ Nestor TIRRI, *op.cit.*

²¹⁹ Suivant N. Tirri, au début des années 1970, nous pouvons identifier au moins cinq modalités différentes de théâtre politique : 1) le théâtre d'Alberto Adellach – « *Chau papá* » par exemple ; 2) les réalistes-naturalistes comme R. Cossa, G. Rozenmacher, R. Talesnik, C. Somigliana – « *El avión negro* », pièce écrite de façon collective par les quatre auteurs en 1970 - ; 3) les expériences des groupes de théâtre étudiant sous la direction d'Angel Ruggeiro et de Rudy Chernicoff, qui incorporent les techniques de la création collective dans les spectacles « *El Cordobazo* » et « *La pelea más grande del siglo* » ; 4) les auteurs qui appartiennent à la Génération des années 70 comme Ricardo Monti, Mauricio Kartun, Eduardo Rovner et Roberto Perinelli ; 5) les expériences de théâtre militant - *Centro de Cultura Nacional José Podestá*, *Compañía Argentina de Comedias*, *Grupo Cumpa* ou *Grupo Octubre*.

Le théâtre militant quant à lui, qui se développe entre 1969 et 1975, constitue une nouveauté artistico-politique. Son activité dépasse le circuit théâtral proprement dit et s'insère dans plusieurs espaces de militantisme comme l'université, les syndicats et les organisations du quartier, faisant éclater par son caractère performateur le concept de pièce théâtrale conventionnelle. Ce théâtre, fort influencé par le *Living Theater* nord-américain, vise à développer les « actions » théâtrales plus qu'à créer des « pièces » théâtrales, proposant une forme d'intervention politique dans la réalité²²⁰.

Le coup d'Etat de 1976 marque un brusque arrêt de toute cette vague d'expérimentation du théâtre politique. Les groupes de théâtre militant qu'étudie Lorena Verzero vont arrêter leur activité avant 1975, les compagnies emblématiques du théâtre indépendant (*La Máscara*, *Fray Mocho*, *Nuevo Teatro*) vont aussi fermer leurs portes, et les auteurs vont soit s'éloigner de leur métier, soit se confiner à une activité d'écriture plus discrète. Alors que certains sujets sont omis, les analogies, les métaphores, vont peupler la dramaturgie des dernières années 1970, comme dans « *La Nona* » de Roberta Cossa²²¹, qui peut apparaître comme l'un des exemples les plus significatifs. Pour Olga Cosentino, 1975 est une année charnière qui signifie le repli du théâtre politique, « point d'inflexion d'une dramaturgie qui perdra sa transparence face à son référent politique, et commence à parcourir un chemin caché derrière la métaphore »²²².

La prise du pouvoir par les militaires en 1976 a pour objectif affiché « la stabilisation du pays » et l'élimination de l'activité « subversive », à travers le renforcement de l'appareil répressif de l'Etat. Afin de « restituer l'ordre et la sécurité » une « loi de sécurité nationale » est promulguée, imposant des limites au droit de rassemblement et de réunion ainsi qu'aux activités de groupe et à l'occupation de l'espace public. Une réforme éducative est également mise en place, fondée sur des principes comme « purger le corps enseignant des personnes suspectes et subversives », « éliminer l'activité politique des écoles et des universités »,

²²⁰ Lorena VERZERO, *El teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires: Ediciones Biblos, 2013.

²²¹ « *La Nona* » est une tragicomédie écrite par Roberto Cossa. La pièce sera créée le 12 août 1977 au Théâtre Lassalle de Buenos Aires, dans un climat politique tendu suite à la prise du pouvoir des militaires. Elle raconte l'histoire d'une famille de la classe moyenne qui travaille à s'élever socialement, ce qu'empêche l'appétit insatiable de la grande-mère, la Nona, qui dévore un par un les membres de la famille. À la différence d'autres pièces de la période, *La Nona* réussit à éviter la censure militaire, devenant un exemple pour l'utilisation de métaphores et de symboles par le théâtre sous les régimes dictatoriaux au sud de l'Amérique Latine.

²²² Olga COSENTINO, « *El teatro argentino de los 70: una dramaturgia sitiada* » dans *Latin American Theater Review*, 24.2, (Spring 1991), p.31-39.

« extirper l'idéologie marxiste et reformuler les plans éducatifs suivant les principes de l'éducation occidentale et catholique »²²³.

À ce type de directives s'ajoute une forte répression de l'activité théâtrale indépendante, laquelle se tiendra désormais dans la clandestinité. L'interdiction de pièces – comme la « *Telarañas* » [« Toile d'airagnée »] d'Eduardo Pavlovsky mise en scène par Alberto Ure en 1977 ou bien « *Juegos a la hora de la siesta* » [Jeu à l'heure de la sieste] de Roma Mahieu en 1978 – devient une mesure fréquente, toute création devant passer par un comité de contrôle avant sa mise en scène. Au-delà de la censure théâtrale – qui va jusqu'à l'interdiction des salles –, le régime met en oeuvre un plan d'élimination d'opposants et de militants politiques qui touche directement le champ intellectuel. La disparition de personnalités de la culture comme Paco Urondo²²⁴ en 1976, l'assassinat de Rodolfo Walsh²²⁵ en 1977, tout les deux militants de *Montoneros*, ou encore la persécution d'écrivains tel Juan Gelmán²²⁶, font écho parmi les artistes du théâtre indépendant. Commence alors un exil massif d'artistes de tous les domaines artistiques, théâtre y compris²²⁷. L'activité indépendante demeurant en Argentine se replie vers des petits noyaux de formation et de création, comme les ateliers d'écriture (celui dirigé par Ricardo Monti) ou d'interprétation (l'atelier d'Alberto Ure), ce qui permettra une transmission, bien que très marginale, aux nouvelles générations. Cette modalité en niches théâtrales informelles et parfois même secrètes est très importante pour analyser le développement de l'activité alternative à la fin de la dictature militaire.

Vers les dernières années de la dictature, la crise de légitimité – au-delà de la crise politique et économique – dans laquelle avait sombré le gouvernement militaire a encouragé plusieurs artistes à reprendre des formes de résistance collective. « La triste réalité politique exigeait que le théâtre en tant qu'activité esthétique et sociale s'incorpore à la lutte pour la liberté démocratique », commente Miguel Angel Giella en décrivant l'esprit qui conduisit les artistes indépendants à se rassembler pour organiser ce qui deviendra l'un des paradigmes de l'engagement politique du théâtre indépendant argentin : le cycle *Teatro Abierto* [« Théâtre

²²³ Miguel Ángel GIELLA, *Teatro Abierto 1981*, op.cit.

²²⁴ Paco Urondo (1930-1976) était un écrivain, poète, journaliste et militant argentin. Il a participé activement à des organisations qui sont passées à la lutte armée, comme la *FAR* et *Montoneros*.

²²⁵ Rodolfo Walsh (1927-1977) était un écrivain, journaliste et militant argentin. Il a joué un rôle actif au sein d'organisations comme les *FAP* et *Montoneros*.

²²⁶ Juan Gelmán (1930-2014) poète, journaliste, traducteur. Il participe en tant que militant à l'organisation *Montoneros*.

²²⁷ Concernant le théâtre: Norma Aleandro, Hector Alterio, Norman Briski, Juan Carlos Gené, Giselda Gambaro, Ricardo Halac, Roberto Villanueva, Eduardo Pavlovsky.

Ouvert »], festival de théâtre inauguré en 1981 à l'initiative d'un groupe d'artistes indépendants²²⁸. La notion de « mouvement », sous laquelle s'était articulée l'activité d'un grand nombre de compagnies indépendantes pendant les premières années du théâtre indépendant, réapparaît comme un facteur de cohésion pour des artistes éparpillés par la dictature militaire. *Teatro Abierto* fut donc la preuve que les deux éléments d'articulation, celui de l'indépendance et celui du mouvement, étaient encore présents dans l'imaginaire des artistes et du public, permettant de revendiquer, peut-être pour la dernière fois, le projet collectif d'un théâtre d'art et politique.

1.2.4. *Teatro Abierto* : le théâtre comme acte politique

Le cycle intitulé *Teatro Abierto* fut un festival de pièces théâtrales inédites, organisées de façon indépendante par un groupe d'artistes – metteurs en scène, dramaturges, comédiens, techniciens – ayant pour but de « résister artistiquement au régime ». Cette résistance est d'une part idéologique – les pièces et les discours autour du cycle dénoncent l'autoritarisme, la répression, les crimes contre l'humanité, la censure de la liberté d'expression ; et d'autre part elle est pragmatique, c'est-à-dire que l'un des moteurs du cycle consista à reconstituer un réseau d'artistes qui était complètement dissous depuis le coup d'État, les artistes vivant à l'étranger, étant au chômage ou gagnant leur vie par d'autres moyens. Osvaldo Dragún²²⁹ et Roberto Cossa²³⁰, tous deux dramaturges et metteurs en scène issus du théâtre indépendant, vont penser et organiser depuis le café d'Argentores la première édition du festival qui aura lieu en 1981. Pour cette première édition, l'idée fut d'encourager les dramaturges à écrire des pièces courtes, et de constituer des groupes de metteurs en scène, comédiens et techniciens pour les réaliser.

Etant donné la manière dont est pensé et organisé la première édition de *Teatro Abierto* et les valeurs qui ont été mises en avant par les organisateurs, nous pensons que l'on peut cataloguer cet événement en tant que le corollaire de l'idée du théâtre indépendant comme mouvement. Cette hypothèse est fondée sur trois aspects : la priorité donnée à l'articulation d'un collectif, l'existence d'un antagoniste commun – dans ce cas, la dictature militaire –, et le fait que la plupart des artistes avaient été formés dans les anciennes

²²⁸ Miguel Angel GIELLA, *op.cit.*, p.25.

²²⁹ Osvaldo Dragun (1929-1999) [Voir NB.]

²³⁰ Roberto Cossa (1934) [Voir NB.].

compagnies du théâtre indépendant²³¹. Le théâtre tel qu'il avait été défini par le *Teatro del Pueblo*, un théâtre « qui soit un véhicule de l'éthique et du renouvellement culturel » sera une référence pour le *Teatro Abierto*²³². La situation politique obligeait les artistes indépendants, une fois de plus, à s'organiser autour de revendications communes pour défendre leur position. Ce que confirmait O. Dragún, en 1980, avant le début du cycle :

La situation du théâtre est vraiment critique. Il y a beaucoup de censure, beaucoup d'autocensure, beaucoup de personnes interdites, beaucoup de gens qui ne peuvent pas travailler. (...) Mais dernièrement, nous avons commencé à nous réunir, à nous rassembler, pour penser collectivement ce que l'on peut faire pour mobiliser un milieu qui est complètement immobile. (...) Car il y avait, à l'époque des théâtres indépendants, un théâtre argentin qui fut presque un mouvement, tant il avait réussi à proposer sa propre politique culturelle à contre-courant de la politique culturelle officielle²³³.

Cette référence aux théâtres indépendants n'était pas seulement théorique, mais aussi pratique, et plusieurs modalités des anciennes compagnies ont resurgi : par exemple, la participation des artistes visait à être complètement bénévole et les recettes de la billetterie étaient destinées aux dépenses de scénographie et aux costumes. Une déclaration de principes du festival fut rédigée par Carlos Somigliana²³⁴, et lue le 28 juillet 1981, jour de l'inauguration de *Teatro Abierto*, par Jorge Rivera Lopez, le président de l'Association argentine des auteurs :

Pourquoi faisons-nous *Teatro Abierto* ? Parce que nous voulons montrer l'existence et la vitalité du théâtre argentin en contrepoint à la négligence qu'il a dû surmonter plusieurs fois ; parce que, le théâtre étant un phénomène culturel fondamentalement social et communautaire, nous voulons, à travers la haute qualité des spectacles et le faible prix des places, toucher un public massif ; parce que nous sentons que tous ensemble nous sommes quelque chose de plus que la somme de chacun d'entre nous ; parce que nous voulons exercer de façon adulte et responsable notre droit à la liberté d'opinion ; parce que nous avons besoin de trouver de nouvelles formes d'expression pour nous libérer des schèmes médiocres et mercantilistes ; parce que nous espérons que notre fraternelle solidarité sera plus importante que nos individualités concurrentielles ; parce que nous aimons avec douleur notre pays et ceci est le seul hommage que nous puissions lui faire ; et parce que, avant toute autre raison, nous nous sentons heureux d'être ensemble²³⁵.

Les vingt-et-un pièces présentées lors du *Taro Abierto* manifestent une continuité esthétique avec les tendances que la dramaturgie indépendante avait dessinées pendant les

²³¹ Alejandra Boero, dit à ce propos : « La plupart des gens de ma génération qui aujourd'hui se préoccupent véritablement de l'art et de la culture ont un lien avec le théâtre indépendant », Miguel Angel GIELLA, *op.cit.*, p. 26. [Tda.]

²³² *Ibid.*, p.26.

²³³ *Idid.*, p.38. [Tda.]

²³⁴ Carlos Somigliana (1932-1987) [Voir NB.]

²³⁵ Miguel Anguel GIELLA, *op.cit.*, p. 40. [Tda.]

années 1960 et les premières années 1970 : une forte tendance réaliste avec des éléments du théâtre de l'absurde ; des pièces manifestant la volonté de donner un avis sur la réalité socio-politique du pays ; une centralité du texte ; la persistance d'une division des tâches et d'une certaine hiérarchie (entre le metteur en scène, le dramaturge et les comédiens), même au sein de groupes de travail collectifs. R. Cossa complète : « Le dénominateur commun entre les pièces était la critique métaphorique, mais la réalité était dans un tel état d'énervement, que n'importe quelle chose était interprétée comme un symbole politique²³⁶. » Bien évidemment, la plupart des pièces faisaient référence, explicitement ou implicitement, au régime militaire, à la répression, à l'autoritarisme. Ce qui était reçu par un public enthousiaste, qui pouvait entendre au théâtre ce qu'il était interdit de dire ailleurs.

Le cours des événements va donner à la première édition de *Teatro Abierto* une ampleur sociale qui dépassera la communauté des artistes du théâtre indépendant : un incendie intentionnel, la veille de l'inauguration du cycle, détruit complètement les installations du théâtre *El Picadero*, événement relayé abondamment par la presse nationale et internationale. Dix-sept théâtres privés de Buenos Aires offrent alors leurs salles pour la continuation du festival, et plusieurs personnalités du monde de la culture telles que le Prix Nobel de la Paix Adolfo Perez Esquivel ou les écrivains Jorge Luis Borges et Ernesto Sabato expriment publiquement leur solidarité avec *Teatro Abierto*²³⁷. Le succès de cette première édition encourage à réaliser trois autres éditions – en 1982, 1983 et 1985 –, et à éditer une revue, la *Revista de Teatro Abierto*, dirigée par Ricardo Monti. Elle irriguera également d'autres domaines artistiques pour la réalisation d'événements analogues comme *Tango Abierto*, *Folklore Abierto*, *Danza Abierta*.

Teatro Abierto est ainsi un point d'inflexion d'un moment vers l'autre : d'une part, c'est la fin du théâtre indépendant vu comme un mouvement unifié, avec des demandes et des adversaires communs ; et d'autre part, il ouvre une fenêtre sur le futur immédiat du théâtre indépendant. En ce qui concerne le premier aspect, *Teatro Abierto* représente la capitalisation de l'imaginaire du théâtre indépendant – surtout des deux éléments qu'il convient d'analyser dans cette périodisation, le peuple et le politique – pour mobiliser collectivement une communauté d'artistes et un public. Le succès du projet montrait que, même si le mouvement

²³⁶ *Ibid.*, p. 107. [Tda.]

²³⁷ Dans une déclaration de presse, O. Dragun, R. Cossa, le directeur d'Argentores et les comédiens Luis Brandoni et Pepe Soriano, écriront : « *Teatro Abierto* était au départ un projet appartenant à une fraction de comédiens, de metteurs en scène, de techniciens – une fraction importante, mais finalement une fraction – du théâtre argentin. Aujourd'hui, *Teatro Abierto* appartient à tout le pays » Miguel Angel GIELLA, *op.cit.*, p. 41. [Tda.]

indépendant en tant que pratique n'existait plus, ses principes et son mythe fonctionnaient encore dans un contexte tel que celui de la dictature militaire. *Teatro Abierto* représente aujourd'hui, dans une perspective historique, le moment d'aboutissement du projet initial du théâtre indépendant, qui rassemblerait tous les éléments que celui-ci défendait : le collectif, le désintéressement, la recherche d'un langage et de formes esthétiques qui parlent de la réalité nationale, l'engagement politique. Selon R. Cossa :

Teatro Abierto fut plus un phénomène politique qu'esthétique. Il fut une réponse massive de rejet au régime militaire, rassemblant les gens de théâtre autour de la thématique de la liberté, capitalisant sur un fort antécédent en ce qui concerne l'élaboration de spectacles en équipe. (...) C'était un mouvement politique de résistance à la dictature, mais il n'a pas réussi à créer une esthétique car il s'agissait d'un théâtre de masse, fait avec très peu de temps et en dehors des horaires de travail des gens. Un véritable travail esthétique implique d'autres conditions, comme du temps et de la réflexion, ce qui n'était pas le cas de *Teatro Abierto*²³⁸.

En ce qui concerne le second aspect, *Teatro Abierto* fut un point d'inflexion pour le théâtre indépendant car il laisse entrevoir le conflit ce que nous allons analyser dans la deuxième partie de ce travail, c'est-à-dire la mutation esthétique et politique du théâtre argentin pendant l'après-dictature. Les différends qui se sont fait jour lors des éditions du festival – notamment une polémique opposant l'édition 1981 et celle de 1982 – révèlent une triple tension : tout d'abord, une tension générationnelle entre les artistes consacrés du réseau du théâtre indépendant et les nouveaux arrivants ; ensuite, un décalage esthétique entre d'une part les artistes confirmés avant la dictature et tardivement consacrés à partir de la première édition de *Teatro Abierto* en 1981, et d'autre part les artistes émergents, qui contestaient les formes réalistes et textuelles du premier théâtre indépendant et en proposaient d'autres plus « profanes » ; enfin, une tension politique, entre la conception d'un théâtre indépendant porteur d'un principe éthique d'engagement politique et un théâtre remettant en cause toute obligation éthique ou morale de la pratique théâtrale²³⁹.

²³⁸ Roberto Cossa in Revista Clarín, 22/02/1986, n° 14.387. [Tda.]

²³⁹ L'édition de 1982 est, à notre avis, celle qui représente le mieux les conflits qui vont éclater au sein du théâtre quelques années plus tard. La deuxième édition inaugure une nouvelle modalité de sélection de pièces : à travers un appel à des projets ouverts suivi d'une sélection anonyme. L'organisation reçoit plus de trois cents propositions, parmi lesquelles seulement trente devaient être retenues, choix qui posera plusieurs problèmes. D'abord, les préférences se sont portées sur plusieurs nouveaux auteurs de théâtre ayant proposé des pièces « moins engagées » que ceux de la première édition. Ensuite, des auteurs emblématiques tels que Giselda Gambaro, Eduardo Pavlovksy ou Pacho O'Donnell ne seront pas sélectionnés. Pour ces raisons, l'édition de 1982 fut sévèrement critiquée et une remise en question des critères utilisés pour la sélection obligea les organisateurs à revenir à l'ancienne modalité. Chez certains artistes et critiques commence à se cristalliser la revendication de l'édition de 1981 comme le « vrai *Teatro Abierto* », qui perdure jusqu'à nos jours, accompagnée d'une sorte de mépris vis-à-vis des éditions suivantes, plus « impures » et « hétérogènes ». Ce

L'occurrence dans la même temporalité de deux processus inverses, la consolidation tardive d'une sorte de canon théâtral d'une part et l'arrivée de nouveaux artistes d'autre part, redouble le choc entre ces deux générations et produit un éclatement de la notion d'indépendance théâtrale. Cet éclatement, loin de signifier un abandon définitif de la notion d'indépendance, multiplie les sens qu'elle contient, permettant à des manifestations distinctes de s'appropriier – théoriquement et pratiquement – la catégorie. Néanmoins, la perte d'un consensus autour de la notion d'indépendance produira pendant les années suivantes une confusion et un conflit autour de la signification et de l'actualité de ce concept.

conflit est révélateur des profonds changements qu'était en train de subir le théâtre indépendant : tout d'abord, le théâtre n'était pas aussi immobile que le pensait Roberto Cossa dans la citation précédente, mais surtout de nouvelles générations de théâtre, indépendantes elles aussi, commençaient à s'ouvrir un chemin artistique qui est apparu en complet décalage – en ce qui concerne les discours et les formes privilégiées – par rapport au théâtre célébré par les « vieux » indépendants. Jorge Dubatti, face au rejet presque unanime par la critique théâtrale des nouvelles éditions de TA, optera pour une posture opposée, prémices de sa stratégie consistant à se positionner comme un leader de la nouvelle critique, en parallèle à l'essor du nouveau théâtre : « Nous soulignons l'importance de cette "porte ouverte" par *Teatro Abierto* '82 aux pratiques théâtrales collectives et spécialement aux manifestations du 'nouveau théâtre', appelé aussi 'jeune théâtre' avec l'inclusion par exemple de Silvia Vladimivsky (*El Barco*) et ses expériences de 'théâtre fantastique'. Cette politique innovatrice par rapport au *Teatro Abierto* '81 sera approfondie par *Teatro Abierto* '83 avec l'inclusion des formes de théâtre de rue, ainsi que des *murgas* coordonnées par Manolo Callau ». Jorge Dubatti, « Teatro Abierto después de 1981 », *Latin American Theatre Review*, 24.2, (spring 1991), p. 84.

Figure N°1 : Chronologie synthétique de la période 1930-2010

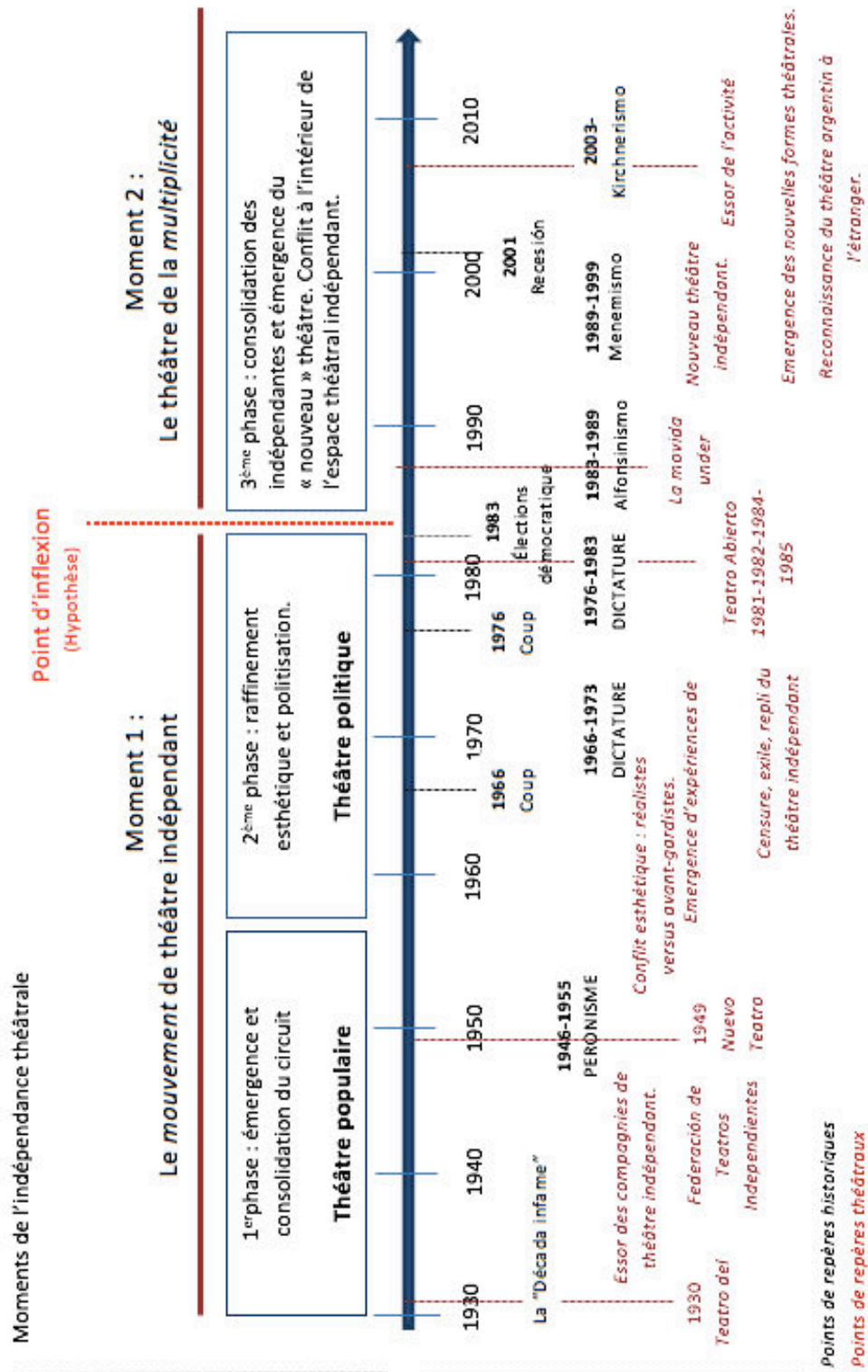


Figure n°2 : Chronologie du théâtre indépendant – Moment 1 / Phase 1 (1930-1957)

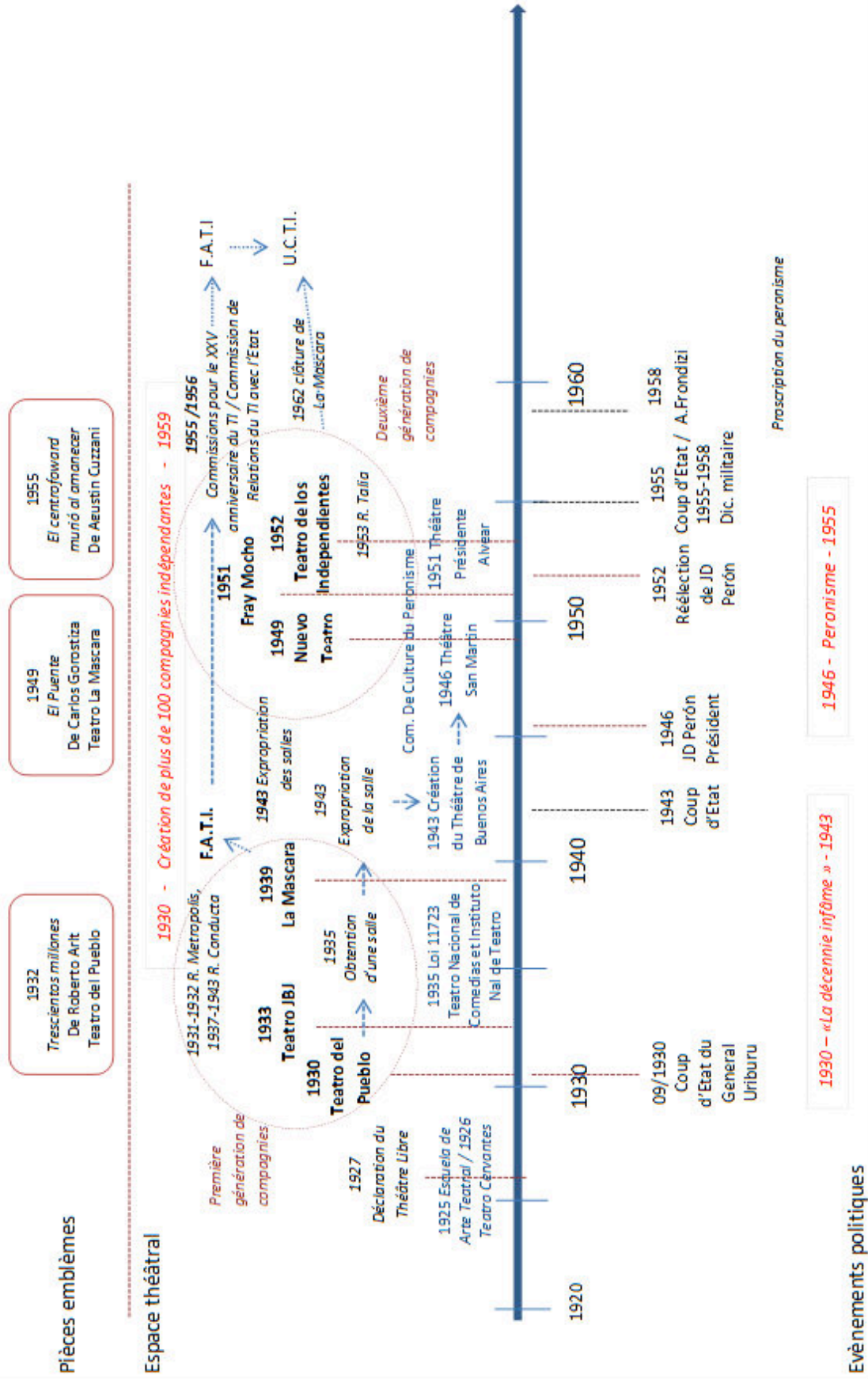
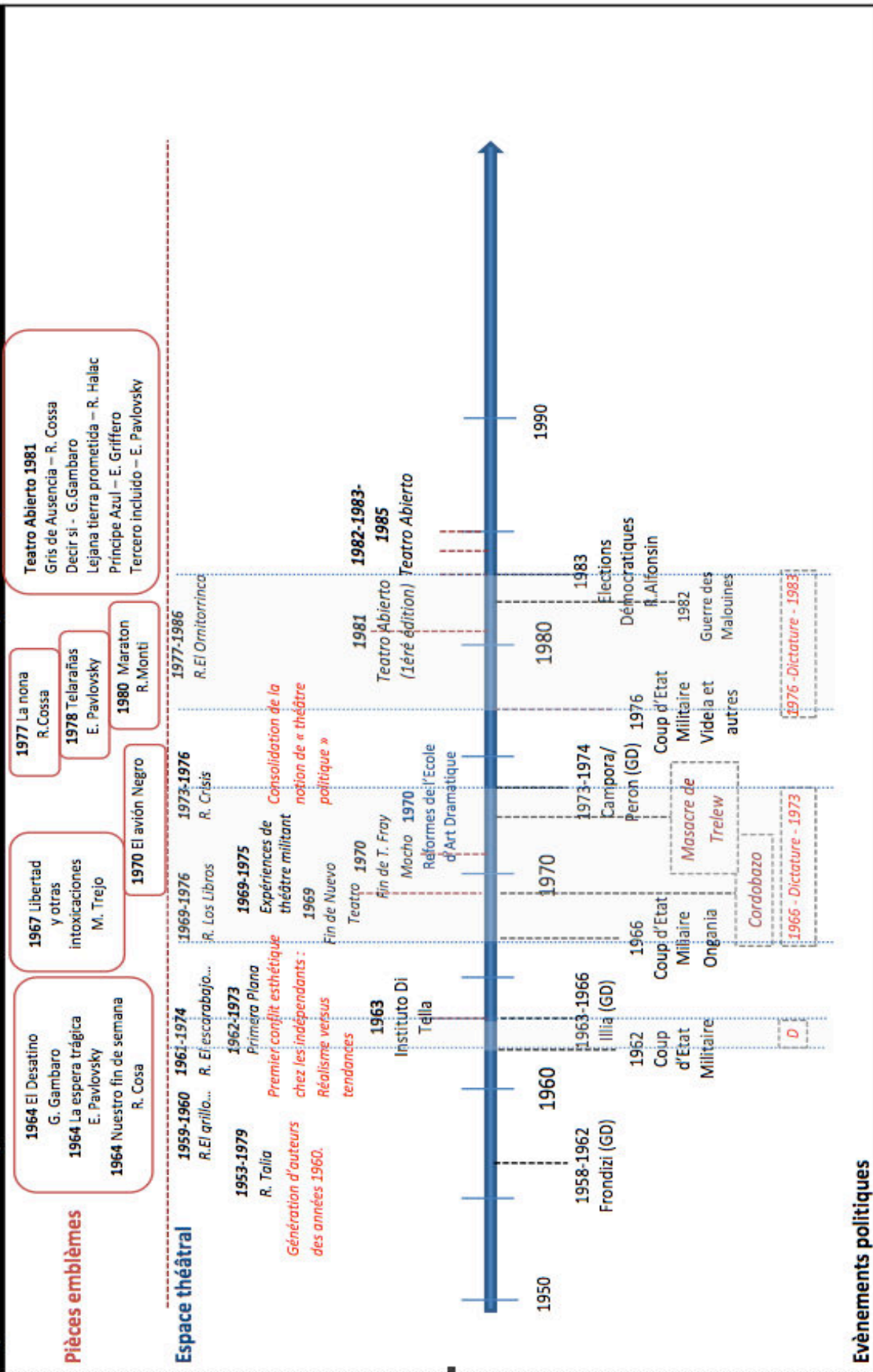


Figure N°3 Chronologie du théâtre indépendant – Moment 1 / Phase 2 (1957-1983)



Chapitre 2

L'après-dictature : contexte d'émergence d'un nouveau théâtre indépendant

« Une nouvelle culture émerge un peu partout. Sans prétention d'avant-gardisme, sans temples, sans leadership, mais sous l'impulsion bien visible d'une jeunesse qui a commencé à se réveiller après les années de dictature (...) Elle paraît, parfois, déplacée ; mais c'est parce qu'elle ne cherche pas une place dans les espaces déjà définis (...) Cette frange culturelle est en train de chercher et de fabriquer son propre espace. »

La Hoja del Rojas, revue du Centro Cultural Ricardo Rojas, éditorial du premier numéro de 1988²⁴⁰.

La période de transition qui s'ouvre à la fin de la dernière dictature militaire en 1983 marque une nouvelle étape de l'histoire récente de l'Argentine. Les profonds changements que connaît le monde de l'art et de la culture dans le nouveau contexte socio-politique nous conduisent à envisager également cette période comme un point d'inflexion dans la manière de penser et de pratiquer le théâtre en Argentine. Ces années de transition marquent simultanément le passage à nouveau moment dans la périodisation du théâtre indépendant²⁴¹. Pour ce chapitre, l'enjeu principal sera de saisir ce que recouvre la notion d'après-dictature et comment celle-ci interagit avec les mutations de la pratique théâtrale indépendante. Autrement dit, il s'agira d'analyser en profondeur la période transitionnelle entre la fin de la dernière dictature militaire et le rétablissement de la démocratie, moment d'une nette reconfiguration des représentations et des pratiques artistiques en Argentine, afin de comprendre le contexte d'émergence d'un nouveau type de théâtre indépendant.

2.1. L'après-dictature : période historique ou catégorie esthétique ?

Les études théâtrales en Argentine font souvent le lien entre les changements esthétiques connus par le théâtre durant les années qui ont suivi la fin de la dictature militaire et les conditions sociohistoriques de production artistique liées directement à cette période « post » dictature²⁴². Autrement-dit, la manière dont se manifestent les principales ruptures

²⁴⁰ « Editorial », *La Hoja del Rojas*, Année 1, n°1, mai 1988. [Tda.]

²⁴¹ Voir Figure N°4 : Chronologie du théâtre indépendant – Moment 2 (1983-2003), p. 133.

²⁴² Jorge DUBATTI (dir.), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2006.

esthétiques avec les codes établis ainsi que les formes que prennent les nouvelles propositions artistiques sont indissociables des conséquences – considérées comme des séquelles – de la période précédente qui « guettent », pour reprendre les mots de Beatriz Sarlo, le présent. Cependant, la notion d'après-dictature pose à notre avis au moins deux types de problèmes : celui de l'extension temporelle du moment historique (quand commence-t-elle et quand finit-elle ?) et celui de l'existence d'un art ou bien d'une esthétique proprement « post-dictature » (y a-t-il des caractéristiques esthétiques spécifiques ?)

Tout d'abord, en tant période historique les avis divergent quand il s'agit de savoir quand l'après-dictature a pris fin. Peut-on parler d'« après-dictature » en synonyme de « transition vers la démocratie²⁴³ » qui, d'après la sociologie politique, prend fin au moment du passage du pouvoir entre le premier gouvernement démocratique et le suivant²⁴⁴ ? Ou bien embrasse-t-elle une période plus longue et en conséquence plus difficile à saisir, pendant laquelle les conséquences de la dictature militaire déterminent encore la configuration des imaginaires sociaux ? Selon la première interprétation, découlant de l'analyse des institutions démocratiques, l'après-dictature aurait commencé en 1983, au moment de l'accession au pouvoir, par le suffrage universel, de Raul Alfonsín, et se serait achevée en 1989 à la fin de ce premier gouvernement, avec la passation de pouvoir au deuxième président élu et le contrôle définitif des groupes militaires putschistes²⁴⁵. L'après-dictature serait ainsi un synonyme de la notion de « transition ». Selon la seconde interprétation, que défendent plutôt les chercheurs qui étudient l'art ou les imaginaires culturels, l'après-dictature définirait plutôt une sensibilité particulière et une façon de voir le monde propre à une génération qui est née ou bien a grandi pendant la dictature. Ainsi, les pratiques artistiques, culturelles, sociétales et politiques de cette génération constitueraient un matériau idéal pour saisir les particularités de cette sensibilité. Dans cette approche, la fin de la période est moins précise, s'étendant jusqu'aux années 2000²⁴⁶.

²⁴³ Juan Carlos PORTANTIERO *et al.*, *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

²⁴⁴ Juan Carlos Portantiero parle également de deux autres éléments qui sont associés à la transmission du pouvoir par la voie démocratique entre Raul Alfonsín et Carlos Menen : la « résolution » de la question des droits de l'homme et de la « stabilisation » des tensions avec les militaires.

²⁴⁵ Pour une analyse de la notion de « transition à la démocratie » en Argentine et ses événements marquants, voir : Daniel MAZZEI, « Reflexiones sobre la transición democrática argentina », *PolHis* N°7, 1^o semestre de 2011, p. 8-15.

²⁴⁶ Jorge DUBATTI, "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". La revista del CCC [en ligne]. Septembre / Décembre 2008, n° 4. Article consulté en ligne le 17 août 2016 à l'adresse : <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>

Un second type de problème découle du fait que très souvent la notion d'après-dictature est utilisée indistinctement en tant que catégorie historique (lors qu'on parle « de l'après-dictature »), et en tant que catégorie esthétique (lorsqu'on évoque « l'art post-dictature »)²⁴⁷. De façon analogue à l'art politique des années 1960-1970, « l'art post-dictature » viendrait ainsi définir un ensemble de productions propres à une nouvelle génération d'artistes, productions artistiques dont les traits communs permettent, selon Nestor Garcia Canclini, de les relier « au temps social »²⁴⁸. Peut-on identifier des traits communs dans les différentes manifestations artistiques – dont le théâtre – de l'après-dictature ? Serait-il possible par conséquent d'identifier une sorte « d'esprit d'époque » qui expliquerait cette esthétique particulière ou bien une manière de penser l'art en rapport avec les influences de la dictature dans l'imaginaire générationnel ?

Des études récentes sur la littérature, les arts visuels ou bien le cinéma ont montré qu'il était possible d'identifier une génération d'artistes de l'après-dictature, c'est-à-dire un ensemble d'artistes jouissant d'une grande visibilité, qui ont commencé à produire dans le champ artistique pendant les années 1980 et 1990, et dont les productions présentent certaines caractéristiques communes. La variable générationnelle est nécessaire pour expliquer l'émergence de ces artistes et les propos esthétiques défendus, mais aussi afin de comprendre les alliances, les pactes et les luttes qu'ils vont faire apparaître dans le champ artistique. Identifier des traits communs aux artistes appartenant à une même génération permet ainsi de relier le phénomène théâtral à un renouveau artistique plus large. Pour autant, bien que les variables générationnelles soient décisives pour l'expliquer, l'ampleur du phénomène oblige à chercher d'autres variables au-delà de la dynamique d'actualisation propre au champ artistique.

Même si les études existantes diffèrent profondément dans les approches et les méthodologies mises en place²⁴⁹, il est possible de trouver certaines concordances dans leurs

²⁴⁷ Nous utiliserions désormais la traduction française « après-dictature » pour désigner la période historique appelée en espagnol « *postdictadura* ». Néanmoins, il est nécessaire de souligner que le préfixe « post » est fortement significatif, notamment dans les études sur l'art, car il est souvent associé à d'autres catégories contenant le préfixe « post » qui vont apparaître pendant la période, comme « postmoderne » ou bien dans un registre strictement théâtral, « postdramatique ». Ainsi, dès que nous analyserons la notion en tant que catégorie esthétique, nous garderons le préfixe « post ».

²⁴⁸ Nestor GARCIA CANCLINI, "Aesthetic Moments of Latin Americanism", in *Radical History Review*, New York University, Duke University Press, 89 (Spring 2004), pp.13-24.

²⁴⁹ Les concepts et méthodologies utilisés sont tirés aussi bien des analyses littéraires (comme par exemple celle de Mijail Bajtin) que des théories sociologiques sur les productions culturelles, notamment celles de Raymond Williams ou Pierre Bourdieu. En ce qui concerne la théorie bourdieusienne, elle réapparaît toujours quand on parle de « contexte de production » ou bien de « champ artistique ». Dans les études du théâtre, on soulève plusieurs problématiques liées à l'utilisation de certaines de ces notions, qui « contextualisent » les productions

conclusions. Tout d'abord, nous pouvons identifier des thématiques récurrentes dans les œuvres, aussi bien liées à la réélaboration générationnelle du trauma de la dictature qu'à l'expérience de désenchantement politique des années 1990. Elsa Drucaroff perçoit une sorte « d'intonation²⁵⁰ » particulière chez les écrivains de l'après-dictature, ainsi que la présence d'une série de « traces thématiques²⁵¹ » qui se répètent. Nous retrouvons aussi cette manière originale de regarder le monde qui met en avant certains sujets (la vacuité des discours – politiques, médiatiques, experts –, l'expérience sensorielle du corps, la description ethnographique de la précarité, entre autres) ainsi que certains dispositifs formels (l'abandon de l'argument, l'abandon du message explicite, la fragmentation du récit), tout autant dans la littérature que dans le domaine du théâtre, dans celui du cinéma, dans les chansons, depuis la fin des années 1980 et pendant les années 1990.

Par ailleurs, il est possible d'identifier l'instauration de nouvelles dynamiques sociales dans la production, la circulation et la réception des œuvres des nouveaux artistes. L'étude de Mariana Cerviño portant sur les trajectoires atypiques des artistes visuels rassemblés autour du *Centro Cultural Ricardo Rojas*²⁵², ou bien les analyses de Daniela Lucena concernant les pratiques de réception artistiques liées à la fête qui apparaissent dans le circuit « *under* » de Buenos Aires au début des années 1980, montrent l'existence de nouvelles formes de production et circulation de l'art qui touchent différentes disciplines²⁵³. Toutes deux accordent une place centrale au rapport entre les pratiques artistiques et les nouvelles dynamiques de socialisation de la jeunesse qui se font jour à partir de la fin de la dictature militaire. Selon les

théâtrales, sans mettre en question ce à quoi Bourdieu fait référence quand il parle de « contexte de production » des œuvres. Ces « contextualisations » sociologiques s'avèrent parfois très générales – « la dictature », « la crise », etc. – et se mêlent parfois sans discrimination avec l'interprétation des œuvres ou les discours critiques – discours de célébration des artistes compris.

²⁵⁰ « L'intonation est ce qui crée un lien entre le langage et les tripes, le corps, le contexte immédiat... Crier, chuchoter, accuser, se plaindre, ranger, proclamer, dénoncer, expliquer, douter, plaisanter, parler sérieusement, tout cela se manifeste aussi avec les intonations de voix, et la littérature fait sonner ces intonations sur le papier. La littérature antérieure entonne, crie, accuse, proclame, dénonce, réfléchit, explique ; si elle plaisante, elle le fait avec un grand sérieux : critiquer et dénoncer... La nouvelle littérature se prend beaucoup moins au sérieux » « Nueva narrativa argentina. Relatos de los que no se la creen » dans Elsa DRUCAROFF, *Mijali Bajtin, la guerra de las culturas*, Almagedo, Buenos Aires, 1996. [Tda]

²⁵¹ Drucaroff reprend la notion de « manchas temáticas » de David Viñas pour désigner un espace de signifiants qui apparaissent longitudinalement dans un corpus d'œuvres littéraires. Dans son travail sur la nouvelle littérature de la post-dictature, Drucaroff explique à ce propos : « L'auteur de *Literatura argentina y realidad política* met les traces thématiques en rapport avec les noyaux traumatiques de l'imaginaire national, noyaux auxquels la littérature retourne constamment soit depuis l'aspect thématique soit depuis l'aspect formel, car il s'agit de quelque chose d'irrésolu... La NNA a ses propres traces thématiques et en re-signifie d'autres déjà existantes. Le trauma du passé immédiat traverse par exemple son imaginaire » *Ibid.*, p.292.

²⁵² Mariana CERVIÑO, « Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas », In *AVATARES de la comunicación y la cultura*, N° 3, mayo, 2012.

²⁵³ Daniela LUCENA, « Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80 », *Estudios Avanzados*, N° 18 (déc. 2012), pp. 35-46.

auteurs, un nouvel « ethos artiste²⁵⁴ » se configure de façon indissociable avec les habitudes d'une certaine jeunesse urbaine : fréquentation de nouveaux espaces – bars, clubs, discothèques –, exaltation des pratiques festives, tendances vestimentaires disruptives, ou encore adhésion à de nouvelles revendications politiques comme celle de la liberté sexuelle. Une autre conclusion issue de ces travaux est que dans ces espaces d'art alternatif, l'inclusion d'artistes ayant des trajectoires sociales différentes des trajectoires habituelles des artistes des générations précédentes est plus fréquente. Cela suppose la mise en place d'autres formes de cooptation d'artistes ainsi qu'un renouvellement et une diversification des espaces de consécration, de visibilité ou de reconnaissance²⁵⁵.

Enfin, dans la plupart des disciplines artistiques, nous constatons la construction d'un discours disruptif face aux esthétiques et discours prédominants de la génération précédente. La position *contra-doxa* de jeunes artistes qui se positionnent en opposition à l'ethos et au style des artistes confirmés de la génération précédente suscite les principaux conflits à l'intérieur de chaque discipline artistique pendant les années 1980 et 1990. Dans le domaine des arts plastiques, les « artistes du Rojas », rassemblés autour de Jorge Gumier Maier²⁵⁶, se positionnent explicitement contre des artistes tels que le célèbre Antonio Berni²⁵⁷ ; en littérature, les écrivains de la revue « *Babel* » et plus précisément du groupe « *Shanghai* » formé par Martín Caparrós²⁵⁸ s'opposent aux auteurs de la « génération du militantisme²⁵⁹ » ; et au théâtre, la nouvelle génération d'artistes défend une esthétique antagoniste à celle des générations précédentes.

²⁵⁴ C'est Mariana Cerviño qui reprend la notion d'ethos tel qu'elle est proposée par Nathalie Henich pour analyser une manière d'être artiste proposée et revendiquée par les « artistes du Rojas » en opposition à la manière d'être des artistes visuels de la génération antérieure. « On ne pense pas l'art légitime comme une activité liée à la production d'une œuvre mais comme une modalité de vie. Dans ce sens, on suit un ethos anti-bourgeois où l'on met en avant l'importance des rapports affectifs entre artistes, une emphase dans le désintéret des rétributions matérielles et la mise à l'écart de la consécration face à la reconnaissance entre pairs, la vie bohème, le lien entre l'artistique et le sacré... » Mariana CERVIÑO, *Artistas del Rojas. Las determinaciones sociales de la innovación artística*, Thèse de doctorat en Sociologie, Université de Buenos Aires, 2010, p. 312.

²⁵⁵ Cette idée d'un nombre croissant d'artistes issus d'un milieu populaire est aussi détectée dans le cas de la littérature, qui fonctionne également, tout du moins au départ, par la création de circuits alternatifs ou marginaux au centre du champ culturel. Selon Drucaroff : « La littérature rejoint tous ces groupes de résistance artistique post-dictature, par le biais du mouvement des poètes de la post-dictature, lesquels, au milieu de l'hostilité du ménémisme, ont créé un circuit réduit mais militant d'édition et de diffusion de poésie autogérée. Ceci avait déjà certaines caractéristiques que l'on retrouve dans le mouvement d'écrivains de la décennie suivante : mélange d'universitaires et de non universitaires, membres provenant de secteurs populaires, mise en scène performative de la littérature » Elsa DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la post dictadura*, Buenos Aires: Emecé, 2011, p. 18-19.

²⁵⁶ Jorge Gumier Maier (1953) [Voir NB.]

²⁵⁷ Antonio Berni (1905-1981), peintre, graveur et muraliste argentin.

²⁵⁸ Martín Caparrós (1956), écrivain et journaliste argentin.

²⁵⁹ Le groupe « Shanghai » est un groupe d'écrivains formé autour de Martín Caparrós, né de l'expérience de la revue *Babel*, parue entre 1988 et 1991, fondée et dirigée par Caparrós et Jorge Dorio.

Nous analyserons ainsi l'après-dictature dans sa double signification : en tant que contexte sociohistorique d'abord, où l'évolution du champ politique et plus précisément des institutions publiques occupe une place centrale ; en tant que catégorie esthétique ensuite, désignant une série de régularités dans les productions artistiques de différentes disciplines et une position dans la plupart des cas « disruptive » face à la *doxa* existante.

2.1.1. L'Argentine en transition

Le champ politique

Suite aux élections présidentielles d'octobre 1983 et à l'élection de Raúl Alfonsín – candidat de l'*Unión Cívica Radical* (UCR)²⁶⁰ –, l'Argentine entre dans une nouvelle période démocratique, la plus longue de l'histoire du pays. La campagne électorale de l'UCR contribue au regain d'un esprit optimiste centré autour de la promesse d'une politique qui assurerait l'unité nationale et la réhabilitation de la vie sociale et culturelle du pays : les discours se focalisent sur la rupture avec la dictature, la revendication des droits de l'homme et la réactivation d'une politique économique qui prenne en compte les intérêts des classes moyennes et ouvrières de la société²⁶¹. Avec la dissolution de la junte militaire, le début du rétablissement des institutions démocratiques, de la liberté de presse et d'expression, les trois premières années du gouvernement d'Alfonsín seront qualifiées de « printemps démocratique ». En même temps, on assistera à la renaissance attendue du champ culturel et intellectuel. En effet, la nouvelle liberté civile expérimentée par les jeunes générations, ainsi que la liberté retrouvée pour les anciennes, favorisent un climat d'effervescence artistique et intellectuel, encouragé par un président promoteur du débat public, de la liberté d'expression et de la culture démocratique.

Cependant, ce processus se verra perturbé par de nombreux conflits politiques et économiques. A partir de 1987 une série d'événements révèlent la faiblesse des institutions politiques et économiques, mettant en péril les avancées gouvernementales. Tout d'abord, les tensions avec des groupes militaires, ainsi que les attaques de l'opposition, déstabilisent le gouvernement d'Alfonsín, compromettant les intentions affichées du projet politique de l'UCR. Les atermoiements autour de la question des droits humains sont l'un des nombreux

²⁶⁰ La *Unión Cívica Radical* est un parti politique argentin, l'opposant historique du *Partido Justicialista* (associé aux péronistes).

²⁶¹ Jorge MAYER, *Argentina en crisis. Política e instituciones 1983-2003*, Buenos Aires, Edeuba, 2012: p.36.

exemples qui montrent les limites de la volonté politique de l'UCR²⁶². Des soulèvements militaires successifs et le développement d'une grave crise économique (qui produit en particulier une ingérable inflation), précipitent la fin du mandat d'Alfonsín et mènent à un pacte d'urgence avec l'opposition avant les élections nationales. Un climat de pessimisme a ainsi porté atteinte aux espoirs d'une démocratie mature, climat que l'arrivée de Carlos Menem au pouvoir ne fit qu'accentuer. Selon Pablo Alabarces :

La période *alfonsinista* finit par détruire définitivement l'idée des institutions politiques comme entités légitimes dans l'imaginaire des jeunes. Je crois que le moment clé pour cela est celui de l'approbation des lois de « *punto final* » et d' « *obediencia debida* » (1986-1987) (...) Les jeunes déplacent leurs attentes, leurs désirs, leur vote de confiance et les redirigent vers eux-mêmes²⁶³.

Les gouvernements successifs de C. Menem (1989-1995 et 1995-1999), chef du Parti Justicialiste (PJ), ont marqué un nouveau moment dans le contexte d'après-dictature. L'Argentine, ainsi que les autres pays de la zone, adopte rapidement les mesures économiques promues par le Consensus de Washington. Ce nouveau modèle de croissance économique et de gestion politique, dont les bases avaient été élaborées pendant la dictature, modifie considérablement les règles du jeu démocratique ainsi que le rapport des citoyens à la politique. Le président Menem, responsable de ce renouvellement, devient emblématique d'un nouveau style de chef d'État. Tout en conservant la référence au péronisme, l'équipe gouvernementale change l'orientation traditionnelle des politiques péronistes, notamment en démantelant le secteur public et en rompant des accords passés avec les syndicats.

²⁶² Le processus en faveur des droits humains a commencé avec la création de la CONADEP – *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* – et l'ouverture du procès de personnes impliquées dans la violation des droits de l'homme pendant la dernière dictature militaire. Les décrets 157 et 159 ont été pris le 15 décembre 1983 par le Président Alfonsín, soit cinq jours après le début de son mandat. Le premier ordonna le jugement des dirigeants de l'ERP – Ejército Revolucionario del Pueblo – et des Montoneros, organisations politico-militaires ; le second ordonna le jugement des membres des trois corps d'armée qui avaient participé au gouvernement entre 1976 et 1982. Le même jour fut institué la CONADEP, qui nomma l'écrivain Ernesto Sabato à la présidence de cette commission de notables ayant pour objectif d'éclairer la disparition illégale de personnes pendant la dictature. Son enquête se conclura par l'élaboration d'un rapport, intitulé *Nunca más*, qui fut présenté au Président le 20 septembre 1984. Ce processus fut rapidement entravé sous la pression des groupes militaires qui conduisirent le président Alfonsín à décréter la *Ley de Punto Final* en 1987 : une loi qui annulait toute possibilité d'action pénale contre les militaires ou civils responsables de crimes pendant la dictature qui n'avaient pas été jugés jusqu'à cette date. Ainsi, les familles de disparus – réunies notamment au sein de l'emblématique mouvement des « Mères de la Place de Mai » –, se sont vues empêchées de présenter à la justice des causes pénales comme celle des disparitions ou des enlèvements d'enfants²⁶². Ce revirement du gouvernement montrait que, même si la dictature était terminée, l'exercice d'une démocratie pleine n'était pas un chemin évident. Quelques années plus tard, C. Menem décide de résoudre les tensions avec les groupes militaires, et le processus en faveur des droits de l'homme est sa première cible : le nouveau président fait en sorte que tous les jugements politiques prononcés entre 1984 et 1987 restent sans effet.

²⁶³ Pablo ALABARCES, *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993, p. 93-94. [Tda.]

La modernisation promise par les réformes impulsées par le gouvernement Menem se traduit par la réduction de l'État à sa fonction minimale. Quatre chantiers sont ouverts : les privatisations (d'entreprises et des services), les dérégulations (du marché des changes, du travail et des capitaux) ; la réforme administrative (réduction du personnel public) et la décentralisation des services (transfert des services de santé et d'éducation aux provinces et au gouvernement de la ville de Buenos Aires)²⁶⁴. Entre 1989 et 1999, le gouvernement privatise presque la totalité des entreprises et des services de l'État²⁶⁵. Par ailleurs, une réforme constitutionnelle amplifie le contrôle présidentiel sur le Parlement et le système judiciaire. Suite à un accord conclu avec Alfonsín – le « *Pacto de Olivos* » –, la nouvelle Constitution de 1994 est rapidement votée au Sénat. Cette réforme de la constitution assure non seulement la réélection à la présidence de Menem, mais aussi une concentration du pouvoir en faveur de l'exécutif à travers réassignations des Chambres parlementaires et de la Cour de Justice.

Les politiques économiques menées lors de ces années, favorisant l'entrée des capitaux étrangers et l'ouverture au marché international, créent une situation particulière dans le cycle économique. L'économie connaît une première période de croissance et une réduction de l'inflation suivie d'une drastique déstabilisation à partir de 1997. L'essor du crédit et l'augmentation des salaires de la classe moyenne génèrent une explosion de la consommation des biens importés et une illusion de richesse grâce à l'obtention de biens jusqu'alors inaccessibles pour une grande partie de la population. Derrière ce processus d'enrichissement illusoire, alimenté par une médiatisation ostentatoire du confort, du loisir, de la consommation, la paupérisation des conditions de vie des secteurs populaires et une croissance inédite de la pauvreté et de la misère urbaine vont accentuer les disparités sociales. L'économie entre dans une phase de récession à partir de 1998 ; certains indices montrent les conséquences néfastes du modèle néo-libéral pour la population la plus précaire : le chômage augmente pour atteindre presque le seuil des 20 % de la population active, 25% de la population se situe sous le seuil de la pauvreté, et ces phénomènes s'accompagnent d'une détérioration des indices dans presque tous les domaines, éducation, santé, qualité de vie et revenus.

Après près de huit ans de gain économique pour les couches moyennes, des conflits sociaux éclatent à la fin du mandat de Menem, et l'économie nationale est devenue ingérable.

²⁶⁴ Jorge MAYER, *op.cit.* p.79.

²⁶⁵ Selon Jorge Mayer, « le résultat du démantèlement de l'Etat fut la consolidation des mesures amorcées par la dernière dictature militaire parmi lesquelles on peut citer la concentration et la centralisation du capital, la distribution régressive des revenus, la précarisation du travail et la désindustrialisation, entre autres », *Ibid.*, p.89.

C'est dans ce contexte de forte déstabilisation que l'*Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación* (l'*Alianza*), une coalition entre l'UCR et le *Frente Pais Solidario* (FREPASO)²⁶⁶, gagne les élections nationales de 1999. Fernando de la Rúa (UCR), en tant que candidat à la présidence, et Carlos « Chacho » Alvarez (FREPASO), candidat à la vice-présidence constituent un pacte politique fragile ayant pour objectif d'empêcher un troisième mandat du PJ. Mais l'*Alianza* se retrouvera confrontée à la faiblesse de sa propre genèse dès lors qu'il s'agira de surmonter les difficultés héritées de la période antérieure.

La période se termine par l'une des crises économiques et politiques les plus graves de l'histoire du pays, « la crise de 2001 » : faillite bancaire, violentes manifestations sociales à travers tout le territoire, démission successive de plusieurs présidents, plus de la moitié de la population sous le seuil de pauvreté. Cela montrera les limites de la nouvelle démocratie argentine et surtout ce que J. Mayer appelle la « fragilité morbide des institutions politiques », une fragilité bien sûr héritée des dictatures militaires mais accentuée également par les choix des présidents démocrates qui y ont succédé. La frustration populaire conduit à la critique de la classe dirigeante et à sa progressive perte de légitimité : d'une part le retour à la démocratie met en lumière les crimes d'État commis sous la dictature et l'impunité des responsables ; de l'autre, cette démocratie révèle l'impéritie des politiciens. A travers la mise en place d'une machine de la terreur pendant la dictature militaire, la corruption sous le *ménémisme*, et pour finir, au début des années 2000, l'incapacité politique à gérer la crise, dont la fuite du Président De la Rúa n'est qu'un exemple paradigmatique²⁶⁷, la classe politique argentine a vécu une crise de légitimité inédite. La proclamation populaire « *qu'ils s'en aillent tous !* » est l'une des manifestations les plus frappantes de cette crise.

En ce qui concerne la société civile, les changements dans la structure sociale et l'augmentation de la ségrégation urbaine des groupes les plus affaiblis vont accentuer la violence entre les classes sociales²⁶⁸. Pourtant, c'est aussi pendant ces mêmes années que de nouvelles formes de rassemblements et de mobilisation politique verront le jour (*piquetes*, *caceroleos*, occupations de terres, marches, etc.) et renouvelleront les formes de

²⁶⁶Frente Pais Solidario, FREPASO, est un parti politique de tendance gauche progressiste dirigé par *Chacho* Alvarez et Maria Fernandez Meijide, qui avait réussi à devenir la troisième force politique du pays pendant le *ménémisme*, notamment par sa forte progression dans la province de Buenos Aires.

²⁶⁷ Fernando De la Rúa quitte le pouvoir en fuyant en décembre 2001, suite à la déclaration de l'Etat de siège et à une forte répression qui n'a pas contribué à calmer la situation de révolte citoyenne.

²⁶⁸ Gabriel KESSLER *et al.*, «La nueva pobreza urbana: dinamica global, regional y argentina en las ultimas dos décadas», *Revista de la CEPAL* n°95, Agosto 2008.

subjectivation politique des classes populaires et de revendication de leurs droits²⁶⁹. Le pays est devenu un laboratoire social attirant les chercheurs et les analystes : des enjeux et des pratiques nouvelles allaient exiger de nouvelles catégories pour expliquer comment et pourquoi les gens se rassemblaient, se mobilisaient et articulaient leurs intérêts communs pour agir dans l'espace public. Dans le champ culturel, les nombreux phénomènes d'autogestion ou de collectivisation ainsi que l'apparition de nouveaux réseaux de production et de circulation s'inscrivent dans cette dynamique.

Le champ intellectuel

Quelle est la réponse du champ intellectuel à cette nouvelle étape du pays ? La critique intellectuelle a connu une floraison brève mais intense en sortie de dictature, marquée par un rôle actif dans le débat public – avec la création de nombreuses publications périodiques, notamment le journal *Página 12*, les revues *Punto de vista* ou *El ojo mocho*, ou encore *La Ciudad Futura*, revue du *Club de Cultura Socialista*²⁷⁰. Mais le « printemps démocratique » des années Alfonsín – lequel avait impliqué les intellectuels et les artistes dans le rétablissement des institutions nationales – n'a pas duré longtemps. Avec le ménémisme, les intellectuels voient leur espace confiné aux universités, où ils énoncent une critique intellectuelle minoritaire mais s'éloignent progressivement d'une praxis politique – tout du moins jusqu'à l'époque du krichnerisme durant laquelle le groupe *Carta Abierta* tentera de redonner aux intellectuels leur place dans la sphère publique²⁷¹.

Pour certains, cette « crise » de la pensée et de la praxis intellectuelle est également une conséquence inévitable de l'entrée des pays 'périphériques' comme l'Argentine dans une nouvelle étape du capitalisme mondial, qui coïncide avec la fin de la Guerre Froide et

²⁶⁹ Denis MERKLEN, *Quartiers populaires, quartiers politiques*, La Dispute, Paris, 2009, 305 p.

²⁷⁰ Le *Club de Cultura Socialista* fut créé à Buenos Aires en 1984 suite à la fusion de deux groupes d'intellectuels : d'une part, ceux qui depuis 1978 étaient rassemblés autour de la revue *Punto de Vista* – Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Hugo Vazzetti entre autres ; d'autre part, un groupe d'intellectuels qui venait de retourner en Argentine suite à leur exil au Mexique : José Aricó, Juan Carlos Portantiero, Jorge Tula y Emilio De Ípola entre autres. Voir: Pablo PONZA, « El Club de Cultura Socialista y la gestión de Alfonsín: transición a una nueva política plural y democrática », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Questions du temps présent, 15 février 2013. Article consulté en ligne le 01 avril 2016 à l'adresse : <http://nuevomundo.revues.org/65035> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.65035,

²⁷¹ Le groupe *Carta Abierta* (Lettre ouverte) qui rassemble plus de 700 intellectuels – chercheurs, écrivains, acteurs et groupes intellectuels sympathisants du parti au pouvoir – a été créé en 2008 en soutien au gouvernement de Cristina Fernandez de Kirchner. C'est pendant le deuxième mandat kirchneriste (qui débuta en 2007 avec l'élection de Cristina Kirchner) et dans un contexte de conflit avec les propriétaires terriens (« *conflicto del campo* »), que le groupe fut lancé, à l'origine par le philosophe Nicolás Casullo. Parmi ses membres ont figuré des penseurs tels qu'Horacio Verbitsky, Ricardo Forster, Jaime Sorín et Horacio González, directeur de la Bibliothèque nationale. Outre les péripéties de ce groupe, il est intéressant d'observer les répercussions que celui-ci a eues sur le milieu intellectuel : les critiques de Beatriz Sarlo et la constitution du « Club politique argentin » dirigé par le politologue Vicente Palermo, pour ne citer que deux exemples.

l'effondrement de l'URSS. Pour la sociologue Ana Wortman, la caractéristique de cette période dépasse l'histoire de l'Argentine : il y a là un tournant non seulement politique, mais aussi philosophique. « Le néo-libéralisme montra les limites et les erreurs de l'État-providence (...) Il n'y aurait plus de discours homogénéisateurs, il n'y aurait plus d'identités totalisatrices²⁷² ». Adrian Gorelik quant à lui analyse ce changement de paradigme depuis son observation des modifications urbaines et culturelles de Buenos Aires. Il considère cette période comme la « fin d'un cycle²⁷³ », et l'avènement de ce qu'il appelle, reprenant les mots de Jorge Dotti, le « post-modernisme indigent » comme une logique culturelle cohérente avec les politiques de la droite néo-libérale²⁷⁴.

L'ouvrage de Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, paru en 1994, montre clairement le malaise de la critique intellectuelle face à l'état de la production culturelle et de la pensée politique en Argentine. C'est le livre-clé d'un regard affûté sur les années après-dictature, écrit par quelqu'un qui avait vécu l'apogée de la critique intellectuelle des années 1960 et qui essayait de se repositionner face à son déclin, voire à sa disparition annoncée. Sarlo critique le traitement que réserve le néolibéralisme aux « biens culturels », identifiant un imaginaire culturel qui n'est plus qu'un substrat individualiste aux dynamiques du marché. *Escenas de la vida posmoderna* commence ainsi :

On est à la fin du siècle et en Argentine. Entre ombres et lumières, c'est un paysage connu en Occident, mais les contrastes ici sont plus forts pour deux raisons : notre marginalité par rapport au « premier monde » (...) et l'indifférence frappante avec laquelle l'Etat laisse au marché la gestion culturelle sans réfléchir à une politique qui fasse contrepoids. Comme dans d'autres pays de l'Amérique, l'Argentine vit sous le climat de ce qui s'appelle « postmodernité », dans le cadre paradoxal d'un pays fragmenté et appauvri²⁷⁵.

Les intellectuels de la génération des années 1960-1970, vont écrire sur le décalage entre leurs idéaux politiques et la réalité politique du pays, mais aussi sur un autre décalage : entre eux et les nouvelles générations d'intellectuels ou d'artistes qui font leur entrée dans le

²⁷² Ana WORTMAN, «El desafío de las políticas culturales en la Argentina» dans *Culturas y transformaciones sociales en tiempos de la globalización*, CLACSO, Buenos Aires, 2001. 251-267:256.

²⁷³ Adrián GORELIK, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2004, p. 199.

²⁷⁴ Selon A. Gorelik : « [Il s'agit d'un] mélange de temps, influence théoriques, diagnostics, postures idéologiques que l'on trouve à Buenos Aires, où le plus nouveau s'imbrique avec le plus vieux dans le scénario généré par la modernisation conservatrice. Il semble que le post-modernisme soit finalement la « logique culturelle » du néo-conservatisme du capitalisme périphérique » *Ibid.*, p.183.

²⁷⁵ Beatriz SARLO, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel Ediciones, 1994, p.7. [Tda.]

champ culturel et artistique pendant les années 1980 et 1990. Une forte « dépolitisation » des nouvelles générations est diagnostiquée avec une certaine nostalgie de la part de ceux qui voient le temps présent comme la preuve de l'échec des espoirs du passé. Ces débats ne concernent pas forcément les jeunes générations. Celles-ci n'avaient pas connu l'exil ni subi la censure, la prison ou les persécutions, et surtout elles n'avaient pas expérimenté l'échec de leurs rêves et projets intellectuels. Néanmoins, ces jeunes artistes, écrivains, intellectuels, vont aussi éprouver un sentiment de décalage par rapport à leur temps social. Marginaux au départ, ils refusent le système dans lequel ils ont grandi mais refusent aussi la critique du système, celle produite par la génération antérieure, critique qui dans sa forme et son contenu ne leur appartient pas. Les plus courageux, et sûrement les moins marginaux d'entre eux, essayeront ainsi d'ouvrir des interstices culturels où insérer leurs idées et leurs productions, ils tenteront avec succès d'affirmer leur place dans le champ culturel à partir de ces marges, contre le système mais aussi, et peut-être surtout, contre la critique du système.

Les concepts théoriques qui commencèrent à circuler pour comprendre le nouvel ordre ont donné l'impression de rattraper quelques étapes perdues entre la ferveur des années 1960 et le retour démocratique, mais ils se révèlent pourtant inadaptés pour comprendre la crise de la modernité latino-américaine, qui n'avait pas les mêmes fondements et n'a pas eu les mêmes conséquences que la crise de la modernité européenne. Les auteurs postmodernistes ou les poststructuralistes français vont exercer une fascination sur les intellectuels argentins. Cette sorte d'importation conceptuelle a accentué la sensation de décalage, qui ne se situerait pas simplement entre l'expérience des sujets et le cours de l'histoire, mais entre la singularité des processus politiques, économiques, sociétaux et les catégories théoriques disponibles pour les comprendre. Dans ce contexte, c'est fondamentalement à travers l'art que les nouvelles générations vont essayer de comprendre et de problématiser une grande partie de ces décalages et des contradictions de leur temps.

2.1.2. Les nouvelles vagues artistiques

« *Je ne sais ce que je veux mais je le veux maintenant* »²⁷⁶ chante la nouvelle icône du rock Luca Prodan dans les scènes *under* de Buenos Aires avec son groupe *SUMO* au milieu de l'effervescence de la jeune scène des premières années de l'après-dictature. Les années de

²⁷⁶ « *No sé lo que quiero pero lo quiero ya* » est un extrait de la chanson *Lo quiero ya* – « Je le veux maintenant » – du groupe de rock *SUMO* créé en 1981 dans la Province de Cordoba. Groupe emblématique du rock argentin de l'après-dictature, il se produit dans le réseau des salles alternatives de Buenos Aires pendant les années 1980 jusqu'au décès de son chanteur, le charismatique Luca Prodan, en 1988.

la dictature puis le changement dans les imaginaires collectif dont parlait A. Gorelik ou B. Sarlo dans la section antérieure avaient généré une crise de la culture et de la pensée critique, une crise profonde, philosophique et politique, mais celle-ci contrariait davantage la génération des années 1960-1970 que les nouvelles générations qui ont moins senti l'échec du projet politique révolutionnaire. Pour les artistes émergents, les perspectives sont donc bien différentes que pour ceux des générations précédentes : une certaine effervescence créative les relie à leurs pairs générationnels, en même temps que leur rejet de la culture politique et des conventions sociales héritées configure un profil fortement disruptif dans leurs pratiques spécifiques.

Certaines tendances communes aux différentes disciplines artistiques peuvent être relevées, comme l'apparition de nouveaux espaces de circulation ayant des caractéristiques (architecturales, décoratives, économiques) innovatrices, un discours commun de refus des règles établies par la génération antérieure, un rejet des valeurs héritées de la période de dictature militaire à propos de l'artiste militant ou engagé. Les pratiques artistiques, mêlées à d'autres types de pratiques sociales, deviennent une sorte de « refuge » générationnel et ces « interstices » s'imposent comme de nouveaux endroits de production et de circulation culturelle. Au départ vécus comme des îlots de reconnaissance entre pairs, ces lieux se multiplieront ensuite au profit d'une population de plus en plus nombreuse de jeunes ayant des aspirations artistiques.

L'éclosion de ces nouveaux espaces de production et de circulation et d'un nouveau public n'est pas seulement un phénomène lié au théâtre. Le nouveau roman et la poésie se développent à travers la mise en place d'un circuit d'édition et de diffusion alternative, à l'origine de ce qui est aujourd'hui reconnu comme « le nouveau roman argentin ». Des films et documentaires vont apparaître, qualifiés postérieurement de « nouveau cinéma argentin », qui s'adaptera à la crise sans pour autant amoindrir la qualité esthétique. La musique vit également une période faste avec le développement du « rock national » et la multiplication de circuits de diffusion. Même l'émergence d'une culture jeune du tango liée à la création d'« orchestres typiques » puis d'un réseau informel de « milongas » deviendra un phénomène générationnel. Déceler des traits communs dans différents domaines artistiques nous fait penser à l'existence d'un « socle commun », ou encore de cet « esprit d'époque » auquel nous avons précédemment fait référence, qui relierait l'art à son temps social, et qui ne peut être négligé quand il s'agit de comprendre le phénomène théâtral.

Le cas de la musique : « el rock nacional »

En ce qui concerne la musique de l'après-dictature, les ruptures les plus remarquables se font dans le *rock*, musique populaire qui connaît rapidement un processus de massification, dépassant largement les cercles *underground* de la ville de Buenos Aires pour devenir un phénomène national, voire international. L'essor du « rock national » pendant l'après-dictature est sans doute le phénomène artistique le plus impressionnant de l'histoire argentine récente, qui peut s'analyser selon différents angles : celui des prises de positions des artistes les uns par rapport aux autres, par rapport à l'industrie musicale et vis-à-vis de la politique ; celui des représentations sociales que dégagent les paroles des chansons, les discours et les comportements des musiciens ; celui de la réception du rock et des formes identitaires qui se développent autour de son écoute. Néanmoins, au-delà de l'ampleur et des particularités du genre, nous pouvons observer des caractéristiques communes aux processus suivis par d'autres modes d'expression artistique.

Pendant les années 1980 apparaîtront des groupes devenus rapidement mythiques tels que *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* (1976-2001), *Sumo* (1981-1987), *Virus* (1981-1989) ou *Soda Stereo* (1982-1997), pour ne nommer que les plus connus. Ces groupes qui vont ensuite suivre des chemins divergents une fois rencontré le succès populaire, tournent à l'origine dans un même réseau de salles alternatives, partageant ces lieux avec les jeunes artistes d'autres disciplines, notamment le théâtre et les arts visuels. Cette convergence d'artistes de disciplines différentes dans les mêmes espaces, en phase avec une attitude disruptive vis-à-vis de l'ordre, est parfois qualifiée de « *movida under* » en faisant référence à la *movida* espagnole postfranquiste, dont nous parlerons pour le cas spécifique du théâtre. À la différence des artistes d'autres disciplines pour lesquels les années de l'*under* ont signifié l'âge d'or d'une activité qui s'est très vite épuisée, les groupes de rock passeront rapidement du circuit *underground* au circuit touchant le grand public, ce qui renouvellera complètement l'industrie musicale argentine : aussi bien en consolidant un circuit *mainstream* latino-américain, dont *Soda Stereo* fut le pionnier, qu'en développant des formes de production alternative signifiant un refus du marché de la musique, ainsi que *Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota* en deviendront un emblème. Le genre se développe ainsi très rapidement, multipliant les styles, diversifiant les publics, multipliant les échanges entre les fans des différents groupes de musique.

Pablo Seman et Pablo Vila décrivent la multiplicité des styles que renferme la catégorie du rock argentin²⁷⁷. Tout d’abord, on recense des groupes revendiquant l’ironie, la drôlerie, l’amusement, une sorte de parodie sympathique de la société argentine suivant la mode de la capitale espagnole. Ensuite, il y a les groupes plus disruptifs et irrévérents, comme par exemple *Sumo*, ou le groupe *Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota* dont les paroles deviennent des hymnes contre le système. Enfin, il y a la *pop* en tant que sous-genre du rock, avec le succès de groupes comme *Soda Stereo* ou *Virus* qui ont développé des projets musicaux associés à une esthétique plus raffinée, incorporant des éléments rejetés par le rock : préoccupation de l’image, utilisation de sons provenant de la musique disco comme les synthétiseurs, paroles qui se détournent des messages politiques explicites pour se concentrer sur des questionnements plus intimes²⁷⁸. Par ailleurs, à la différence de ce qui est arrivé dans d’autres disciplines, certaines figures du rock des années 1970 – comme Charly Garcia, Luis Alberto Spinetta ou ceux qui sont rentrés au pays suite à leur exil volontaire tels Miguel Abuelo, Pappo, Moris –, seront pour les nouvelles générations davantage des prédécesseurs que des ennemis contre qui lutter, des « passeurs » d’une époque à la suivante.

Par le succès des groupes, par des chansons qui deviennent mythiques, par son rayonnement médiatique, par les multiples usages que le public fait des chansons, la musique *rock* devient ainsi la « bande son » de la culture jeune de l’après-dictature²⁷⁹. C’est ainsi que les paroles de chansons *rock*, connues par des milliers de jeunes, décrivent, ironiquement ou dramatiquement, le présent du pays. Il s’avère aussi que ces chansons traitent de sujets que la

²⁷⁷ En ce qui concerne le débat stylistique et idéologique dans le rock national... aux historiques « *métalicos* », « *punks* » et « *rockeros* », l’on ajoutera, à différentes périodes, d’autres voix qui ne se sentent représentées par aucun de ces trois groupes. Ainsi, tout d’abord apparaîtront les « amusants » (*Los Abuelos de la Nada*, *Los Twist*, *Las Viudas e Hijas de Roque Enroll*, etc., dont nombre d’entre eux sont produits par Charly García), groupes de rock issus de la classe moyenne qui trouvent dans l’ironie une façon de s’opposer à l’*establishment* ; ensuite, les « undergrounds » (*Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota*, *Sumo*, etc.), groupes issus de la classe moyenne mais qui rapidement vont trouver un écho parmi un public populaire et prônent une production indépendante et des concerts à jauge restreinte contre la « machine » du rock commercial ; enfin, les « modernes » ou « pops » qui investiront la dimension corporelle et la danse, éléments délaissés par les principaux courants du rock national (*Virus*, *Soda Stereo*, *Zaz* etc.) Pablo SEMAN *et al.*, “Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina NeoLiberal”, dans Daniel FIMULS (coord.), *Los Noventa: Política, Sociedad y Cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, FLACSO, Buenos Aires, 1999p. 238. [Tda.]

²⁷⁸ Cristian SECUL, *Rock argentino y tendencia pop durante 1983-1986*. Inspiré de la thèse de doctorat : “Rompiendo el silencio : La construcción discursiva de la libertad en las líricas de rock argentino durante el período 1982-1989” sous la direction d’Alejandra Valentino Article consulté en ligne le 04 mars 2016 à l’adresse: <http://perio.unlp.edu.ar/letras/historico/letras2/arts/art18/>

²⁷⁹ Au-delà de la forte adhésion des jeunes à ces nouveaux groupes, et des citations de paroles de chansons dans les discussions et sur les murs des villes (par exemple, l’expression « *Violencia es mentir* », d’après un refrain de *Los Redondos* réapparaît constamment dans les murs des villes), le rock national commence à être proprement la « bande son » d’autres mouvements artistiques en essor, notamment des films du Nouveau Cinéma Argentin et de certaines pièces de théâtre.

littérature, le cinéma ou même le théâtre sont également en train de développer. Plusieurs études ont déjà été réalisées sur les paroles des groupes de « *rock nacional* », que nous allons utiliser comme référence. La thèse de Federico Rodriguez et de Christian Secul utilise comme corpus quatre disques de quatre groupes ou chanteurs emblématiques de cette période, soit en raison de leur succès commercial soit du fait des traces qu'ils ont laissées chez les musiciens postérieurs et au sein du public²⁸⁰. À partir de l'analyse de « *Clics Modernos* » de Charly Garcia (1983), « *Soda Stereo* » de Soda Stereo (1984), « *Locura* » de Virus (1985) et « *Oktubre* » de Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota (1986), les auteurs identifient certains sujets récurrents dans les paroles des groupes de l'époque²⁸¹. Tout d'abord la référence à la dictature ou bien à la guerre des Malouines revient à travers les conséquences psychologiques intimes qu'entraînent ces expériences traumatiques (les disparitions, la déterritorialisation, la peur, la menace, l'ordre irrationnel). Ensuite, l'expérience physique dénote un refuge dans le corps, le plaisir sexuel, les expériences avec les drogues ou bien d'autres substances psychoactives. La question d'un rapport particulier au temps est quant à elle suggérée, entre autres, par l'incorporation soudaine de la notion de postmodernité, et une philosophie de vie dépourvue de lien avec un projet politique cohérent. Enfin, l'hégémonie des mass-médias dans la vie quotidienne des gens (et notamment les *shows* télévisés) est également l'un des sujets qui réapparaissent constamment dans les paroles des groupes de rock.

Le « *rock nacional* » constitue un phénomène singulier en termes de réception. L'écoute de tel ou tel groupe est devenue un rite identitaire, parfois « un acte d'initiation » dans la vie adulte, qui relie l'écoute de musique à une forme particulière d'expérience sociale et même de conscience politique. L'écoute relie les gens, définit des groupes de pairs, consolide les identités esthétiques, de même qu'elle définit la fréquentation de certains endroits (les concerts ou les discothèques deviennent ainsi un lieu privilégié de socialisation pour la jeunesse). Du fait de la fascination qu'exercent les artistes les plus charismatiques, se rassemble une communauté de *fans*, qui recréent des pratiques de réception pseudo-religieuses, des rites collectifs autour des concerts, de nouvelles constructions identitaires autour de l'esthétique que dégagent leurs groupes préférés – la mythification du groupe *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* et de son leader « *El Indio* » Solari en est l'un des

²⁸⁰ Cristian SECUL et al., *Si tienes voz, tienes palabras : análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la "primavera democrática" (1983-1986)*, [en ligne] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>

²⁸¹ *Ibid.*, p.49.

exemples les plus significatifs. Le *rock* est pour une grande partie des jeunes un espace de socialisation et de foi, associé à un type de croyance particulier qui remplace le rôle mobilisateur qu'avait endossée la politique durant la période précédente : suivre un groupe devient parfois un acte de militantisme, un engagement sérieux, et aussi un espace où exorciser les tensions sociales. Il y a en outre un élément festif très fort dans l'écoute du *rock*, relié à l'idée du *rock and roll* – une danse pour les discothèques – et modifie les modalités d'écoute plus sérieuses et réfléchies qui accompagnaient les *protest-songs* antérieures²⁸². Entre fête et rite, « le point fort des soirées dans les discothèques arrivait quand on passait du *rock nacional* », se souvient Fernando Diaz, car « en dansant, on pouvait aussi dire des choses »²⁸³.

Au-delà des particularités de la musique *rock* en tant qu'expression artistique, espace de socialisation et industrie, il est intéressant pour notre recherche de constater comment l'émergence de ce sous-genre pendant les années 1980 et l'esthétique disruptive défendue au départ présentent plusieurs points en commun avec d'autres disciplines artistiques. Premièrement, plusieurs des groupes les plus emblématiques sont nés dans les salles alternatives du nouveau circuit d'espaces culturels des années 1980, sites de convergence artistique entre plusieurs disciplines. Le *Café Einstein*, le centre *Parakultural*, la discothèque *Cemento* ou plus tard *Babilonia* ont tous été des lieux de référence pour le rock, le théâtre, les arts visuels des années 1980, et nous pouvons affirmer que le succès commercial de ces espaces et leur durée sont dus, en grand partie, à l'impulsion déterminante du *rock* plus qu'aux pratiques plus minoritaires comme le théâtre ou les arts visuels. Deuxièmement, le développement d'une critique spécialisée qui sert de médium entre les artistes et leur public fait également écho à celui des revues alternatives. Au-delà de la croissance du marché discographique et de l'industrie musicale, un nouveau cercle de critique musicale se développe autour des revues qui consacrent une partie importante de leurs pages à la diffusion de la musique locale : aux déjà classiques *Cantarock*, *Twist & Gritos* ou *Pelo*, s'ajoutent les toutes nouvelles *El Porteño*, *Cerdos y Peces* ; citons également le supplément musical de la revue *Humor*, ou bien l'émission de radio *Rock and Pop*. Enfin, le lien entre la production et la consommation des produits artistiques et certaines revendications identitaires liées aux nouveaux comportements de la jeunesse (façon de s'habiller, habitudes festives, liberté des

²⁸² Gabriel CORREA, « El rock argentino como generador de espacios de resistencia », *Huellas, Revista de Artes y Diseño*, n° 2, 2002, p.43.

²⁸³ Fernando DIAZ, « Esteticonomía popular de mercado y libre expresión », In *Treinta años de música joven*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, p.196.

pratiques sexuelles, expériences de consommation de drogues, opposition aux diktats de la famille traditionnelle) est l'une des caractéristiques observées dans le rock et qui apparaît également, à des degrés différents, dans les autres disciplines abordées.

Le cas des arts visuels : "los artistas del Rojas"

Dans le domaine des arts visuels, les années 1980 et 1990 ont connu de grands changements dans les dynamiques sociales de circulation artistique ainsi que dans les esthétiques proposées. Bien que fort éloigné de la musique en termes de public et de rayonnement des œuvres, l'art visuel a lui aussi connu un renouveau caractéristique du même esprit d'époque, au moins au début. La thèse de Mariana Cerviño nous est précieuse pour comprendre les dynamiques des nouveaux circuits, l'origine sociale des artistes ainsi que l'interaction entre les arts plastiques et d'autres domaines, notamment la musique, la performance, le théâtre. L'auteure part de l'hypothèse que, suite à la dictature militaire, les institutions des arts visuels ont perdu leur autonomie et leur légitimité, et par conséquent leur centralisation en matière de création artistique. Ce qui a laissé la place à de nouvelles pratiques ainsi qu'à d'autres dynamiques de circulation, de réception et de reconnaissance. Un nouveau réseau d'espaces de la ville de Buenos Aires accueille ces productions, en parallèle aux espaces dédiés aux arts visuels déjà existants. Ces espaces aux fonctionnalités autres que celles des salles d'exposition – bars, discothèques, salles de concert –, deviennent des lieux de socialisation pour une nouvelle génération d'artistes et de public. « Les relations ne s'orientent pas selon les disciplines artistiques, mais plutôt selon la manière d'expérimenter son époque »²⁸⁴, estime M. Cerviño.

C'est dans ce contexte qu'est inauguré, en 1984, le *Centro Cultural Ricardo Rojas* (CCRR), centre culturel appartenant à l'Université de Buenos Aires (UBA), que Cerviño définit comme un espace catalyseur des nouvelles tendances artistiques. Dès le départ, le CCRR se consacre au théâtre, à la danse et la performance, dans un dialogue soutenu avec d'autres espaces du circuit *underground* de la ville, et en mettant fortement l'accent sur l'expérimentation et l'interaction entre les disciplines. « Le *Rojas* », explique Cerviño, « devient ainsi un espace de répétitions de danse et de théâtre mais aussi un 'lugar de estar' [un lieu où les gens traînent] aussi bien pour les artistes que pour le public »²⁸⁵. Ces personnes

²⁸⁴ Mariana CERVIÑO, *Artistas del Rojas*, *op.cit.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p.98

qui « traînent » au CCRR et dans les autres espaces *underground*²⁸⁶ ont en commun un « type particulier de sociabilité ‘bohème’ qui les éloigne des normes et des conduites instituées socialement (...) L’extravagance vestimentaire et la libération sexuelle sont des valeurs mises en avant dans ce circuit »²⁸⁷. Compte tenu qu’il s’agit d’un espace dépendant de l’université et qui fonctionne sur des ressources publiques, du fait aussi de sa situation centrale dans la ville, le CCRR devient un lieu de transmission et d’apprentissage informel, clé pour la dynamisation de plusieurs disciplines artistiques²⁸⁸.

En 1989, au sein du CCRR une salle d’expositions est inaugurée, sous la direction de l’artiste Jorge Gumier Maier. Elle constituera entre 1989 et 1993 l’espace privilégié de la visibilité et de la consécration des nouveaux artistes. Selon Cerviño, « les artistes du Rojas » vont instaurer trois ruptures esthétiques dans le champ artistique. Tout d’abord, ils vont s’opposer à la tradition de la peinture argentine et au type d’artistes qui ont dominé la décennie des années 1980, tel Antonio Berni. Ensuite, ils vont à nouveau soulever la question de l’éthique artistique, à partir de l’opposition entre « l’art light » – catégorie qui rassemble les « artistes du Rojas » tel Marcelo Pombo – et l’art « engagé » de leurs prédécesseurs. Enfin, ils refuseront le style néo-conceptualiste en vogue dans les centres artistiques internationaux, ainsi que de se soumettre à la domination des métropoles du marché de l’art contemporain sur les périphéries²⁸⁹. De plus, ils remettent en question la notion d’artiste professionnel, en se revendiquant comme des « artistes vocationnels ».

Pour comprendre l’émergence des « artistes du Rojas », le parcours de Jorge Gugeim Meier est exemplaire. Sa participation aux revues de la contre-culture durant la dictature militaire (*El expreso imaginario*, *Porteño*, *Sodoma*) ainsi que la revendication de son homosexualité l’ont placé au centre de l’effervescence jeune et urbaine des premières années de la post-dictature. La conjonction du positionnement en rupture de Gugeim Meier et de son expérience dans les milieux de la contre-culture va constituer le socle de son projet artistique dans la salle d’exposition du CCRR, influencera le choix des artistes, enfin définira le moment fondateur d’une nouvelle position dans le champ artistique de Buenos Aires

²⁸⁶ Les espaces *underground* majeurs identifiés par M. Cerviño sont le bar *Einstein*, le *Centro Parakultural*, *Bolivia*, *Medio Mundo Variedad*, la discothèque *Cemento*, entre autres. *Idem*.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸⁸ Des années plustard, Beatriz Sarlo écrit pour la revue *Hoja del Rojas*, en revendiquant ce qu’elle appelle « la movida del Rojas », un noyau fondamental de l’activité artistique de la jeunesse pendant les premières années du retour à la démocratie. Elle compare son rôle à celui que l’Institut Di Tella avait endossé pendant les années 1960. Beatriz SARLO, *Hoja del Rojas*, 1999, p. 5

²⁸⁹ Mariana Cerviño, *Artistas del Rojas*, *op.cit.* p. 99.

« composée par un réseau d'artistes et d'œuvres qui revendiquent certaines valeurs (esthétiques et morales) en opposition à d'autres déjà existantes »²⁹⁰, affirme Cerviño.

Le cas concret du nouveau réseau d'artistes visuels rassemblés dans la salle d'exposition du Rojas sous la direction de Gugeim Meier présente certains aspects communs avec le cas du théâtre : un nouveau réseau de salles, même s'il n'est pas complètement à l'écart du circuit habituel ; l'importance des lieux comme niches de socialisation et d'identification des nouveaux artistes ; une tension entre les termes et les formes des nouvelles œuvres et les termes et les formes des artistes affirmés (notamment dans le traitement de « sujets importants ») ; enfin, l'accroissement d'une hétérogénéité sociale et des trajectoires atypiques parmi les nouveaux artistes.

Le cas de la littérature : la « nueva narrativa argentina »

En ce qui concerne la littérature, il est possible d'identifier également un ensemble d'écrivains qui commencent à se faire éditer dans les années 1980. Nés pour la plupart entre les années 1960 et 1970, ils appartiennent à ce qui la critique a ensuite appelé la « *nueva narrativa argentina* » [« nouveau roman argentin »]. D'après l'étude réalisée par Elsa Drucaroff, la notion de « *nueva narrativa* » recouvre une double caractéristique. D'une part, elle est une littérature propre à l'après-dictature car elle a utilisé le trauma du passé récent en guise de matière créative et proposé une élaboration particulière de ce trauma. D'autre part, elle s'inscrit en rupture avec le passé récent²⁹¹. En termes de discours, les écrivains se situent contre la génération précédente d'écrivains et de critiques ; esthétiquement, leur écriture présente un ton particulier, des thématiques récurrentes et des techniques littéraires communes.

Cet affrontement entre les générations est particulièrement visible au niveau de la critique littéraire de l'époque, très sceptique face aux nouvelles façons de raconter le présent et le passé. Dans un entretien, en 1993, David Viñas décrit les travaux des nouveaux écrivains comme « d'une trivialité afligeante »²⁹². Beatriz Sarlo quant à elle estime que la littérature apparue pendant l'après-dictature est une littérature « d'après l'histoire », ancrée dans l'expérience concrète du présent et éloignée de toute vision de changement social. En ce

²⁹⁰ *Ibid.*, p.351.

²⁹¹ Elsa DRUCAROFF, *Los prisioneros de la torre*, op.cit., p.17.

²⁹² David Viñas cité dans Raquel ANGEL, «Las astucias de la servidumbre» en su: *Rebeldes y domesticados. Los intelectuales frente al poder*, Buenos Aires, *El Cielo por Asalto*, 1992. p.38.

sens, le reproche que Sarlo adresse à l'œuvre de Washington Cucurto²⁹³, écrivain de la nouvelle génération qui a connu un grand succès à partir des années 2000, s'avère très significative : « ils [les livres de Cucurto] mettent le corps avant le cerveau et préfèrent la vulgarité de la jouissance à la distinction aristocratique du désir sans objet ».

Selon E. Drucaroff, les écrivains qui commencent à écrire pendant l'après-dictature révèlent un double mouvement par rapport à l'année 1976 (année du Coup d'État et de l'instauration de la dictature militaire) : tout d'abord un mouvement d'éloignement, car 1976 signifie pour l'Argentine la fin d'une époque (le péronisme classique) face à laquelle, même si elle n'a pas été directement vécue, il convient de prendre ses distances pour ne pas rester prisonnier du passé ; ensuite un mouvement de retour constant vers ce moment : l'année 1976 est comme une présence incontournable car elle marque aussi le début de la dictature, pendant laquelle ces jeunes écrivains sont nés et ont grandi, et il s'avère qu'ils ont, en tant que génération, quelque chose à dire ou à faire en plus de ce qui a déjà été dit ou fait par leurs prédécesseurs. Cette dichotomie entre la prise de distance par rapport au passé et son éternel retour se repère dans trois types de questionnements qui traversent le sous-texte des romans et poésies : 1) La frustration : comment peut-on être rebelle quand les plus âgés, ceux qui ont été jeunes dans les années 1960, s'attribuent le monopole de ce rôle ? 2) La culpabilisation : comment peut-on se rebeller contre des rebelles qui ont subi des persécutions, des tortures, la mort, la disparition d'amis, d'enfants, de proches, et qui de plus sont aujourd'hui des personnes prestigieuses et célébrées dans le milieu intellectuel ? 3) Le doute : quelles perspectives nouvelles peut-on encore apporter ?

Quelles sont les thématiques récurrentes de la littérature « post-dictature », que l'on retrouve également dans l'écriture théâtrale²⁹⁴ ? La première est bien évidemment le trauma du passé proche, l'horreur de la dictature, même s'ils sont traités diversement. Entre expérience vécue, souvenirs d'enfance, récits familiaux, monde fantasmagorique, les récits sont peuplés de fantômes et de disparus, de morts qui hantent des vivants, et vice versa. La filiation et la transmission d'une mémoire truquée sont deux autres thématiques que l'analyse d'E. Drucaroff associe au passé récent : la mort de jeunes soldats au cours de la guerre des

²⁹³ Washington Cucurto (1971-), écrivain argentin qui est également le fondateur de la maison d'édition *Eloisa Cartonera*.

²⁹⁴ Il y a de nombreuses correspondances entre les caractéristiques esthétiques des romans et des poésies de cette génération et celles que l'on rencontrera dans la nouvelle dramaturgie. Il faut noter que plusieurs des écrivains dont parle Drucaroff ont écrit également des pièces de théâtre, comme Ignacio Apolo – membre du CARAJA-JI – ou, parmi les plus jeunes, Romina Paula.

Malouines²⁹⁵, la perte d'une histoire nationale consensuelle, et la disruption du fil conducteur entre passé et présent.

Pourtant, ce n'est pas seulement de reconstruction à partir d'un passé traumatique que parlent ces jeunes écrivains, la littérature de l'après-dictature s'intéresse également à l'expérience du présent, l'expérience à vif d'une jeunesse qui a grandi dans une Argentine complètement différente de celle de ses parents. Ainsi, un angle d'observation particulier se reflète dans les récits, créant un style générationnel: du fait de la perte de cadres explicatifs ou de schèmes interprétatifs clairs pour déchiffrer le réel, la description dense, parfois obscène, de différentes couches de la réalité semble la seule manière d'ordonner le présent et de se rapprocher d'une compréhension, tout du moins intuitive, de la société dans laquelle vivent ces jeunes écrivains²⁹⁶. Ainsi, deux autres thématiques émergent des récits ; tout d'abord la question du langage comme un signe dépouillé de sa valeur : les grands médias, les discours politiques, la rhétorique intellectuelle, les analyses des experts, les opinions des *stars*, tout est langage dans l'Argentine contemporaine, des discours de nature distincte se mêlent dans une confusion hiérarchique jusqu'à en devenir fictifs. Face à cette sorte de désarticulation du langage et à la dissolution de toute signification cohérente, deux autres thèmes s'imposent : l'expérience concrète du corps et celle de la précarité et de la marginalité urbaine. La question de la subjectivation à travers l'expérience sensorielle du corps produit un style littéraire en même temps qu'elle est un refuge individuel : le corps devient lui-même la seule certitude possible pour pouvoir dire quelque chose, pour exister. Ainsi, l'expérience de la sexualité et la douleur physique deviennent des images récurrentes de la « *nueva narrativa argentina* ». En parallèle avec ce qui se passe avec l'expérience du corps, la précarité matérielle et la marginalité, réalité flagrante d'une grande partie de la population argentine pendant ces années, relie les récits fictifs du monde à une expérience concrète de ce monde, largement absente des discours et de l'action des politiciens. Parfois en une sorte d'hyperréalisme, ou bien dans l'expérience phénoménologique, la pauvreté s'impose dans la littérature et devient également un sujet pour le théâtre, le cinéma et même la télévision.

²⁹⁵ Conflit militaire opposant l'Argentine et le Royaume Uni qui se tienra dans les Iles Maouines en 1982.

²⁹⁶ On peut associer ce déplacement à ce que Beatriz Sarlo analysera comme un « *giro subjetivo* », un « tournant subjectif », c'est-à-dire la prédominance d'un récit du monde qui met au centre l'expérience du « moi » sans aucune intention de la relier à un récit collectif.

Le cas du cinéma : le “Nuevo Cine Argentino”

Le cas du cinéma présente des particularités propres aux conditions de production qu’il exige, à savoir un investissement monétaire important au départ puis une insertion dans les réseaux nationaux et internationaux de diffusion, ce qui peut-être explique le retard de sa « rupture » comparativement aux autres disciplines. Néanmoins, nous pouvons identifier des traits communs avec les tendances esthétiques et les modalités de circulation des autres arts, surtout à partir de l’essor du cinéma documentaire pendant les années 1990 et de l’émergence de la génération de réalisateurs qui a été appelée par la presse spécialisée, le « *Nuevo Cine Argentino* » [nouveau cinéma argentin], ou bien « cinéma indépendant argentin »²⁹⁷. Ce sont des films réalisés avec de maigres budgets, diffusés dans des réseaux alternatifs – mais qui ont obtenu un grand succès dans les festivals internationaux – ainsi qu’un positionnement contre le « cinéma industriel »²⁹⁸. On ne peut pas négliger, pour comprendre cet essor, les changements de conditions de production qui ont eu lieu lors du retour à la démocratie, comme par exemple la loi 23.052 instituée par le président Alfonsín qui élimina toute censure et toute législation répressive, ou bien les mesures prises par Manuel Antín à la tête de l’*Instituto Nacional del Cine* (INC) – consacrant notamment 10% des recettes de billetterie à la promotion de l’activité –, ou encore la « loi pour le cinéma » édictée en 1994, qui fut à l’origine de l’*Instituto Nacional de Cine y Audiovisuales* (INCAA)²⁹⁹.

Dans les premiers films de ce courant, nous retrouvons une opposition à l’esthétique et à la structure des films politiques ou sociaux des générations précédentes. Comme dans le film fondateur de ce nouveau cinéma, « *Rapado* » (1991) [« Crane-rasé »] du jeune directeur Martín Rejtman, qui est exemplaire d’un changement de narration cinématographique mais aussi d’une nouvelle stratégie de financement et de diffusion³⁰⁰. Le film développe une narration « au présent » qu’Agustín Campero, dans son étude sur le cinéma argentin, décrit ainsi :

²⁹⁷ Le nouveau cinéma reprend parfois la catégorie « indépendant » car il s’inscrit en marge de l’industrie du cinéma argentin, non seulement par ses budgets resserrés mais aussi par l’esthétique et les thématiques abordées.

²⁹⁸ “Des films « réalisés avec un budget plus ou moins réduit en comparaison des standards internationaux, et généralement construits avec une conscience propre au cinéma non industriel. Le financement des films du « nouveau cinéma argentin » viennent, le plus souvent, de l’État argentin, à travers l’*Instituto Nacional de Cine y Audiovisuales* (INCAA). L’argent vient aussi de fondations internationales, de plusieurs prix (provenant des festivals de cinéma ou du gouvernement), des réalisateurs eux-mêmes (dont la figure archétypale est le réalisateur-producteur) et de sociétés de production » Agustín CAMPERO, *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009, p.7.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ Le film obtient une bourse d’un fonds international (Fondation Hubers Bals du Festival de Rotterdam), suite à une tournée dans les festivals internationaux de cinéma indépendant.

Un jeune directeur choisit une tonalité laconique pour une mise en scène minimale, avec des plans plutôt éloignés, unidimensionnels, dépouillés de profondeur, avec une narrativité économe, à travers laquelle s'écoule un film dont la thématique est sociale et historiquement insignifiante³⁰¹.

Camparo ajoute que les personnages « ne sont pas utilisés par le réalisateur pour vociférer des énoncés ayant un sens politique sur des sujets d'actualité. C'est un cinéma du présent et il n'y a pas de conclusion à la fin »³⁰². Un chemin similaire, tant esthétique que commercial, sera suivi par d'autres films pendant les années suivantes, comme « *Picado fino* » (1996) [« Finement haché »] de Esteban Sapir, *Labios de churrasco* [« Lèvres d'escalope »] (1994) de Raul Perrone, ou bien la série de court-métrages financés par l'INCAA nommée « *Historias Breves* » [« Histoires brèves »] (1994), dont certains réalisés par des cinéastes qui vont constituer ensuite le noyau de la nouvelle génération, tels Lucrecia Martel, Adrian Caetano, Daniel Burman, Bruno Stagnaro³⁰³.

Les thématiques de ce nouveau cinéma sont souvent orientées vers des conflits intimes, ancrés dans les univers familiaux et les relations de filiation, comme par exemple « *Rey muerto* » [« Roi mort »] (1995) et « *La ciénaga* » [« Le marécage »] (2000) de Lucrecia Martel ; « *Mundo grúa* » [« Monde grue »] (1999) de Pablo Trapero ; « *Esperando al Mesías* » [« En attendant le messie »] (2000), « *El abrazo partido* » [traduit en français comme « Le fis d'Elias »] (2003) de Daniel Burman ; ou encore « *No quiero volver a casa* » [« Je ne veux pas retourner chez moi »] (1999) d'Albertina Carri. De la même façon que pour la littérature, le monde de la marginalité et de la pauvreté urbaine constitue aussi l'un des sujets dominants des films, dont l'œuvre d'Adrian Caetano est un bon exemple – « *Pizza, birra y faso* » [« Pizza, bière et join »] (1996) avec Bruno Stagnaro ou bien « *Bolivia* » (2001). Des champs de réalité ignorés par la filmographie argentine traditionnelle se retrouvent dans les nouveaux films : la vie de province, la précarité de vie dans les périphéries urbaines, les problématiques de la jeunesse. Ce sont aussi des façons inédites de raconter les histoires. D'après l'analyse de Gonzalo Aguilar³⁰⁴, les films du « nouveau cinéma argentin » présentent des structures erratiques dans la construction des scénarios, les spectateurs ne sont

³⁰¹ *Ibid.*, p.23. [Tda.]

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 34.

³⁰⁴ Gonzalo AGUILAR, *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

pas orientés et expérimentent la possibilité de nombreux récits potentiels, dont la résolution est la plupart des fois laissée au hasard et à l'accident³⁰⁵.

Comme pour la littérature, les arts visuels ou bien le théâtre, l'idée d'un « nouveau » cinéma qui s'impose comme une rupture avec le cinéma antérieur se retrouve dans la plupart des travaux critiques ainsi que dans les déclarations ou manifestes des artistes³⁰⁶. Pour A. Campero :

D'une certaine manière, le nouveau cinéma argentin émerge et se développe « contre » quelque chose : contre le *costumbrismo*³⁰⁷, les formes rigides des films (répondant plus à l'objectif de faire fonctionner une société de production qu'aux ambitions artistiques d'un film), la caméra hégémonique (procédé privilégié à l'INCAA), les limites portées à la réalisation des œuvres, obéissant à l'institutionnalisation d'un consensus décidant qui devait filmer et comment on devait le faire ; mais aussi contre des habitudes qui liaient le cinéma à l'obligation de traiter des « sujets importants » sans réfléchir à la façon artistique de les traiter³⁰⁸.

Excepté dans les documentaires, note G. Aguilar, les fictions paraissent « éviter » tout traitement politique de la situation³⁰⁹. Ce qui ne signifie pas nécessairement une échappatoire du politique mais, comme l'analyse Horacio González, une volonté de « ne pas juger » ou de ne pas élaborer des grandes thèses sur la réalité³¹⁰, une pratique que les jeunes réalisateurs associent au cinéma politique précédent. Mais même dans la production de documentaires, le déplacement du traitement politique des « sujets importants » est évident, passant d'un regard qui soutient un récit objectif des faits à un regard dont le centre est la perception subjective du propre réalisateur, ce qui implique parfois la déconstruction même du récit objectif. L'évolution du traitement de la dernière dictature militaire est l'un des exemples les plus clairs de cette rupture. Pour Ana Amado, l'évolution thématique du cinéma argentin coïncide avec les différentes étapes du processus de reconstruction de la mémoire du passé, qu'elle appelle « le sceau de la mémoire »³¹¹. L'auteure identifie une première étape marquée par deux chefs-d'œuvre du cinéma politique argentin, « *La historia oficial* » (1984) [« L'histoire officielle »] de Luis Puenzo et « *La noche de los lápices* » (1986) [« La nuit des crayons »] d'Héctor Olivera, films de fiction qui, à travers un réalisme réflexif vont traiter deux

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ Voir par exemple le manifeste écrit par le réalisateur Adrian Caetano dans la revue *El Amante* sous le titre « Contre le 'cinéma argentin' et pour le peuple et le cinéma proprement dits ».

³⁰⁷ Le costumbrismo est un courant artistique restreignant l'œuvre d'art à une fonction de reflet des coutumes populaires.

³⁰⁸ Agustín CAMPERO, *op.cit.*, p. 92. [Tda.]

³⁰⁹ Gonzalo AGUILAR, *op.cit.*, p.135.

³¹⁰ Horacio GONZALEZ, « Sobre El bonaerense y el nuevo cine argentino » en *El ojo mocho*, núm.17, 2003.

³¹¹ Ana AMADO, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue, 2009.

événements historiques : le vol d'enfants sous la dictature, en ce qui concerne le premier, et l'assassinat de dix étudiants de lycée en 1976, pour le second. Une deuxième étape, à partir des années 1990, se caractérisera par l'essor du documentaire et des témoignages – par exemple, « *Perón, sinfonía de un sentimiento* » (1999) [« Perón, symphonie d'un sentiment »] de Leonardo Fabio. Enfin, une troisième étape est le recours au cinéma pour élaborer un récit personnel sur la mémoire ainsi que pour expérimenter autour de la notion même de témoignage. « *Los Rubios* » (2003) [« Les blonds »] d'Albertina Carri, film sur la dictature militaire, se place ainsi comme une rupture et un exemple emblématique de détournement de la structure du documentaire³¹².

Ainsi, loin d'être à l'écart du politique, le « nouveau cinéma argentin » devient politique à sa manière. « Il dialogue avec le temps social et politique à partir d'un répertoire particulier de thématiques – mémoire, pauvreté, exclusion, marges – »³¹³, affirme A. Amado, mais il actualise également le style même du cinéma à travers une série de propositions formelles pour parler d'une expérience singulière autour de ces questions. Ceci constitue le signe d'une consolidation d'une tendance et d'un style artistique propres à l'Argentine contemporaine, qu'expérimentent aussi d'autres disciplines artistiques. D'ailleurs, on constate de nombreux échanges entre les artistes de disciplines diverses : comme par exemple l'utilisation dans les films de musiques provenant des nouveaux groupes de rock ou bien le recours du cinéma à des comédiens provenant du théâtre alternatif qui apportent un style d'interprétation particulier.

2.1.3. Peut-on parler d'une *esthétique postdictature* ?

En dépit de leurs particularités et de quelques décalages chronologiques, comme nous pouvons l'observer plus clairement dans la Figure N°5³¹⁴, l'analyse des différents domaines artistiques montre que les nouvelles expressions artistiques qui apparaissent pendant les années 1980 et 1990 présentent un ensemble de caractéristiques communes et une relative

³¹² *Los Rubios* (2003) est un film réalisé par Agustina Carri, fille de Roberto Carri et d'Ana Maria Caruso, deux sociologues et militants assassinés en 1977, dans lequel elle essaye de reconstruire son passé en racontant les circonstances et les conséquences de la disparition de ses parents. Mais Carri le fait d'une manière inhabituelle, s'attirant la réprobation de l'INCAA, en mettant au centre du récit sa propre subjectivité et le processus de création du film. D'après Campero, « le film est un manifeste pour la constitution d'un point de vue propre : Carri ne se contente pas de se mettre à nu et de prendre de la distance avec les perceptions de la génération antérieure (celle de ses parents et de leurs compagnons de militance), elle se démarque aussi des discours des réalisateurs de sa propre génération qui traitent la question des disparus » Agustín CAMPERO, *op.cit.*, p. 79.

³¹³ Ana AMADO, *op.cit.*, p.17.

³¹⁴ Voir Figure n°5 Chronologie comparative de l'après-dictature par disciplines artistiques, p.134.

synchronie. Ces caractéristiques touchent aussi bien aux choix esthétiques qu'aux modes de production et de diffusions adoptés. Il est donc possible d'associer cet ensemble de caractéristiques à une sorte d'inquiétude générationnelle liée en une bonne partie aux effets directs ou indirects du passé dictatorial.

À ce stade, nous pouvons affirmer qu'il existe des caractéristiques communes entre les processus d'émergence des nouveaux artistes au sein des différentes disciplines artistiques pendant la période de l'après-dictature. Parmi ces caractéristiques communes, trois aspects ressortent : premièrement, l'appartenance générationnelle des artistes – tous nés entre la fin des années 1960 et le début des années 1980 – et un conflit explicite avec la génération précédente – la génération de la dictature ; deuxièmement, le renouvellement des formes et des contenus des œuvres qui redéfinira la façon dont l'esthétique des productions et leur temps social convergent – ce qui conduira postérieurement à une mise en question de la dimension politique de l'art ; troisièmement, la mise en place d'un réseau alternatif de production, de circulation et de réception des œuvres, qui entraînera également des changements dans les réseaux traditionnels, les manières de réception artistique et les dynamiques et critères de sélection d'artistes.

Nous pouvons identifier plusieurs formes d'accords à travers les discours, les attitudes et les œuvres, qui vont permettre de déterminer entre ces artistes des relations de pair à pair. D'une part, la quête d'un style de vie propre à la jeunesse et la revendication d'une attitude irrévérente vis-à-vis des conventions sociales de la société argentine vont amener à nouer des liens extra-artistiques ainsi que des pactes générationnels davantage liés à un *modus operandi* au sein de la société qu'à des choix esthétiques. Cet accord générationnel est aussi scellé sur le conflit avec la génération précédente – les jeunes des années 1960 et 1970 –, celle de l'époque du militantisme. Quelle que soit la manière dont s'exprime cette rupture, nous constatons l'existence de deux façons de voir le monde et d'agir sur lui. La génération précédente voit chez les jeunes la preuve de l'échec du projet révolutionnaire et juge leurs propositions artistiques triviales, snobs, vides de sens et d'engagement politique. En revanche, les jeunes de la génération suivante considèrent leurs prédécesseurs comme la manifestation d'un anachronisme politique et d'un dogmatisme hermétique qui porte un jugement sévère sur ce qu'il n'arrive pas à comprendre. La dictature avait visiblement altéré la possibilité de communication et de transmission entre les générations, chacune éprouvant la nécessité, soit de défendre sa place, soit de radicaliser les antagonismes afin d'exister. Néanmoins, l'ampleur de ce qui se produit dans le champ artistique de l'après-dictature dépasse largement la

dimension générationnelle. Le fait d'analyser les phénomènes artistiques comme une confrontation générationnelle est une façon de réduire la complexité des deux positions, mais surtout de sous-estimer l'importance des actes esthétiques et politiques d'affirmation (et pas seulement « contre quelque chose ») effectués par les nouveaux artistes³¹⁵.

Aussi, il est indispensable d'incorporer d'autres éléments à la compréhension du phénomène artistique de l'après-dictature. Nous pouvons ainsi réfléchir à l'importance, dans l'émergence de cette génération d'artistes, de la mise en place d'un circuit de production et de diffusion des arts qui n'existait pas auparavant. Étant données la limitation du circuit culturel existant et l'inadéquation des expériences artistiques des jeunes artistes à la programmation des institutions culturelles, le développement d'un réseau alternatif s'est avéré indispensable pour la nouvelle génération. C'est ainsi que la question de « se faire une place » correspondait mieux à la réalité que celle de « gagner une place », ce qui s'est manifesté dans la plupart des disciplines étudiées, avec l'ouverture de nouveaux espaces culturels ainsi que l'apparition d'une série de revues qui constitueront un « cercle de célébration » alternatif.

Ces nouveaux espaces revendiquent leur caractère « *under* » ou « *off* » comme signe de leur marginalité au système de diffusion habituel : bien que localisés dans le centre-ville ils se situaient en marge du circuit culturel officiel et ne satisfaisaient pas souvent aux normes de sécurité et d'hygiène régissant l'ouverture au public, ce qui a motivé de fréquentes fermetures et interventions policières. Le caractère informel de ces lieux donne aussi à l'activité artistique des dynamiques propres. Dans ces lieux alternatifs, trois aspects apparaissent comme imbriqués : 1) la dimension artistique, et certaines ruptures avec les conventions de chaque discipline, notamment en ce qui concerne la façon d'interagir avec le public présent ; 2) la dimension organisationnelle, c'est-à-dire l'utilisation d'espaces non conventionnels, le recours à l'autogestion et le caractère informel des aspects économiques de leurs activités ; 3) la dimension identitaire, c'est-à-dire de nouvelles formes de reconnaissance de la diversité, de socialisation de la jeunesse et de pratique festive. Cette façon alternative de s'organiser, qui

³¹⁵ Dans le premier numéro de sa revue *La Hoja del Rojas*, que nous avons cité au départ de ce chapitre, l'éditorial fait une synthèse de cette émergence d'une jeune création qui se dissémine « partout », en trouvant ses propres lieux ou en développant ses projets qui ne trouvent pas de place dans les espaces plus conventionnels : « Une vision moins optimiste [que celle de mai 68] est la conséquence d'une plus grande complexité des rapports entre société, culture et politique. Même si cette idée est vécue dans notre pays d'une manière particulière – à cause du sentiment général d'échec produit par les aventures des années 1970, le terrorisme et la dictature – et menace d'alimenter un individualisme égoïste et une fragmentation stérile, nous croyons qu'elle trouve une contrepartie dans un véritable mouvement culturel qui se manifeste avec une force particulière de nos jours. Ce mouvement passe inaperçu pour de nombreuses personnes qui, au nom du progressisme, ne s'intéressent qu'à la recherche des fantômes du passé comme seule façon de se reconnaître. » Editorial, *La Hoja del Rojas*, Año 1, n°1, mai 1985. [Tda.]

commence par être une sorte de réponse à la marginalisation et à la précarité du circuit, finit par être conceptualisée comme une posture artistique et politique.

Même si chaque discipline présente ses particularités, certains sujets se retrouvent tant au théâtre que dans la littérature et au cinéma : la présence des troubles du passé dans le présent, la reconfiguration des rapports entre l'intime et le social, la présence de la pauvreté, de la marginalité, de l'absence de projet ou de sens dans la vie individuelle ou collective. Il est possible de déterminer également certains procédés communs pour traiter ces sujets : l'absence d'un argument explicite, la fragmentation du récit, l'éloignement du réalisme réflexif, soit par l'introduction d'autres mondes – fantasmagorique, onirique – dans l'ordre même de la réalité, soit par la suppression de toute réflexion à partir de l'accentuation de la description ou d'une sorte d'hyperréalisme, l'expérimentation du langage, la mise en abyme et le doute permanent par rapport à la véracité des mots...

Cela nous conduit à penser qu'au-delà des dynamiques propres à chaque discipline, il existe chez les artistes qui commencent à produire à partir des années 1980 un *ethos* commun ainsi que certains choix esthétiques semblables, et ainsi à réaffirmer l'hypothèse du départ, à savoir l'existence d'une *esthétique post-dictature* qui traverse une grande partie des disciplines artistiques. Par ailleurs, au vu de l'attitude disruptive des artistes arrivant dans le champ artistique vis-à-vis des conventions existantes, et d'une pratique artistique qui superpose amateurisme et professionnalisme, il est difficile de recourir aux anciennes catégories. Certains essayeront donc de décrire les manifestations du champ culturel en proposant de nouvelles catégories qui permettent d'identifier ce qu'elles apportent de novateur : « jeune », « nouveau », « alternatif », « post-moderne » seront les quatre épithètes que les générations précédentes ainsi que d'autres acteurs du champ culturel utiliseront pour comprendre ces manifestations artistiques émergentes.

Nous aborderons par la suite de manière plus détaillée le cas du théâtre, en essayant de comprendre ce qui, dans le phénomène théâtral, peut s'associer à cette esthétique post-dictature, et en quoi il présente des dynamiques particulières.

2.2 Le théâtre indépendant face au nouveau contexte

Après l'analyse des enjeux socio-politiques de l'après-dictature comme période historique, ainsi que celle des possibilités d'une esthétique post-dictature partagée par les différentes disciplines artistiques, c'est l'heure de revenir au théâtre. Comment le théâtre

indépendant traverse-t-il cette période ? Quels aspects le rapprochent des trajectoires suivies par les autres arts et lesquels sont spécifiques à son histoire ? Nous allons présenter les principales positions qui se font jour à l'intérieur de cette catégorie pendant ces années, introduisant ainsi le corpus d'artistes que nous étudierons dans la deuxième partie de cette thèse. A la fin, il sera question de revenir sur la notion d'indépendance théâtrale à la lumière de son histoire et des changements qu'elle a connus pendant ce moment charnière de l'après-dictature, pour comprendre son usage contemporain.

2.2.1. Le dilemme de l'institutionnalisation

Les années 1980 sont des années de reconfiguration du champ théâtral, caractérisées par le retour des artistes exilés, une importante restructuration des institutions théâtrales (théâtres, écoles, prix) et la création de plusieurs événements (festivals, colloques, rencontres, débats). En ce moment décisif et tant attendu de revitalisation du champ théâtral, les artistes indépendants, surtout ceux qui ont joué un rôle important dans le célèbre cycle du *Teatro Abierto* ainsi que ceux qui reviennent de l'étranger, s'investissent dans la politique culturelle du gouvernement d'Alfonsín. Plusieurs artistes obtiendront pendant ces années une consécration parfois tardive, au déclin de leur carrière théâtrale pour certains, en parallèle avec la rapide consécration des nouveaux artistes. Les artistes émergents manifesteront leur résistance face aux codes esthétiques valorisés par les générations héritières d'une époque antérieure du théâtre indépendant. Pour ceux-ci, l'esthétique et l'idéologie du vieux théâtre indépendant est devenu hégémonique à partir du retour à la démocratie par leur incorporation dans les institutions de l'État à travers certaines de ses personnalités les plus éminentes, ce qu'ils appelleront le « canon théâtral dominant ».

Malgré le choc générationnel, peut-on parler de l'existence d'un véritable « canon théâtral dominant » dans le théâtre argentin de l'après-dictature ? L'idée d'un théâtre indépendant qui, ayant occupé un rôle de résistance, s'institutionnalise avec le retour de la démocratie, vient du fait que plusieurs de ses artistes significatifs vont occuper des postes publics de confiance. Carlos Gorostiza, dramaturge et metteur en scène de référence du mouvement du théâtre indépendant et l'un des organisateurs de *Teatro Abierto*, est nommé à la tête du Ministère de la Culture par le président Alfonsín, poste qu'il abandonnera néanmoins en 1986. Mario « Pacho » O'Donnell³¹⁶, écrivain et psychiatre, intellectuel proche du mouvement du théâtre indépendant, qui reviendra d'exil pour participer à *Teatro Abierto*

³¹⁶ Mario "Pacho" O'Donnell (1941) [Voir NB]

en 1981, sera désigné par Alfonsín pour occuper le poste de Secrétaire à la Culture de la ville de Buenos Aires. Pendant les années 1990 et déjà sous le gouvernement de C. Menem, O'Donnell sera aussi Secrétaire à la Culture du gouvernement national, créant l'Institut National du Cinéma et des Arts Audiovisuels (INCAA) et l'Institut National du Théâtre (INT), deux structures d'une grande importance pour la dynamisation des champs de production artistique locaux. Roberto Perinelli³¹⁷, metteur en scène et dramaturge, appartenant lui aussi au théâtre indépendant, sera désigné par O'Donnell directeur de l'Ecole Municipale d'Art Dramatique (EMAD), dont une réforme des programmes et le renouvellement des enseignants actualiseront les méthodes d'enseignement. Juan Carlos Gené, acteur, dramaturge et metteur en scène exilé au Venezuela, retourne en Argentine en 1992 pour prendre en main la direction du *Teatro Municipal General San Martín* ainsi que de Canal 7, chaîne de télévision publique. J.C. Gené sera également jusqu'à sa mort, en 2012, le directeur du CELCIT Argentine – *Centro Latinoamericano de Creación y de Investigación Teatral* –, institution pour la création et la diffusion des arts de la scène fondée au Venezuela en 1975, dont une extension est ouverte en Argentine en 1979, et qui aura un rôle déterminant au moment du retour à la démocratie.

Ces artistes issus du théâtre indépendant – dont nous n'avons mentionné que quelques exemples – ont joué un rôle actif dans la réhabilitation des institutions culturelles officielles, ce qui fera que certains des principes et des esthétiques de ce type de théâtre seront intégrés en tant que piliers de la politique culturelle de l'État. Pour ces artistes confirmés, il s'agissait d'agir à partir des pouvoirs publics, en profitant de l'enthousiasme du retour à la démocratie, afin de revitaliser certaines des luttes historiques du vieux mouvement du théâtre indépendant visant la démocratisation de l'accès à la culture (la hausse de la qualité de l'art théâtral national, l'élargissement des publics, la formation des nouvelles générations). C'est ainsi que seront créées des structures publiques pour promouvoir et financer les publications, les festivals, la réhabilitation des centres culturels ou de théâtres, le soutien des jeunes talents, le financement des tournées, et la reconnaissance des trajectoires artistiques.

Il faut néanmoins relativiser la vision si consensuelle d'une institutionnalisation du théâtre indépendant. Certes, avec le retour à la démocratie certaines figures du théâtre indépendant vont occuper des postes de pouvoir au sein des institutions de l'État, ce qui favorise la diffusion de ses principes à travers les institutions officielles. Néanmoins, ce ne

³¹⁷ Roberto Perinelli (1950) [Voir NB]

sont *que* des postes politiques – en cohérence d’ailleurs avec la militance anti-péroniste de certains artistes et également avec la « politique théâtrale » que le théâtre indépendant réclamait dès ses origines. Lié aux évolutions politiques pendant l’après-dictature, l’exercice du pouvoir dans les institutions culturelles de l’État par les artistes indépendants sera tributaire du parti politique au gouvernement. Nous ne pouvons donc pas parler d’une instance théâtrale qui fonctionne en tant que corps légitime et légitimateur avec une certaine autonomie – comme peut l’être l’Académie des Lettres analysée par Pierre Bourdieu à propos de la littérature en France à l’époque de Flaubert – non plus d’une politique culturelle solide, stable et partiellement autonome vis-à-vis des alternances politiques, comme celle qu’a mise en place André Malraux en France et qu’a renforcée Jack Lang, ministre de la Culture sous François Mitterrand. Dans le cas argentin, l’institutionnalisation du théâtre indépendant révèle bien évidemment l’héritage de l’engagement politique des artistes, mais montre aussi les faiblesses de la politique étatique et sa variabilité selon les gouvernements.

Par cette variabilité dans l’orientation des politiques culturelles de l’État, l’institutionnalisation des artistes du théâtre indépendant n’est pas complète ou définitive. D’abord, de nombreux artistes de cette génération vont continuer leur activité en dehors des institutions de l’État. Plus tard, durant les années 1990 et la mise en place des politiques néolibérales du gouvernement de C. Menem, le contexte sera bien différent et nous verrons les artistes se mobiliser au nom du théâtre indépendant face aux restrictions du budget dévolu à la culture. L’*Asociación Argentina del Teatro Independiente* (Artei) dirigée par Felisa Yeni et Alberto Félix Alberto sera une structure de mobilisation collective à laquelle participeront de nombreuses figures du théâtre indépendant et qui dénoncera régulièrement les réductions dont sont l’objet les subventions théâtrales dans tout le pays. Un autre exemple est celui de l’association *Movimiento de Apoyo al Teatro* (MATE) créée en 1994 par des figures centrales du théâtre indépendant comme Alejandra Boero, Roberto Cossa, Eduardo Rovner, Carlos Gorostiza, Roberto Perinelli, Maria Rosa Gallo, entre autres, ayant pour but de préparer une législation théâtrale adaptée à la réalité du secteur³¹⁸.

³¹⁸ MATE était un rassemblement indépendant d’artistes, de programmeurs et de critiques dont le premier objet a été de demander au gouvernement de la ville de légiférer au plus vite au sujet d’une régulation de l’activité théâtrale. Dans la déclaration de principes du MATE présentée le 6 mars 1995 dans les locaux d’*Andamio 90* – studio d’Alejandra Boero –, les acteurs du secteur rappellent à l’Etat son devoir de soutien à l’activité théâtrale, considéré comme « une obligation incontournable en termes de préoccupation pour le développement moral et spirituel des citoyens ». Avec Alejandra Boero pour porte-parole ainsi que d’autres membres du mouvement du théâtre indépendant, l’association MATE rédige un premier projet de loi qui sera présenté en 1996 aux nouvelles autorités de la Ville de Buenos Aires. C’est grâce à l’engagement de cette association que la Loi 24.800, Loi

Le théâtre indépendant n'a donc jamais été complètement institutionnalisé, de même sa consécration n'a été ni unanime ni consensuelle durant les années qui ont suivi la fin de la dictature militaire. Cela interroge fortement l'idée largement véhiculée par la critique locale d'un « canon théâtral » hégémonique. Le paysage des institutions théâtrales de l'après-dictature montre davantage les faiblesses d'un système démantelé et les efforts de certaines individualités isolées pour le remettre en marche qu'une politique culturelle apte à garantir un fonctionnement plus au moins stable du secteur et à intervenir avec légitimité au sein des instances de consécration artistique.

2.2.2. Le théâtre alternatif, une variation de l'indépendance

L'émergence dans ce milieu théâtral en recomposition d'artistes plus jeunes pose de nombreuses questions à la notion d'indépendance. Nul doute quant à leur appartenance au théâtre indépendant : leurs projets, au moins au départ, ne sont pas subventionnés par l'État et ils circulent à travers des circuits alternatifs en gestation, éloignés du théâtre commercial. D'autre part, la plupart d'entre eux prônent une actualisation du langage du théâtre et la défense d'un espace d'expérimentation artistique, idée que l'on retrouve au cœur des propos des premières générations d'indépendants. Cependant, la plupart de ces artistes, au moins ceux qui ont obtenu une certaine reconnaissance par la suite, s'opposent à ce qu'ils considèrent comme une *doxa* esthétique héritée des moments passés du théâtre indépendant, et souhaitent effacer les frontières qui séparaient auparavant le circuit indépendant des autres circuits, en termes politiques et aussi économiques. La notion de théâtre alternatif apparaît ainsi pour désigner tout un ensemble de nouveaux artistes et compagnies qui, tout en faisant partie du théâtre indépendant, veulent se distinguer des manières antérieures de concevoir et de pratiquer l'indépendance théâtrale.

La rupture que prônent les nouvelles générations est à la fois politique et esthétique. Les nouvelles générations vont se détacher de tout discours politique unificateur. Il s'agit en définitive d'un déplacement de la fonction politique du théâtre, en tant qu'il contribue à écrire

Nationale du Théâtre, fut approuvée par le Congrès le 23 avril 1997, permettant notamment la création de l'Institut National du Théâtre et à travers cette structure les prémices d'une politique de subvention publique de l'activité théâtrale. Une deuxième structure sera créée, qui se révélera centrale dans les années à venir : en 1999 le Gouvernement de la ville de Buenos Aires crée le *Proteatro – Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires* – une structure inédite de régulation et de subvention de l'activité théâtrale « non officielle » de la ville. *Proteatro* est la réponse du gouvernement à la croissance de l'activité théâtrale indépendante dans la ville de Buenos Aires, une façon aussi pour les institutions publiques de régulariser cette activité qui jusqu'alors s'était développée sous forme d'économie informelle.

un récit du monde, et en tant que pratique visant à changer le monde d'un point de vue micro-politique. « La dimension morale du théâtre indépendant avait causé un grand malentendu : la croyance que le travail scénique est une expérience noble », analyse Ricardo Bartís, metteur en scène clé de cette nouvelle période du théâtre indépendant³¹⁹. Les années de l'après-dictature voient ainsi l'abandon des grands récits politiques pour passer à une démarche plus immédiate : « la revalorisation des niveaux plus intimes de rassemblement, juste en rapport avec la passion de jouer, de se rassembler avec les gens et de produire quelque chose sans beaucoup d'attentes, sans fanfare »³²⁰. Bartís revendique ainsi la mise en place presque spontanée d'un nouveau circuit de production et de circulation théâtrale, ce qui sera le principal geste politique de la nouvelle génération. Ce phénomène est pour l'artiste indissociable d'un esprit d'époque liée aux années d'après-dictature :

Paradoxalement, la dictature a contribué – et je le dis avec horreur – au développement d'un autre mode de production théâtrale, car elle a tout brisé, elle a produit une sensation absolue d'être orphelin, et tout ce qui va être fait ensuite se fera dans l'acceptation qu'il n'existe plus aucun modèle de paternité valable. Elle avait produit un grand vide, donc il fallait réagir comme on pouvait, et survivre. L'idée de la professionnalisation au théâtre ne fonctionnait plus. Une grande partie des artistes commence ainsi à se produire partout : dans les caves, dans les maisons, dans n'importe quel endroit où ils trouvent une place³²¹.

En ce qui concerne les débats esthétiques, la *doxa* que renient les nouveaux artistes implique d'abord une esthétique empruntant à des formes réalistes apparues dans les années 1960-1970³²². Selon Julia Elena Sagasetta, cette rupture aboutit à « une prolifération d'esthétiques, un fort désir d'expérimentation, une théâtralité diffuse qui questionne la place hiérarchique du paradigme antérieur : celui du dramaturge, celui du texte préexistant »³²³. C'est justement l'explosion de tout principe unificateur qui amène la critique théâtrale à introduire la notion de « multiplicité » pour désigner ce nouveau théâtre. D'après Jorge Dubatti, cette multiplicité désigne un nouveau « canon » basé sur le principe de la différence. Les poétiques coexistent désormais et n'ont pas besoin de s'aligner à une école, une tendance ou un mouvement déterminé pour être acceptées ou légitimées³²⁴. Il ne s'agit plus d'un théâtre indépendant, mais d'une « prolifération de mondes », toujours indépendants de l'État et du

³¹⁹ Ricardo BARTIS, «El teatro independiente y el teatro actual» dans *Teatro XXI*, Año VIII, N°15, 2002, p. 22 [Tda].

³²⁰ Ricardo BARTIS, «Problemas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual», *Teatro XXI*, Año II, N°3, 1996, p.19. [Tda].

³²¹ Jorge DUBATTI, «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar», Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro, n° 16 (enero-abril), 16-21. p. 19. [Tda].

³²² Nestor TIRRI, *op.cit.*, p.18.

³²³ Julia Elena SAGASETA, «Teatro argentino de los '90», *Teatro XX*, p.6.

³²⁴ Jorge DUBATTI, «El teatro argentino en la post-dictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad», *Teatro Hispanoamericano*, No 7-8, Arrabal, 2010, p.18.

marché – même si moins autonomes économiquement – qui fera exploser toute considération « doxique »³²⁵.

Peut-on parler d'un changement théâtral pendant l'après-dictature ? Le changement esthétique qu'expérimente le théâtre pendant la post-dictature, changement qui s'est produit en différentes étapes et sous différentes formes, comporte une remise en question de la place du texte dans la création théâtrale, une intervention sur les procédures réalistes de construction de la scène et du jeu des comédiens, et une remise à plat des hiérarchies à l'intérieur du processus créatif. Ce changement est également lié aux évolutions des pratiques politiques des artistes, et de leurs modes d'organisation professionnels.

Tout d'abord, le discours contre le réalisme et ses procédures n'était pas seulement une critique esthétique, c'était aussi un refus de l'imposition dogmatique de ces formes théâtrales ainsi que du contrôle des espaces de diffusion. Les nouvelles modalités de l'activité théâtrale s'inscrivent en rupture avec certains aspects de la tradition indépendante, et en même temps signifient une forme de revendication d'indépendance : se développent des structures moins contraignantes, des collectifs plus éphémères – par opposition à la relative stabilité des compagnies – et les artistes circulent plus librement parmi les différents circuits (indépendant, commercial et public) sans pour autant renier leur fidélité au théâtre indépendant. La création d'un circuit alternatif à celui des salles reconnues de Buenos Aires, au départ mécanisme de survie face à un réseau de diffusion frileux vis-à-vis des nouveaux artistes, devient très rapidement un choix esthétique. La précarité technique des espaces, la pauvreté de budget, les scénographies conçues sous contraintes conduisent à développer un type d'esthétique propre, qui met l'accent sur le jeu des comédiens et leur rapport avec la salle. Par ailleurs, les moyens de financement se diversifient. Pour les jeunes troupes, l'équilibre financier repose sur des subventions publiques³²⁶, de partenariats avec le privé, d'aides d'organisations internationales et de revenus liés à des activités culturelles parallèles (cours et ateliers de formation, restauration, expositions, concerts). Le développement accéléré du circuit alternatif crée aussi une sorte d'économie à micro-échelle (à travers une offre diversifiée de formations, de cultures et d'activités connexes) qui devient une forme indirecte de financement de la création

³²⁵ *Ibid.*, p. 18.

³²⁶ Depuis la création de l'Institut National du Théâtre en 1997 et du *Proteatro* de la ville de Buenos Aires en 1999, ces deux institutions publiques donnent tous les ans des subventions pour l'entretien de salles indépendantes et pour les projets de jeunes collectifs. L'argent public est devenu une ressource régulière, qui ne finance pas l'ensemble de l'activité mais constitue une aide indispensable.

théâtrale. Cette manière de gérer l'activité artistique grâce à différents moyens de récolter de l'argent permet au théâtre de résister à la précarité des ressources.

Ensuite, en ce qui concerne la façon dont s'organise le travail théâtral dans la société, on observera une reconfiguration des formes de financement, avec la réappropriation de la notion d'autogestion ainsi qu'une redéfinition de la notion d'indépendance – moins restrictive que par le passé – que nous analyserons dans la section suivante. Les « compagnies théâtrales » déclineront au profit de regroupements plus flexibles et moins contraignants, il y aura aussi diversification des ressources (des subventions publiques, privées et étrangères) ainsi qu'une plus grande circulation entre les différents circuits théâtraux.

Présenté comme une rupture esthétique au départ, puis comme un renouveau plus large qui touche plusieurs dimensions, le changement théâtral expérimenté par le théâtre indépendant pendant les années de l'après-dictature en Argentine s'est opéré en trois étapes : une toute première caractérisée par l'émergence de propositions théâtrales qui introduisent une redéfinition du jeu de l'acteur et qui revendiquent le caractère performatif du théâtre (propositions qui, pour la plupart, ont vu le jour dans le circuit *under* de Buenos Aires entre 1983 et 1989) ; une deuxième étape durant laquelle les questionnements des conventions théâtrales qui avaient émergé de façon spontanée sont absorbés par des projets artistiques qui élaborent un discours et une œuvre en concordance, dont le travail de Ricardo Bartís au *Sportivo Teatral de Buenos Aires* et celui de la troupe *Periférico de Objetos* forment deux exemples paradigmatiques (étape qui s'entendra entre les années 1987 et 1999 où ces derniers réaliseront leurs pièces plus importants et consolideront leur carrière) ; et une troisième étape au cours de laquelle ces questionnements rejoignent l'écriture dramaturgique et sont réappropriés ensuite par les nouvelles générations d'artistes (étape que nous pourrions dater de l'apparition du collectif *Caraja-jí* en 1995 jusqu'à la fin de notre période en 2003).

La notion d'indépendance théâtrale est à la fois centrale et paradigmatique dans ce changement : d'abord elle est la cible de la rupture prônée par le nouveau théâtre ; mais par la suite elle sera réincorporée aux discours des artistes. C'est ainsi que, vers la fin de la période de notre étude, nous verrons émerger une nouvelle idée d'indépendance théâtrale, avec une centralité inédite dans le champ théâtral argentin, lequel gagnera de plus en plus de reconnaissance dans les circuits du théâtre contemporain à l'étranger.

2.3 L'indépendance théâtrale, le « signifiant flottant » du théâtre argentin

Dans notre première partie, nous avons proposé une périodisation du théâtre indépendant argentin depuis son apparition jusqu'à nos jours. On peut en tirer deux constats. Le premier est que le contexte social et politique des années qui suivent la fin de la dernière dictature militaire marque un renouvellement des formes esthétiques et organisationnelles du théâtre qui rejoint également des phénomènes analogues dans d'autres disciplines artistiques. Le deuxième constat est que, bien qu'avec de profonds changements dans leur pratique, les artistes du théâtre émergent garderont la notion d'indépendance théâtrale. Nous pouvons ainsi penser que les deux moments que nous avons identifiés, celui du « mouvement » et celui de la « multiplicité », présentent une continuité manifestée à travers la persistance de l'adjectif « indépendant » même s'ils sont bien différents en ce qui concerne les pratiques et les représentations que s'organisent autour de ce mot. D'abord, ces deux moments contribuent à la consolidation d'un espace théâtral qui revendique son autonomie, même relative, face au théâtre public et au théâtre privé. Dans le deuxième moment, à cette revendication se rajoute celle d'une autonomie face à une responsabilité politique du théâtre envers la société. Ce questionnement de la portée politique du théâtre indépendant ne suppose pas nécessairement un abandon total du propos politique des artistes, mais marque en tous cas un point de rupture entre un moment et l'autre. Ainsi, la période de l'après-dictature est déterminante pour cette nouvelle configuration de l'espace théâtral indépendant, faisant suite à un conflit majeur à l'intérieur de la société civile ayant dissout, au moins momentanément, l'idée d'une convergence entre avant-garde esthétique et avant-garde politique.

Tandis que l'hypothèse d'une disparition progressive du théâtre indépendant se répandait parmi certains chercheurs et artistes³²⁷, la notion d'indépendance a connu dans le même temps une re-sémantisation et une réincorporation dans les discours dans le deuxième moment de notre périodisation. L'hypothèse de la disparition du théâtre indépendant s'appuie sur le constat d'un effacement progressif, à partir des années 1980, des frontières entre les

³²⁷ Selon Osvaldo Pellettieri : « le théâtre indépendant fut un phénomène qui rassemblait non seulement auteurs, acteurs et metteurs en scène ; il s'agissait aussi d'un théâtre qui avait un public « captif » et des critiques « organiques » au mouvement... Le lexique et les conventions mis en avant avaient pour objectif de construire un « autre » à la fois politique (le péronisme) et esthétique (le théâtre commercial). Une fois disparu l'ennemi politique (...), le phénomène s'étend rapidement et avec lui le paradigme critique qui le soutenait. » Osvaldo PELLETTIERI (coord.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen IV. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires : Galerna, 142-155. [Tda].

trois circuits constituant le « système théâtral argentin » : le circuit commercial/privé, le circuit officiel/public et le circuit indépendant. Bernardo Carey, dramaturge de l'ancienne génération du théâtre indépendant, actuel directeur d'Argentores, affirme qu'il y a un échange entre les circuits et il ajoute qu'« aujourd'hui personne ne trouve étrange qu'un comédien fasse du théâtre commercial, qu'il joue ensuite au *Teatro San Martin*, puis qu'il fasse le monologue qu'il a toujours voulu faire dans une petite salle indépendante », avant de conclure : « On voit bien qu'il s'agit d'une nouvelle vision du théâtre »³²⁸.

La porosité des frontières entre les différents espaces est flagrante. On l'observe suivant trois constats. Le premier est un mouvement du théâtre indépendant vers les institutions culturelles publiques, ce qui fait que certaines valeurs et esthétiques associées à l'origine au théâtre indépendant vont être mises en exergue à travers les institutions de l'État – écoles, théâtres publics, prix, festivals. Le deuxième est la circulation d'artistes entre les scènes alternatives et les scènes commerciales, sans pour autant que cela suppose un conflit avec leur autodéfinition en tant qu'artistes indépendants. Le troisième est un double mouvement : en même temps qu'émerge un théâtre « alternatif » ou « off » qui se revendique comme espace « indépendant du théâtre indépendant », celui-ci se retrouve de plus en plus dépendant des subventions de l'État ou d'un financement par des institutions privées ou étrangères. Comment cette porosité des frontières elle est perçue par les artistes eux-mêmes ? Que pensent les artistes argentins contemporains de la notion d'indépendance théâtrale ?

Rubén Schumacher³²⁹, metteur en scène, créateur et directeur du *Kafka Teatro*, et actuel directeur du *Teatro Payro*, décrit le rapprochement du théâtre indépendant du théâtre officiel/public comme une « tension irrésoluble » mais inévitable :

Le concept d'indépendance est en crise car nous nous rapprochons de plus en plus de l'idée d'un théâtre public. Le vieux concept d'indépendance est né d'une réaction à l'ordre public. Aujourd'hui, cette raison n'existe plus... Moi j'ai un théâtre, et cette année je vais diriger un autre : j'ai besoin que l'État me donne une subvention, et par conséquent je suis obligé de re-signifier le mot indépendance. J'ai de l'indépendance par rapport à la programmation du théâtre, par exemple, mais je ne peux pas oublier que j'ai une sujétion vis-à-vis de l'Etat. Ceci installe une tension irrésoluble pour le théâtre indépendant³³⁰.

³²⁸ Entretien avec Bernardo Carey réalisé par l'auteure à Buenos Aires, décembre 2014. [Tda].

³²⁹ Rubén Schumacher, (1951) [Voir NB]

³³⁰ Entretien avec Ruben Schumacher réalisé par l'auteure à Buenos Aires, décembre 2014. Le surligné est de l'auteure. [Tda].

Claudio Tolcachir³³¹, jeune metteur en scène issu du théâtre indépendant, estime que le fait de passer du circuit « alternatif » au circuit « commercial » ne suppose pas une perte de la qualité d'artiste indépendant, au contraire : la liberté de pouvoir passer d'un circuit à l'autre rend sa pratique plus indépendante. Nonobstant, il reconnaît une différence liée aux modalités de production des pièces entre un circuit et l'autre. Quand un journaliste lui demande de préciser la signification du mot « indépendance », utilisé indistinctement pour décrire le théâtre *La Mascara* des années 1950 et son théâtre à lui, *Timbre 4*, dans les années 2000, Tolcachir répond :

On se demande tout de suite : indépendant par rapport à qui ? Moi, j'alterne, et parfois je fais des pièces dans le théâtre commercial. J'aime bien changer de terrain. La différence réside dans la capacité de recherche, d'expérimentation. Dans le théâtre indépendant, je cherche quelque chose d'excitant ; qui puisse représenter un défi technique et une nouveauté... C'est comme « aller à la pêche » à chaque répétition. On sent que la pièce existe quelque part et il faut la chercher. C'est un travail qui ne s'arrête jamais... Par contre, quand je mets en scène une pièce dans le théâtre commercial la finalité est claire : attirer la plus grande quantité de public. Peut-être devrait-on abandonner le mot « indépendant »... Je préfère l'idée d'un théâtre « alternatif », « artisanal » ou, pourquoi pas, « personnel »³³².

Le caractère flou qu'acquiert la notion permet aujourd'hui d'intégrer dans un même mot plusieurs mythes de l'histoire du théâtre indépendant, depuis les récits de l'époque du mouvement, les luttes des auteurs avant-gardistes des années 1960, jusqu'au moment le plus récent, celui des ruptures pendant l'après-dictature et du canon de la multiplicité. Lorenzo Quinteros³³³, par exemple, avec une vision plus classique, fait appel à une sorte d'idée abstraite de l'indépendance liée au « théâtre d'art », qui transcende les époques : « Je considère que le vrai théâtre, comme l'art en général, est toujours indépendant, parce que l'artiste ne doit pas s'attacher à l'institution ou aux corporations qui veulent orienter ou déterminer ce qu'il fait »³³⁴. Ricardo Bartís, quant à lui, parle plutôt d'une pratique, d'une manière de faire, qui distingue l'indépendance théâtrale :

³³¹ Claudio Tolcachir, (1975) [Voir NB]

³³² «El teatro es un fenómeno de la clase media argentina» Entrevista a Claudio Tolcachir y Augusto Fernandes por Diego Jemio, Clarín, 03 novembre 2014. Article consulté en ligne le 15 août 2015 à l'adresse : http://www.clarin.com/viva/teatro-claudio_tolcachir-augusto_fernandes-margarita_xirgu_0_1241876115.html [Tda].

³³³ Lorenzo Quinteros, (1945) [Voir NB]

³³⁴ Entretien avec Lorenzo Quinteros réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014. Le surligné est de l'auteure. [Tda].

Il faut le dire : il n’y a plus de scène indépendante sauf si l’on considère indépendante une manière de travailler sans considération de visibilité ni d’argent, à partir surtout de l’enthousiasme des personnes qui la font³³⁵.

Sergio Boris³³⁶, comédien et metteur en scène, ancien élève de Bartís, défend l’idée de l’indépendance théâtrale en tant que pratique mais également en tant qu’éthique artiste :

Il y a une résistance, un conflit des théâtres, une guerre de théâtres comme disait Shakespeare (...). Il y a un type de théâtre qui abandonne toute possibilité de discours sur le langage théâtral, des metteurs en scène qui sont passés définitivement au théâtre commercial (...) Et puis il y a un théâtre qui continue au-delà de l’argent, au-delà de ce qui est la production, la rentabilité, la vente de billets et les têtes d’affiche... Il y a un théâtre qui défend l’idée de la recherche au-delà des temps déterminés par la production : dans le jeu, dans le langage, dans ce que l’on veut construire³³⁷.

Cette idée de l’indépendance comme une « manière de travailler » est bien répandue aujourd’hui dans le milieu théâtral : elle ne désigne plus un « mouvement », un « sous-système » ou même un « style », mais une sorte de « praxis » ou d’« éthique » du travail de l’artiste. Pour les uns – Bartís notamment – cette manière de travailler est exclusive, pour d’autres – comme par exemple C. Tolcachir, ou bien des autres artistes issus du théâtre indépendant ayant du succès sur les scènes privés ou publiques comme Alejandro Tantanian³³⁸ ou Javier Daulte³³⁹ – elle peut s’accommoder d’une activité dans le théâtre commercial ou dans un théâtre public. Les différentes citations nous montrent que l’appartenance au champ de l’indépendance théâtrale ne fait pas consensus parmi les artistes aujourd’hui. Le mot est dépouillé de tout substrat idéologique ou référence dogmatique – esthétique ou politique – et peut être réutilisé par chacun pour revendiquer à son goût un espace de liberté artistique, d’autonomie, de recherche, d’art, d’engagement, etc. Néanmoins, le mot indépendant peut encore devenir un lieu du « politique » quand il se voit menacé – soit

³³⁵«Entrevista a Ricardo Bartís» por Alejandro Lingenti, Los Inrocks, 28 novembre 13. Article consulté en ligne le 15 aout 2015 à l’adresse: <http://www.losinrocks.com/destacados/entrevista-a-ricardo-bartis#.Vc8qu5eznD8> Le surligné est de l’auteur. [Tda].

³³⁶ Sergio Boris [Voir NB]

³³⁷ Entretien avec Sergio Boris réalisé par l’auteur réalisé à Buenos Aires, 2014. Le surligné est de l’auteur. [Tda].

³³⁸ « Si l’on considère le circuit professionnel – et par “professionnel” j’entends la possibilité de gagner de l’argent avec ton travail dans un pays comme l’Argentine –, la seule possibilité concrète et réelle que ton travail soit payé dignement est soit dans le théâtre officiel – et chaque fois moins – soit dans le théâtre commercial. Au théâtre commercial, tu fais un travail et ils te payent. En quoi cela peut-il être mauvais ? Puis bien sûr, il y a des artistes du théâtre indépendant qui ont construit un empire, qui ont une école. Moi, je n’ai jamais eu pour objectif d’ouvrir une école et de vivre de ça » Entretien avec Alejandro Tantanian réalisé par l’auteur à Buenos Aires, 2013. [Tda].

³³⁹ «...c’est très facile de construire un discours de « non à la *calle Corrientes* » [épicerie des théâtres commerciaux], non au théâtre commercial, mais j’ai un autre discours : si le théâtre commercial me donne l’opportunité de faire du théâtre dans la *calle Corrientes*, qui à mon avis peut être bon, pourquoi je ne devrais pas le faire ? Le théâtre est un, et dans cent mille ans on dira « il y avait une chose appelé art » et on sera tous dedans » Javier Daulte, entretien réalisé par l’auteur à Buenos Aires, 2014. [Tda].

par les crises économiques, notamment pendant celle de 2001, soit par les politiques publiques, comme par exemple les réductions budgétaires du gouvernement actuel³⁴⁰. Ainsi la pratique indépendante aujourd'hui n'est plus une pratique exclusive, mais loin de disparaître, elle est devenue un espace revendiqué par la plupart des artistes.

Au-delà de l'effacement des frontières entre les circuits, que nous avons représenté graphiquement dans la Figure N°6³⁴¹, nous pouvons nous demander quelles sont les différences qui persistent entre eux et qui justifient encore l'utilisation de ce mot pour désigner une manière de travailler. En ce qui concerne les formes de production, les trois circuits sont encore très distincts : a) un théâtre dont la finalité principale est de procurer des recettes (billetterie et éventuels produits dérivés – autour des comédiens, des textes, via les tournées et le merchandising) ; b) un théâtre entièrement subventionné par l'État, et dont la programmation est encadrée ; c) un théâtre qui reste autonome artistiquement dans sa programmation et ses formes esthétiques, mais dont les artistes gagnent difficilement leur vie, et qui dépend de fait de subventions publiques et de l'établissement d'une économie à micro-échelle.

En ce qui concerne la qualité artistique des pièces, la distinction n'est pas une évidence aujourd'hui. Le théâtre commercial, toujours en quête de « ce qui marche », présente depuis quelques années des œuvres plus exigeantes qui s'adressent à un public cultivé, attirant des metteurs en scène, des dramaturges et même des comédiens du circuit alternatif qui ont déjà prouvé leur succès ailleurs. Emilio Garcia Whebi³⁴² est catégorique sur ce point :

Une tendance des cinq ou dix dernières années est l'engagement par le théâtre commercial et la télévision des meilleurs acteurs et metteurs en scènes du théâtre indépendant. Alors tout s'égalise : tu vas voir du théâtre indépendant et c'est la même chose qu'aller voir du théâtre commercial, sauf que dans l'un il y a des objets pas chers et

³⁴⁰ En 2015, pendant que je commençai à écrire cette thèse, plusieurs personnes liées au théâtre indépendant – artistes, producteurs, etc. – manifestent face à l'*Agencia Gubernamental de Control* à cause de la fermeture de plusieurs espaces qui ne remplissent pas les conditions d'habilitation. Les manifestants, membres d'ARTEI – *Asociación Argentina de Teatros Independientes* –, dénoncent la fermeture d'au moins cinq espaces indépendants et la mise en place de l'*Unidad de Proyectos Especiales* destinée à prendre en charge ce type de situations. L'UPE fut approuvée par le Décret 879/08 mais depuis deux ans elle n'est plus opérante, sa mise en fonctionnement étant « systématiquement bloquée par l'*Agencia Gubernamental de Control* et le Gouvernement de la ville de Buenos Aires » dit la vidéo qui a circulé dans les réseaux sociaux sous le slogan « la culture ne se clôture ». Cristina Banegas, Ricardo Bartis, Claudio Tolcahir, Javier Daulte, entre autres figures du théâtre indépendant, sont les personnalités les plus en vue de cette manifestation.

³⁴¹ Voir Figure n°6 : Rapports entre circuits théâtraux (t. indépendant, t. commercial, t. public), p.135.

³⁴² Emilio Garcia Whebi (1964) [Voir NB]

dans l'autre plus de lumières. Les frontières très claires qu'il y avait dans les années 1990 entre le théâtre commercial et le théâtre indépendant se sont complètement effacées³⁴³.

Dans le théâtre public, les salles indépendantes historiques répètent parfois de vieux formats ou thématiques, et subissent une progressive crise du public. Néanmoins, on peut noter que A. Tantanian vient d'être recruté comme directeur du *Teatro Nacional Cervantes*, proposant une programmation renouvelée, et faisant appel à de nombreux artistes figures qui se réclament de l'indépendance. Enfin le réseau de petites salles indépendantes, appelé « circuit théâtral off », se caractérise par une éclosion des salles et un accroissement de l'offre théâtrale, avec des propositions esthétiques et une qualité des pièces très hétérogène. Dans les trois circuits nous trouvons des artistes issus du circuit indépendant, même s'ils sont bien sûr plus nombreux dans le troisième circuit. Ainsi, plutôt que d'un théâtre indépendant, il faudrait parler d'un « espace théâtral indépendant » : plus hétérogène, plus diffus et flexible, plus difficile à saisir.

Etant donnée la complexité du panorama actuel du théâtre et la dissolution progressive de ce qui distinguait le théâtre indépendant de ses concurrents, quelle est la pertinence de ce terme qui permet qu'il soit si persistant dans le théâtre argentin contemporain ? Si l'on suit la définition stricte de ce qu'est le théâtre indépendant (selon ce que nous avons défini comme son « premier moment »), le théâtre actuel ne mérite plus ce qualificatif. Néanmoins, cette catégorie et l'« éthique » de l'artiste qui lui est associée sont encore défendus par la plupart des artistes et des médiateurs aussi bien en Argentine qu'à l'étranger.

Le philosophe argentin Ernesto Laclau propose le concept de « signifiant flottant » pour certaines « images » ou « mots » qui permettent d'articuler dans un champ de lutte politique déterminé une multiplicité de significations. Les signifiants flottants sont par nature ambigus et polysémiques car ils servent à désigner des imaginaires collectifs, reliant parfois « des champs opposés » et capables de « se redéfinir constamment »³⁴⁴. Ainsi, « les signifiants imaginaires qui constituent l'horizon d'une communauté sont tendanciellement vides et essentiellement ambigus »³⁴⁵. La catégorie indépendante dans le théâtre argentin opère aujourd'hui d'une manière analogue aux signifiants flottants décrits par Laclau pour le champ politique : comme des formes discursives qui rendent évidentes les luttes pour l'hégémonie

³⁴³ Entretien avec Emilio Garcia Whebi réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

³⁴⁴ Ernesto LACLAU et Chantal MOUFFE, *Hegemonía y estrategia socialista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004 [1987], p.179.

³⁴⁵ Ernesto LACLAU, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000 [1990], p. 80. [Tda].

dans un champ spécifique. Dans ce sens, le théâtre indépendant désigne un imaginaire partagé par une vaste communauté théâtrale, réunissant des significations distinctes mais prenant également des formes très précises selon le contexte historique.

En tant que signifiant d'un imaginaire collectif, la notion de théâtre indépendant est suffisamment large pour que chacun puisse y faire appel selon ce qui est le plus utile à son propos, permettant ainsi de condenser dans les discours des artistes une multiplicité d'aspects plus ou moins cohérents : premièrement, la revendication d'un espace de création autonome par rapport au marché du spectacle et aux politiques culturelles de l'État – même si cette autonomie est toujours relative et dans un processus de négociation ; deuxièmement, la revendication d'un espace privilégié pour la recherche théâtrale et l'émergence de « nouveaux langages scéniques », contre toute hégémonie esthétique – bien que postérieurement ces mêmes formes ou langages soient légitimés quand ils atteignent le grand public ou les scènes officielles ; troisièmement, une revendication « politique » en temps de crise – notamment pendant la crise économique de 2001, ou face à la perte de droits ou de subventions ; enfin, le théâtre indépendant devient de plus en plus une catégorie distinctive du théâtre argentin, à la fois liée à une longue tradition nationale et en même temps de portée universelle.

Nous pouvons affirmer qu'au-delà des changements, la notion de théâtre indépendant continue à délimiter un espace théâtral qui, faute d'une véritable autonomie économique (et parfois politique) ne cesse de revendiquer au moins une autonomie artistique, devenant ainsi l'endroit où s'est forgée une manière de faire un théâtre aujourd'hui reconnu, du moins en France, comme « le théâtre argentin »³⁴⁶.

³⁴⁶ Dans un récent livre d'entretien avec des artistes du théâtre argentin de la génération post-dictature « connus en France ou en Europe », ses compilateurs (Judith Martin, directrice de Ligne Directe, agence de production chargée de la diffusion du théâtre argentin en France, et Jean-Louis Perrier, critique de théâtre français) ont choisi le titre : « Buenos Aires, génération théâtre indépendant ». Judith MARTIN *et al*, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Les Solitaires Intempestifs Editions, 2010.

Figure n°4 : Chronologie du théâtre indépendant - Moment 2 (1983-2003)

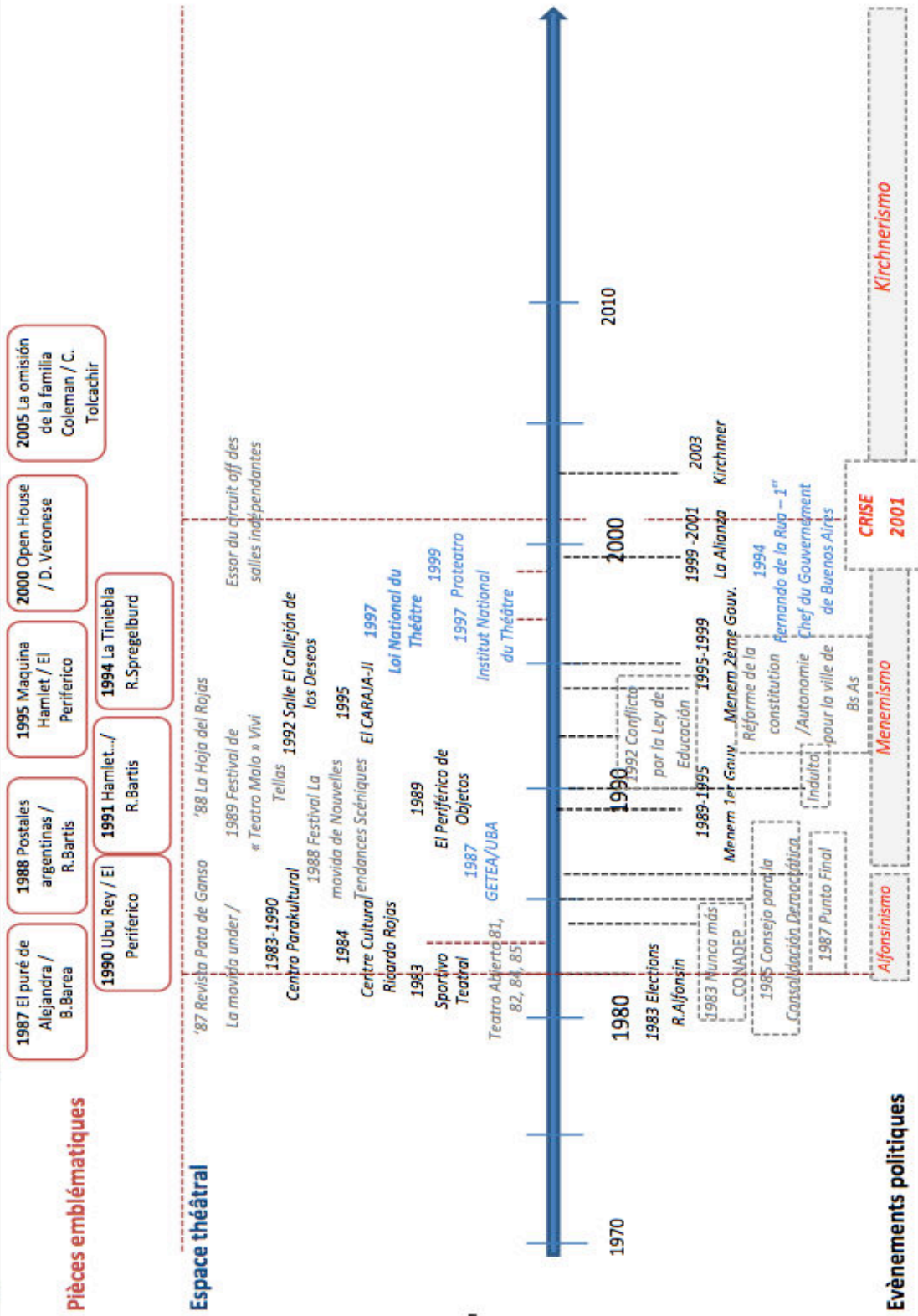


Figure n° 5: Chronologie comparative de l'après-dictature par discipline artistique

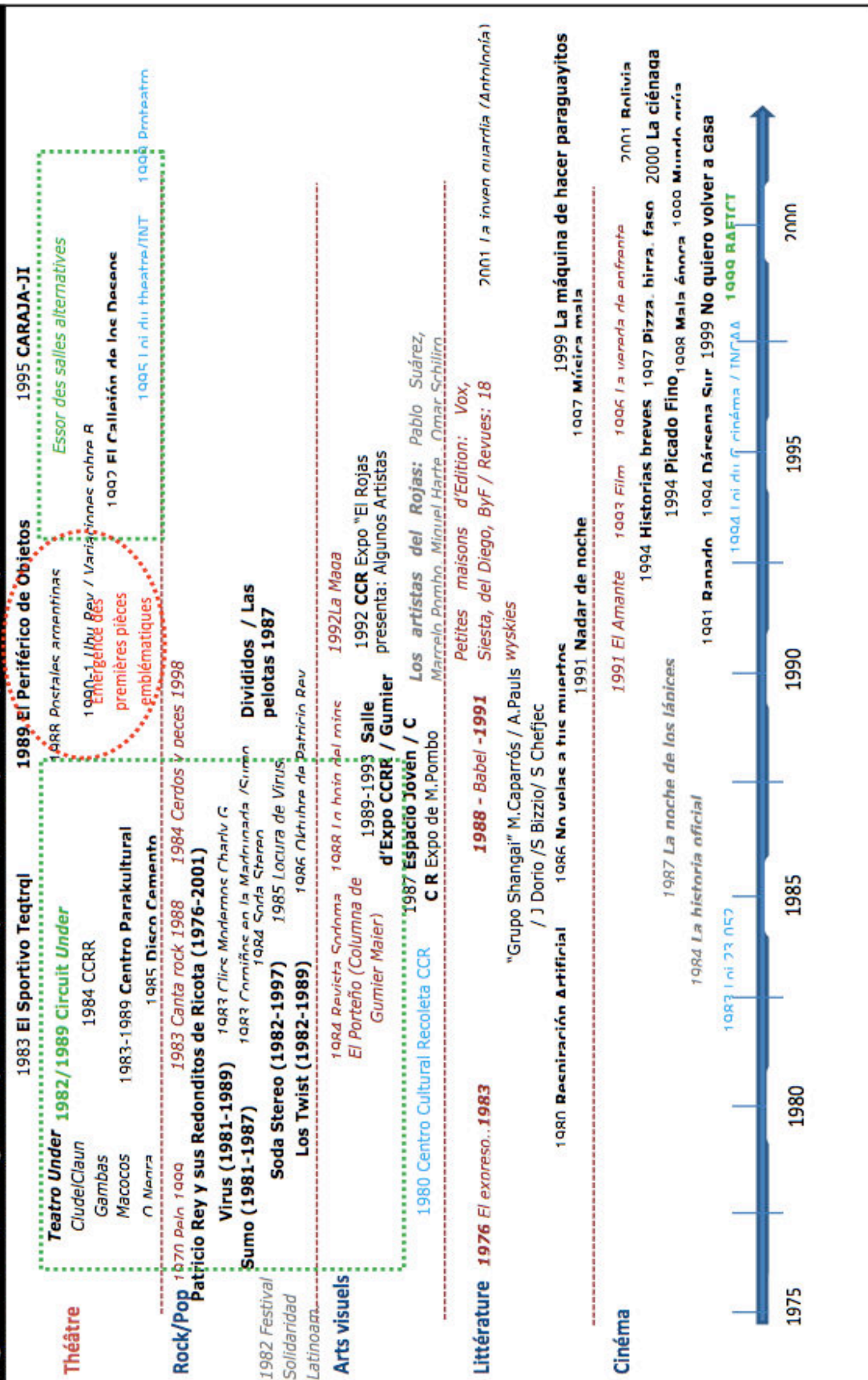
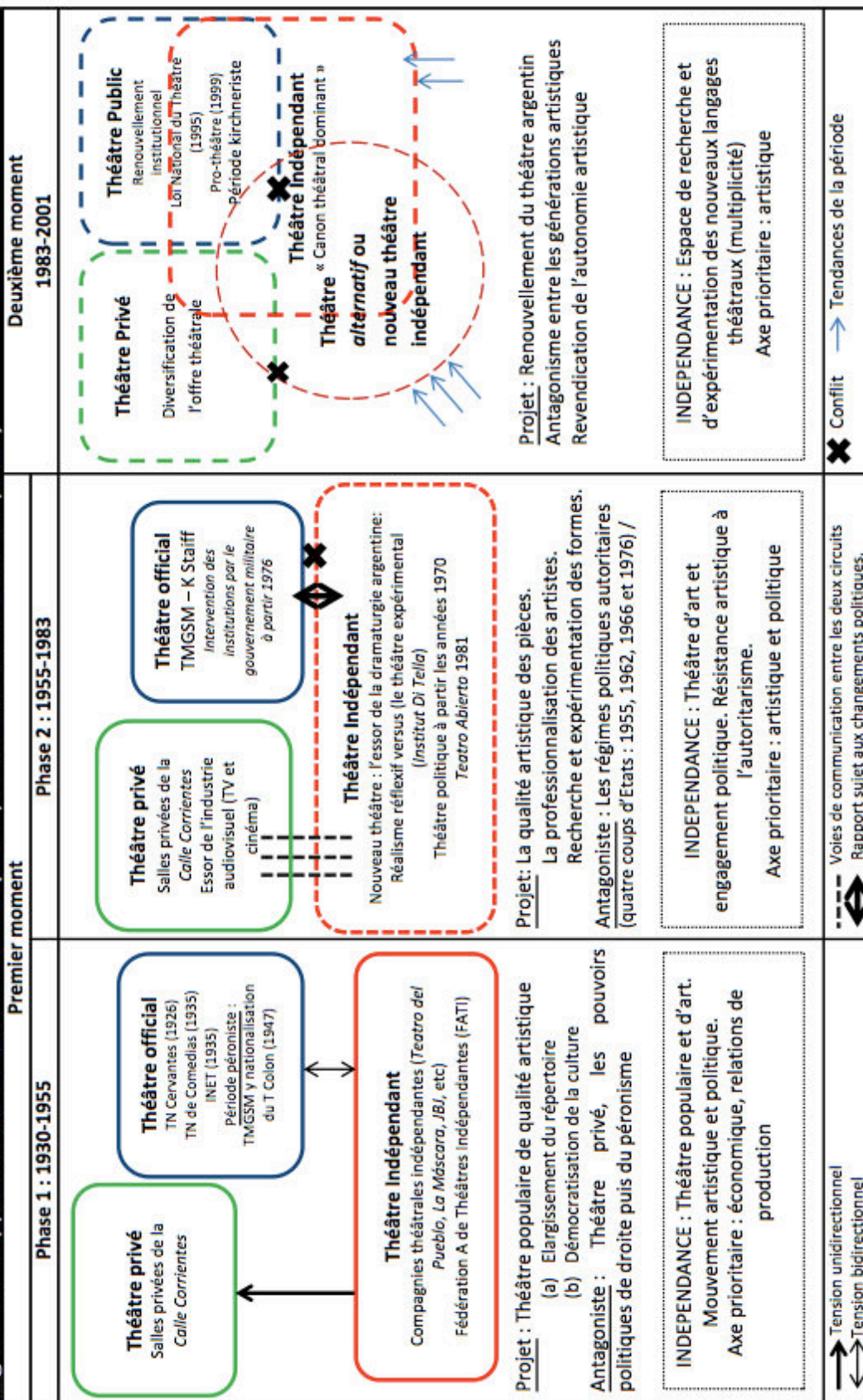


Figure n°6 : Rappports entre les circuits théâtraux (t. indépendante, t. commerciale et t. public)



DEUXIÈME PARTIE

Sociologie du changement théâtral à Buenos

Aires : espaces, œuvres, acteurs

Introduction à la deuxième partie

Dans cette deuxième partie destinée à analyser, depuis une approche sociologique, le changement théâtral à Buenos Aires pendant la période qui s'étend entre la fin de la dictature en 1983 et l'après-crise en 2003, nous avons choisi un cheminement qui relie les conditions sociales de production des œuvres avec les trajectoires des artistes qui les font et l'analyse des œuvres elles-mêmes (du moins d'une sélection d'œuvres et d'artistes qui ont incarné ce changement. Pour ce faire, nous avons organisé notre analyse selon trois dimensions : (1) l'*espace* où ce changement a eu lieu, notamment à travers l'élaboration d'une géographie théâtrale de la ville de Buenos Aires ainsi que l'analyse des modalités de circulation dans l'espace transnationale ; (2) les *œuvres*, à travers l'analyse d'un corpus de pièces qui ont « fait date » pendant ce période ; (3) les *acteurs*, à partir de l'analyse des biographies artistiques de certains artistes qui, soit en leur nom propre soit au sein d'un collectif, ont joué un rôle de 'catalyseur' des changements observés, à partir aussi des écrits critiques qui ont contribué à renforcer une grammaire discursive propre à ce nouveau théâtre.

Les cinq chapitres suivants parcourent ces trois dimensions, afin de comprendre les mutations du théâtre indépendant pendant les années qui ont suivi le retour à la démocratie en 1983. Puisque le théâtre que nous étudions est apparu en livrant bataille pour gagner sa place dans le champ théâtral mais également dans la ville, nous commencerons par étudier le contexte urbain où s'est dessinée une nouvelle configuration spatiale de la production et de la circulation théâtrale (chapitre 3). Ensuite, il sera question de comprendre le récit et la praxis de ce qu'on appelle couramment la rupture théâtrale de l'après-dictature. À travers certaines œuvres, la question sera de saisir non pas ce qu'elles ont en commun avec la tradition du théâtre argentin, mais plutôt ce qu'elles proposent de neuf, et comment se fait jour collectivement un changement esthétique qui déterminera une nouvelle grammaire encore en gestation (chapitre 4). Dans ce contexte, le parcours de Ricardo Bartís, son œuvre théâtrale et sa pédagogie, représentent à nos yeux la concrétisation la plus ambitieuse de la période, essentielle pour comprendre le passage d'une rupture esthétique relevant de la contre-culture à une démarche créative puissante et affirmée qui touchera aussi les générations suivantes (chapitre 5). L'impact de ces ruptures esthétiques sur les écritures dramatiques peut être daté du milieu des années 1990, avec l'apparition de nombreux artistes qui se lancent dans l'écriture de nouvelles textualités. Analyser cet essor dramaturgique est indispensable pour identifier comment se fait ce retour aux textes sans abandon de la centralité de la scène dans la

conception de l'événement théâtral ainsi que la manière dont apparaissent de nouvelles particularités stylistiques (chapitre 6). Enfin, il sera question d'aborder ce que nous appelons les cercles de célébration (critiques et programmeurs), médiateurs des aventures théâtrales, qui confirment que se sont établies de nouvelles modalités de pensée et d'interprétation du théâtre (chapitre 7).

Pour ce faire nous avons eu recours à diverses sources. D'abord en ayant des entretiens biographiques avec des artistes, des médiateurs (programmeurs, producteurs, administrateurs) qui ont travaillé auprès des artistes et des critiques (universitaires et journalistes). Ensuite, les archives publiques et privées du théâtre argentin ont été une source indispensable : soit pour reconstituer les parcours des artistes, soit pour appréhender les pièces théâtrales que nous avons étudiées (enregistrements, critiques, photos, notes d'intention, entretiens). Les archives d'*Argentores* et celles du Théâtre *San Martin*, nous ont permis également de reconstituer l'activité de la critique journalistique pendant notre période, celles du GETEA de l'Université de Buenos Aires nous ont donné accès à la critique universitaire. Les archives personnelles des personnes interviewées ont complété l'information quand les sources publiques révélaient leurs limites. Nous avons également utilisé plusieurs sources pour réaliser la cartographie théâtrale de Buenos Aires entre 1983 et 2003 : une base de données intégrant les données actuelles du *Proteatro* de la ville de Buenos Aires, les recensements établis par l'Institut National du Théâtre, ainsi que la consultation directe des théâtres lors de séjours sur place. Enfin, étant donné que les artistes interviewés soulignaient constamment l'importance des techniques de jeu du comédien et l'importance du processus de création précédant les représentations, nous avons utilisé la technique d'observation participante dans certains ateliers donnés par les artistes de notre corpus à Buenos Aires et à Montevideo³⁴⁷.

³⁴⁷ Voir Annexe I. Méthodologie.

Chapitre 3

Buenos Aires, le scénario urbain d'un changement théâtral

L'objectif de ce chapitre est d'analyser le phénomène du théâtre indépendant à Buenos Aires dans sa dimension urbaine³⁴⁸. Nous partons de l'idée que, pour comprendre le changement du théâtre indépendant à partir du retour à la démocratie, il est indispensable de l'inscrire dans la spatialité d'une ville qui se trouve, elle aussi, en pleine mutation. L'écroulement de l'ancien paradigme urbain et le glissement vers une nouvelle configuration spatiale et politique pendant les années 1980 et 1990 jouent un rôle important dans l'apparition d'un réseau alternatif de production et de diffusion théâtrale, caractéristique de la théâtralité émergente que nous voulons étudier. Comment le nouveau paradigme urbain, et les tensions qui l'accompagnent, influencent-ils le circuit théâtral indépendant ? Comment les enjeux urbains propres aux années de l'après dictature ont-ils influencé les récits que les artistes vont mettre en scène, donnant une tonalité particulière à cette nouvelle génération du théâtre *porteño*³⁴⁹ ?

Nous aborderons donc deux aspects de la dimension urbaine du phénomène théâtral à Buenos Aires. Premièrement, nous allons présenter certaines manifestations des mutations expérimentées par la ville et ses habitants avec le retour à la démocratie : d'abord nous allons présenter les principales mutations socio-spatiales ; ensuite, nous analyserons la place du théâtre dans les politiques culturelles de l'après-dictature. Deuxièmement, depuis l'analyse géographique, nous aborderons l'évolution de la répartition spatiale des salles et des lieux de représentation théâtrale entre 1989 et 2003. Nous prêterons une attention particulière à l'éclosion des espaces alternatifs qui donneront lieu à la constitution d'un 'circuit théâtral *off*', territoire d'ancrage du nouveau théâtre indépendant que nous analyserons dans les chapitres suivants. Enfin, grâce à tous ces éléments, il sera possible de s'interroger sur la nouvelle centralité théâtrale de Buenos Aires et son rayonnement à une échelle régionale, voire mondiale, à travers l'affirmation dans l'espace urbain d'un nouveau réseau indépendant de production et de diffusion théâtral.

³⁴⁸ Je remercie la professeure Cinthya Ghorra Gobin dont la lecture et les réflexions concernant la géographie m'ont beaucoup éclairé pour l'écriture de ce chapitre.

³⁴⁹ *Porteño-a* en langage familier s'utilise pour désigner ce ou ceux qui vient de Buenos Aires, ville portuaire depuis sa fondation.

3.1. Les transformations urbaines de l'après-dictature

Quelles sont les caractéristiques les plus remarquables des mutations urbaines de la capitale argentine qui affectent, d'une manière ou d'une autre, l'activité théâtrale ? Pendant les années 1980 et 1990, Buenos Aires a connu de grands changements dans sa configuration spatiale et dans la structure socio-économique de sa population. En outre, l'autonomisation politique de Buenos Aires en 1996 change profondément l'administration de ressources mais également les rapports entre le centre (la capitale) et la périphérie (la province). Par ailleurs, un nouveau paradigme urbain s'impose et oblige à abandonner définitivement le projet d'une ville intégrée, ce qui bouleverse également les imaginaires urbains des habitants. Enfin, le contraste entre le développement de nouvelles politiques de soutien à la culture et un État en retrait vertigineux face à l'avancée des capitaux privés rend confuse la distinction public/privé en matière d'investissement et de ressources disponibles.

Sur la toile de fond d'une ville qui réaménage ces espaces en incorporant le néolibéralisme économique dans la gestion de ses ressources, vont émerger une multiplicité de nouvelles poétiques et des stratégies de production artistique alternative en lien étroit avec le territoire. Le théâtre en est un des exemples : la ville devient le point d'appui, matériel et symbolique, de son renouvellement (au point qu'on parle de « théâtre portègne »). Nous allons donc analyser les interactions entre les enjeux urbains et l'activité théâtrale pendant l'après-dictature selon deux dimensions : les changements dans le paradigme urbain et les nouvelles poétiques qui émergent à partir de celui-ci ; et l'orientation des politiques culturelles de la ville à partir du retour à la démocratie, notamment à travers l'élaboration d'une nouvelle législation théâtrale.

3.1.1. Un nouveau paradigme urbain

Depuis toujours la capitale argentine a fasciné les pays voisins, notamment en ce qui concerne sa vie culturelle. Victor Armony et Gabriel Kessler affirment que la ville de Buenos Aires a été longtemps considérée comme une exception culturelle en Amérique latine, notamment en raison de l'investissement des classes moyennes et urbaines dans la vie sociale et politique. La naissance et l'évolution du théâtre indépendant à Buenos Aires, tel que nous les avons étudiés dans notre première partie, révèlent cette exceptionnalité. Néanmoins, les auteurs rappellent qu'au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, les classes moyennes et urbaines ont été particulièrement affectées par les bouleversements économiques qui ont

entraîné le pays à parcourir le « chemin inverse du développement³⁵⁰ », et qui ont provoqué dans la ville de Buenos Aires des transformations urbaines majeures. Ce « chemin inverse », lié aux processus de désindustrialisation et de paupérisation des classes populaires, commence bien avant l'après-dictature, mais comporte à ce moment-là, de multiples contradictions, avec notamment une fragmentation sociale qui se traduira par la ségrégation des populations défavorisées et la privatisation progressive de l'espace public.

Les mutations socio-spatiales

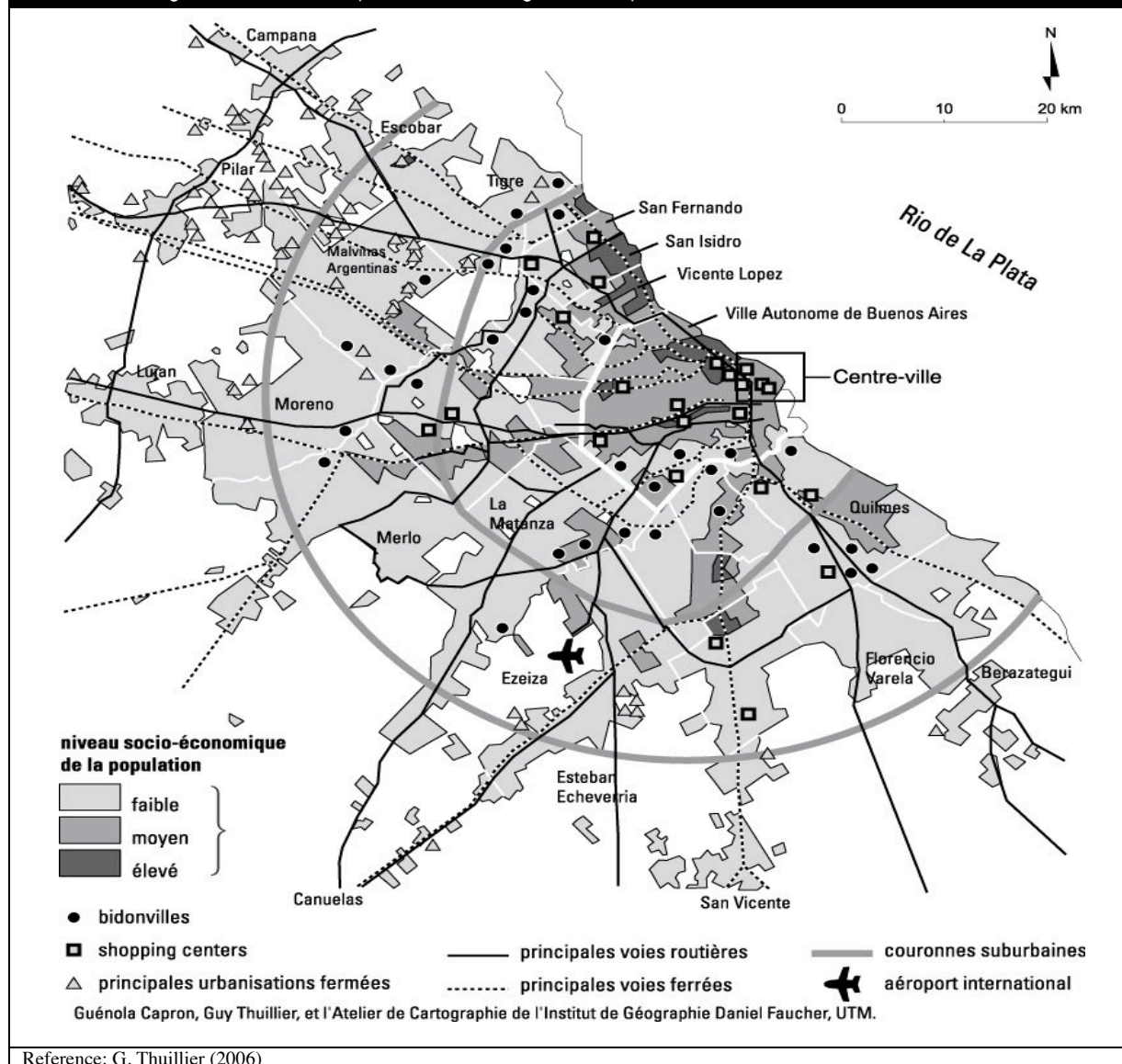
Avec trois millions d'habitants et une agglomération métropolitaine de plus de quatorze millions d'habitants, Buenos Aires est aujourd'hui l'une des plus grandes agglomérations d'Amérique latine (juste après Mexico et Sao Paulo)³⁵¹. Ville construite autour d'un port à l'époque de la colonie espagnole, capitale de la vice-royauté du Rio de la Plata, elle est devenue la capitale de la République argentine une fois conquise l'indépendance du pays en 1816. Buenos Aires étant le centre politique, administratif et économique du pays et de la région, l'État prendra très tôt le contrôle sur le processus d'urbanisation de la ville. Cependant, les pouvoirs publics ne pourront pas faire face à la forte croissance de la ville durant les premières décennies du XXème siècle marquées par la politique d'industrialisation, les migrations internes et l'accueil de diverses populations d'immigrants. Selon Guy Thuiller, « le plan orthogonal, adopté à Buenos Aires dès la fondation, est maintenu pour les nouveaux quartiers, même si, à l'échelle métropolitaine, la ville s'étend en « doigts de gant » autour des principaux axes de communication qui rayonnent sur *La Pampa*³⁵². » Cette croissance accélérée, qui échappe parfois à la planification urbaine, établira les bases d'une configuration fortement centripète qui s'accompagne d'un éloignement progressif entre le centre, '*la Capital Federal*' (la Ville de Buenos Aires), et la périphérie, '*el conurbano bonaerense*' (les villes de la banlieue proche) comme le montre la carte ci-dessous.

³⁵⁰ Victor ARMONY *et al*, « La fin d'un pays de classe moyenne. Fragmentation, paupérisation et crise identitaire de la société argentine », *Problèmes d'Amérique Latine*, n° 51, 2003, p. 83-109.

³⁵¹ Anuario Estadístico 2004 (Tomo II) de la Dirección General de Estadística y Censos (GCBA) y Proyecciones provinciales de población por sexo y grupos de edad, 2001-2015 del INDEC.

³⁵² Guy THUILLER, « Les quartiers enclos à Buenos Aires : la ville privatisée ? », *Géocarrefour* [En ligne]. 2006, Vol.81, N°2. Disponible sur <http://geocarrefour.revues.org/1892> (Consulté le 10 décembre 2016.)

Carte N°1 : Organisation socio-spatiale de la Région Métropolitaine de Buenos Aires



D'après l'analyse de Thiller les années 1980 et 1990 sont en effet un moment de mutation du paradigme urbain de Buenos Aires où la fracture entre centre et périphérie devient très nette, ainsi que les processus opposés mais parallèles de précarisation et de privatisation³⁵³. L'intensification des contrastes s'observe notamment entre une précarité croissante – obsolescence de l'infrastructure publique, occupation de terres, croissance des bidonvilles³⁵⁴, ségrégation spatiale des couches les plus populaires³⁵⁵ – et la multiplication de

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Marie-France PREVOT-SCHAPIRA, « Les banlieues de Buenos Aires : les politiques locales en débat », dans : Jean Pierre Levy, *La ville éclatée. Quartiers et peuplement*, Paris, L'Harmattan, 1998.

³⁵⁵ Gabriel KESSLER et al., «La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas», *Revista de la CEPAL*, Agosto 2008, pp. 31-50.

grands et coûteux investissements privés – quartiers enclos³⁵⁶, autoroutes, centres commerciaux, grands projets de réaménagement liées à la spéculation foncière³⁵⁷. C'est le moment des grands projets urbains (*Puerto Madero, Proyecto Retiro, le Shopping Abasto, Warnes*) fragmentant l'espace, privatisant les zones cotées sur le marché foncier, contribuant à la segmentation sociale et économique de la population. L'organisation socio-spatiale de la Région Métropolitaine que nous observons dans la Carte N°1 nous confirme cette fragmentation. D'abord nous pouvons observer l'élargissement des périphéries, contenant de nombreux bidonvilles, autour d'un centre hypertrophié qui concentre la plupart des services et des pouvoirs. En outre, la distribution spatiale des populations par niveau socio-économique révèle une segmentation urbaine, avec des populations aisées concentrées autour des beaux quartiers proches du centre-ville et des nouveaux quartiers résidentiels dans la banlieue nord, et une grande extension au sud-ouest des populations socio-économiquement plus faibles.

Des cartes comme celle-ci nous font penser également au décalage entre l'imaginaire entretenu par les pouvoirs publics de la capitale *portègne*, la plus européenne des villes d'Amérique latine par sa modernisation et par sa paix sociale, et la réalité matérielle qui montre une configuration spatiale bien plus problématique. Ainsi, l'idéal d'une ville riche et intégrée s'effondre à partir des dernières années du XXème siècle, bouleversant également les imaginaires urbains des habitants : pendant que l'idéal européen s'éteint progressivement et que les élites économiques et politiques regardent vers les États-Unis, un processus de « latino-américanisation³⁵⁸ », selon les termes utilisés par la sociologue Maristella Svampa, attire l'attention des chercheurs et aussi des artistes. La notion de « latino-américanisation » fait référence à des indicateurs sociodémographiques qui rapprochent les grandes villes latino-américaines plutôt qu'ils ne sont comparables à ceux des villes européennes, comme par exemple l'augmentation du taux d'inégalité sociale, le pourcentage de la population sous le seuil de la pauvreté, ou bien la disparité dans l'accès aux ressources et à l'infrastructure publique entre les quartiers pauvres et les quartiers riches. Cela amène certains auteurs à parler de la fin de l'« exception argentine », c'est-à-dire un modèle d'intégration sociale de base, promu par un État-providence, et qui fait de la classe moyenne un « agent intégrateur »

³⁵⁶ Monica LACARRIEU, « Une utopie de l'ordre et de la fermeture : « quartiers privés » et « countries » à Buenos Aires », *L'espace géographique*, 2004/2, pp. 149-164.

³⁵⁷ Adrián GORELIK, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2004.

³⁵⁸ Maristella SVAMPA, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus, 2005.

par excellence³⁵⁹. En effet, selon Adrian Gorelik, pendant les années 1980 et 1990 une triple crise – d’infrastructure et de transport ; d’appauvrissement de la société lié au retrait de l’État ; des outils d’intervention publique sur les questions urbaines – conduit à penser à un « véritable tournant d’époque³⁶⁰ » dans la façon dont la ville est pensée et projetée³⁶¹.

L’administration politique de la ville est aussi responsable des changements de cette période. Les années 1980, suite à la fin de la dictature, seront les années de restructuration des institutions publiques par le premier gouvernement démocratique, qui développe aussi l’idée d’une réappropriation de l’espace public par ses habitants, et investit dans les activités culturelles et sociales. Cela donnera lieu aussi à des mobilisations politiques. Cependant, le vrai tournant administratif aura lieu quelques années plus tard, suite à la réforme constitutionnelle de 1994, qui accordera l’autonomie à la capitale argentine. C’est en 1996 que se met en place le premier gouvernement de la ville, dirigé par le radical Fernando de la Rúa, et que rentre en vigueur la nouvelle législation de la *Ciudad Autónoma de Buenos Aires* [Ville autonome de Buenos Aires] (CABA). Buenos Aires est dotée désormais d’un gouvernement autonome ayant une certaine indépendance budgétaire vis-à-vis de l’État. Analysant l’autonomisation de Buenos Aires, Marie-France Prévôt-Schapira affirme que ce changement fait partie d’un processus de décentralisation des pouvoirs locaux constaté dans plusieurs pays d’Amérique latine, ce qui marque également l’entrée de la ville dans un mouvement plus général de mondialisation à la fin des années 1990³⁶².

Buenos Aires présente donc à la fin du XXème siècle, un paysage urbain en pleine mutation d’ordre administratif, social et économique. L’activité culturelle et artistique est elle aussi traversée par ces changements, tant en ce qui concerne les pratiques concrètes des artistes et des médiateurs (stratégies de production, d’organisation, de diffusion) que les représentations (les différents récits sur la ville qui émergent dans les créations artistiques). Dans le contexte d’une Buenos Aires à la fois plus pauvre et en même temps plus moderne et

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ *Ibid.*, p.208.

³⁶¹ « (...) la ville que l’on retrouve après le retour à la démocratie est une ville à la fin d’un cycle, avec une grande dette (...), une infrastructure agonisante et une effervescence sociale qui récupérerait les positions perdues pendant la dictature, cette fois-ci à travers l’occupation de logements et de bidonvilles mais dans un contexte économique et symbolique nouveau, celui de l’appauvrissement sans horizon. Il a fallu du temps pour se rendre compte qu’à l’égal des autres secteurs de l’économie et de la société il n’était pas question simplement de restaurer la continuité interrompue. Face à cette fin de cycle vont s’écraser tous les outils avec lesquels on a voulu repenser la ville. » Adrián GORELIK, *op.cit.*, p. 199. [Tda.]

³⁶² « C’est dans ce contexte, en consonance avec la mondialisation, qu’il faut resituer l’autonomie de la capitale, jusqu’alors sous tutelle de l’État » Marie-France PRÉVÔT-SCHAPIRA, « Buenos Aires : Métropolisation et nouvel ordre politique », *Hérodote 2001/2 (N°101)*, pp. 122-152. DOI 10.3917/her.101.0122, p.122.

mondialisée, Adrian Gorelik s'interroge sur les rapports entre l'art et la ville : « Qu'est-ce que l'art nous montre de la ville ? (...) Comment l'art affecte-t-il la ville qui le nourrit ?³⁶³ » Les arts remplissent pendant ces années une fonction de medium privilégié pour s'interroger collectivement quant aux changements de l'imaginaire urbain de la capitale. Dans la littérature, par exemple, la déconstruction de la 'ville fétiche' est incontournable.

Un imaginaire urbain désenchanté

L'imaginaire de la capitale moderne et cosmopolite, qui renouvelle le mythe fondateur d'une ville phare au sud de l'Amérique latine, va s'effondrer pendant les dernières années du XXème siècle. À l'opposé du Buenos Aires en plein développement immortalisé par Jorge Luis Borges³⁶⁴ ou décrit par Roberto Arlt³⁶⁵ dans les premières décennies du XXème siècle, la ville qui est décrite dans les textes de la fin du siècle apparaît comme une grande négation de la ville rêvée de jadis, traversée plutôt par l'image du 'futur passé', de 'ce qui n'a pas pu être'. Ains, de nouvelles images apparaissent sur la scène, les pages et les écrans : le détournement de la ville mythique depuis l'exil – « J'ai choisi Rosario pour ne pas citer tout le temps ma Buenos Aires chérie », écrit depuis Londres le personnage du roman « *Muchacha punk* » de Rodolfo Fogwild en parodiant le fameux tango « *Mi Buenos Aires querido* »³⁶⁶ ; ou bien les reliques d'un passé prometteur dans le présent – « *Barcos fondeados / barcos de poco calado y más barcos semihundidos, / la chatarra flotante como ejemplo de negatividad, / un NO rotundo...* » écrit Daniel Garcia Helder³⁶⁷; ou encore l'image du « Grand-Buenos Aires³⁶⁸ », cette périphérie urbaine qui n'a pas cessé de s'agrandir et de s'appauvrir : « *Recorremos los desarmaderos / desalmaderos / del Saladero al WalMart / sales / donde las chapas se pudren / donde los colores / se decoloran / se aguachentan en changas / en chapas / dealmaderos /*

³⁶³ Adrián GORELIK, *op.cit.*, p. 141. [Tda.]

³⁶⁴ Jorge Luis BORGES, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

³⁶⁵ Roberto ARLT, *Aguasfuertes portenas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1958 (1933).

³⁶⁶ « Tuve más hambre y pedí otra pizza, reclamando que le echasen más sal. Esta segunda pizza fue mejor, pero el mozo me había mirado mal, tal vez porque me descubrió estudiando sus movimientos, perplejo a causa de la semejanza que puede postularse en un relato entre un mozo español de pizzería inglesa, y cualquier otro mozo español de pizzería de París, o de Rosario. He elegido Rosario para no citar tanto a Buenos Aires. Querido. » Rodolfo FOGWILL, *Muchacha punk*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992. [Tda.]

³⁶⁷ « Des bateaux fondus / Des bateaux peu profonds, et plus, des bateaux semi-coulés, / la ferraille flottant comme l'exemple de la négativité, / un NON net » Daniel Garcia HELDER, « Tomas para un documental », *Punto de Vista*, n°57 (1997): pp. 1-5. [Tda.] (Nous avons choisi laisser les extraits des poèmes et des chansons dans leur version originale pour préserver la rythmique).

³⁶⁸ « Grand Buenos Aires » est le nom donné à l'agglomération urbaine autour de la capitale fédérale dans les projets urbanistiques.

mientras / « hotter than hell » gritan los kiss »³⁶⁹. Ainsi, les romans, les nouvelles, les poésies et les pièces de théâtre sont teintés d'ironie et d'hyperréalisme pour décrire la « ferveur » ruinée de la moderne Buenos Aires. La pièce « *Postales Argentinas* » (1988) [Cartes postales d'Argentine] de Ricardo Bartís, significative du tournant du théâtre indépendant, est un exemple de cette tonalité de l'art pendant l'après dictature, comme le montre l'encadré N°1.

Encadré N°1 : À propos de « *Postales Argentinas* » de Ricardo Bartís (1988)

« Qu'est-ce qu'elle est belle, Buenos Aires ! Sombre ! Sombre ! Sombre et brillante comme un présage de mort !³⁷⁰ » exclame le personnage d'Hector Girardi dans la scène finale de la pièce de théâtre « *Postales Argentinas* » (1988) de Ricardo Bartís. Hector Girardi, est un écrivain frustré, employé dans un bureau de La Poste qui ne fonctionne plus depuis quelque temps. Il est torturé par l'échec de ne pouvoir raconter sa propre histoire, qui n'est que l'histoire de sa ville bien aimée, Buenos Aires. Entre l'impossibilité de construire son propre récit (il ne réussit qu'à faire qu'un copier-coller des discours d'autrui) et l'incapacité d'aimer, harcelé par le fantôme castrateur de la mère qui devient parfois Pamela, son amoureuse imaginaire, il choisit de mettre fin à ses jours en se jetant dans le *Riachuelo*, fleuve contaminé qui contourne le sud de Buenos Aires³⁷¹. « Tous les restes de la vanité humaine, submergés dans une noirceur fluorescente. Et là, entre les restes des fabriques, des logements et d'automobiles, la silhouette du pont qui émerge comme une statue noire du passé »³⁷², dit-il. Dystopie d'une Buenos Aires du futur, derniers jours d'une ville et d'un imaginaire dont ne subsistent que des restes et quelques souvenirs fossilisés d'un supposé passé glorieux : « Adieu Buenos Aires, la Reine du Plata, Buenos Aires, ma terre chérie », dit Hector avant de sauter, « Adieu choses mortes ! »³⁷³.

Cette pièce, chef d'œuvre du théâtre indépendant des années 1980, contient plusieurs éléments d'une esthétique théâtrale qui émerge pendant ces années et qui tente à sa manière de déchiffrer cette Buenos Aires de l'après-dictature. D'abord, la parodie de certains mythes obsolètes de la culture masculine locale : l'omniprésence de la figure de la mère, la mélancolie du *tango* à travers le son du bandonéon, les copains du bar du quartier, le rêve de devenir poète, le premier amour comme fétiche. Ensuite, la forme fragmentaire de l'histoire, qui rappelle l'impossibilité de reconstruire toute linéarité entre passé et présent dans le récit. Cette discontinuité est amplifiée par un texte issu des improvisations des comédiens, écrit comme une sorte de palimpseste des textes emblématiques de la culture nationale : Roberto Arlt et Armando Discépolo, Juan Domingo Perón et José de San Martin. Enfin, le décor : les vestiges d'une Buenos Aires ruinée, décor urbain qui devient finalement, lui aussi,

³⁶⁹ « On suit les ferrailleurs / impitoyables / du *Saladero* au *WalMart* / où les tôles pourrissent / où les couleurs / se décolorent / deviennent liquides de galères / de tôles / impitoyables / tandis que / « hotter than hell » crient les *Kiss* ». Omar CHAUVIÉ, «Algunas imágenes del costado del sol», *El ABC de Pastrana*, Buenos Aires, 2000. [Tda.]

³⁷⁰ Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel, 2009, p.61. [Tda.]

³⁷¹ Le *Riachuelo* est la dénomination du fleuve *Matanza-Riachuelo*, un cours d'eau qui trace la limite sud de la ville de Buenos Aires et qui se jette dans le *Rio de la Plata*. Le quartier emblématique de *La Boca*, par exemple, porte son nom en référence car c'est l'endroit où le cours d'eau débouche sur le *Rio de la Plata*. Dans le *Riachuelo* se déversent les déchets de nombreuses industries, ce qui en fait le troisième fleuve le plus contaminé au monde.

³⁷² Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla, op.cit.*, p. 54. [Tda.]

³⁷³ *Idem*.

protagoniste de l'histoire, comme un alter-égo du personnage. Hector essaye de reconstruire un imaginaire qui ne fonctionne plus : celui de Buenos Aires capitale de l'Amérique du sud, « la Reine du Plata », « la Paris latino-américaine », désignations qui évoquent l'idéal d'une ville moderne et développée, épice d'un pays en plein essor dont aujourd'hui, pour l'anti-héros de cette pièce, il ne reste qu'un fleuve contaminé. Le grotesque étouffe le drame, complétant la frustration du pseudo artiste : même son suicide finit par être un geste faux, une parodie de sa propre chute, à l'instar des textes de J.D. Perón ou San Martín que ce personnage évoque comme s'ils étaient issus de sa propre plume. Ainsi, partant de cette « ville agonisante³⁷⁴ » et des « quartiers qui meurent³⁷⁵ », « *Postales argentinas* » parle de la mort de l'Argentine pour penser le pays suite à la dictature, affirment María Fukelman et Jorge Dubatti³⁷⁶. Parce que « Buenos Aires, la Reine du Plata » n'était pas seulement une construction idéalisée d'Hector Girardi, cet image avait été au centre des nombreux récits nationaux tout au long du vingtième siècle, une de ces « choses mortes » dont H. Girardi faire référence avant de se jeter au fleuve. Or, dans cette négation de la Buenos Aires jadis, « *Postales argentinas* » est également un geste d'affirmation des nouveaux imaginaires urbains qui vont nourrir les arts pendant les années 1980 et 1990.

La littérature et le théâtre mais aussi le cinéma³⁷⁷, les arts visuels³⁷⁸, la musique³⁷⁹, vont élaborer une multiplicité de récits pour décrire ce basculement de l'imaginaire historique de la ville. Par l'observation de ce qui se passe autour, les nouvelles générations artistiques vont produire ainsi une nouvelle poétique urbaine qui leur permettra de s'approprier une Buenos Aires différente de celle des générations précédentes, et surtout de montrer qu'ils sont quelque chose à dire sur celle-ci.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.51. [Tda.]

³⁷⁵ *Ibid.*, p.50. [Tda.]

³⁷⁶ María FUKELMAN *et al.*, «Postales argentinas» (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país”, Jorge DUBATTI (dir.) *Del Centenario al Bicentenario. Dramaturgia: Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2010, pp. 231-243.

³⁷⁷ Dans le domaine cinématographique, Adrian Gorelik fait une analyse du film *Mala Epoca* (1998, Eduardo Mignogna) comme exemple d'un renouvellement – par forcément positif – des récits épiques de la ville de Buenos Aires dans les productions artistiques post-dictature. L'auteur met en relation ce film avec d'autres films qui sortent à la même époque ayant la ville de Buenos Aires comme protagoniste. C'est l'exemple de *Buenos Aires Vice Versa* (1996, Alejandro Agresti) ou de *Pizza, birra y faso* (1998, Bruno Stagnaro et Adrian Caetano). Dans: Adrian GORELIK, «Los imaginarios modernistas de los años ochenta”, *op.cit.*: p.162.

³⁷⁸ Tant Adrián Gorelik que Beatriz Sarlo (dans *La ciudad vista, op.cit.*) font référence aux gravures de Félix Eléazar Rodríguez, qui montrent un paysage industriel abandonné, les restes d'une ville du passé, notamment aux alentours du *Riachuelo* – éternelle source d'inspiration. « Le choix de ce paysage, de ce caractère du *Riachuelo*, ne fait qu'approfondir les paradoxes qui dessinent la figure du futur-passé. Si les traces de la technologie obsolète ont pour fonction de projeter les images d'un réseau qui s'est effondré et d'un futur qui n'est pas, le *Riachuelo* comme paysage global est l'épitomé de cet imaginaire, car il a été le seul projet urbain-social-économique-esthétique de Buenos Aires en vue d'un futur industriel ». Adrian GORELIK, *op.cit.*, p.157 Depuis une autre optique, Mariana Cerviño montre le travail parodique de nouveaux artistes visuels, comme Marcelo Pombo, à partir d'images mythiques de Buenos Aires. Voir par exemple, Mariana CERVIÑO, « La herejía del Rojas: Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura », dans Ana WORTMAN, *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*, Buenos Aires, Prometeo, 2012.

³⁷⁹ Pendant les années 1980 ont vu le jour plusieurs hits du rock/pop argentin, hymnes d'un imaginaire porteño en plein changement, dont les plus connus furent *La ciudad de la furia* (Soda Stereo, 1988), *Ciudad de pobres corazones* (Fito Paez, 1987), *No soy un extraño* (Charly Gacia, 1983), *Mañana en el Abasto* (Sumo, 1987).

3.1.2. Le théâtre dans les politiques culturelles de la ville

À partir des années 1980, le développement de centres culturels et de salles de théâtre ou de concert alternatives autour de certains quartiers péricentraux, parfois en réhabilitant des espaces délaissés, a été l'un des phénomènes géographiques les plus marquants de la transition. Certes, cette tendance, qui a suscité d'abord des résistances du côté des pouvoirs publics par son caractère irrégulier, a été promue ensuite au sein de la politique culturelle de Buenos Aires, surtout après la réforme qui a donné à la ville son autonomie. Par leur situation originale aux marges de la planification culturelle, ces espaces sont devenus des endroits propices au développement de formes d'innovation artistique, ils ont attiré de nouveaux publics et facilité l'établissement de pratiques de sociabilité propres à la jeunesse urbaine de l'après-dictature. Ce qui au départ avait pu paraître désordonné et irrégulier selon les réglementations urbaines a rencontré l'intérêt des autorités municipales en permettant, lors du réinvestissement de quartiers ou de rues en décadence, de revitaliser des zones désaffectées.

Par la suite nous analyserons trois moments clés des politiques culturelles de la période que nous étudions qui ont fortement influencé le dynamisme de l'activité artistique en général, et notamment de l'activité théâtrale à Buenos Aires : en 1984, l'ouverture du *Centro Cultural Ricardo Rojas* suite à la nouvelle politique culturelle de l'*Universidad de Buenos Aires* (UBA) ; en 1996 la promulgation de la Loi Nationale du Théâtre ; et en 1999, la création du *Proteatro* de la Ville Autonome de Buenos Aires, institut de promotion de l'activité théâtrale non officielle. Ces trois événements témoignent de manière synthétique des rapports entre les acteurs engagés dans la circulation des arts et de la culture (étudiants, artistes, médiateurs) et les institutions publiques en pleine restructuration. Le *Centro Cultural Ricardo Rojas* est ainsi un exemple de réappropriation des espaces pendant les années du « printemps démocratique », en lien étroit avec la mouvance contre-culturelle qui émergeait à Buenos Aires ; par la suite, le processus d'élaboration des politiques théâtrales par les pouvoirs publics nous offre d'autres clés d'analyse pour comprendre les interactions complexes entre le tournant néo-libérale des années 1990 et le développement tardif d'une politique de subvention théâtrale à Buenos Aires.

Le Centre Cultural Ricardo Rojas (1984)

Un an après la fin de la dictature militaire, le *Centre Cultural Ricardo Rojas* (« Le Rojas ») ouvre ses portes dans un ancien bâtiment appartenant à l'Université de Buenos Aires (UBA) au 2038 de l'Avenue Corrientes. Le lieu semi-abandonné, qui avait connu différents

usages, revient au secrétariat d'Extension universitaire de la direction culturelle de l'Université à partir de la réforme universitaire de 1984. Cette réforme accordait aux étudiants le droit de participer au gouvernement de l'Université, et certains départements comme celui de la Culture étaient entièrement gérés par la Fédération des Étudiants Universitaires contrôlée par *Franja Morada*³⁸⁰. La participation au gouvernement de l'Université donnait aux étudiants élus la possibilité de gérer certains budgets et de décider de leur attribution. Lucio Schwarzberg, étudiant de la Faculté de Philosophie et Lettres, premier directeur de Culture de l'UBA, raconte lors de l'anniversaire du 25^{ème} anniversaire du Centre :

En 1984 j'étais étudiant de la Faculté de Philosophie et Lettres. J'avais 26 ans. Depuis mars de cette année, j'étais le Directeur de Culture de l'UBA. La démocratie commençait tout juste. Une partie de la direction de l'Université, comme le Secrétariat d'Extension et ses directeurs, a été occupée par le mouvement d'étudiants. Ce qui aujourd'hui peut paraître une idiotie fut à l'époque une des choses qui a le plus bouleversé l'université. Le Rojas a été inauguré en septembre 1984. Parmi nous, personne n'avait la moindre idée de ce qu'était la gestion publique, ni rien de cela. (...) Nous étions éblouis, nous n'arrivions pas à croire que nous avions débarqué dans un morceau de l'Etat et que nous pouvions faire ce que nous voulions. En outre, à ce moment, il avait beaucoup de confiance en l'Etat parmi les artistes et les intellectuels, une chose qui maintenant a disparu. À l'époque, on pouvait demander aux gens de venir travailler gratuitement pour l'État. Cela signifiait reconquérir l'État qui avait été aux mains des militaires et de leurs acolytes³⁸¹.

La citation que nous avons décidé de proposer quasiment *in extenso* nous montre l'état d'esprit des étudiants et des artistes face aux nouvelles politiques culturelles tout de suite après de la fin de la dictature militaire. Cette idée de « reconquérir » les pouvoirs publics amène plusieurs d'entre eux, même ceux qui ne sont pas politiquement liés au Parti Radical au pouvoir, à collaborer à la restructuration démocratique du pays. Cet ambiance ne durera pas longtemps, mais suffisamment pour redonner du souffle à la vie culturelle. Le *Rojas* développera rapidement sa singularité : d'une part, le fait d'être ancré au sein de l'Université le donne une image proche de la jeunesse ; d'autre part ses choix artistiques favorisant les démarches alternatives dans la plupart des disciplines (notamment le théâtre, la danse et les arts visuels) le placent un peu à l'écart des autres centres culturels publics (le théâtre *San Martin* « était plus rigide » et le Centre Culturel Recoleta « était plus élégant » dit L. Schwarzberg) et plus en proximité avec les centres alternatifs du circuit *underground*. En

³⁸⁰ *Franja Morada* est un groupe politique universitaire né en 1967. Il défend les principes de la Réforme Universitaire de 1918 qui démocratisa l'accès à l'enseignement universitaire pour les classes moyennes. Ils se déclarent indépendants vis-à-vis des partis politiques, mêmes s'ils sont en lien étroit avec le Parti Radical (*Union Civica Radical*). Depuis 1983 jusqu'à nos jours, *Franja Morada* est à la direction de la Fédération Universitaire Argentine.

³⁸¹ Lucio Schwarzberg cité dans *25 años del Rojas. 1984-2009*, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2009. [Tda.]

outre, le *Rojas* par le biais d'un primat donné à l'expérimentation artistique, a réussi à rassembler différentes générations d'artistes, relativisant l'abîme intergénérationnel sous lequel sont souvent analysés les conflits esthétiques de l'époque. Des gens qui reviennent d'exil, d'autres qui sortent des « catacombes » – une appellation employée pour désigner les réseaux des intellectuels qui se tenaient hors de l'institution universitaire sous la dictature, ainsi que les nombreux artistes éparpillés – forment une première communauté qui utilisera le *Rojas* comme lieu de référence au début des années 1980. « La plupart d'entre eux n'était pas payés. Ils venaient parce qu'il fallait occuper l'espace » ajoute L. Schwarzberg³⁸².

En 1986, Leopoldo Sosa Pujato³⁸³ arrive à la direction artistique³⁸⁴. Pour une grande partie des artistes qui ont connu le *Rojas*, son influence sur l'esthétique du centre a été déterminante. Suivant son intuition et ce qu'il connaissait de *la movida* postfranquiste espagnole, Sosa Pujato parcourt *la movida under* de Buenos Aires à la recherche d'artistes pour remplir l'agenda culturel de cet espace encore en chantier, qui ne comprenait qu'une salle théâtrale dépourvue de tout dispositif technique. Parmi les actions culturelles organisées, de nombreux ateliers et séminaires sont créés ; une revue, « *La Hoja del Rojas* », ainsi qu'une maison d'édition dédiée à la littérature, au théâtre et aux sciences sociales et humaines. « *La hoja del Rojas* », significative du dynamisme de ces années, était une publication périodique qui ressemblait des textes critiques écrits par des intellectuels et des artistes de référence et fournissait un agenda régulier des activités proposées.

Beatriz Sarlo parle du *Rojas* comme une des premières manifestations culturelles liées au retour à la démocratie, qui par son style s'est opposée à la culture hégémonique des années suivantes, celles du ménémisme. Elle reprend la notion de « *movida* » pour évoquer l'influence de l'Espagne postfranquiste dans sa démarche, et pour le lien avec la jeunesse : « La *movida* c'est finalement ça, dit-elle, une forme désordonnée et juvénile de l'innovation, où tous ceux qui participent sont différents, même si le cadre institutionnel les rassemble³⁸⁵. » Bien que sous la notion de « *movida* » l'appropriation des espaces et des ressources publiques par les jeunes artistes peut s'analyser comme un phénomène spontané et de courte durée qui répond à l'effervescence du retour à la démocratie, l'éclosion d'espaces alternatifs ne s'arrête

³⁸² *Idem.*

³⁸³ Leopoldo Sosa Pujato, directeur du Centro Cultural Ricardo Rojas pendant les années 1980.

³⁸⁴ D'après Mariana Cerviño : « La direction de Leopoldo Sosa Pujato définit un profil institutionnel d'un côté lié aux lettres – issu de la présidence et de la direction qui avaient précédé – et d'un autre côté ayant le projet de renforcer la présence de la nouvelle scène théâtrale qui circulait déjà dans d'autres espaces proches du Centre. » Mariana CERVIÑO, *Artistas del Rojas. Determinaciones sociales de la innovación artística, op.cit.*, p. 107.

³⁸⁵ *Idem.* [Tda.]

pas suite à cette première vague d'appropriation des espaces. Tout au contraire, pendant les années 1990 et 2000 le réinvestissement des espaces délaissés ne cessera de croître et des salles théâtrales et des centres culturels ouvriront leurs portes un peu partout dans la ville de Buenos Aires suivant à peu près le même modèle, comme nous allons l'analyser dans la deuxième partie de ce chapitre. Cet essor oblige à réfléchir à un projet d'encadrement public qui garantit le développement et le rayonnement en même temps qu'il en contrôle la teneur.

Pour une Loi Nationale du Théâtre (1992 – 1997)

Le 27 juillet 1992, Jorge Dubatti écrivait un article pour le journal *El Cronista Comercial* sous le titre suivant : « Polémique autour du projet de loi du théâtre indépendant³⁸⁶ ». A l'époque, il n'existe pas encore en Argentine de loi de régulation de l'activité théâtrale. Un premier projet de loi avait été rédigé en 1974 par les membres de l'Association argentine des acteurs, mais il n'avait pas pu arriver au Sénat à cause du coup d'Etat de 1976. En 1984, profitant du climat d'ouverture culturelle porté par le premier gouvernement démocratique après la fin de la dictature militaire, et du rapprochement des intellectuels autour d'Alfonsín, le projet a été réexaminé par le Sénat. Il accordait une place importante à l'activité théâtrale indépendante en la considérant comme un « phénomène culturel » où se développe « un véritable champ d'expérimentation des nouvelles expressions scéniques » ainsi qu'un circuit de « diffusion d'auteurs étrangers et nationaux »³⁸⁷. Néanmoins, le projet ne fait pas consensus entre les artistes de théâtre invités à intervenir dans sa rédaction. Certains d'entre eux, dont la plupart avait participé à *Teatro Abierto*, vont dénoncer le fait que le nouveau projet bénéficie aux propriétaires de salles plus qu'à l'activité théâtrale indépendante, car il donne des subventions aux salles mais pas aux artistes qui sont obligés de les louer.

Cette polémique souligne le conflit historique entre une activité indépendante qui se développe dans une grande précarité et un entrepreneuriat du spectacle vivant qui possède le capital matériel, c'est-à-dire des salles et de l'argent à investir³⁸⁸. La nouveauté dans ce nouveau conflit étant que le marché du spectacle n'était plus seulement constitué de grandes salles privées comme auparavant, mais comprenait également un circuit de nouvelles salles,

³⁸⁶ Jorge DUBATTI, «Polémica por el proyecto de ley sobre el teatro independiente», *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 27 juillet 1992 [Tda.]

³⁸⁷ Citation du projet de loi dans Jorge DUBATTI, *op.cit.*

³⁸⁸ Le premier projet de loi proposait un accord avec les « titulaires » des salles théâtrales indépendantes et des espaces culturels, ce qui laissait en dehors toute l'activité indépendante qui n'était pas propriétaire d'une salle, soit une grande partie des artistes et des compagnies. D'après Pedro Asquini, fondateur de l'ancienne compagnie *Nuevo Teatro*, « cette loi ne s'adresse pas aux groupes qui font le théâtre indépendant, elle s'adresse aux entrepreneurs qui louent les salles. »

de capacité plus réduite, qui utilisaient la catégorie de « salle indépendante » pour diversifier leur offre, ainsi que des salles alternatives qui n'étaient pas gérées par des artistes mais par de nouveaux entrepreneurs du spectacle, liées à l'essor de l'activité nocturne des bars et discothèques. La discussion autour de cette loi ravive la tension historique entre la demande d'un soutien public à la création théâtrale et la priorité donnée au *lobbying* politique par les entrepreneurs du spectacle. Mais elle révèle aussi une autre réalité : les mutations dans la configuration du théâtre indépendant lui-même, qui par le biais de l'essor des salles alternatives programmatrices d'artistes indépendants, vont complexifier le circuit de l'activité théâtrale.

L'engagement des artistes autour du *MATE (Movimiento de Apoyo al Teatro)*, la volonté politique et la présence d'acteurs-clés du théâtre indépendant dans les postes publics ont permis quelques années plus tard la rédaction d'un nouveau projet de loi, plus adapté aux demandes des artistes du circuit indépendant. Promulguée enfin le 28 avril 1997, la Loi Nationale du Théâtre N°24.800 est la grande réussite du théâtre indépendant en tant qu'acteur politique. Elle assure enfin la promotion et le soutien économique de l'activité théâtrale par l'État à travers la création d'un Institut National du Théâtre (INT)³⁸⁹. Elle stipule un budget annuel qui assure le fonctionnement de l'INT et le développement d'un certain nombre d'activités, lesquelles donnent la priorité aux groupes, salles et spectacles indépendants, tant de Buenos Aires que des Provinces. Ce budget, assez réduit les premières années de sa mise en place, va s'accroître sensiblement à partir de l'année 2004, qui coïncide avec le début de la période kirchnériste³⁹⁰. Par ailleurs, malgré les politiques de décentralisation successivement mises en place, les rapports récents montrent que l'activité théâtrale se concentre fortement dans la capitale, et par conséquence aussi la destination des ressources de l'INT³⁹¹.

En tant qu'organisme dispensateur de subventions à l'activité indépendante³⁹², l'INT a dû organiser un recensement officiel des salles et des groupes, qui n'existait pas auparavant.

³⁸⁹ Voir en Annexes II. Documents le texte de la Loi N°24.800.

³⁹⁰ Voir en Annexes II. Documents l'évolution du budget de l'INT entre 1998 et 2010.

³⁹¹ Voir en Annexes II. Documents la carte de la répartition des salles indépendantes dans l'ensemble du pays.

³⁹² Les attributions de l'INT sont organisées en trois domaines : les subventions (destinées aux salles, groupes, spectacles et artistes) ; le développement des activités théâtrales dans l'ensemble du territoire national (programmes de formation, festivals, publications, etc.) ; le développement institutionnel, c'est-à-dire le renforcement de la présence de l'INT dans plusieurs domaines comme les prix nationaux, les programmes internationaux, ou encore l'infrastructure interne. La politique de subvention de l'INT a comme pilier le soutien de l'activité « indépendante » : six des seize types de subventions sont destinées explicitement à l'activité indépendante, une autre au théâtre amateur et une autre destinée spécifiquement au théâtre communautaire, phénomène théâtral qui est né en 1983 avec la fondation du groupe *Catalinas Sur* mais qui a pris une grande ampleur en Argentine à partir de la crise de 2001. Voir en annexe le type de subventions.

Cela a nécessité une actualisation de la terminologie publique pour identifier les différents types d'espaces existants : différencier une « salle indépendante » d'une « salle commerciale » ou « officielle », mais aussi une « salle » d'un « espace non conventionnel ». Afin de pouvoir attribuer des subventions à l'ensemble de l'activité, l'INT a dû également s'adapter aux nouvelles caractéristiques du secteur : au vu de la diminution des « compagnies théâtrales » traditionnelles, on parle de « groupes » ; mais étant donné que plusieurs spectacles demandant des subventions ne sont pas produits par un groupe stable, il a fallu séparer les subventions destinées aux groupes de celles destinées aux spectacles. Ces procédures font l'objet d'un échange constant entre la nouvelle institution théâtrale et le circuit théâtral indépendant, et sont la preuve, d'une certaine manière, qu'une première bataille a été gagnée dans la reconnaissance institutionnelle des modalités et particularités de l'activité indépendante.

« *Proteatro* » (1999)

Le 25 février 1999, le gouvernement de la Ville Autonome de Buenos Aires promulgue la loi N° 156/99 destinée à « l'activité théâtrale non officielle » de la ville, qui prévoit la création de *Proteatro*, l'« *Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad* »³⁹³, un point d'inflexion dans la gestion théâtrale de la ville de Buenos Aires³⁹⁴. Il a pour mission d'attribuer des subventions annuelles, et de créer un registre des groupes et des salles 'non officielles' de théâtrales. Le registre des salles et des groupes est indispensable pour pouvoir attribuer les subventions. Il ne permet pas seulement à l'administration d'avoir connaissance des espaces en fonctionnement, mais également d'exercer une certaine pression dans la mise aux normes des locaux ouverts au public, difficile à envisager auparavant. Symétriquement, rentrer dans le registre est avantageux pour ces espaces, et même les plus alternatifs d'entre eux essayeront d'y être inscrits. Une fois enregistrés par le *Proteatro*, ils ont la possibilité d'obtenir une subvention, mais aussi de bénéficier de l'exonération d'une série de taxes municipales comme l'*Impuesto a los ingresos brutos* [Impôt sur les revenus bruts], entre autres.

³⁹³ Institut pour la Protection et la Promotion de l'Activité Théâtral Non Officielle de la Ville.

³⁹⁴ L'institut est régi par un Conseil directif composé de neuf membres, représentant tous les acteurs du secteur : un directeur du conseil et un directeur administratif désignés par le chef du gouvernement, cinq directeurs artistiques choisis sur concours public – deux acteurs, un auteur, un metteur en scène et une personne reconnue pour son importance dans l'activité théâtrale de la ville –, un directeur artistique représentant les salles indépendantes et les espaces non conventionnelles inscrits dans le registre – qui sont elles-mêmes représentées par deux associations, ARTEI et ESCENA – et un représentant de l'Association Argentine des Entrepreneurs Théâtraux (AADET).

Comme nous l'avons vu pour l'INT, l'Institut *Proteatro* portera une attention spéciale à l'activité indépendante. Cela l'oblige à revoir le vocabulaire institutionnel pour pouvoir saisir les particularités du secteur : notamment pour définir qui est apte à recevoir une subvention et qui ne l'est pas. Quatre types de subventions sont définies : 1) subventions aux groupes de théâtre – répartis en trois catégories, à savoir « groupes stables », « groupes ponctuels », et « groupes communautaires » ; 2) subventions aux salles théâtrales indépendantes préalablement enregistrées ; 3) subventions aux projets spéciaux, comme les festivals ou le projet de *Teatro por la identidad*³⁹⁵ ; 4) subventions en partenariat avec la maison d'édition EUDEBA pour la publication de livres issus des recherches sur le théâtre.

Comment expliquer cette nouvelle préoccupation des pouvoirs publics envers l'activité théâtrale indépendante ? Tout d'abord, nous ne pouvons pas négliger l'implication déterminée des artistes du théâtre indépendant en faveur d'une législation de l'activité théâtrale, notamment l'action des artistes réunis autour du MATE. La proximité de certaines figures de la culture avec le Parti Radical – sous le gouvernement d'Alfonsín d'abord, puis sous celui de l'Alianza et du FREPASO dans la ville de Buenos Aires, a également aidé à revaloriser la culture et le théâtre en tant qu'affaire publique. Des personnalités de référence du théâtre indépendant ont été nommées au Secrétariat à la Culture de la Ville, à la direction de l'INT ou de *Proteatro*. *Proteatro*, par exemple, a été dirigé depuis sa création jusqu'à 2012 par Onofre Lovrero, un acteur et metteur en scène argentin issu de la première époque du théâtre indépendant. Il fut « une figure modèle du théâtre indépendant, un 'guerrier' (...). Onofre, en tant que membre du théâtre indépendant, a beaucoup aidé à la formation de groupes », rappelle Alberto Cattán, le directeur qui lui a succédé³⁹⁶. D'autre part, l'essor inattendu du réseau indépendant ainsi que la légitimité croissante des pièces qui y circulent, oblige les responsables de la politique culturelle de la ville à y répondre : entre le soutien de l'activité et son contrôle, avec un budget variable et des structures dépendant des volontés politiques, le théâtre *porteño* profitera de la nouvelle législation théâtrale sans pour autant abdiquer sa distance vis-à-vis de l'administration publique. Pour le théâtre indépendant, cette distance est une façon de garder de l'autonomie face à l'incertitude des pouvoirs politiques ; pour l'administration de la ville, la subvention à l'activité « non-officielle » permet de réunir l'activité théâtrale indépendante dans un registre, et de payer son écot à un secteur dynamique

³⁹⁵ *Teatro por la identidad* est un projet né au sein de l'Association *Madres de Plaza de Mayo* qui réunit acteurs, metteurs en scènes, dramaturges, chorégraphes, techniciens et producteurs dans le but de créer des pièces de théâtre traitant de la thématique des disparitions forcées de personnes sous la dernière dictature militaire. Depuis l'année 2000, *Teatro por la identidad* fonctionne sous forme de festival annuel.

³⁹⁶ Entretien avec Alberto Cattán réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014. [Tda.]

de la culture locale, sans avoir besoin de s'investir à long terme dans une coûteuse politique théâtrale.

3.1.3. Les paradoxes de l'intervention publique

Plusieurs questions se posent, à considérer l'évolution des politiques de subvention des dernières années. Le théâtre indépendant ne deviendrait-il pas, au fur et à mesure, un théâtre subventionné abandonnant son rôle historiquement revendiqué de théâtre indépendant ? Des éléments permettent d'appuyer l'hypothèse de la persistance d'un circuit indépendant face à l'augmentation des ressources publiques. Premièrement, les subventions versées au théâtre indépendant restent très maigres. Selon Alberto Cattán, l'effort financier pour ouvrir une salle est considérable, c'est un projet qui relève plus de l'utopie que de la speculation car le théâtre indépendant n'est pas du tout une activité rentable. L'aide de la ville ne suffit pas pour rentabiliser l'activité. Les salles « sont véritablement indépendantes : l'Etat n'a aucune ingérence dans la dynamique, dans le type de pièces, ni idéologiquement, ni esthétiquement », souligne l'ancien directeur du *Proteatro*³⁹⁷.

Deuxièmement, les nouvelles institutions culturelles restent soumises à l'alternance des politiciens au pouvoir et aux divergences entre les différents courants politiques. La culture a été pendant l'après-dictature un champ de luttes entre radicaux et péronistes : ce sont des luttes internes au champ politique qui souvent ont influencé la désignation ou la destitution de directeurs, les sommes d'argent versées, la continuité ou non d'une politique, la promotion ou non d'artistes. Cette situation, qui se répète aujourd'hui entre les politiques identifiées comme « kirchnéristes » et celles de l'administration « macriste », intègre la gestion des biens culturels dans une logique de confrontation politique : dès que l'on arrive au pouvoir, il faut démonter tout ce qui peut être identifié comme un projet de l'adversaire politique, y compris les subventions théâtrales.

C'est ainsi que, malgré la mise en vigueur pour la première fois d'une politique de soutien à l'activité théâtrale, les rapports entre les artistes du théâtre indépendant et les fonctionnaires de l'Etat se tendent répétitivement, et la demande d'une politique globale et stable de soutien au secteur est encore un motif de protestation et de rassemblement³⁹⁸. En

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ «Apagón cultural contra el tarifazo en teatros, clubes y centros culturales porteños», *La Nación*, publié le 20/05/2016, consulté le 10/06/2016, ou «El Teatro del Pueblo amenazado por los aumentos de Macri», *Diario Registrado*, publié le 10/06/2016, consulté le 10/06/2016.

outre, des vides dans la législation ont été soulevés lors de plusieurs événements mettant en évidence les limites d'une politique culturelle parfois très perméable aux intérêts des factions au pouvoir. L'incendie de la salle de concert *República de Cromañón* en 2004, que nous racontons dans l'encadré suivant, est un exemple parmi d'autres de l'état encore germinal d'une politique de gestion des espaces culturels à Buenos Aires.

Encadré N°2 : Incendie de *República de Cromañón* et la législation des salles indépendantes

Pour certains, la législation concernant les salles de théâtre indépendant aura été incomplète jusqu'à l'incendie de la salle de concert *República de Cromañón* en 2004 qui fera 194 morts lors d'un concert du groupe de rock *Callejeros*. Une des causes du nombre si élevé de morts était des irrégularités dans le fonctionnement de la salle, se rapportant notamment aux sorties de secours et au dépassement du nombre de spectateurs autorisé. Cet événement a déclenché un débat médiatique autour des mesures d'habilitation et de contrôle des espaces culturels de la ville de Buenos Aires, et a entraîné plusieurs conséquences : la destitution du chef du gouvernement Anibal Ibarra, du FREPASO, l'emprisonnement du propriétaire de la salle Omar Chaban (ancien propriétaire du *Café Einstein* et de la discothèque *Cemento*, deux lieux emblématiques des années 1980), ainsi que la mise en place d'une politique de contrôle des espaces culturels, y compris les salles de théâtre. Les effets de la tragédie vont affecter l'ensemble du circuit alternatif : un grand nombre de salles ont dû fermer leurs portes suite au non-respect des nouvelles normes de sécurité, ou bien faute d'avoir les ressources financières pour mettre les lieux aux nouvelles normes d'habilitation³⁹⁹. D'après Mercedes Halcón et Sonia Jaroslavsky : « Dans la loi, le théâtre indépendant, comme tel, n'existait pas. La relation avec l'Etat se formalisera suite à *Cromañón*⁴⁰⁰. » C'est ainsi qu'il faut attendre 2007 pour que la catégorie « salle de théâtre indépendante » soit intégrée à la réglementation des espaces publics de la ville, assortie de nouvelles exigences en matière d'habilitation. Ce qui a soulevé la protestation des nombreux groupes qui ne pouvaient pas payer les frais de mise en conformité. Selon A. Cattán à partir de cet événement « tout est devenu plus compliqué en matière d'habilitations »⁴⁰¹, mais *Proteatro* a réussi à négocier des normes intermédiaires permettant aux théâtres de continuer à fonctionner : il s'agissait d'une sorte d'habilitation transitoire, une étape vers l'habilitation définitive, pour donner une marge de temps plus longue pour le réaménagement des salles, sans leur couper les subventions.

En conclusion, nous pouvons affirmer qu'il existe un point d'inflexion dans les politiques théâtrales de la ville de Buenos Aires à la fin des années 1990 avec la création de l'INT sur fonds du Ministère de la Culture de la Nation d'une part ; et la création de *Proteatro* au sein du Secrétariat à la Culture de Buenos Aires d'autre part. Ces deux organismes publics marqueront un engagement des pouvoirs publics dans la promotion du théâtre national, notamment du théâtre indépendant, et amorceront un dialogue permanent entre les artistes et l'État. Un point remarquable issu de ce dialogue est l'adaptation du langage institutionnel aux

³⁹⁹ Maristella SVAMPA, "Pensar Cromañón", *Revista Ñ*, 28 de diciembre de 2007. [On line] Disponible sur : <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2007/12/28/01573610.html> (consulté le 20 d'avril 2016)

⁴⁰⁰ Mercedes HALFON *et al.*, "Después del temblor. El teatro post- cromañón", *Revista Funámbulos*, N° 29, 2009.

⁴⁰¹ Entretien avec Alberto Cattán réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

particularités du milieu indépendant. Ce travail en commun est le fruit d'une participation soutenue des artistes à l'élaboration des politiques, mais aussi d'une volonté politique de promouvoir une activité qui a pu se perpétuer, avec des hauts et des bas, au moins jusqu'à nos jours.

Comment comprendre l'émergence de ces politiques de promotion culturelle dans un contexte national et régional de retrait de l'État ? Buenos Aires nous montre un bon exemple. Dans cette ville, nous pouvons constater une sorte d'*avancée* du théâtre indépendant sur plusieurs fronts : dans l'administration de la ville, investie par des personnalités consacrées du théâtre indépendant, mais aussi dans l'espace urbain, avec l'ouverture de salles et d'espaces alternatifs. Par ailleurs, du côté de l'administration, l'idée de promouvoir des « quartiers culturels » devient une stratégie de réaménagement, et le succès de l'activité théâtrale peut être un argument positif pour des quartiers en réaménagement. À la fin de la période, le marché immobilier observe lui aussi avec intérêt ces endroits, en concordance parfois avec la nouvelle conception – promise à un bel avenir – de « quartiers culturels ⁴⁰² ». Dans *La ciudad vista*⁴⁰³, Beatriz Sarlo s'interroge sur l'attention grandissante que les médiateurs publics ainsi que les entrepreneurs privés, en pleine néolibéralisation du pays, prêtent à la culture, notamment la « culture jeune » et au développement des réseaux alternatifs d'art, comme celui qui hébergera le nouveau théâtre indépendant⁴⁰⁴. « Déjà pendant la crise [de 2001], la culture avait commencé à offrir une nouvelle opportunité à Buenos Aires ⁴⁰⁵ », avance Beatriz Sarlo. Le « boom immobilier »⁴⁰⁶ a amplifié ce mouvement, ainsi que les aspirations culturelles d'une jeunesse en phase avec le reste du monde occidental, réunie autour des codes de la musique, du design, de la publicité, de l'audiovisuel... Cette « culture jeune », qui était plus ou moins méprisée auparavant, devient vers la fin de notre période d'étude une valeur en soi sur le marché des productions artistiques. Cet essor de la culture jeune coïncide avec le

⁴⁰² John MONTGOMERY, "Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration, Part 1: Conceptualising Cultural Quarters", *Planning, Practice and Research*, Vol. 18, N°4, November 2003, pp. 293-306.

⁴⁰³ Beatriz SARLO, *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Siglo Veintiuno Editores, 2009.

⁴⁰⁴ Dans *La ciudad vista*, l'auteure analyse l'essor de projets culturels tels *La Fábrica Centro Cultural* – ex IMPA – ou bien la *Ciudad Cultural Konek* – une ancienne usine d'huile –, deux lieux ouverts au cœur du quartier Almagro dans des bâtiments industriels en friche, pendant les premières années 2000. Le premier projet fait suite à la « récupération » d'une usine par ses ouvriers lors de sa faillite en 1998, phénomène récurrent à cette époque en Argentine⁴⁰⁴ ; le deuxième est pensé déjà comme un projet culturel public-privé, c'est-à-dire un projet proposé par la ville à travers un appel d'offres destiné aux entrepreneurs privés⁴⁰⁴. B. Sarlo pose ces questions bien entrées les années 2000, mais elle le sait bien, le phénomène du réinvestissement des espaces par des jeunes générations d'artistes n'est pas qu'une pratique de mode promue par les projets de réaménagement urbain. Tout au contraire, il date de plus de trente ans déjà, et peut dans une certaine manière, il s'inscrit dans une tradition plus longue de production artistique indépendante propre de l'Argentine et peut être des autres pays du sud. Beatriz SARLO, *La ciudad vista, op.cit.*, p.203.

⁴⁰⁵ *Idem.*

⁴⁰⁶ *Idem.*

réinvestissements de nouveaux lieux à des fins artistiques et culturelles dans le tissu urbain. Nous pouvons alors nous demander comment se déroule, dans la spatialité de la ville, la progression des nouveaux lieux du théâtre indépendant.

3.2. La spatialité des nouveaux lieux de théâtre

Dans cette deuxième section nous allons présenter la répartition des salles théâtrales à Buenos Aires et leur évolution pendant la période d'étude⁴⁰⁷. Cela nous permettra d'analyser deux phénomènes : d'une part la nouvelle polycentralité du théâtre dans la ville de Buenos Aires avec la création de nouveaux noyaux d'activité théâtrale ; d'autre part, un double processus de renforcement de l'ancrage local du théâtre et d'expansion progressive à une échelle mondiale. Par ailleurs, nous allons étudier plus en détail l'apparition d'un nouveau type de lieu de représentation, en lien avec l'activité théâtrale indépendante dans son versant dit « alternatif » apparu à partir de 1983. Pour ce faire, nous nous focaliserons sur l'étude de certains lieux spécifiques, pour comprendre la notion et le fonctionnement de l'*under* théâtral et par la suite celle du *off*, circuits qui ont dynamisé de nouveaux quartiers théâtraux comme l'*Abasto*.

3.2.1. Évolution de l'équipement théâtral entre 1989 et 2003

Nous allons analyser à présent l'évolution de l'équipement théâtral à Buenos Aires à travers la cartographie théâtrale de la ville en trois moments : tout d'abord, 1989 – fin du premier gouvernement démocratique après la fin de la dictature militaire ; ensuite 1999 – année de la création du *Proteatro*, trois ans après à l'autonomisation de la ville de Buenos Aires et un an après la mise en vigueur de la Loi Nationale du Théâtre ; et finalement 2003, deux ans après la crise économique de 2001 et le début du mandat présidentiel de Nestor Kirchner. Pour ce faire, nous avons identifié et distingué les trois types de salles théâtrales existantes : les salles publiques (celles qui dépendent du gouvernement national et celles qui dépendent du gouvernement de la ville), les salles privées (celles gérées par des entreprises affiliées à l'AADET, *Asociacion Argentina de Empresarios Teatrales*) et les salles indépendantes. Les salles indépendantes forment un vaste ensemble hétérogène de lieux de théâtre, tant par leurs caractéristiques que par leur fonctionnement, mais elles partagent, ainsi que nous le détaillerons plus tard, un héritage commun et une volonté artistique et/ou social.

⁴⁰⁷ Je remercie Marcelo Negro, ATER en géographie à l'IHEAL, pour son aide dans la réalisation de cette cartographie.

Nous allons nous concentrer sur celles-ci pour montrer leur multiplication et leur dissémination aux quartiers péricentraux de la ville de Buenos Aires pendant la période étudiée⁴⁰⁸.

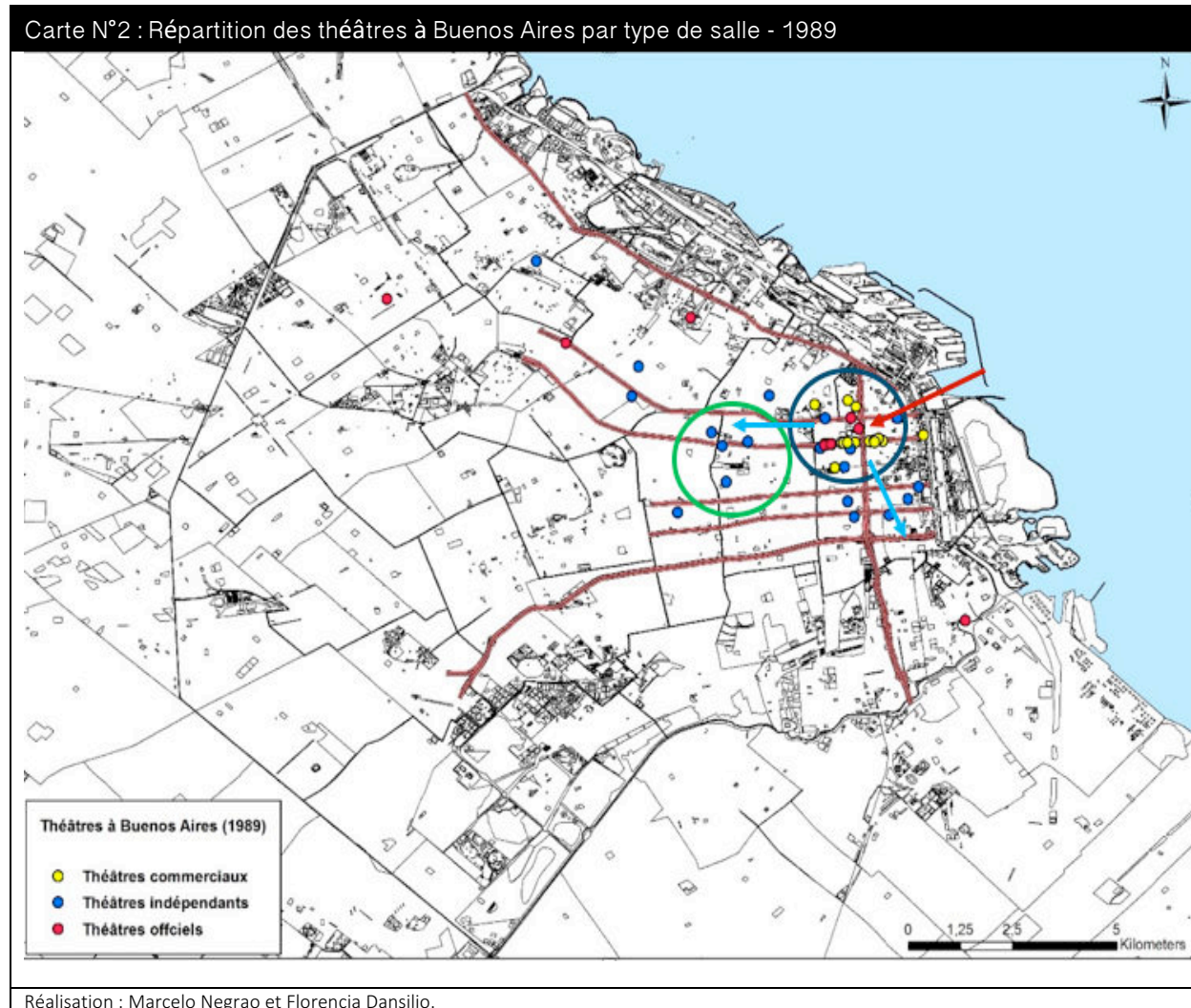
L'équipement théâtral en 1989

Dans la première carte, nous observons la distribution des théâtres par type de salle en 1989 (en rouge les salles publiques, en jaune les salles privées et en bleu les salles indépendantes). La carte montre une nette concentration des théâtres dans les quartiers centraux de la ville de Buenos Aires, aux croisements des grands axes : notamment celui de l'Avenue 9 de Julio avec l'Avenue Corrientes et avec l'Avenue Cordoba (cercle bleu). Cette distribution correspond à la concentration spatiale traditionnelle des biens et des services culturels au centre de la ville de Buenos Aires, près du centre politique et économique matérialisé par l'Avenue de Mayo qui relie la *Casa Rosada* – siège du pouvoir exécutif – au *Congreso de la Nacion* – siège du pouvoir législatif. Cette zone est également le point de référence des transports publics (les principales lignes de métro y passent) et des grands axes (l'*Obelisco*, par exemple, est placée à l'intersection de l'Avenue 9 de Julio et de l'Avenue Corrientes).

La concentration des salles au centre de la ville, notamment des théâtres officiels et des théâtres privés, répond à l'héritage de la configuration historique de la ville de Buenos Aires, suivant le modèle classique de l'emplacement de l'équipement culturel : les grandes salles se situent au centre de la ville, la zone de plus grande densité, de plus grande facilité d'accès et de meilleure visibilité. Le *Teatro Cervantes*, le *Teatro Colon* et le *Teatro Municipal General San Martin* y forment un trio de salles publiques historiques (les autres salles publiques, mêmes si elles existaient déjà, n'y auront une activité significative qu'à partir des années 2000 suite au renouvellement de l'équipement théâtral de la ville). Les trois théâtres sont très proches, reliés justement par les deux grands axes, l'Avenue 9 de Julio et l'Avenue Corrientes (flèche rouge). Quant aux théâtres privés, ils se concentrent depuis les années 1920 et encore aujourd'hui sur l'Avenue Corrientes, des deux côtés de l'Avenue 9 de Julio. L'Avenue Corrientes jouit depuis longtemps du statut de « rue des théâtres », une

⁴⁰⁸ A l'heure de représenter géographiquement l'évolution de l'équipement théâtral à Buenos Aires, les difficultés sont multiples car il n'y a pas un registre unifié ; l'activité indépendante est notamment très difficile à reconstituer avant la création du *Proteatro* en 1999. Nous avons été obligés de consulter de multiples sources pour constituer la base des données des salles afin de construire cette cartographie théâtrale. La base de données intègre plusieurs variables telles que le type de salle, l'année d'ouverture (l'année de fermeture le cas échéant), la localisation, le nombre de scènes, la capacité moyenne des jauges, les activités proposées... Voir en Annexe I. Méthodologie les sources consultés pour la construction de la base de données.

dénomination utilisée par les grandes scènes privées pour leur publicité et qui incite de nouvelles entreprises du spectacle à s'y installer, ce qui explique la permanence de sa renommée au cours des années.



En ce qui concerne les salles indépendantes, il est possible d'observer dans cette première carte un certain déplacement vers les quartiers de l'ouest et du nord-ouest, notamment Balvanera, Almagro et Palermo, ainsi que vers San Telmo au sud de la ville (flèches bleu ciel). Il y a très peu de salles indépendantes dans l'axe de concentration des salles publiques et privées ; elles sont éparpillées dans des autres quartiers. Sur la vingtaine de salles repérées pour cette période on observe une grande hétérogénéité, ce qui ne permet pas encore d'établir de tendance claire. Parmi ces salles, il y a des lieux historiques du théâtre indépendant comme le *Teatro Payro* ou le théâtre de l'IFT, ou des ateliers-écoles comme *Mimoteatro*, école de clown installée à San Telmo depuis 1973. Il y a aussi quelques salles de théâtres qui sont à la fois des bars ou des boîtes de nuit, comme *Cemento* à San Telmo ou *El*

Taller à Palermo, un type particulier de salle théâtrale/lieu nocturne, représentative de la *Movida Under* des années 1980.

Enfin, nous trouvons des salles ouvertes dans les années après-dictature, tenues par des comédiens ou des metteurs en scène issus du théâtre indépendant, avec un objectif affirmé de recherche et d'expérimentation théâtrale (cercle vert). Ces espaces sont à la fois salle de représentation, lieu de création et ateliers de formation des comédiens. C'est le cas de *El Exéntrico de la 18*, ouvert en 1985 par la comédienne, metteuse en scène et professeure Cristina Banegas⁴⁰⁹, du *Sportivo Teatral de Buenos Aires*, ouvert en 1986 par Ricardo Bartís, et de *Caliban*, ouvert en 1987 par un autre comédien, metteur en scène et professeur, icône du théâtre expérimental des années 1960, Norman Briski⁴¹⁰. Cette catégorie de salles indépendantes sera l'une des références du nouveau théâtre indépendant. D'abord, elles jouissent de la réputation croissante des artistes qui les dirigent. Ensuite, elles tissent une continuité subtile entre l'ancien modèle de salle théâtrale indépendante et les nouveaux espaces que recherche le public des années post-dictature. Enfin, en combinant salle de représentation et ateliers de formation de comédiens, ces salles seront des points névralgiques pour la gestation d'une nouvelle diffusion du « théâtre d'art » en dehors du circuit central, et deviendront rapidement des modèles à suivre pour les jeunes générations théâtrales.

L'éclosion des salles de théâtre indépendantes pendant les années 1990

Entre la fin des années 1980 et la fin des années 1990, la configuration théâtrale de la ville de Buenos Aires présente des importants changements, notamment liés à l'éclosion des nouvelles salles de théâtre indépendant. La deuxième carte nous montre d'abord comment l'infrastructure théâtrale publique ne présente presque pas de changements remarquables pendant la période. En revanche, une éclosion inédite de salles théâtrales indépendantes se produit dans plusieurs quartiers de Buenos Aires. Une quarantaine de salles de théâtre indépendant vont ouvrir entre 1989 et 1999. Cet essor ne peut pas être séparé de la mise en place de la nouvelle législation nationale et municipale de promotion de l'activité théâtrale.

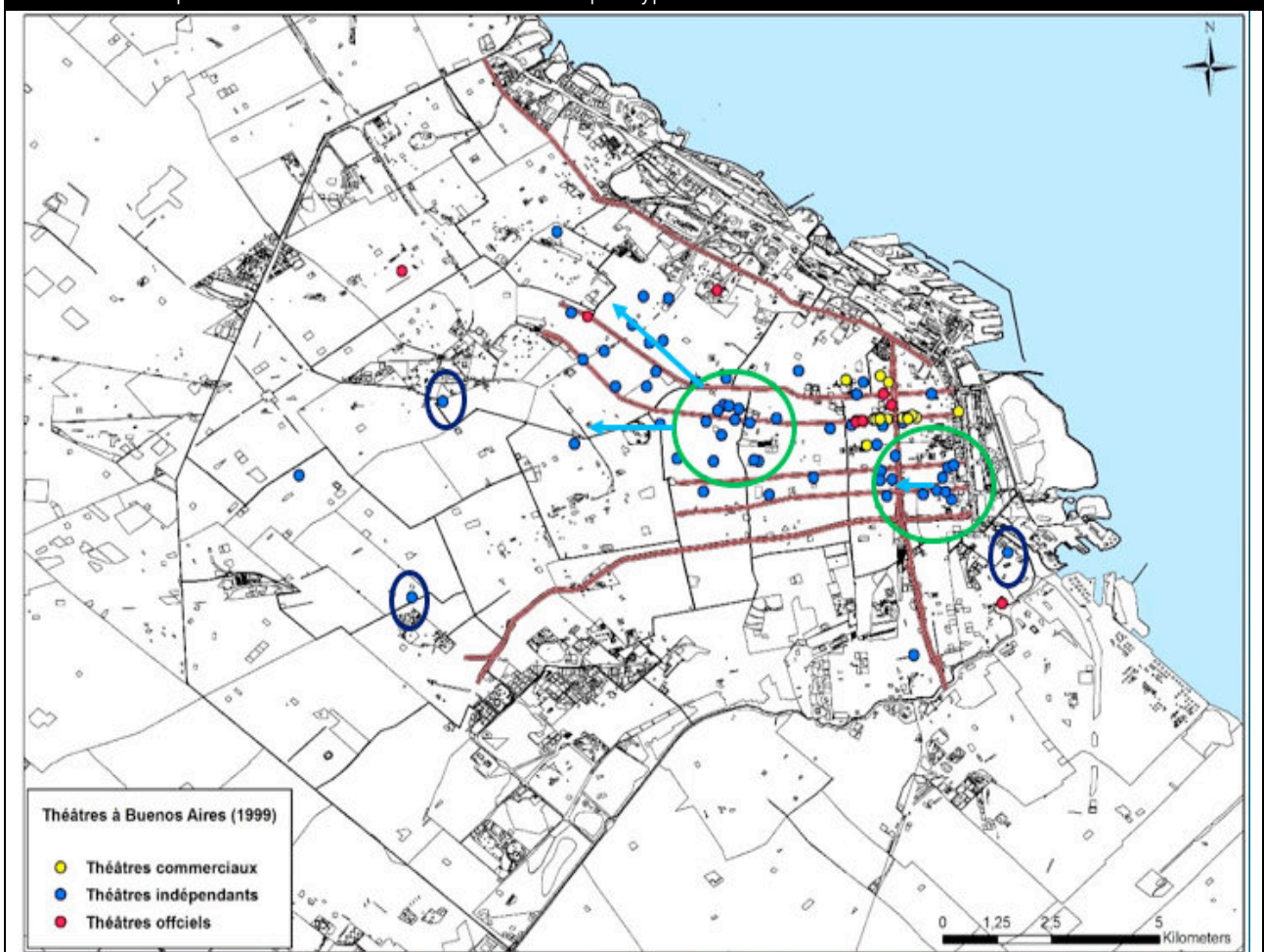
La distribution spatiale des théâtres indépendants que nous montre cette deuxième carte nous permet de confirmer la tendance que nous avons repérée dans la première : celle d'un déplacement des salles indépendantes vers les quartiers à l'ouest, au nord-ouest et au sud de la ville. Deux implications sont liées à ce déplacement : d'abord la confirmation de

⁴⁰⁹ Cristina Banegas (1948) [Voir IB]

⁴¹⁰ Norman Briski (1938) [Voir IB]

nouvelles zones de concentration théâtrale ; ensuite, une dispersion des théâtres vers les marges de la ville. Ces deux aspects sont des indices d'un polycentrisme théâtral inédit. En ce qui concerne le premier aspect, nous pouvons identifier des nouveaux « nœuds » de l'activité théâtrale, c'est-à-dire des quartiers ou des rues qui présentent une grande concentration de salles théâtrales. Un type de concentration qui, jusque alors, pouvait être repéré seulement dans l'Avenue Corrientes avec ses théâtres privés, et se retrouve maintenant dans d'autres quartiers de la ville, à la différence que ces nouvelles concentrations sont composées presque exclusivement de théâtres indépendants. La comparaison avec l'Avenue Corrientes n'est pas anodine : la création d'un nouveau nœud d'activité théâtrale à l'écart du nœud historique de l'Avenue Corrientes amènera à l'appellation « *off* » pour définir les nouvelles concentrations de salles, qui apparaissent comme une offre alternative et décentralisée – « *off* » – par rapport au circuit traditionnel et central – « *in* ».

Carte N°3 : Répartition des théâtres à Buenos Aires par type de salle - 1999



Réalisation : Marcelo Negro et Florencia Dansilio.

Deux nouveaux nœuds de concentration de l'activité théâtrale sont clairement identifiables sur la carte (cercles verts). Le premier se situe au nord-ouest du centre-ville dans les quartiers *Almagro* et *Villa Crespo*, et s'étend jusqu'à *Palermo*. Il a son cœur dans la zone comprise entre l'Avenue Pueyerron à l'est, l'Avenue Medrano à l'ouest, l'Avenue Cordoba au nord et l'Avenue Diaz Velez au sud, et est traversé en son milieu par la prolongation de l'Avenue Corrientes. Cette zone, connue par les habitants du quartier comme « *El Abasto* » (l'Approvisionnement, en référence à l'ancien marché homonyme), est celle qui a connu le plus fort développement de salles. Un deuxième nœud de concentration des salles indépendantes se trouve dans le quartier *San Telmo*, au sud de la ville. Ce quartier voit lui aussi naître plusieurs salles indépendantes, plus hétérogènes : du *CELCIT* fondé par Juan Carlos Gené en 1993, bastion de l'ancien théâtre indépendant, jusqu'à de nouvelles salles comme *La Trastienda* (1994) ou *La Carbonera* (1994), dédiées au café-concert et offrant une programmation plus variée. Cette éclosion d'espaces investit également des zones adjacentes aux nouveaux nœuds d'activité, comme *Constitution* (à l'ouest de *San Telmo* traversant l'Avenue 9 de Julio) ou bien *Colegiales*, *Chacarita*, et *Villa Ortuzar* (flèches bleu ciel).

Les caractéristiques des salles qui s'ouvrent pendant cette période sont assez variées : on trouve des salles de théâtre indépendant plus ancrées sur l'expérimentation théâtrale (comme les salles dirigées par des grands noms du théâtre, ou bien certaines des nouvelles salles de l'*Abasto* ayant une programmation sélective, comme *El Callejon*), mais également des salles plutôt focalisées vers le café-concert ou la diversification des activités (bar, restauration, salle d'exposition, bibliothèque), ou encore de grands complexes autogérés, comme c'est le cas de l'ancienne usine *I.M.P.A.*⁴¹¹, réaménagée en centre culturel en 1999.

La dispersion vers les quartiers plus périphériques de la ville en est encore à son premier stade : quelques théâtres ou espaces culturels éloignés à la fois du centre-ville et des nouveaux nœuds d'activité théâtrale indépendante. C'est le cas par exemple de *La Voltera* (1997), située dans le quartier Monte Castro, ou bien de deux bastions du théâtre communautaire : *El Galpon de Catalinas Sur*, qui ouvre ses portes en 1997 dans le quartier *La Boca*, et le *Centro Cultural Barracas*, ouvert en 1996 dans le quartier éponyme (petits cercles

⁴¹¹ L'histoire de l'IMPA (Industrias Metalurgicas y Plasticas Argentina) mérite un point à part. Fondée en 1910 avec des capitaux privés, l'IMPA est nationalisée en 1945 lors de la période péroniste. Ensuite, sous la présidence de Frondizi, la structure est démantelée et elle devient une coopérative. En 1997, le dernier comité directeur applique, confronté à l'endettement, une politique de réduction du personnel en licenciant plus de 140 travailleurs. Tout de suite, contre l'éventuelle fermeture pour la construction d'un shopping center, un groupe d'ouvriers décidera en 1998 d'occuper l'usine, de remettre en marche la production et d'ouvrir un centre culturel qui deviendra une référence dans le quartier.

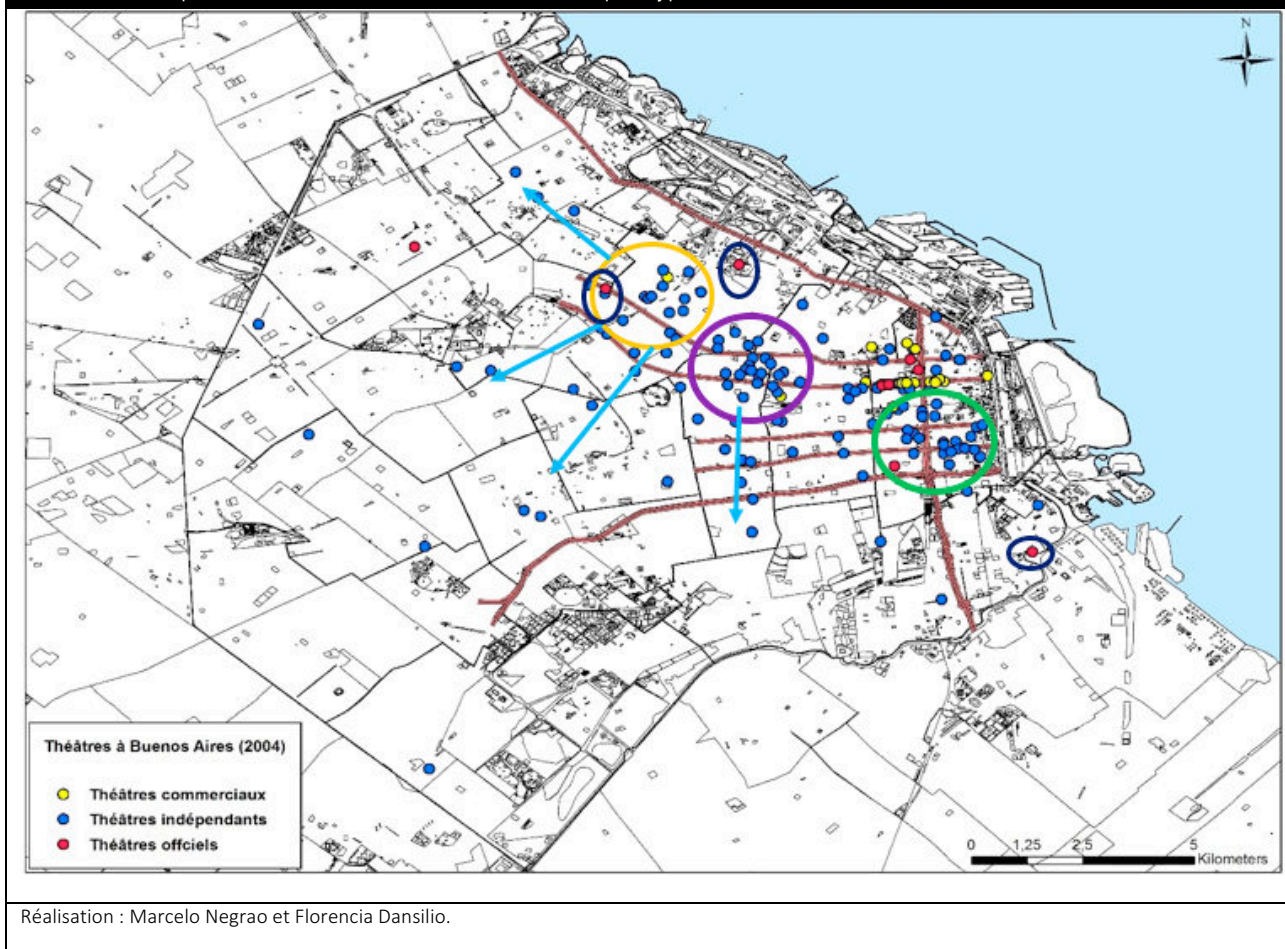
bleu foncé). Ces théâtres, éloignés de l'activité commerciale « *in* » mais aussi du circuit indépendant « *off* », sont des lieux associés à un autre phénomène de cette période, l'essor du théâtre communautaire. Le théâtre communautaire, étant un théâtre fait par les habitants du quartier, jouit d'un public local et d'un ancrage très fort. A l'exception de la troupe *Catalinas Sur* et de la troupe de *Barracas*, qui ont eu beaucoup de succès avec leurs pièces, le théâtre communautaire est plutôt perçu comme une pratique amateur et reste fortement liée aux territoires locaux.

Le scénario « post-crise 2001 »

La troisième carte de la distribution spatiale des théâtres à la fin de 2003 permet de confirmer les tendances que nous avons identifiées dans les cartes précédentes. Tout d'abord, les deux nœuds d'activité théâtrale indépendante, à l'*Abasto* (cercle violet) et à *San Telmo* (cercle vert), augmentent considérablement leur intensité en matière d'équipement théâtral. Nous pouvons également constater la confirmation d'un nouveau circuit dans le quartier de *Palermo* (cercle orange). Ensuite, bien que plus timidement, se confirme également une dispersion des salles vers les quartiers périphériques (flèches bleu ciel), sachant que l'activité théâtrale des quartiers éloignés du circuit professionnel peut être sous-représentée, notamment parce que les groupes de théâtre communautaire ne fonctionnent pas forcément avec des salles habilitées et reconnues comme salles théâtrales.

Une donnée pertinente concernant le passage de la deuxième à la troisième carte est qu'entre l'une et l'autre l'Argentine a vécu l'une des plus grandes crises économiques de son histoire. Or l'activité théâtrale a continué sur sa tendance expansive. En 2003 nous sommes à peine à deux ans de la crise du 2001 et le nombre des salles théâtrales, notamment les indépendantes, continue à croître. Des 47 salles qui ouvrent leurs portes entre l'année 2000 et la fin du 2003, la moitié environ l'ont fait après la crise économique de 2001. Plusieurs facteurs liés à la crise comme la baisse des loyers, l'intérêt accru que suscitent les métiers artistiques quand les métiers traditionnels ne peuvent plus garantir l'emploi, les différentes formes d'autogestion qui se mettent en place dans un contexte de précarité expliquent une partie de la croissance de l'activité théâtrale malgré la crise. Par ailleurs, les politiques de la ville joueront également un rôle important dans l'essor de l'activité indépendante : d'abord par la reconnaissance de l'ampleur et de l'importance de cette activité, ensuite par l'attribution de subventions, enfin par la création d'aides spécifiques à l'activité.

Carte N°4 : Répartition des théâtres à Buenos Aires par type de salle - 2003



Réalisation : Marcelo Negro et Florencia Dansilio.

À partir de l'année 2000, avec l'arrivée au gouvernement de la ville d'Anibal Ibarra du FREPASO, eut lieu au sein de Buenos Aires une restructuration de la gestion des théâtres municipaux. Est créé ainsi le *Complejo Teatral Buenos Aires*, (CTBA), une organisation dépendant du gouvernement de la ville de Buenos Aires et qui regroupe les cinq théâtres municipaux : le *Théâtre San Martín*, le *Théâtre Presidente Alvear*, le *Théâtre Regio*, le *Théâtre de la Ribera* et le *Théâtre Sarmiento*. Tandis que le *Théâtre San Martín* et le *Théâtre Presidente Alvear*, les seuls qui étaient en fonctionnement actif avant la création du CTBA, se trouvent au centre de l'activité sur l'Avenue Corrientes, les autres sont situés dans d'autres quartiers de la ville : le *Théâtre de la Ribera* dans le quartier de *La Boca*, le *Théâtre Regio* entre *Chacarita* et *Colegiales* et le *Théâtre Sarmiento* au cœur du bois de *Palermo* (petit cercles bleus foncé). La mission du CTBA est la promotion du théâtre, de la danse, de la musique, des marionnettes, du cinéma et de la photographie, ainsi que la formation des publics, en soutenant la mission artistique et aussi sociale des théâtres. Cela impliquera une

première politique de décentralisation du théâtre public ainsi que la mise en place d'une politique inédite d'accueil et d'éducation du public.

Mais s'il y a un phénomène significatif que nous pouvons constater avec cette troisième carte, c'est la consolidation d'un circuit théâtral alternatif au circuit historique de l'Avenue Corrientes, un circuit « *off-Corrientes* ». Ce circuit *off*, déjà constitué en 1999, prend une ampleur nouvelle vers 2003 : les nouveaux nœuds de l'activité théâtrale à Buenos Aires se confirment, et avec eux de nouvelles modalités de réception et de circulation, ce qui leur confère une certaine autonomie par rapport au circuit central. Un phénomène parallèle à l'affirmation du *off* dans de nouveaux points nodaux de la ville est l'apparition de salles indépendantes à proximité des grandes salles privées, au cœur même du circuit des théâtres privés. Cela montre que la croissance des ouvertures de salles indépendantes n'est pas seulement un phénomène lié au théâtre d'art, alternatif ou expérimental. Ainsi, pendant ces années, le théâtre commercial est amené à diversifier lui aussi son offre. Nous pouvons associer ce phénomène à une sorte de mode du théâtre *off*, dont les formes et les modalités se répandent dans les formes du « *in* » : l'exemple paradigmatique en étant la conception du *Complejo La Plaza*, une série de salles privées avec une programmation qui donne la place à la découverte des talents de l'*off*, ouvert dans l'Avenue Corrientes, ou bien le récent *Théâtre El Picadero* que certains artistes désignent comme « une salle privée de théâtre d'art ».

3.2.2. De la 'movida under' à la configuration d'un circuit 'off'

D'après l'évolution de la cartographie théâtrale de la ville de Buenos Aires pendant la période qui nous intéresse, le développement des salles indépendantes depuis les années 1980 ainsi que la consolidation d'un circuit théâtral *off* vers les années 2000 dans les quartiers péricentraux nous obligent à une analyse plus détaillée de cette nouvelle configuration de la géographie théâtrale de la capitale argentine. Quelles sont les caractéristiques de ces nouvelles salles et comment interagissent-elles avec l'environnement urbain ? Par ailleurs, la notion de « circuit » fait référence à la circulation – des pièces, des artistes et du public – dans une certaine spatialité urbaine. Quelle est l'échelle de ce circuit et quelles sont les particularités de cette nouvelle dynamique de circulation ?

Pour introduire cette analyse, il faut prendre en compte des nuances langagières entre différentes formes d'organisation : d'une part la notion d'espaces « *under* », qui vient des premières années du retour à la démocratie ; d'autre part la formation d'un circuit de salles

théâtrales « *off* » ; enfin la catégorie de « salle indépendante », imposée plutôt par les politiques de la ville, qui reprend le terme désignant les anciennes compagnies théâtrales indépendantes pour décrire un type de salles, plus petites et souvent autogérées, destinées à une offre qui peut être qualifiée de théâtre d'art.

La rhétorique d'une spatialité contre-culturelle

Peut-on parler du circuit *off* à partir des années 1990 comme la prolongation du phénomène *under* des années 1980 ? Ou bien est-il plutôt héritier de la tradition des compagnies de théâtres indépendantes pré-dictature ? Le théâtre *under* des années 1980 et le théâtre *off* des années 1990 et 2000 présentent de multiples points en commun mais ils doivent être analysés comme deux phénomènes sociaux, urbains et artistiques distincts : tant par leur mode d'émergence (l'une plus spontanée, l'autre plus planifiée), que par leur propos artistique (l'un plus éclectique et hétérogène, l'autre plus focalisé sur une discipline ou un style), ou par leur manière d'investir la ville (l'un visant en premier l'occupation d'un lieu où se retrouver entre soi, l'autre privilégiant le rayonnement de l'activité dans la ville ainsi que la visibilité artistique). Cependant, l'*under* peut être identifié comme un préambule contre-culturel qui inspirera l'émergence du *off*. Les termes qui désignent ces deux formes théâtrales laissent apparaître un lien évident, comme si le *off* n'était qu'une version normalisée de l'*under*, c'est-à-dire une forme de gestion du théâtre qui s'adaptera au fur et à mesure au marché spécifique des biens culturels. Le *off* négocie avec les grandes salles du théâtre public ainsi qu'avec les programmeurs de festivals internationaux, ce qui détermine son entrée dans une circulation théâtrale à plus grande échelle, sans pour autant abandonner l'échelle locale du quartier. L'intégration de cette double échelle dans la planification de la programmation des salles est un des points d'inflexion qui montre le passage de l'*under* au *off*⁴¹².

Les mots utilisés pour classer ces phénomènes – « *l'under* » et « *le off* » – présentent des points en commun. D'abord, les deux termes sont éminemment urbains : ils font référence à l'emplacement dans la ville, c'est-à-dire un choix de lieux à l'écart des lieux centraux de la

⁴¹² Il ne faut pas oublier que l'autogestion des salles théâtrales indépendantes est une tradition dans le théâtre argentin qui date de bien avant la post-dictature. La création d'un circuit théâtral en dehors du théâtre commercial et du contrôle de l'Etat fut un des axes forts des anciennes compagnies du théâtre indépendant, comme nous l'avons vu dans la première partie de la thèse. Les nouvelles salles indépendantes qui vont constituer le circuit théâtral *off* après la dictature militaire sont en quelque sorte héritières à la fois de cette ancienne tradition théâtrale et à la fois des lieux *under* des années de transition à la démocratie. En revanche, elles vont actualiser les propos artistiques et sociaux de l'activité théâtrale indépendante et surtout les modalités de gestion des salles et de leur médiation avec l'environnement urbain, influençant également les dynamiques de réception des œuvres.

culture. Ainsi, ces mots deviennent le fer de lance d'une revendication esthétique : en même temps qu'ils réalisent une scission géographique de la culture centrale, ils annoncent, depuis ces nouveaux *lieux*, la création d'une nouvelle *place* dans le champ artistique, ainsi que de nouvelles esthétiques.

Ensuite, il faut remarquer que les deux termes puisent leur origine dans les modalités contre-culturelles nord-américaines des années 1950 et 1960. Ainsi, *under* est l'abréviation du mot anglais *underground*, issu du mouvement artistique des années 1950, notamment littéraire, inspiré par Jack Kerouac, Allen Ginsberg, John Clellon Holmes et Alan Watts, entre autres. Le fondement de la culture *underground* est une opposition à la culture américaine *standard*, elle revendique la libération poétique et l'expérimentation psychédélique. Ces personnalités seront postérieurement associées à un certain *éthos* de l'artiste contre-culture – vouant sa vie à une création artistique sans limite, refusant le modèle de réussite du système américain lié à l'organisation capitaliste du travail et à la famille nucléaire – ainsi qu'à la fréquentation de lieux de socialisation alternative, notamment les quartiers *underground* de villes comme New York ou San Francisco⁴¹³.

Toutefois, le terme le plus spécifique de la « *movida under* » est celui de « *movida* ». Terme qui vient de l'Espagne, notamment de Madrid : « *la movida madrileña* » était le nom d'une nouvelle vague artistique – liée au cinéma, au théâtre et à la musique, ainsi qu'au dessin et à la mode – survenue surtout à Madrid dans les premières années du post-franquisme (1975-1985). De nombreux artistes et gestionnaires de salles de l'*under* de Buenos Aires ont fait des voyages initiatiques dans la Madrid postfranquiste et la référence à celle-ci a été toujours soulignée par les artistes de la « *movida porteña*⁴¹⁴ ». Ainsi, les formes esthétiques et festives qui se développaient dans la capitale espagnole à la fin des années 1970 et au début des années 1980 ont connu un retentissement mythifié dans la capitale argentine. Dans l'ouvrage *La culture espagnole, Les mutations de l'après-franquisme*, Bernard Bessière décrit la *movida* espagnole postfranquiste comme un courant spontané qui mêle création artistique et revendication d'un style de vie, une mouvance avec un grand composant de réactivité qui s'éloigne de la notion d'avant-garde artistique⁴¹⁵. Les similitudes avec ce qui s'est passé à

⁴¹³ Mario MAFFI, *La cultura underground*, Bari, Laterza, 1972.

⁴¹⁴ C'est le cas d'Alejandro Urdapilleta, un des comédiens emblématiques de l'*under* ainsi que d'Omar Viola, fondateur du Parakultural ou Omar Chaban, du Café Einstein et Cemento, mais aussi de Leopoldo Sosa Pujato, directeur du Centro Cultural Ricardo Rojas de l'UBA.

⁴¹⁵ Selon Bernard Bessière : À partir des années 1982-1983, un consensus se fait donc pour que « *Movida* » désignât à la fois deux choses : d'une part l'ensemble du courant créatif madrilène de ces années et d'autre part le style de vie principalement nocturne que la jeunesse avait adopté : stylisme de mode, *copeo*, revues

Buenos Aires au cours de la transition à la démocratie sont indéniables. La revendication de la fête⁴¹⁶, du divertissement, ainsi que d'autres revendications liées à la sexualité ou au style de vie⁴¹⁷, ont été rapidement incorporées par *la movida porteña*. Ce qui se passait à Madrid faisait rêver une jeunesse argentine qui sortait elle aussi d'une dictature militaire. Les aspirations rassemblées autour de *la movida under* étaient dirigées contre les valeurs et les mœurs d'une société héritée des années de dictature militaire, mais également contre la gravité politique de la culture de gauche résistante à la dictature militaire. Bref, les deux *movidas* partagent une revalorisation de la « culture jeune » – qui avait été l'une des cibles de la répression militaire en Argentine et du franquisme espagnol – et d'une « culture urbaine » qui se réapproprie différemment l'espace public.

La notion de *off*, quant à elle, est plus spécifique théâtralement : elle est associée aux nouvelles vagues du théâtre expérimental représenté par des groupes comme le *Living Theatre*, le *Bread and Puppet Theatre*, ou bien *Open Theater*, qui ont surgi aux Etats-Unis, notamment dans la ville de New York, au cœur de la culture *underground*. D'après Mario Maffi, les expériences théâtrales de ces groupes ont été d'une importance majeure dans l'*underground* américain, plus que le cinéma ou que la littérature⁴¹⁸. Ce type de théâtre proposait un retour à la dimension rituelle, la conjonction théâtre-danse-parole ainsi que la coparticipation physique des spectateurs et des artistes. La notion de *off* s'est fait jour pour désigner la spatialité urbaine de ces nouvelles expériences théâtrales : un circuit de petites salles qui éclosent d'abord à New York, le « *Off-Broadway* », en marge de l'épicentre du théâtre musical américain⁴¹⁹.

« branchées », pubs, musique rock, etc. Comme toute mouvance du domaine de la création et de l'expression populaires, la *Movida* ne saurait avoir ni date de naissance certaine ni date de décès indiscutable, pour la simple raison qu'une dynamique de cet ordre ne peut être générée ni par un manifeste d'artistes ni par un décret gouvernemental. C'est en cela d'ailleurs que la *Movida*, à notre sens, se distingue nettement de ce que peut être un mouvement d'avant-garde littéraire, pictural ou esthétique. » Bernard BESSIERE, *La culture espagnole, Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 193.

⁴¹⁶ Daniela LUCENA, « Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80 », *op. cit.*

⁴¹⁷ Pour une analyse plus détaillée de la présence de l'activisme gay dans la culture *under* voir : María Laura ROSA, « Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura », in *Artelogie*, n° 8, décembre 2015 – janvier 2016. URL : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article379>; ou bien, Mariana CERVINO, « Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo. Activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires », *Sexualidad, salud y sociedad. Revista Latinoamericana*, N°14, août 2013, p. 91-113.

⁴¹⁸ Mario MAFFI, *op.cit.*

⁴¹⁹ Quelques années après, suite au passage du *Living Theater* par le Festival d'Avignon en 1968, le terme « *off* » sera réutilisé au sein du théâtre d'art français, pour désigner une offre théâtrale hors de la programmation officielle du réputé festival.

La notion de *circuit théâtral off* est bien différente de celle de la *movida under*. Tandis que l'*under* fait référence à une mouvance plutôt spontanée et disruptive (bien qu'éphémère), le *off* dessine un circuit de création, de production et de circulation d'œuvres et d'artistes bien ancré depuis maintenant plus de vingt ans dans le paysage théâtral argentin. La notion même de « circuit » fait référence à un certain nombre de lieux théâtraux, géographiquement proches, reliés par une cohérence de l'offre (ce qui les caractérise « *off* » au lieu de « *in* »). Cette cohérence – toujours implicite, car il n'y a pas de manifeste ou de note d'intention – tient d'abord à la revendication d'un théâtre d'art et d'expérimentation, à la recherche d'un langage qui puisse échapper aux conventions du théâtre de l'époque, et ensuite à une forme de production et de diffusion du théâtre qui rapproche le public, notamment le public jeune, de l'expérience théâtrale.

La gestion des espaces peut aussi révéler une différence entre l'*under* et l'*off*. Les espaces de l'*under* sont souvent tenus par des entrepreneurs du spectacle. Ces entrepreneurs sont des personnes liées au milieu artistique mais dont l'activité gestionnaire devient la principale activité, notamment quand le succès est au rendez-vous, comme ce fut le cas de lieux emblématiques des années 1980 (le *Centro Parakultural* géré par Omar Viola et Horacio Gabin⁴²⁰, comédiens au départ, mais aussi la discothèque *Cemento* géré par Omar Chaban et Katja Aleman⁴²¹, tous deux performers à l'époque). Ces lieux devaient non seulement assurer une programmation artistique mais aussi remplir les exigences de gestion d'un bar ou d'une boîte de nuit, *a priori* plus étrangères à une entreprise culturelle. Le cas des salles du *off* théâtral est différent, notamment par son hétérogénéité. D'abord, il y a des salles qui, comme les espaces *under*, sont gérées par des médiateurs culturels, liés au monde artistique bien sûr mais qui ne développent pas un travail artistique propre bien qu'ils réfléchissent à une programmation caractéristique à mettre en valeur. C'est le modèle de la salle de théâtre de *Babilonia*, qui sera suivi par de nombreuses petites salles de quartier comme *El camarín de las musas*, *Beckett Teatro*, *El Callejón de los deseos*. Souvent ces salles présentent une offre diversifiée – proposant de la restauration, des expositions, des concerts – mais en gardant toujours le théâtre au centre de leur activité. Ensuite, il y a les salles-ateliers. Ce sont des salles qui fonctionnent autour de la figure d'un artiste-maître – c'est le cas par exemple du *Sportivo Teatral de Buenos Aires* de Ricardo Bartís, de *El exéntrico de la 18*, de Cristina Banegas, du *Caliban*, de Norman Briski, du *Kafka Teatro*, de Ruben Szuchmacher, du *Teatro El Cuervo*, de Pompeyo Audivert, ou plus récemment de la célèbre *Timbre 4*, de Claudio

⁴²⁰ [Voir NB]

⁴²¹ [Voir NB]

Tolcachir. Ces salles suivent un modèle développé par certaines figures de l'ancien théâtre indépendant, comme c'est le cas du *Andamio 90* de Alejandra Boero. Il y a, dans une moindre mesure, des salles ou espaces tenus par des collectifs qui développent plusieurs activités artistiques et sociales, comme l'usine récupérée *I.M.P.A.* Rarement les salles sont liées à une compagnie, comme c'était le cas dans la tradition du théâtre indépendant.

Regardons à présent de plus près la différence entre les premiers espaces *under* des années 1980 et les espaces du *off* théâtral qui émergent à partir des années 1990, en comparant deux cas précis. Les différences entre le *Centro Parakultural* (1986-1990), épice de la *movida under* et le théâtre *Babilonia* (1990-2001), salle phare du théâtre alternatif pendant les années 1990, nous fournissent une des meilleures illustrations du passage d'un *under* théâtral local et éphémère à la consolidation d'un circuit théâtral *off* de projection internationale.

Du Centro Parakultural au Babilonia

Le *Centro Parakultural* ouvre ses portes en 1986 dans la cave de l'ancien *Teatro De la Cortada*, au 224 de la rue Venezuela, au cœur d'un quartier délaissé de *San Telmo*. Ses fondateurs, Omar Viola et Horacio Gabin, tous deux étudiants en théâtre à l'époque, ont pour objectif de créer un espace où répéter et montrer des pièces en préparation. Étant tous les deux bien insérés dans le réseau des artistes fréquentant les bars et les lieux nocturnes de la *movida under* qui commençait à se déployer à Buenos Aires, les soirées qu'ils organisent au *Parakultural* attirent rapidement l'attention de plusieurs personnalités des nouvelles tendances du rock, de la danse et de la performance. C'est ainsi que le *Parakultural*, cave humide et obscure, devient le lieu de rendez-vous nocturne préféré d'un groupe hétéroclite composé de musiciens de rock, de comédiens du nouveau théâtre, d'artistes visuels, d'activistes gays, de groupes de punks et d'un public jeune et nombreux. « C'était un moment où tout était prêt pour qu'arrive une chose comme cela, un moment où il manquait un lieu comme le *Parakultural* » affirme Omar Viola⁴²².

« Pour entrer au *Parakultural*, on devait descendre un escalier et plonger dans le néant sans penser à rien. Même après plusieurs années, on cohabitait encore avec les rats de San Telmo et l'humidité caractéristique des quartiers du sud de la ville⁴²³ », raconte la comédienne

⁴²² « ¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución? » Entretien avec Omar Viola par Daniela Lucena et Gisela Labourier, *Argus-a*, Vol. III Edición N° 12 Abril Buenos Aires, Argentina.

⁴²³ Maria Jose GABIN, *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, op. cit., p. 51. (Tda)

Maria Jose Gabin⁴²⁴, membre de la troupe *Gambas al ajillo*⁴²⁵. « Cette absence de confort opérait en faveur et non pas au détriment de ce que l'on voulait dire⁴²⁶ », affirme le fondateur du lieu Omar Viola. Sans que cela soit évident au moment de sa conception, la caractéristique physique de l'espace lui conférait une dynamique particulière qui stimulait les prises de risque artistiques. La précarité et le manque de ressources participaient ainsi à l'expérience consistant à habiter l'espace. Fernando Noy, poète et performer habitué du lieu confirme : « Le *Parakultural* était fréquenté par des comédiens en révolte, tout le contraire du théâtre habituel, de type testimonial ou psychologique. Nous, nous avons tenté de trouver le moyen de rompre avec tout ça. Il n'y avait pas de quatrième mur. On travaillait avec le public⁴²⁷. » Ainsi, chaque soir, une programmation éclectique de spectacles théâtraux et de performances était proposée jusque tard dans la nuit, reproduisant une dynamique de « numéros » propre à la variété ou au café-concert. Le trio composé de Walter « Batato » Barea⁴²⁸, Alejandro Urdapilleta⁴²⁹ et Humberto Tortonese⁴³⁰, le quatuor de *Gambas al Ajillo*, ou le duo de *Los Melli*⁴³¹ ont ainsi fait leurs débuts sur la scène du *Parakultural*. Mais également nombre de groupes de rock comme *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, *Los Violadores*, *Virus*, *Los Fabulosos Cadillacs*, qui joueront sur cette scène *under* avant de devenir célèbres.

La manière dont les artistes et le public se sont approprié l'espace fut un élément déterminant de la réception des spectacles : le fait de n'avoir pas une scène bien délimitée permettait une plus grande interaction entre les artistes et le public, voire même une confusion, ce qui alimentait le caractère expérimental des propositions artistiques. Omar Viola explique qu'il aimait bien « que les gens restent longtemps, et l'absence d'une scène délimitée fut déterminant pour tout ce qui se produisait, car cela a promu une dynamique où le public proposait aussi des choses.⁴³² » L'adhésion d'un nouveau public avec cette forme plus interactive de spectacles théâtraux sera l'une des clés du succès du lieu. Plus important

⁴²⁴ Maria Jose Gabin (Buenos Aires, 1962) [Voir NB]

⁴²⁵ *Las Gambas al Ajillo* fut une troupe de théâtre composée de quatre comédiennes : Alejandra Flechner, María José Gabin, Verónica Llinás et Laura Marker. Leurs spectacles prenaient la forme d'une succession de « numéros » humoristiques, avec de la musique et de la danse.

⁴²⁶ Daniela LUCENA, « Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80 », *op. cit.*, p. 40.

⁴²⁷ Fernando NOY, *Te lo juro por Batato*, Buenos Aires, *Libros del Rojas*, 2006, p. 93. Traduction de l'auteur. (Tda)

⁴²⁸ Walter « Batato » Barea (1961- 1991) [Voir NB]

⁴²⁹ Alejandro Urdapilleta (1954 –2013) [Voir NB]

⁴³⁰ Humberto Tortonese (1964) [Voir NB]

⁴³¹ *Los Melli* fut un duo comique formé par Carlos Belloso et Damian Dreizki. Entre les années 1987 et 1995 ils ont monté les spectacles suivants : « Los Melli en el Parakultural », « Aquí están mis muñones », « La culpa de la más fea », « Palomitas por doquier », « Bienvenidos al planeta Melli » et « La factura maldita ».

⁴³² « ¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución? » Entretien avec Omar Viola par Daniela Lucena et Gisela Labourieur, *Argus-a*, Vol. III Edición N° 12Abril Buenos Aires, Argentina.

qu'aller voir une pièce de théâtre, il s'agissait d'être là, de participer à l'expérience de la soirée au *Parakultural*. L'important, ce n'était pas tant de *voir* que d'y *être*, ce qui bouleversait la question de la place du public.

Bien que situé au centre-ville, le *Parakultural* restait aux marges du circuit théâtral établi ainsi qu'aux limites de la légalité municipale, ce qui a donné lieu à de fréquentes fermetures et interventions policières. Ce statut marginal par rapport aux conventions culturelles de l'époque, loin d'être un obstacle, est devenu l'une des caractéristiques qui ont assuré le succès du lieu. Ce qui nous permet de penser ce type de lieu comme espace interstitiel dans la géographie de la ville. D'après la géographie culturelle, les interstices définissent des territoires qui échappent à la spéculation foncière et, quoique se trouvant dans un état d'abandon ou de détérioration, ils sont susceptibles de devenir des « territoires culturels »⁴³³. Le caractère « interstitiel » d'espaces tel que celui du *Parakultural* tient au fait qu'ils apparaissent d'une façon improvisée, sans planification préalable, qu'ils échappent à l'ordonnement normal de la ville et que leurs activités s'inscrivent généralement dans le secteur de l'économie informelle. Leur existence est éphémère car cette situation de marginalité nuit à leur pérennité, ainsi que le prouve la fermeture anticipée du *Parakultural* en 1990 suite à un refus de renouvellement du bail motivé par les plaintes réitérées des voisins et des problèmes avec la police⁴³⁴.

L'apparition du *Parakultural* et son succès s'expliquent en partie par la nécessité éprouvée par la jeunesse urbaine de se retrouver et de se réapproprier des espaces de socialisation et de création qui leur soient propres. Le théâtre était jusqu'alors conçu par les générations précédentes comme une activité sérieuse et importante. L'idée forte du lieu fut à l'inverse de relier la notion de la fête et de divertissement à la réception d'un spectacle théâtral, re-signifiant ainsi le rôle du spectateur. Alejandro Urdapilleta, comédien et performer, raconte :

Le format théâtral de l'époque, en plus des énormes restrictions matérielles, faisait fuir les non-initiés, rebutés par cette forme de réalisme symbolique ennuyeuse qui s'imposait comme style hégémonique. Pour les jeunes d'alors, le théâtre était « plombant ». Il n'y avait quasiment pas de centres culturels ; les rares qui existaient

⁴³³ Boris GRÉSILLON, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie*, 2008, n°660-661, Armand Colin, pp. 179-198.

⁴³⁴ Le *Centre Parakultural* rouvra en 1991 sous le nom de *Parakultural New Border*, au 1000 de la rue Chacabuco. Il y restera jusqu'en 1995, date à laquelle il sera à nouveau fermé à cause des nombreuses plaintes des voisins et des interventions de la police. Ce même espace sera reconverti par Omar Viola en une milonga de tango quelques années après, et participera à l'essor du nouveau tango dans les années 2000. La *Milonga Parakultural* comme on l'appelle aujourd'hui, est toujours ouverte dans la rue Chacabuco.

étaient petits et déserts [...] « Que prétendez-vous faire avec ce lieu ? » s'inquiétaient, à propos du *Parakultural*, les respectables gens de théâtre, vieillards jaloux bardés de préjugés, trahissant leurs propres rêves de jeunesse. La réponse balaya tous les doutes. Les artistes de ces heureuses années refondèrent le théâtre de fond en comble⁴³⁵.

La citation d'Urdapilleta synthétise ce que le *Parakultural* signifiera pour toute une génération de jeunes artistes ainsi qu'un nouveau public, parmi lesquels se trouvaient beaucoup d'acteurs des futures générations théâtrales. Son caractère délibérément *under*, la revendication de son aspect interstitiel, *border*, marginal, deviendra rapidement une catégorie attractive, de plus en plus mise en avant à l'heure de présenter le lieu et les artistes qui lui sont associés. Un des fondateurs de la troupe de théâtre de rue « *La Organizacion Negra* », habituée du « *Parakultural* », confirme :

L'essence de l'*under* de ces années 1980 était donc un besoin, une nécessité de faire. En outre, les artistes qui n'avaient pas d'espace propre – rockers, plasticiens, etc. – se retrouvaient dans ce type d'espaces, des espaces auxquels ils pouvaient s'identifier. Le *Parakultural* s'avérant un lieu unique, de format très libre, il accueillait des profils très variés, qui se retrouvaient autour d'habitudes simples : s'asseoir à une table avec un inconnu, pour discuter ou philosopher, s'habiller d'une manière incongrue pour l'époque... Il s'agissait juste de se réunir là ; on pouvait écouter de la musique tout comme, sur cette musique, improviser une performance ; tout se mélangeait. Les lignes, les limites étaient floues⁴³⁶.

Ces lieux de l'*under*, dont le *Parakultural* est l'exemple paradigmatique, ont réussi, à imposer un style traversé d'une volonté de rupture comme signe d'actualisation artistique. Emilio Garcia Wehbi, membre fondateur du *Periférico de Objetos*, troupe qui a créé sa première pièce au *Centro Parakultural*, oppose l'esprit de ce lieu *under* aux festivals de *Teatro Abierto* qui ont continué jusqu'à 1986 :

El *Parakultural* rassemble et active tout ce que *Teatro Abierto* ne peut pas rassembler et activer. *Teatro Abierto* est l'expression de la réouverture démocratique dans le milieu théâtral, mais c'est une expression vieillie car ce qu'il fait, c'est récupérer le théâtre indépendant des années 1960... qui était assez dogmatique. La différence avec le *Parakultural* est qu'il ne récupère pas, il ouvre la possibilité à des choses nouvelles, suivant un esprit de fête, d'une expression non contrôlée, non normalisée. Dans cette

⁴³⁵ Extrait du prologue écrit par Alejandro Urdapilleta (comédien argentin, l'un des performers du centre *Parakultural*) pour la biographie du groupe *Gambas al Ajillo*, l'un des groupes les plus célèbres de l'*under* argentin. In María José GABIN, *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2001. (Tda)

⁴³⁶ Extrait d'un entretien avec Pichon Baldinu (comédien et metteur en scène argentin, membre fondateur de la troupe *La Organización Negra*, qui réalisa des interventions urbaines entre 1984 et 1987, et de la troupe *De la Guarda*), réalisé par Daniela Lucena. Dans Daniela LUCENA, *La sublimación de la violencia en el lenguaje multisensorial*, *Revista Lindes, Estudios sociales de arte y cultura*, n°4, Buenos Aires, mai 2012. (Tda)

liberté sont apparues plein de choses, certaines très intéressantes, certaines très mauvaises, mais la fête c'est ça, un terrain fertile⁴³⁷.

La comparaison faite par Emilio Garcia Wehbi entre le *Parakultural* et *Teatro Abierto* ne peut pas passer inaperçue. Alors que *Teatro Abierto* fut l'événement théâtral emblématique du retour à la démocratie et qu'il a obtenu la reconnaissance du milieu culturel argentin et international, il n'a pourtant pas été si marquant au niveau artistique pour les nouvelles générations théâtrales. Le *Parakultural* au contraire, tout en étant un phénomène assez contesté en ce qui concerne la qualité artistique de ses artistes, apparaît comme une référence privilégiée dans les discours des jeunes artistes. L'idée du *Parakultural* capitalise un certain nombre de « ruptures » qui seront continuées par les nouvelles générations qui prendront le contrôle de la production indépendante des arts vivants : le fait d'être un lieu un peu écarté de l'emplacement des grands théâtres, le fait d'être un lieu de sociabilité nocturne (avec bar, discothèque, salle de concert) tout en gardant une programmation théâtrale de tendance expérimentale, enfin la création d'une sorte d'« esprit du lieu » avec lequel on puisse s'identifier.

Encadré N° 3 : Le *Centro Parakultural* (1986-1990)



1. *Centro Parakultural*, calle Venezuela 223 / 2. *Las Gambas al Ajillo* / 3. *Los Melli* / 4. Huberto Tortonese, Batato Barea et Alejandro Urdapilleta

⁴³⁷ Emilio Garcia Wehbi, entretien réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

Quant à la salle *Babilonia*, située au cœur du quartier *Abasto*, elle sera un exemple de la reconversion par le *off* théâtral de l'héritage d'*under*, devenant une des salles théâtrales qui marqueront le nouveau théâtre pendant la décennie suivante. Dans une revue de l'*Abasto*, qui présente les activités du quartier, un article rendait hommage exalté à cette salle :

Avec le retour à la démocratie en 1983, après l'affreuse « nuit noire » de la dictature militaire, un printemps démocratique nécessaire est arrivé ... Ainsi, vers les années 1980, des lieux mythiques sont apparus, comme le Bar Einstein où notre voisin Luca Prodan, avec Sumo, jouait presque tous les samedis... Il n'est pas resté ouvert très longtemps, le Einstein. Mais d'autres lieux l'ont suivi, des lieux où se mélangeaient différentes expressions artistiques, des lieux où tous les *porteños* voulaient être, profitant de cette vague de recherche créative, de liberté, d'exploration esthétique. Ils ont consacré des lieux comme le *Palladium*, le *Cemento*, le *Bolivia* et bien sûr un des endroits principaux, le *Parakultural*. Ce dernier fut l'épicentre de la nuit et de la movida artistique. A la fin des années 1980, au milieu d'un pays frappé par les soulèvements militaires, une ingérable hyperinflation, des saccages de supermarchés et un président cynique qui prit le pouvoir cinq mois avant ce qui était prévu, est apparu le *Babilonia*. Le *Babilonia* signifiera pour l'*Abasto*, et très probablement pour toute la ville de Buenos Aires, un point névralgique de tout le mouvement théâtral qui se répandra ensuite dans le quartier⁴³⁸.

C'est en 1990, que Javier Grosman et Gabriela Casabé ouvrent les portes du *Babilonia* dans un ancien dépôt de bananes situé au 3360 de la rue Guardia Vieja, au cœur du quartier *Abasto*, à quelques rues de l'ancien marché. Le *Babilonia* fonctionne en tant que bar et discothèque mais aussi comme centre culturel : des expositions, des lectures de poésies, des concerts de rock, surtout du théâtre. Les propriétaires prennent appui sur la nouvelle vague de création théâtrale à laquelle le *Parakultural* avait donné une visibilité, attirant un public jeune avide de ce type d'initiatives. Néanmoins, l'offre artistique du *Babilonia* n'est pas aussi improvisée que celle du *Parakultural*. Tout au contraire, elle est le produit de choix très sélectifs de la part de ses programmeurs qui réunissent des artistes déjà consacrés du circuit indépendant comme Eduardo « Tato » Pavlovsky, Laura Yusem, Ruben Szychmacher ou Javier Margulis et de nouveaux artistes tels que Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelbourg, Andrea Garrote, entre autres. La troupe *El Periférico de Objetos* fera de cette salle le siège de la plupart de ces créations. « Pour la scène portègne [l'ouverture de *Babilonia*] a signé l'acte de naissance de la salle la plus représentative de la scène des années 1990⁴³⁹ », selon un témoin de l'époque. À voir la carrière de tous ces artistes qui ont obtenu

⁴³⁸ Marcelo SALTAL, «Babilonia: puntal fundamental del under porteño», Revista *El Abasto*, n° 92, octobre 2007. (Tda)

⁴³⁹ « Babilonia se despide del Abasto. El escenario de la cultura alternativa cerrará sus puertas en la calle Guardia Vieja » d'Alejandro CRUZ, publié dans *La Nación*, le 03/02/2001. (Tda).

une reconnaissance indiscutable durant les années ayant suivi leur passage au *Babilonia*, nous pouvons apprécier l'intuition des programmeurs⁴⁴⁰. La salle du *Babilonia* choisissait 'la crème' du théâtre d'art indépendant des années 1990 : des artistes déjà consacrés des générations précédentes, mais dotés d'une indéniable légitimité parmi les générations plus jeunes, et des artistes montants ; les anciens artistes novateurs et les nouvelles figures issues de l'*under* ; du théâtre à texte, du théâtre d'objets et des performances. Par ailleurs, réunir des artistes de plusieurs générations permettait également de faire se croiser différents réseaux de public, et de relativiser les catégories « théâtre jeune » ou « théâtre under » utilisées à l'excès par la critique et la presse de l'époque.

Le *Babilonia* concentrera plusieurs aspects qui seront ensuite le point de départ des nouvelles salles qui aujourd'hui forment le *off* théâtral de la ville tel que nous l'avons observé dans la cartographie. D'abord, la dimension nocturne et festive de cet endroit, qui mêlait programmation théâtrale de salle, bar, restauration, discothèque et concerts. Ensuite, l'appartenance au territoire, au quartier de l'*Abasto*, qui était revendiquée et a justifié l'ouverture d'autres espaces dans les alentours. Enfin, une certaine « identité » du lieu, appréciée par les assidus : « Peut-être parce qu'elle était au milieu d'une zone difficile, peut-être parce qu'à l'intérieur, on respirait Buenos Aires, le *Babilonia* est devenue l'un de ces espaces ayant une personnalité, une identité propre⁴⁴¹. » Le *Babilonia* fut un succès public mais aussi un succès artistique, devenant un modèle de gestion théâtrale pour les jeunes générations⁴⁴². L'ouverture, dans le secteur de l'Almagro, de nombreuses petites salles,

⁴⁴⁰ C'est E. Pavlovsky qui inaugure la salle théâtrale de *Babilonia* en 1990 avec sa pièce « *Pasa de dos* ». Il y présentera aussi « *Rojos Globos Rojos* » et une reprise du « *Señor Galindrez* », pièce interdite pendant la dictature militaire. La même année, ce dramaturge consacré du théâtre de texte, partage la salle avec les artistes de l'*under* – Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Pompeyo Audivert, entre autres. L'année suivante, *El periférico de objetos* monte la pièce « *Variaciones sobre Beckett* », début de leur succès, après quoi suivront dans la même salle « *El hombre de arena* » et « *Camara Gesslel* ». La nouvelle dramaturgie trouve également sa place sur la scène de *Babilonia* : « *La modestia* », de Rafael Spregelburd, « *Geometría* », de Javier Daulte ou « *La tercera parte del mar* », d'Alejandro Tantanián feront également partie de la programmation pendant les années 1990.

⁴⁴¹ « *Babilonia se despide del Abasto. El escenario de la cultura alternativa cerrará sus puertas en la calle Guardia Vieja* » d'Alejandro CRUZ, publié dans *La Nación*, le 03/02/2001.

⁴⁴² Profitant du renforcement des politiques culturelles de la ville de Buenos Aires, les fondateurs du *Babilonia* seront appelés à occuper des postes dans la gestion publique quelques années après. Le cas du couple Grosman-Casabé est paradigmatique. En 2001, quand le théâtre *Babilonia* fermait ses portes, Javier Grosman a été nommé sous-secrétaire à l'Action Culturelle du gouvernement de Buenos Aires par Dario Lopérfido, qui était alors à la tête du Secrétariat à la Culture du premier gouvernement de Buenos Aires de Fernando de la Rúa. Puis il a travaillé aux côtés de Nestor Kirchner, devenant un des « hommes de confiance » de Cristina Fernandez Kirchner, qui l'a chargé de l'organisation de la célébration du bicentenaire de l'Argentine et l'a nommé à la direction de *Tecnopolis*, deux importantes réalisations du gouvernement kirchnériste. Sa compagne, Graciela Casabé, fut nommée en 1997 productrice générale du Festival de Théâtre de Buenos Aires, ensuite directrice adjointe, poste qu'elle occupera pendant plus de dix ans. Cet événement biannuel, créé sous l'administration de Dario Lopérfido avec Javier Grossman comme sous-secrétaire à la Culture, est devenu l'un des plus importants

profitant à la fin des années 1990 du réaménagement de l'ancien marché, crée une nouvelle niche de l'activité théâtrale, qui fait revivre le dynamisme nocturne du quartier. Peut-on parler de l'émergence à l'Abasto d'un nouveau quartier théâtral ?

El Abasto, le paradigme du nouveau quartier théâtral

L'*Abasto*, au début des années 1980, était un exemple de la décadence qui frappait certains quartiers de Buenos Aires, à laquelle la pièce *Postales Argentinas* que nous avons évoqué plus haut fait allusion. Quartier dynamique et populaire, territoire d'ancrage d'immigrants et d'ouvriers pendant la première moitié des années 1950, concentrant certains lieux historiques du *tango* (la maison d'Anibal Troilo, celle de Carlos Gardel, ainsi que quelques écoles de *tango* (*tanguerías*) mythiques, de petites et moyennes entreprises, des bars, des restaurants tenus par des immigrants espagnols et italiens, l'*Abasto* connaît pendant les années 1980 et 1990 une période d'abandon, que la fermeture du marché ne fait qu'accentuer. La situation avait été dépeinte par Luca Prodan, du groupe *SUMO*, habitant lui aussi du quartier, dans la chanson « *Mañana en el Abasto* » : « *Tomates podridos por las calles del Abasto / podridos por el sol que quiebra las calles del Abasto / Hombre sentado ahí, con su botella de Resero / los bares tristes y vacíos ya, por la clausura del Abasto*⁴⁴³. » Aujourd'hui, il n'y a plus de « tomates pourries » dans les rues de l'*Abasto* et très peu de bars « tristes et vides », car le quartier est devenu l'épicentre de l'activité théâtrale indépendante depuis la fin des années 1990. En 1998 l'*Abasto Shopping*, un grand centre commercial construit dans l'ancien bâtiment du marché qui avait fermé ses portes en 1994, ouvre ses portes. L'animation générée par le nouveau centre commercial et les commerces qui l'entourent font des abords de la station de métro Carlos Gardel un endroit très vivant pendant la journée. Au soir, le public des théâtres circule parmi les rues boisées pour se rendre dans les salles, et à la sortie des spectacles il remplit les anciens et les nouveaux bars du quartier jusque tard dans la nuit.

Le phénomène d'éclosion des théâtres se joint à la multiplication d'autres lieux de culture et de socialisation : centres culturels, *milongas* (*La Catedral* et le *Club Atlético*

événements théâtraux de la ville et de la région, qui permettra une présence accrue du théâtre étranger sur la scène portègne, ainsi qu'un rayonnement international du théâtre argentin. L'année dernière (2015), Casabé était directrice de la première Biennale argentine de Performance, événement international qui a rassemblé des artistes du monde entier dans la capitale argentine (Marina Abramovic, Laurie Anderson, Sophie Calle, entre autres « stars » mondiales de la performance) avec une grande répercussion dans la presse locale et régionale.

⁴⁴³ « *Tomates pourries dans les rues de l'Abasto / Pourries par le soleil qui brise les rues de l'Abasto / Un homme assis juste là-bas, avec une bouteille de Resero [vin bon marché et de mauvaise qualité] / Les bars sont maintenant tristes et vides, depuis la fermeture de l'Abasto* ». « *Mañana en el abasto* », Andrea Luca Prodan, Diego Arnedo, Ricardo Jorge Mollo, Roberto Pettinato (Album "SUMO", 1987)

Fernandez Fierro sont deux « piliers » du quartier), maisons d'éditions, radios communautaires, écoles ou centres de formation. Dans l'*Abasto*, la quantité des espaces vides consécutifs à la fermeture des petites usines et des commerces du quartier, ainsi que le bas prix des loyers dû à la stigmatisation du quartier pendant sa période de décadence, expliquent en partie la facilité avec laquelle on trouve des espaces propices afin de monter ce type d'endroits, un phénomène que nous retrouvons également dans d'autres quartiers voisins comme *Villa Crespo* ou *Boedo*.

Les nouveaux théâtres de l'*Abasto*, à vingt minutes du centre de la ville par l'Avenue Corrientes ou par la ligne de Métro B, se maintiennent néanmoins assez éloignés – en visibilité, en jauge et en exposition médiatique – de la fameuse zone de l'Avenue Corrientes entre les croisements de l'Avenue 9 de Julio et l'Avenue Callao, connue comme une sorte de « *Broadway porteño* » où sont localisées, depuis les premières décennies du XXème siècle, les grandes salles théâtrales publiques et privées. Face à cette zone historique du « *In* » théâtral, ou du « théâtre » pour une grande partie de la population, les théâtres de l'*Abasto* se revendiquent comme une nouvelle zone, celle du « *Off-Corrientes* ». Avec des salles de capacité réduite, dont la plupart proposent entre 50 et 150 places, des billets bon marché (autour de 100 pesos argentins), des productions modestes, ce théâtre s'appuie sur le jeu des comédiens et un lien plus proche avec les spectateurs comme la pièce de Daniel Veronesi « *Open House* » que nous avons évoquée dans l'introduction de cette thèse. Entre 2002 et 2008, elle sera représentée dans trois salles différentes du quartier *Abasto* : *El camarín de las musas*, *El Callejón* et *Kafka Teatro*. Cette pièce que nous décrivons dans l'encadré suivant nous permet de retracer les liens entre les formes de création et de réception du nouveau théâtre indépendant et la configuration de nouveaux lieux dans la ville de Buenos Aires.

Encadré N°4 : A propos d'*Open House* de Daniel Veronese



Photos d'*Open House*

Open House sera à l'affiche à Buenos Aires entre 2001 et 2008 dans trois salles indépendantes situées dans le quartier de l'Abasto. La consigne était de concevoir une pièce de théâtre « comme un organisme vivant ». Ainsi, D. Veronese et ses comédiens ont élaboré une pièce qui change au fur et à mesure que la vie des membres de la troupe change, avec la contrainte de continuer à la jouer malgré tous ces changements : départs des comédiens, absence du public, etc. Ces changements seraient intégrés à la pièce. « Dans la troupe, il nous arrive plein de choses : pour moi, en tant que comédienne, c'est un défi de tenir quelque chose en état latent et vivant pendant si longtemps. Jusqu'à quand serai-je dans cette pièce ? Je ne le sais pas », se confie la comédienne Nayla Pose (*La Nacion*, 15/07/2005). Techniquement, les comédiens ont travaillé à partir d'improvisations, à partir des modalités de « casting » à la mode dans les programmes de télévision à l'époque. Tous les comédiens jouent face au public et leur objectif est de capturer l'attention des spectateurs : « On l'appelle 'le casting de la mort' : chacun a quelque chose à dire au public, mais nous ne devons jamais être au-dessus du public, toujours au-dessous » explique Gustavo Antieco. (*La Nacion*, 15/07/2005) *Open House* est une pièce sur la désolation, une pièce qui parle des micro-histoires de ces personnages/comédiens, de leur monde intime, de l'angoisse du passage du temps quand ce passage n'a plus une finalité claire. Et de la perte. Une des clés du succès de cette pièce fut l'identification du public jeune à ce que racontent les personnages de cet « maison ouverte ». En témoigne cet article de blog écrit par un jeune spectateur : « Et j'arrive chez moi, je jette mon sac à dos sur mon lit, et je cherche encore la synthèse de ce sentiment, de ce goût dans la bouche que m'ont laissé les mots des personnages, leurs yeux, les regards en attente... Et tout d'un coup j'ai le désir d'appeler ma copine, d'embrasser mon père et même mon frère, d'appeler un bon ami car je viens d'en perdre un... Et dans cette bêtise je trouve ma synthèse, si simple, si basique, si sage, mais elle n'est pas non plus éternelle et je sais que je vais devoir la chercher de nombreuses fois encore. » (Diego Braude, « *Open House*, en busca de... », publié le 15/07/2005, sur le blog : <http://imaginacionatrapada.com.ar/>)

La programmation d'« *Open House* » dans ces trois salles, nous fait découvrir une nouvelle enclave de l'activité théâtrale. Toutes les trois se situent à l'intersection des quartiers *Balvanera* et *Almagro*, au cœur de la zone de l'*Abasto*. La carte N°5, qui montre les salles de théâtre en fonctionnement dans le quartier aujourd'hui, nous permet de voir leur localisation. *El Callejón de los deseos*, la plus ancienne des trois, a ouvert ses portes en 1993, quand le quartier était encore perçu comme un bastion marginal au cœur de la ville, avec la gigantesque structure du marché laissée à l'abandon, des terrains vagues et des rues dans le noir, un endroit propice aux transactions illégales. Les deux autres salles ont ouvert quelques années plus tard – *El Camarin* en 2001 et le *Teatro Beckett* en 2005, quand le quartier était déjà en voie de réaménagement, après l'ouverture du *Centre Commercial Abasto* et alors que l'essor des centres culturels dans les alentours était déjà une tendance bien marquée.

Dans une publication de l'INT, *El Callejón* est décrite ainsi :

Héritier des mythiques *Parakultural* et *Babilona*, dans une tradition théâtrale aux marges de *l'establishment*, [...] *El Callejón de los Deseos* a ouvert au début des années 1990, au bout d'un couloir sombre,. Pendant la décennie, l'*Abasto* passe d'un territoire inhospitalier [...] à un endroit clé de la spéculation foncière, durant l'euphorie ménémiste, pour devenir aujourd'hui, suite à la crise qui mélange de manière éclectique habitants du quartier et adeptes du *shopping*, une des zones de la ville où la densité théâtrale est la plus grande⁴⁴⁴.

La destinée d'*El Camarin de las musas* nous en offre un autre exemple :

Dans l'ancienne rue *La Esperanza*, un immigrant italien, menuisier de profession, réalise son rêve : il installe une usine splendide et une salle d'exposition de meubles de plus de 1000 mètres carrés. Plus de cinquante ans après, dans une Argentine différente où l'industrie est en retrait, cet endroit devient un centre culturel qui attire la mouvance théâtrale de l'*Abasto*⁴⁴⁵.

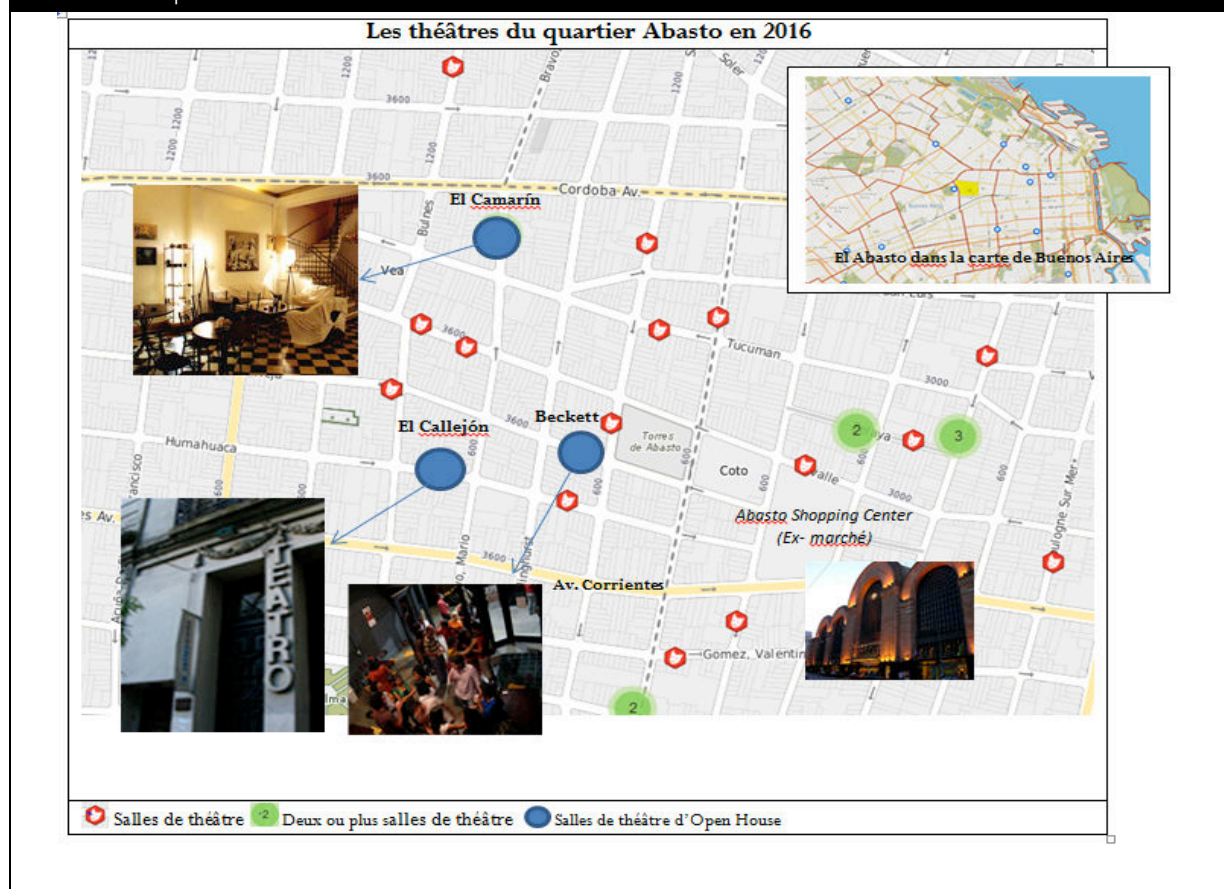
Les deux premières salles – *El Callejón* et *El Camarin* – se situent dans d'anciennes maisons réaménagées, conservant quelques vestiges de leur première destination domestique, un style de décoration qu'on retrouvera dans plusieurs des nouvelles salles. Les particularités des lieux (leur histoire, leurs caractéristiques architecturales, leur rôle dans le quartier) sont très souvent mises à profit. Ce qui deviendra un point en commun avec les autres espaces qui ouvriront pendant ces années : des petites usines, des ateliers ouvriers, d'anciens petits ou moyens commerces, dont la vocation initiale est mise en valeur à l'heure de construire un

⁴⁴⁴ Juan GRAFF et al, «*Teatros independientes de Buenos Aires*», Buenos Aires, INT 2003.

⁴⁴⁵ *Idem*.

récit « mythique » des théâtres implantés sur les ruines du passé commercial et industriel du quartier⁴⁴⁶.

Carte N°5 : Open House dans les salles de l'Abasto



A la fin des années 2000, la puissance de la nouvelle scène théâtrale indépendante est incontestable. « L'under », le « off », « l'alternatif », « la culture jeune », ces dénominations qui pouvaient inquiéter auparavant, gagnent une place géographique ainsi que droit de cité. La consolidation de ce circuit profite de la nouvelle législation qui a permis la création du *Proteatro* et l'octroi de subventions spécifiques destinées aux salles indépendantes. La crise économique de 2001, loin d'affecter la croissance des salles, produit un effet paradoxal de hausse – d'ailleurs, les salles ouvertes durant cette période s'auto-désignent comme salles « post-2001 » au lieu de « post-dictature »⁴⁴⁷. Les salles « post-2001 » ne sont pas rentables économiquement dans la majeure partie des cas, mais elles persistent quand même en

⁴⁴⁶ Voir en Annexe II. Documents une sélection des descriptions des salles indépendantes du quartier et des quartiers voisins.

⁴⁴⁷ Lors de la construction de la base des données pour l'analyse cartographique, j'ai mené une enquête auprès de sales pour obtenir des informations manquantes, notamment par rapport à l'année d'ouverture. Les salles ouvertes pendant les années 2000 se présentaient comme des salles « post-2001 » au lieu de « post-dictature », terme que j'utilisais pour présenter mon travail.

diversifiant leur offre : restauration, librairies, salle de répétition, cours et ateliers, etc. Les cours et la location pour des répétitions permettent des rentrées d'argent vitales et témoignent en même temps du dynamisme de l'activité théâtrale dans la ville.

L'*Abasto* occupe une place importante dans les nouveaux récits de la ville : « Le quartier Abasto, où l'on trouve le mythique théâtre *Babilonia*, fut l'endroit où a été lancée une bataille urbaine⁴⁴⁸ », est-il indiqué dans le registre des salles indépendantes réalisé par l'INT en 2003, dont nous avons parlé plus haut. La bataille urbaine dont parlent les auteurs est celle de la résistance du théâtre indépendant à la privatisation, la création de centres commerciaux, la spéculation foncière propre à la période ménémiste mais plus largement liée à la précarité économique et à la crise politique du pays quelques années plus tard. Ainsi, l'épique de la résistance du théâtre indépendant se renouvelle dans un autre contexte : elle ne se fera plus face à la dictature et la censure, mais face à la précarisation et la privatisation. En synthèse, l'*Abasto* fait figure de paradigme du réinvestissement de l'espace par le nouveau théâtre indépendant, car au sein d'un quartier en abandon a poussé le germe d'un nouveau centre d'activité théâtrale. A travers ce nœud théâtral, dont l'influence s'étend aux quartiers voisins, l'*Abasto* inaugure une nouvelle dimension polycentrique de la répartition théâtrale à Buenos Aires.

3.3. Le « théâtre portègne » : entre ancrage local et mondialisation

« Ville-théâtre unique au monde⁴⁴⁹ », disait le journal *Le Monde* en 2011 lors du Festival d'Automne à Paris qui programmait à l'époque un « Tandem Buenos Aires/Paris » incluant quatre spectacles du théâtre indépendant « *portègne* ». Dans un autre article, cette fois-ci pour le journal en ligne *Rue89*, Jean Pierre Thibaudat incitait ses lecteurs à voir les pièces de Romina Paula⁴⁵⁰, Mariano Pensotti⁴⁵¹ et Sergio Boris à l'affiche à Paris en 2013 : « Voyagez avec le théâtre argentin qui met Buenos Aires à portée de main ». Le chroniqueur

⁴⁴⁸ Juan GRAFF *et al.*, *op.cit.*, p.4

⁴⁴⁹ Fabienne DARGE, « Les tréteaux de Buenos Aires, ville-théâtre unique au monde » [En ligne]. *Le Monde*, 09/09/2011, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/09/09/les-treteaux-de-buenos-aires-ville-theatre-unique-au-monde> (consultée le 31/05/2016).

⁴⁵⁰ Romina Paula (1979) [Voir NB]

⁴⁵¹ Mariano Pensotti (1973) [Voir NB]

insistait sur ce lien entre la ville et le théâtre : « Quoi de plus argentin que le théâtre argentin ? Et quoi de plus *porteño* qu'un spectacle qui nous vient de Buenos Aires ? »⁴⁵².

Aujourd'hui, on entend souvent dire entre gens de théâtre – en Amérique latine ou en France – que Buenos Aires est une des villes ayant la meilleure – en nombre et en qualité – offre théâtrale au monde, seule comparable avec les grandes métropoles culturelles comme New York, Paris, Londres ou Berlin. En effet, le théâtre à Buenos Aires, notamment le théâtre indépendant, a pris une ampleur inédite depuis le retour à la démocratie et plus particulièrement à partir de la fin des années 1990. N'importe quel samedi de la saison, on peut trouver environ 300 spectacles à l'affiche dont les deux tiers sont des pièces d'auteurs argentins, et une grande partie relève du circuit théâtral *off*⁴⁵³. En 2010, Carlos Andrada, représentant du *Proteatro* de la ville de Buenos Aires, affirmait pour IPS que « Buenos Aires est en quelque sorte la capitale latino-américaine du théâtre indépendant [avec] 6 salles publiques, 12 salles privées commerciales – celles qui ne reçoivent aucune subvention – et 200 théâtres indépendants, dont 70% sont des espaces non conventionnels comme des hangars, des habitations ou des usines abandonnées »⁴⁵⁴.

Le nombre élevé des salles indépendantes, ainsi que la présence d'un réseau rentable de salles privées et quelques salles publiques de prestige, font de Buenos Aires une ville de référence pour le théâtre de la région, attirant les artistes des pays voisins ainsi que les programmeurs internationaux. L'activité théâtrale renouvelle sans doute l'idée de Buenos Aires comme une métropole culturelle au moins dans le contexte régional de l'Amérique du Sud. D'après Boris Grésillon, qui a analysé depuis la géographie de l'art⁴⁵⁵ des phénomènes de « métropolisation culturelle⁴⁵⁶ » dans des villes européennes comme Berlin, les phénomènes artistiques analysés suivant leur dimension sociale sont fondamentalement urbains ; tandis que l'acte créateur peut se réaliser n'importe où : en matière de spectacle vivant, « seule la ville réunit les conditions nécessaires à la fois à l'innovation artistique et à

⁴⁵² Jean Pierre THIBAUDAT, « Voyagez avec le théâtre argentin qui met Buenos Aires à portée de main » [En ligne]. *Rue89*, 11/12/2013, <http://rue89.nouvelobs.com/blog/balagan/2013/12/11/voyagez-avec-le-theatre-argentin-qui-met-buenos-aires-portee-de-main-231894> (consultée le 31/05/2016)

⁴⁵³ Sur le site *Alternativa Teatral*, le site on-line qui recense l'offre théâtrale, on trouve pour le samedi 04/06/2016, 327 représentations théâtrales exclusivement dans la ville de Buenos Aires (CABA) – sans compter les salles privées et les salles publiques – et 343 si l'on prend en compte toute la Province de Buenos Aires. Consulté le 31/05/2016 sur le site *Alternativa Teatral* : <http://www.alternativateatral.com/obras.asp>

⁴⁵⁴ Marcela VALENTE, "El teatro independiente late en Buenos Aires" [En ligne]. *IPS Inter Press Service Agence de Notices*, 11/08/2010. <http://www.ipsnoticias.net/2010/08/el-teatro-independiente-late-en-buenos-aires/> (consulté le 31/05/2016)

⁴⁵⁵ Boris GRÉSILLON, *Géographie de l'art. Ville et création artistique*, Paris, Edition Economica, 2014.

⁴⁵⁶ Boris GRÉSILLON, *Berlin. Métropole culturelle*, Paris, Editions Belin, 2002.

sa réalisation »⁴⁵⁷. La ville concentre une grande partie du « réseau de médiation culturelle » nécessaire pour qu'une œuvre soit reconnue comme telle, mais elle peut également concentrer des lieux culturels de réputation internationale, un certain degré d'innovation artistique, une diversité de genres et de styles, entre autres aspects⁴⁵⁸. Cependant, à la différence des villes historiquement à la pointe de la création théâtrale, la capitale argentine pâtit d'une grande irrégularité des dotations d'argent public et privé versées à la culture. Bien qu'elle concentre une grande partie de l'activité artistique du pays (en termes de production, formation, diffusion), le réseau de médiation culturelle reste faible et instable, toujours menacé par les changements politiques et économiques. Dans cette situation de précarité, la grande productivité du théâtre à Buenos Aires est parfois perçue comme un geste héroïque. La pratique théâtrale « a curieusement explosé au moment de la faillite du pays. [...] La multiplication des théâtres fut alors moins un symptôme passif qu'une alternative active à la corruption générale de l'économie, du spectacle, de la pensée », estime Jean-Louis Perrier en présentant au public français les nouvelles générations du théâtre indépendant argentin⁴⁵⁹.

D'après l'analyse urbaine du phénomène théâtral, nous pouvons affirmer que les enjeux socio-spatiaux de la ville de Buenos Aires constituent une dimension importante pour comprendre l'essor du nouveau théâtre indépendant pendant les années 1980 et 1990. La ville influence tant les nouvelles esthétiques et thématiques qui se montrent sur scène que les espaces où elles s'inscrivent. En outre, les dynamiques de circulation du nouveau théâtre sont indissociables d'un réinvestissement de certains quartiers de la ville à partir des années 1990. C'est ainsi que, malgré le bouleversement de l'imaginaire de la ville modèle de l'Amérique latine et la crise économique qui confirme ce processus de dégradation social à la fin de notre période d'étude, la culture et plus précisément le théâtre continuent à jouer un rôle important dans la manière dont toute une frange de la population élabore son expérience quotidienne. Pour finir, à travers l'exemple du théâtre, peut-on parler de Buenos Aires comme d'une

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁵⁸ Pour B. Grésillon les « ingrédients » du réseau de médiation culturelle présents dans la ville qui facilitent la création, la production, la représentation et la diffusion des œuvres sont : « facilité des contacts et des réseaux d'artistes, proximité des mécènes et des galeristes, présence d'un marché d'art, proximité des décideurs politiques, accessibilité grâce à un réseau de transports multimodal, concentration d'habitants signifiants, possibilité de toucher des publics potentiels ». Boris Grésillon, *Idem.*, p.95. Cette idée s'inspire bien évidemment de la sociologie de l'art bourdieusienne qui affirme que l'œuvre n'est pas seulement l'œuvre en soi mais l'ensemble de relations qui créent la valeur de cet œuvre et la croyance dans cette valeur. Selon Pierre Bourdieu, « c'est le champ de production comme système des relations objectives entre [les] agents ou [les] institutions et lieux des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendre continuellement la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur ». Voir : Pierre BOURDIEU, « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 13 (février 1977) : 3-43.

⁴⁵⁹ Jean-Louis PERRIER, « Introduction », in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Les Solitaires Intempestif Edition, 2010, p.15.

métropole culturelle telle que la définit Grésillon ? Comment comprendre à la fois le fort ancrage local de l'activité théâtrale pendant ces années et son rayonnement à l'échelle mondiale ?

Il est indéniable que Buenos Aires est une ville culturelle de référence à l'échelle nationale. La concentration d'équipements culturels (théâtres, cinémas, écoles ou conservatoires, salles de concert) est plus grande que dans les autres villes du pays. Buenos Aires jouit d'une centralité en ce qui concerne non seulement la concentration de l'offre culturelle, mais également la place que ses productions culturelles occupent dans le paysage national. Dans le cas particulier du théâtre, Buenos Aires concentre les scènes et les écoles les plus prestigieuses du pays, les critiques théâtraux les plus légitimes (tant dans les journaux qu'à l'Université) et un réseau de salles qui garantit la diffusion des œuvres. C'est ainsi que la capitale de l'Etat est aussi capitale culturelle, rassemblant les pouvoirs politique et économique. Ce qui en fait un point de rencontre de différentes populations, attirant des flux migratoires en provenance d'autres régions et de pays voisins.

Une métropole, « c'est avant tout une place centrale, un nœud décisionnel dans un réseau de villes. C'est un lieu d'impulsion, de créativité, d'émission d'ordres et de connexion des flux les plus variés qui parcourent l'espace. » Avec cette définition, on retrouve un aspect essentiel : la ville comme « lieu d'impulsion » et « d'émission », et non seulement lieu de concentration ; un nœud mais aussi un point d'influence vers l'extérieur. En ce sens, la notion de métropole place Buenos Aires dans le réseau des villes transnationales, donnant une échelle mondiale à des spécificités locales.

D'après Grésillon, nous pouvons parler d'une « métropole culturelle » à partir d'une certaine taille, d'une certaine concentration de lieux culturels de réputation internationale, à partir d'un certain degré d'innovation artistique, et enfin à partir d'une certaine reconnaissance internationale »⁴⁶⁰. En ce qui concerne la culture, l'auteur fait référence à la question de la reconnaissance internationale comme témoin d'influence. Toujours selon Grésillon, nous pouvons identifier trois dimensions du processus de métropolisation culturelle : a) le dynamisme, lié à la diversité artistique, à l'innovation et à la réputation internationale ; b) le mouvement lié au caractère cosmopolite de la ville et au brassage culturel qu'il suppose ;

⁴⁶⁰ Boris GRÉSILLON, *Géographie de l'art, op.cit.*, p.53.

c) le fait d'être à la fois un lieu singulier – une « ville-mère » – et un lieu universel – un « miroir du monde »⁴⁶¹.

La ville de Buenos Aires remplit-elle ces trois dimensions du processus de métropolisation culturelle, si nous la regardons depuis l'angle du théâtre ? En ce qui concerne la première dimension, Buenos Aires est une des villes les plus dynamiques du continent pour le nombre de spectacles par saison, avec une densité des salles qui en fait l'une des villes ayant le plus de théâtres au monde. De plus, cette offre théâtrale est d'une grande diversité : même si, dans le cadre de ce travail, nous nous concentrons sur le théâtre indépendant, il y a d'autres circuits théâtraux qui sont très actifs, où se développent plusieurs genres et modalités de création. Le théâtre musical (théâtre « *de revistas* »), les one-man shows, le théâtre comique, le théâtre de rue, le cirque, le théâtre communautaire, entre autres, sont d'un grand dynamisme, avec des lieux qui leur sont propres, des figures référentes, un public fidèle. Même à l'intérieur du circuit théâtral indépendant, la multiplicité de styles est la règle. C'est ainsi que, dans le langage courant, la catégorie indépendante est fréquemment détaillée en plusieurs sous-catégories (théâtre indépendant, théâtre alternatif, théâtre *off*, théâtre *off-off*), tant il est difficile de trouver une unité dans les différents styles et propos esthétiques qui s'y déploient. La diversité est confirmée par la grande variété d'espaces géographiques où ces activités se développent, comme nous avons pu le voir dans notre évolution cartographique. Ce dynamisme et cette diversité font de la ville un lieu propice – mais bien évidemment pas exclusif – pour l'innovation artistique et une diffusion internationale. Sur la base de ce que nous avons analysé dans ce chapitre, nous pouvons affirmer que Buenos Aires, en ce qui concerne le théâtre, est une de ces métropoles qui réunissent les conditions nécessaires pour l'innovation artistique. Cette innovation jouit d'une réputation internationale qui attire les étrangers (programmateurs, artistes, amoureux du théâtre) dans les théâtres portègues mais qui propage également le mythe au-delà des frontières.

La deuxième dimension des métropoles culturelles est plus difficile à saisir pour le cas de Buenos Aires, car elle est pensée pour les villes européennes où différentes populations d'immigrants se sont implantées depuis longtemps, investissant parfois des quartiers entiers. Buenos Aires est une ville qui génère des flux migratoires depuis ses origines. Les plus anciens immigrants, Italiens, Espagnols, Juifs, se sont intégrés dans le tissu urbain, sans créer de quartiers spécifiques. De nouvelles vagues migratoires depuis une vingtaine d'années proviennent des pays latino-américains (Paraguay, Bolivie, Pérou...), ainsi que de Chine ou

⁴⁶¹ *Idem.*

d’Afrique. Néanmoins ces populations sont très souvent victimes d’une ségrégation spatiale et de stigmatisation urbaine. La théorie du brassage culturel que Grésillon déploie dans le cas de Berlin ne semble pas tout à fait applicable dans le cas de Buenos Aires. Des courants migratoires d’une autre nature sont apparus ces dernières années : de jeunes diplômés des pays voisins rejoignent les universités, les cours de théâtre et de cinéma de Buenos Aires. Des Uruguayens, des Chiliens, des Colombiens des classes moyennes sont attirés par l’offre éducative et artistique de la capitale argentine. Elle est aussi une destination privilégiée pour les jeunes Européens. Peut-on alors parler d’indice du cosmopolitisme ? Il faudrait une analyse plus détaillée pour l’affirmer. Partant de ce qui se passe dans le milieu des arts vivants, nous pouvons dire que, d’une part l’activité de cette ville attire des artistes et jeunes diplômés des pays voisins et même des pays européens (notamment de l’Espagne et de l’Italie), mais que d’autre part ce milieu reste très fermé à l’intégration des population migrantes implantées dans le territoire depuis plus longtemps.

La dernière dimension est cruciale pour comprendre la réputation du théâtre argentin au niveau international, et nous nous y consacrerons en détail dans le chapitre 7. Suivant toujours le propos de Grésillon, « la métropole culturelle est celle qui donne à sa dimension culturelle particulière, à sa propre production artistique, à ses propres codes et habitus, une portée générale ». Pour cela il faut d’abord passer d’une « culture fermée » à une « culture ouverte », c’est-à-dire contribuer depuis un lieu particulier à une culture universelle ; et ensuite combiner les différentes échelles, locale, régionale, internationale. L’importance prise par le théâtre argentin dans le théâtre occidental est peut-être la dernière étape du processus que nous étudions, qui montre le double aspect du théâtre argentin, celui de la « singularité/universalité », c’est-à-dire un théâtre avec un fort ancrage local, et celui d’un rayonnement à l’échelle mondiale. En d’autres mots, le théâtre indépendant argentin est un théâtre fait *dans* et *à partir* d’un lieu particulier mais qui trouve progressivement sa place dans le théâtre occidental à une échelle mondiale en revendiquant sa singularité locale.

Chapitre 4 : Grammaire de la rupture esthétique

Dans le chapitre précédent nous avons analysé comment le nouveau théâtre indépendant s'est répandu dans la ville de Buenos Aires, avec la multiplication des salles de représentation. Il est question maintenant d'analyser les nouveautés esthétiques qui ont été proposés dans ces espaces, comment elles sont présentées par les artistes et reçues par le milieu théâtral de l'époque. Pour ce faire nous partirons de l'étude de trois œuvres phares de la période – « *Los perros comen huesos* » [« Les chiens mangent des os »] (1985), de Walter « Batato » Barea, « *Postales argentinas* » [« Cartes postales d'Argentine »] (1988), de Ricardo Bartís et « *Máquina Hamlet* » [« Hamlet Machine »] (1995), d'*El Periférico de Objetos* – en nous intéressant à ce qu'elles présentent sur scène mais également à la façon dont ces œuvres condensent tout un système de relations propre à la société où elles s'inscrivent⁴⁶². Enfin, à travers ces œuvres et ce qui les entoure, nous voudrions comprendre la grammaire de la rupture esthétique sous-jacente à la création dans le milieu du nouveau théâtre, qui se dégage de la manière dont les créateurs définissent ce qu'ils font et explicitent leurs critères.

À quoi fait référence, plus précisément, cette notion de grammaire de la rupture esthétique ? Le nouveau théâtre indépendant prend appui sur la nouvelle spatialité de l'activité théâtrale dans la ville pour proposer une actualisation esthétique de l'art théâtral local. Pour ce faire, les acteurs – tant les artistes que les autres personnes engagées dans la circulation des œuvres – vont développer une discoursivité (et une pratique) qui met l'accent sur la notion de « rupture esthétique » vis-à-vis du théâtre précédent. Ce qui rend cette position intéressante d'un point de vue sociologique est son double caractère : elle apparaît d'abord comme un geste *contre-culturel* – dans le sens où la volonté de rupture ne vise pas tant les canons esthétiques qu'elle cible les mœurs et les coutumes de la société argentine ; mais cette volonté s'affirme ensuite comme une praxis théâtrale constructive. Le nouveau

⁴⁶² Les œuvres que nous allons étudier, notamment les deux dernières, peuvent être analysées suivant la notion de « fait social total » que Pierre Bourdieu emprunte à Marcel Mauss pour analyser certains œuvres clés dans un processus de changement. Cette notion, utilisée pour analyser le *Déjeuneur sur l'herbe* d'Edouard Manet, implique de considérer l'œuvre comme un produit qui condense tout un système de relations propre à la société considérée. « (...) pour le comprendre, il faut mobiliser non seulement un peu de culture historique spécifique (...) , mais aussi des références, des sources, réelles ou supposées, ressortissant à l'ordre spécifiquement artistique, ainsi que la politique, l'ordre culturel, l'ordre esthétique, tout ce que l'artiste a pu engager par la médiation de ses 'je ne veux pas faire ça', 'je fais ci, je fais ça', etc. »⁴⁶². Pierre BOURDIEU, *Manet...op.cit.*, p. 140.

théâtre indépendant, même en développant une rhétorique (et peut-être également une pratique) qui célèbre la disruption –, réussit à consolider un nouveau socle de méthodes, de références, de vocabulaire, enfin de nouvelles façons de faire et de penser le théâtre en Argentine.

4.1. Prélude sociologique

Les trois temps de la rupture esthétique

À partir de l'analyse d'un corpus d'œuvres produites entre 1984 et 2001⁴⁶³, nous avons identifié trois temps dans le processus d'introduction de nouveaux codes esthétiques dans le théâtre indépendant : une toute première étape au début des années 1980, moment de rupture à proprement parler, celui des expériences du théâtre *under* ; suivi d'un moment de construction d'un projet théâtral novateur qui intègre les ruptures dans une praxis régulière et transmissible ; enfin, la capitalisation d'une esthétique et d'une rhétorique disruptive comme axe déterminant des projets artistiques.

Le premier temps, celui de « la disruption », est marqué par l'éclosion d'un grand nombre d'expériences théâtrales, identifiées à l'époque comme du « jeune théâtre » ou bien du « nouveau théâtre ». Des collectifs d'artistes, surtout de jeunes comédiens, commencent à expérimenter des méthodes d'improvisation pour créer des pièces parodiques – généralement de petit format, aux frontières entre le théâtre, la musique, la performance, le théâtre de rue, le cirque, le clown, le théâtre de variété. Ces formes théâtrales, catégorisées *under* pour leur proximité avec la *movida under*, sont associées à une certaine effervescence et à un esprit de révolte propre à la jeunesse urbaine de la fin de la dictature militaire. Nous analyserons l'œuvre « *Los perros comen huesos* » et la trajectoire de son créateur, Walter « Batato » Barea, performer, clown, comédien, artistes indéfinissable, comme personnage clé des premières expériences théâtrales de l'après-dictature.

Cependant, ces expériences *under* ne parviennent pas à imposer les termes de la rupture esthétique au centre du théâtre argentin : en partie par leur propre résistance à encadrer leur travail dans les codes propres au travail théâtral, en partie aussi par leur étiquette de « théâtre jeune » ou de théâtre « pas sérieux ». En revanche, par l'ampleur de leur opposition aux conventions ainsi que par leur forme d'organisation et de circulation en dehors des institutions publiques, elles constituent le préambule incontournable des changements qui

⁴⁶³ Voir en Annexe I. Méthodologie le corpus de spectacles étudiés.

vont s'effectuer quelques années plus tard sur la scène théâtrale. Pour Ricardo Bartís, l'héritage de ce théâtre ne doit pas se chercher dans « ses propos esthétiques » mais plutôt dans deux aspects très importants pour le théâtre à venir : « le questionnement des conventions théâtrales » et « la formation d'un nouveau public »⁴⁶⁴.

La deuxième étape, que nous avons appelée celle de « la construction disruptive », se réfère à une phase de recherche de nouvelles formes esthétiques du théâtre à travers l'incorporation de certaines ruptures récentes, comme celles de l'*under*, mais également à travers un alignement sur un axe expérimental reliant plusieurs générations théâtrales. La figure de Ricardo Bartís, comédien, metteur en scène et plus tard professeur, s'impose comme référence par sa proposition d'une nouvelle praxis théâtrale. Son œuvre ainsi qu'une activité pédagogique ininterrompue, le positionneront rapidement à la tête du nouveau théâtre indépendant. Nous analyserons en détail sa trajectoire dans le chapitre suivant, mais nous aborderons ici le rôle que « *Postales argentinas* », sa pièce-manifeste, a tenu dans la rupture esthétique.

Enfin, nous identifions un troisième temps, celui de capitalisation de la rupture. Dans cette étape, le diagnostic de l'obsolescence des anciennes formes du théâtre dominant est déjà fait, et le nouveau théâtre indépendant argentin commence à être regardé avec bienveillance par la critique, le public et les programmateurs internationaux. Une intuition forte prédominait, selon laquelle seul le chemin de l'expérimentation pouvait sauver le théâtre argentin de la répétition, lorsque la troupe d'*El Periférico de Objetos* est apparue sur la scène alternative. Leur proposition était originale, nourrie par les trajectoires extra-théâtrales des membres du groupe (beaux-arts, marionnettes, menuiserie) qui ont su développer avec succès une œuvre porteuse d'une esthétique et d'une discursivité disruptive, en prônant une « esthétique périphérique » et une autonomie politique et esthétique. Après de premières créations, fondatrices du théâtre d'objets argentin, « *Máquina Hamlet* » (1995), version argentine du texte de l'allemand Heiner Müller, marquera leur consécration internationale et le début de l'internationalisation du théâtre *off* argentin.

Nous utiliserons l'analyse des trois pièces annoncées en haut afin d'introduire chacun de ces moments. Ces pièces sont comme des conteneurs de formes et de signifiants disruptifs, car elles sont devenues grâce à leur succès – immédiat ou différé –, des œuvres-manifestes

⁴⁶⁴ Ricardo BARTÍS, «Débil, pobre, pero vivo: una charla con Ricardo Bartis sobre el teatro argentino actual», *La Hojas del Rojas*, Año III, número 25, octubre de 1990.

pour les artistes. Le défi méthodologique de ce chapitre sera de mettre en rapport les caractéristiques esthétiques des œuvres avec les discours que les artistes ont développés autour d'elles, pour saisir cette « grammaire » de la rupture esthétique qui placera le nouveau théâtre indépendant au centre du nouveau canon théâtral.

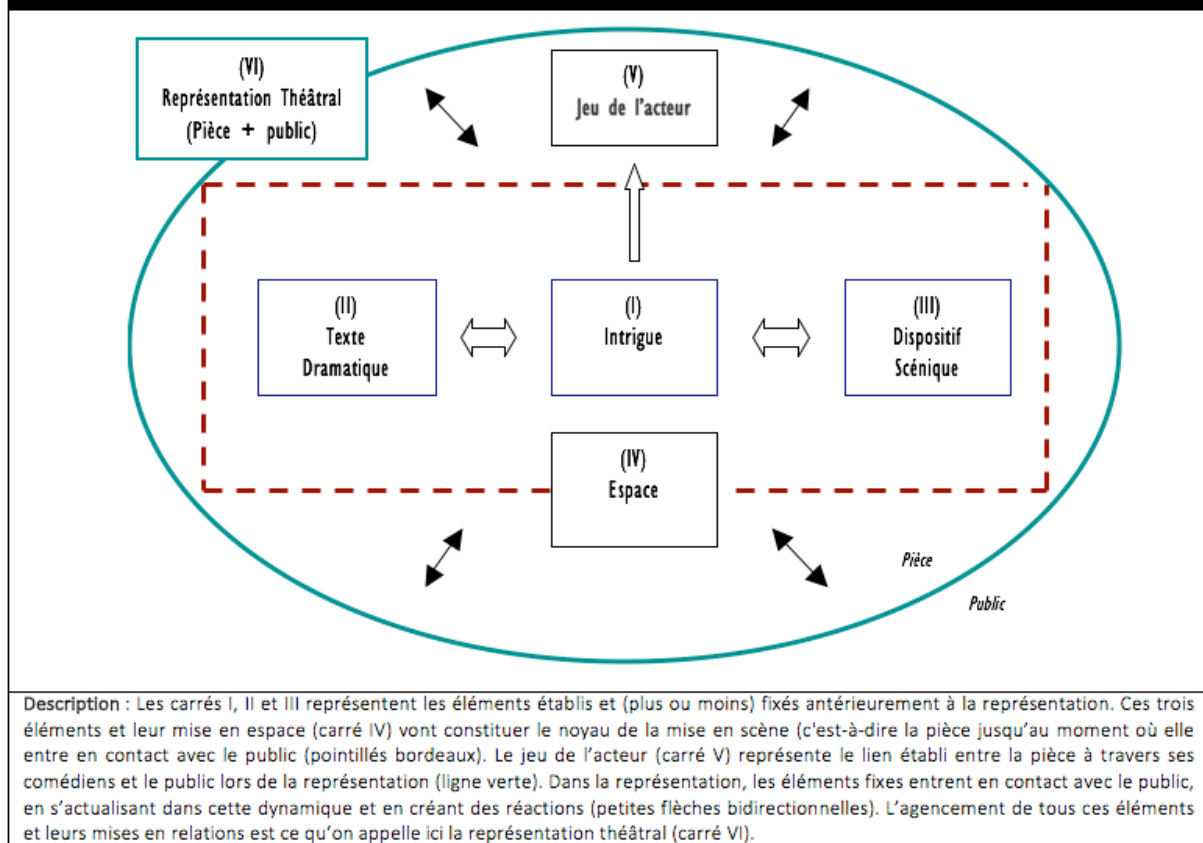
Protocole pour une analyse sociologique des œuvres

L'analyse des œuvres se situe au centre des discussions épistémologiques en sociologie de l'art⁴⁶⁵. Les œuvres théâtrales n'ont pas été des objets privilégiés dans les études sociologiques, raison pour laquelle nous n'avons pas beaucoup d'antécédents empiriques qui nous suggèrent une manière de les traiter dans notre étude. Comment établir un protocole d'analyse sociologique d'une pièce théâtrale ? Comment parvenir à une analyse qui intègre les éléments esthétiques d'une pièce et ne l'isole pas du monde social ? Considérons le théâtre comme l'agencement (l'ordre et la combinaison des différentes parties contenues dans une apparente unité) de deux dimensions : le processus de création, puis l'événement théâtral en soi – c'est-à-dire la rencontre des artistes avec le public, dans un espace-temps déterminé. La nature du théâtre en tant qu'art est ce double caractère – un événement en soi qui condense un travail créatif. Ce double caractère rend l'œuvre de théâtre difficile de saisir par la sociologie de l'art. Prenant en compte cette difficulté, nous proposons ici un protocole d'analyse sociologique d'une pièce de théâtre qui permette de saisir son caractère événementiel tout en y intégrant le processus de création, comme le montre la figure suivante.

Tout d'abord, nous identifions un premier ensemble d'éléments plus ou moins fixes dans la pièce, en préalable à la représentation au public. (I) L'intrigue, ou la trame, correspond à l'ensemble des actions qui constituent le nœud argumentatif de la pièce. (II) Le texte dramatique est le texte écrit, c'est-à-dire l'ensemble des mots qui sont prononcés lors de la pièce ainsi que les didascalies et autres textualités écrites. (III) Le dispositif scénique fait référence à tous les éléments plastiques qui intègrent la mise en scène de la pièce : objets, costumes, lumières, musique, décors.

⁴⁶⁵ Bruno PEQUIGNOT, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris : L'Harmattan, « Logiques sociales », 2007. Voir également : Jacques LEENHART, « Le non-lieu de l'œuvre. La sociologie face à la notion d'œuvre d'art », dans *Vers une sociologie des œuvres*, sous la direction de Jean-Olivier MAJASTRE et Alain PESSIN, Paris, L'Harmattan, 2001, vol.1, pp.55-64, et Jean Louis FABIANNI, « Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », dans *Genèses*, 11, 1993. pp. 148-167.

Figure N°7 : Protocole pour l'analyse sociologique des pièces de théâtre



Dans un deuxième temps, nous observerons deux éléments qui ont un statut intermédiaire entre d'une part ce qui est déjà établi à travers le processus de création, et d'autre part la mise en scène face au public. (IV) L'espace scénique est l'espace réel où se joue la pièce, ce qui est concrètement perceptible par le public pendant la représentation. (V) Le jeu de l'acteur se réfère à la façon, la tonalité et le rythme avec lesquels les comédiens s'expriment sur la scène, mais également aux techniques que les comédiens possèdent au préalable et qui s'actualisent en contact avec le public. Pour finir, l'agencement de tous les éléments antérieurs au moment de la représentation constitue le dernier point de notre schème. (VI). Ainsi, la représentation est l'événement théâtral qui sera, suivant les mots de Patrice Pavis, « la représentation théâtrale non dans l'aspect fictionnel de sa fable, mais dans sa réalité de pratique artistique engageant un échange entre acteur et spectateur⁴⁶⁶. » Étant donnée la difficulté de savoir ce qui s'est passé à chaque représentation des pièces que nous allons analyser, nous avons fait appel aux résonances qu'elles ont suscitées : chez les artistes, parmi les spectateurs, dans la critique.

⁴⁶⁶ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunond, 1996, p.127.

4.2. Premier acte : la disruption

« Je ne suis pas un comédien, ni une comédienne, ni rien de tout ça. Le théâtre ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse c'est faire sur scène d'autres types de choses, des choses plus instantanées. »

Walter « Batato » Barea⁴⁶⁷

Minuit, un samedi à Buenos Aires de l'année 1986 ou 1987, au 2038 de l'avenue Corrientes, en plein cœur du centre-ville. Face à la porte d'un bâtiment délabré, une foule inhabituelle de jeunes se ressemble : des gens ayant entre vingt et trente ans, aux vêtements et cheveux colorés, attendent pour entrer. Des discussions, des rires, parfois des disputes, des boissons alcoolisées et des drogues douces, tout se mélange face à la vieille porte en fer du *Centro Cultural Ricardo Rojas*, où tout simplement « *El Rojas* », comme l'appellent les habitués. Certains sont venus attirés par la programmation de la soirée, d'autres sont juste passés pour retrouver des amis. L'entrée tumultueuse est déjà un événement en soi, première étape d'un pèlerinage nocturne qui se poursuivra sûrement dans un bar ou une discothèque récemment ouverts à San Telmo ou à Almagro⁴⁶⁸.

Quelques années après l'ouverture, « *El Rojas* » a réussi à construire un public fidèle qui se sent chez soi parmi les murs délabrés et qui peut y voir une programmation difficile à trouver ailleurs. Les jeunes rentrent, s'installent, restent debout ou assis par terre, parlent fort, attendent impatients face une petite scène précaire, avec peu de lumières et un décor rudimentaire. Parmi le public, on remarque la présence de trois comédiens, corps et voix imposants, des hommes habillés en femmes, plus *kitch* qu'érotiques, excessivement maquillés. Ils montent sur scène au milieu de l'effervescence d'un public que leur seule apparition fait rire. Ce sont Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese et Batato Barea, dans leur numéro « *Mujeres Descontroladas* » [« Femmes hors de contrôle »], qui durant une bonne partie de la soirée vont retenir l'attention de toutes les personnes présentes avec des poésies, des improvisations, des adresses aux spectateurs, des danses grotesques, des éclats de clown, des *gags*. Daniel Molina, qui était aux côtés de Leopoldo Sosa Pujato pour la programmation du Centre, raconte : « Grâce au bouche à oreille, une fois par mois on

⁴⁶⁷ Extrait d'un entretien réalisé par Peter Pank dans le cadre de la réalisation de *La peli de Batato*, film documentaire sur Batato Barea, réalisé par Peter Pank et Goyo Anchou, Buenos Aires, 2011.

⁴⁶⁸ Ce récit est élaboré à partir des témoignages recueillis lors du 25ème anniversaire du Centro Cultural Ricardo Rojas et publiés dans l'ouvrage : *25 años del Rojas. 1984-2009*, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2009, et d'entretiens réalisés par l'auteur.

remplissait les deux cents places du théâtre avec un public bruyant et passionné. La 'reine du cirque' fut, sans doute, Batato Barea⁴⁶⁹. »

Lors du travail de terrain, quand le sujet du théâtre de l'après-dictature était abordé dans les discussions avec les artistes, la plupart d'entre eux, peu importe leur âge, évoquaient ce moment des années 1980 et la figure de « *Batato* ». « On ne peut pas comprendre les années 1990 sans connaître les années 1980 » disaient-ils, et le nom de Walter « *Batato* » Barea revenait toujours, entre l'*under* et le *Parakultural*, entre la notion de « rupture » et celle de « rénovation ». Par son esprit irrévérencieux et sa carrière inclassable⁴⁷⁰, peut-être aussi par sa mort prématurée due au sida, et sûrement par son idée obstinée d'un théâtre vivant, sur ou hors scène, une grande partie des artistes que nous avons interviewés l'ont évoqué comme figure incontournable du théâtre des années 1980. « *Batato* » voulait être défini comme « clown travesti » et refusait d'être considéré un comédien. Doté d'une personnalité charismatique, qui collait à son pays et son époque mais est difficile à comprendre hors de l'Argentine d'après-dictature, il est la métaphore parfaite de ce moment antithéâtral dont il s'agit de commencer à parler, paradoxalement, pour expliquer le renouveau théâtral qui a suivi.

4.2.1. « *Batato* », la construction du personnage *under*

Walter « *Batato* » Barea est né le 30 avril 1961 à Junin (Province de Buenos Aires) et il est mort le 6 décembre 1991 à Buenos Aires. Très tôt il suit des cours de théâtre, puis apprend les techniques du clown avec les professeures Cristina Moreira et Raquel Sokolowicz, toutes deux formées en Europe, la première avec Jacques Lecoq. Il participe en tant que comédien à plusieurs pièces, dont certaines mises en scène par Vivi Tellas⁴⁷¹, figure clé du théâtre *under* à l'époque avec sa troupe *Las Bay Biscuit* et l'organisation *Festivales de Teatro Malo* [Festivals de Mauvais Théâtre]. Barea est un des fondateurs d'*El Clu del Clau*n, troupe de clowns qui devient rapidement un des représentants du « nouveau théâtre »,

⁴⁶⁹ D. Molina fait référence à une activité parallèle qui se tenait au CCRR à ce moment, un cercle de poésie appelé *Lengua Sucia* (*poesia para después de todo*). Daniel Molina, « El Rojas en primera persona », *La Nación*, 19/09/2009, <http://www.lanacion.com.ar/1174721-el-rojas-en-primera-persona>, consulté le 30/07/2016. (Tda)

⁴⁷⁰ Pour montrer l'éclecticisme de son activité, nous avons donné le détail de ses apparitions publiques et ses multiples présentations pendant ses dernières années, dans la biographie en annexes. Les informations ont été compilées par Fernando Noy à partir des documents personnels de Barea.

⁴⁷¹ Vivi Tellas [Voir NB]

participant à des nombreux festivals nationaux et étrangers sous la direction de metteurs en scène consacrés comme Cristina Moreira, Juan Carlos Gené ou Roberto Villanueva⁴⁷².

Sa trajectoire éclectique l'a fait participer à différents groupes : comme membre de *Los Peinados Yoli* – qui faisait des shows de variété comique et du punk-rock où primait le travestisme et une sorte d'esthétique *glam-kitch* – ou bien comme travesti dans les *murgas* (groupes de musique de carnaval) de quartier comme *El Pescado de San Telmo* et *Los Viciosos de Almagro*. Ses plus grands succès sont liés à la série de performances et de shows qu'il a assurés entre 1985 et 1991 dans de nombreux bars, discothèques et centres culturels associées au circuit *under* de Buenos Aires, ainsi que dans certaines salles publiques comme le *Centre Cultural San Martin* ou le *Centre Culturel Ricardo Rojas* (dont la salle principale porte aujourd'hui son nom). Tant l'irrévérence de ces shows que ses inclinations sexuelles et sa façon de s'habiller, disruptifs pour l'époque, ont fait de lui une sorte de légende urbaine des années 1980. Clown, travesti, androgyne, comédien charismatique, il refusait tout ce qui dans le théâtre se rapprochait de la représentation (les longues répétitions, l'apprentissage d'un texte, la construction d'un personnage)⁴⁷³.

Les pièces de Walter « *Batato* » Barea résistent parfois au schème que nous avons annoncé dans la section précédente, mais c'est justement dans cette résistance que nous voudrions analyser la disruption qu'elles contiennent. La marginalité de Barea vient du fait qu'il refuse de « faire du théâtre », et écarte certaines des conventions basiques de la représentation. Le caractère *performatif* de sa démarche (priorité donnée à la spontanéité et à l'imprévu *versus* la répétition d'une structure), la déconstruction des personnages et de l'histoire, l'affranchissement des frontières entre spectacle théâtral, numéro de cirque et show de variété, rendent difficile une analyse en termes strictement théâtraux.

⁴⁷² Roberto Villanueva (1929 –2005) [Voir NB]

⁴⁷³ Dans les shows il mélangeait la poésie à l'improvisation propre des techniques du clown, comme dans « *El puré de Alejandra* » (1987) ou « *El Método Juana* » (1990), ainsi que les symboles nationaux avec des références du monde marginal de la ville, comme dans « *Los perros comen huesos* » (1986). Parmi ses spectacles les plus mémorables, il y a ceux qu'il a conçus avec Alejandro Urdapilleta et Humberto Tortonese, comme « *Las Poetisas* » (1989), « *Las fabricantes de tortas* » (1989) ou « *La Carancha, una dama sin límites* » (1991).

Encadré N°5 : Walter « Batato » Barea, personnage mythique de l'under théâtral



De gauche à droite : 1. Walter « Batato » Barea à ses débuts comme clown / 2. B. Barea, Vivi Tellas et Jorge Gumier Maier dans le Premier Festival de Teatro Malo / 3. B. Barea habillé pour une performance (© Photos de l'Archive du C.C.R.R.)

Témoignages⁴⁷⁴

« En 1986 Omar Viola inaugure le Parakultural et on voyait déjà que s'annonçait quelque chose d'explosif, un moment d'éclosion... Je me souviens à cette époque de Batato, si jeune dans El Clú de Claun, très laborieux, avec une démarche très folle et engagée dans la vie. Il utilisait encore le nez rouge. J'adorais ce numéro quand il montait sur la scène et racontait qu'il était allé chez un psychanalyste et il avertissait le public que si quelqu'un ne l'obligeait pas à descendre, il ne le ferait jamais. Les gens le regardaient en extase, il avait en lui quelque chose difficile à comprendre, un côté tendre et un côté fielleux en même temps. De plus, il était un mutant. A cet époque, du seul fait de marcher, avec son image si colorée et extrovertie, il faisait exploser la société. » (Maria José Gabin, comédienne, membre de la troupe *Gambas al Ajillo*)

« J'adorais quand il venait faire ses performances. Chaque semaine, il imaginait une chose nouvelle. Il faisait un tirage au sort de chapeaux, il lisait des poèmes qu'il avait inventé sur sa machine à écrire, il mettait des écouteurs à quelqu'un du public pour danser ensemble, chacun avec sa propre musique. Il offrait des petits papiers avec des poèmes, des phrases et son numéro de téléphone. Il s'agissait de numéros de spectacle simples mais remplis d'action... Chaque soir il arrivait avec ses sacs et il m'annonçait ses numéros... Il sortait des fruits, des fleurs ou des légumes... C'était celui qui avait le plus grand succès parmi le public jeune. » (Omar Chaban, propriétaire de la discothèque *Cemento*)

« Dans ce que nous considérons habituellement comme « Le Théâtre » il y a des instants où l'on peut voir apparaître un véritable changement. Quelqu'un sur la scène qui de manière inexplicable n'est plus un acteur qui interprète quelque chose mais qui réussit lui-même à devenir fiction, rêve, fantôme. Comme le faisait Batato... Avec Urdapilleta et Tortonese, ils étaient une démesure d'énergie, eux-mêmes étaient le scénario, ainsi que la parodie de la parodie de la parodie... Une hyper-fluidité, comme s'il lévissait littéralement sur la scène. Une récupération du rituel... Ils arrivaient à rejoindre le théâtre du sacré. » (Cristina Banegas, comédienne.)

« S'il y avait quelqu'un que n'établissait pas une division entre son art et sa vie, celui-ci était Barea. Il jouait quand il vivait, et il vivait quand jouait. » (Jorge Gumier Maier, directeur artistique du Centre Culturel Ricardo Rojas).

⁴⁷⁴ Fernando NOY, *Te lo juro por Batato*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, p.80, 83, 95, 141 et 159.

En outre, les éléments qui sont mis en valeur dans les témoignages des contemporains ne sont pas forcément ceux liés à des pièces ou à des numéros – même si nous trouvons des images récurrentes de ceux-ci. Les éléments que les artistes et la critique mettent en avant aujourd’hui sont ceux liés à sa personnalité, son charisme, sa démarche sur et hors la scène, son personnage. Ainsi, même si nous trouvons très peu d’analyses sur ses pièces, les références sont abondantes quant aux différents aspects de sa personne : la présence sur scène, le talent particulier pour faire rire ou émouvoir une audience, l’irrévérence dans les mœurs et dans les codes vestimentaires de l’époque, la liberté de ses pratiques sexuelles, son travestissement voire son transformisme. Plus performer que comédien, son œuvre principale fut la construction du personnage de « Batato Barea » lui-même. Un personnage qu’il a créé à partir de sa personne, au service de la scène, incarnant une série de ruptures spécifiques dont le théâtre *under* était porteur.

La plupart des artistes interviewés considèrent Barea comme la concrétisation scénique des premiers signes d’une démarche prônant la centralité du jeu de l’acteur et un rapport plus immédiat avec le public. « Batato » Barea est l’un des premiers agents de la rupture théâtrale à travers deux principes qui poussent les limites de la représentation au-delà de ce qui était établi dans le théâtre de l’époque : d’une part, celui de l’effacement des limites entre la « personne » et le « personnage » ; et d’autre part, celui de l’effacement des limites entre la salle et la scène.

Par ailleurs, tandis que les pièces d’autres artistes que nous allons analyser dans ce chapitre ont remporté un grand succès tant en Argentine qu’à l’étranger, le phénomène Barea et sa mythification ultérieure restent difficile à universaliser. Ils se comprennent dans le contexte particulier d’une Argentine en transition, et comme l’emblème d’une subculture urbaine qui réagit à sa manière aux mœurs et codes sociaux hérités de la dictature – à travers la fête, la provocation, la parodie des tabous, l’attaque des symboles de la culture nationale, des prises de positions face au politique. L’éclecticisme de la trajectoire de Barea – son passage par l’*under*, par les salles réputées de théâtre avec sa troupe de clowns, par les émissions d’humour de la télévision ou même par les *parades* travesties du quartier, son irrévérence face aux codes sociaux conservateurs – alimente la singularité du personnage sur la scène. C’est justement cet éclecticisme, suivant Dubatti⁴⁷⁵, qui fait de lui un phénomène local difficile à exporter, car il arrive à juxtaposer des éléments très différents qui coexistent

⁴⁷⁵ Jorge DUBATTI, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

dans la culture argentine, en fusionnant des pratiques culturelles marginales ou stigmatisées (*murgas*, défilés, sketches) avec des pratiques érudites (lectures de poètes renommés, évocation de certains auteurs « culte » comme Copi, Manuel Puig, Rodolfo Fogwill, Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik, ou encore participation à des émissions ou shows télévisés grand public comme celui d'Antonio Gasalla⁴⁷⁶ ou de Moria Casan⁴⁷⁷). Ce mix de références a contribué à l'ériger aujourd'hui comme l'un des emblèmes de ce que voulait proposer de neuf le théâtre des années 1980 : une désacralisation de l'événement théâtral, avant peut-être de le re-sacraliser autrement.

4.2.2. Le théâtre comme performance

La trajectoire théâtrale de Batato Barea est difficile à saisir du fait de son hétérogénéité. Cependant, nous pouvons diviser l'ensemble de son travail en trois types de créations : d'abord, les pièces auxquelles il a participé en tant que comédien ou clown, dont les plus célèbres sont celles d'*El Clu del Clau*⁴⁷⁸, et les mises en scène de Vivi Tellas – dont une participation au *Premier Festival de Teatro Malo*⁴⁷⁹ ; ensuite, les nombreuses performances réalisées dans plusieurs bars, centres et discothèques de *l'under* de Buenos Aires⁴⁸⁰ ; et enfin les numéros ou spectacles en solo ou avec Alejandro Urdapilleta et Humberto Tortonese qui ont constitué le point fort de la programmation nocturne de lieux comme *El Rojas* et le *Parakultural*. Pour notre analyse, nous avons sélectionné ce troisième

⁴⁷⁶ Antonio Gasalla (1941) [Voir NB]

⁴⁷⁷ Moria Casan est une des grandes vedettes argentines du théâtre *de revistas* et d'émissions de télévisions du genre *talk-show*.

⁴⁷⁸ "*Arturo*" (1985), "*Escuela de Payasos*" (1986), "*¡Esta me la vas a pagar!*" (1986) « *El burlador de Sevilla* » (1988).

⁴⁷⁹ Le *Festivales de Teatro Malo* est un cycle organisé par Vivi Tellas. Il est composé d'une trilogie de textes anonymes trouvés dans la bibliothèque du scénographe Saulo Benavente. Le festival s'est inauguré avec la pièce « *El esfuerzo del destino* » une comédie dramatique représentée pour la première fois au Teatro Santa María. A cette occasion, montent sur scène le duo *Los Melli* (Damián Drejsik et Carlos Belloso) ainsi que Rosario Blefari, Fabio Suarez, Marina Laski, Claudio Giovannoni, Mariana Dimant Silvia Gurfein et Batato Barea. Ces cycles réunissent plusieurs figures du « nouveau théâtre » ou « jeune théâtre », selon les termes employés par la presse avec une connotation péjorative, et qu'ont fini par s'approprier les artistes de la nouvelle génération.

⁴⁸⁰ Nous pouvons nommer à titre d'exemple : "*La Cama*", "*Acuéstese con Batato*", "*El casamiento*", "*La ensalada de frutas*", "*El curador de sus focos apagados*", "*El curandero*", "*Sobre la niñez*", "*Máscaras Japonesas*", "*Comida francesa*", "*El cable iluminado*", "*Manzanas*", "*El poema existió*" qu'il présentera dans différents espaces nocturnes de la ville comme Cemento, Vértigo, La Imprenta, Centro Parakultural, Moon, Freedom, Eat and Pop, Crash, Mediomundo Variedad, entre autres. Il a aussi réalisé des performances en collaboration avec d'autres artistes, comme par exemple "*El beso*" avec Rosario Bléfari ; "*Marilyn*" avec María José Gabin ; "*Pobre Marilyn*", "*El calzón de Yolanda López*" et "*Ursula Uldru*" avec Alejandro Urdapilleta ; "*El murciélagos*", "*Españolada*", "*El barco partiô*", "*La Rosa Negra*", "*Las cuatro*" et "*El Payasito*" avec Humberto Tortonese, au Paladium, au Centro Parakultural, à l'Olivierio Mate Bar, au Taxi Concert, au Mediomundo Variedad et au Shampoo. Cette liste n'est pas exhaustive car il faut mentionner aussi une intense activité performative dans d'autres groupes comme *Los Peinados Yoli*, *Holly Doly*, ou encore sa participation en tant que travesti dans les *murgas* du quartier.

groupe, c'est-à-dire un corpus de spectacles qui synthétisent l'expérience hétérogène de Barea dans un langage plus théâtral, ce qui nous permettra de les comparer aux autres exemples analysés par la suite⁴⁸¹. Nous prêterons une attention spéciale à deux de ses créations : « *Los perros comen huesos* »⁴⁸² et « *Las fabricantes de tortas* »⁴⁸³.

La structure dramatique des spectacles ne peut pas être décrite suivant le terme conventionnel de l'intrigue, il s'agit plutôt d'actions ou d'enchaînement d'actions qui donnent leur sens au spectacle. Pour autant, nous retrouvons des sujets récurrents, notamment ceux liées à l'expérience de la sexualité, à l'homosexualité, aux tabous du corps, mais également à des questions liées aux rapports de violence – dans toutes leurs modalités, physique, psychologique, symbolique –, à la marginalité, au conflit de classes ou à la situation politique de l'Argentine. Ces thématiques sont traitées par le biais de l'humour et d'un langage qui se situe entre la poésie et l'argot le plus grossier, ce qui a pu laisser penser pendant très longtemps que ces pièces étaient apolitiques. Leur caractère autobiographique est essentiel dans le choix des sujets et les ressources plastiques utilisées sur scène : les personnages de Barea sont toujours un peu Barea lui-même, avec les ressources de sa formation en clown⁴⁸⁴. Ce recours à l'expérience personnelle comme source d'inspiration première est aussi une tendance qui commence à se développer pendant ces années, et qui sera formulée et développée des années plus tard, notamment avec le « bio-drame » de Vivi Tellas.

En ce qui concerne les textes des spectacles, ils sont un mélange de poésies, de notes rajoutées par Barea et d'improvisations. Même si les textes ne sont pas considérés comme purement théâtraux et destinés à une interprétation, ils ont une importance fondamentale dans le style adopté par Barea. Leur choix répondait à des critères privilégiant la sonorité des mots et la puissance des images qu'ils dégagent, plutôt que la cohérence dramatique de l'ensemble. En tant que support de l'action, le texte est là pour être dit ou déclamé, non pour être appris et

⁴⁸¹ Suivant ce critère, nous avons constitué un premier corpus avec les pièces suivantes : « *Los perros comen huesos* » (1986), premier spectacle élaboré à partir des textes d'Alejandra Pizarnik, dont la première aura lieu au Centro Cultural San Martín, et qui sera ensuite joué au Parakultural ; « *Los papeles heridos de... tinta* » (1987), sur les textes de son ami Fernando Noy et de la poétesse uruguayenne Marosa Di Giorgio ; « *La desesperación de Sandra Opaco* » (1988), fait dans le CRRR avec la participation des travestis de *murga* ; « *Los fabricantes de tortas* » (1989), écrite par Alejandro Urdapilleta, pièce qui obtiendra le premier prix à la Primera Biental de Arte Joven ; et « *La Carancha. Una dama sin límites* » (1991), avec Urdapilleta et Humberto Tortonese. Nous avons choisi deux de ces pièces pour un traitement plus approfondi : *Los perros comen huesos* et *Las fabricantes de tortas*.

⁴⁸² « Les chiens mangent des os », phrase reprise d'une poésie d'Alejandra Pizarnik.

⁴⁸³ « Les fabricantes de gâteaux ». Il faut remarquer que 'tortas', dont la traduction littérale en français est 'gâteaux', est utilisé dans le jargon argentin pour désigner vulgairement les femmes lesbiennes.

⁴⁸⁴ Beatriz Trastoy, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2002.

interprété. La poésie, notamment celle écrite par des femmes telles Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Marosa di Giorgio et Juana de Ibarbourou, est un axe textuel fort des spectacles (même les titres, « *Los perros comen huesos* », « *El puré de Alejandra* », « *El método Juana* », « *Alfonsina y el mal* » rendent hommage aux poétesses fétiches de Barea).

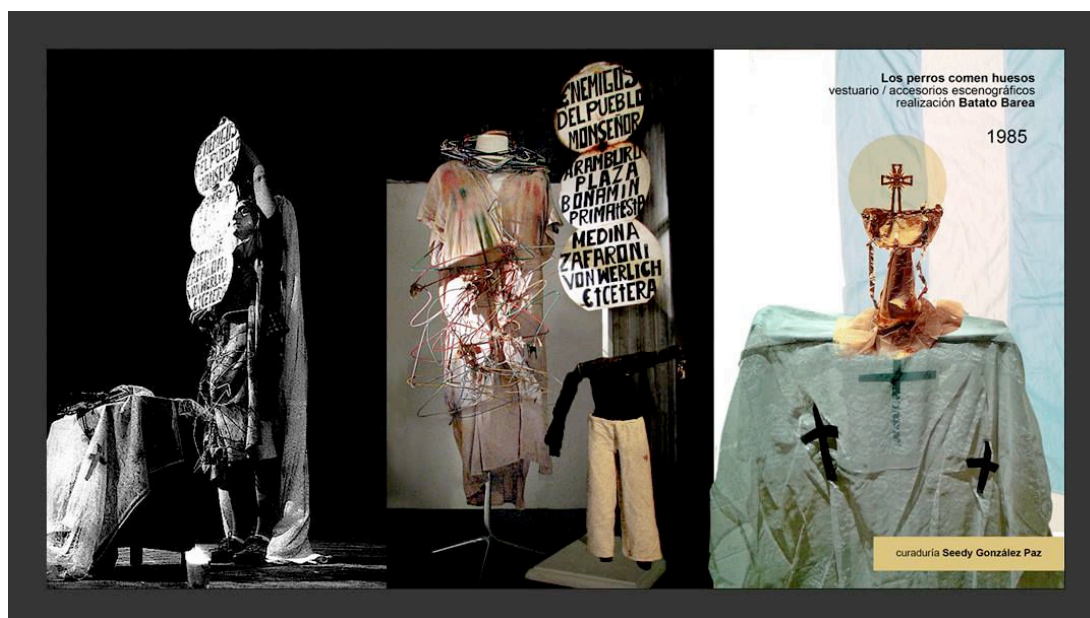
Encadré N°6 : « *Los perros comen huesos* » (1985) de Batato Barea

« Ma mémoire est mon seul pays, et il n’y a pas d’hymne⁴⁸⁵. »

Extrait d’un monologue de Batato Barea

Présentation :

« Chorographie poétique » à partir des textes d’Alejandra Pizarnik. Première au Centro Cultural San Martin (1985). Reprise au *Centre Parakultural*. Sélection des textes, réalisation des costumes et des objets et interprétation par Walter « Batato » Barea.



De gauche à droite : 1. Scénographie du spectacle réalisé par Barea. / 2. et 3. Costumes et accessoires exposés en 2012. © Seedy González Paz.

Synopsis :

Spectacle créé à partir d’une sélection de textes d’Alejandra Pizarnik. Plusieurs symboles nationaux (comme les couleurs du drapeau argentin) et religieux (comme les habits d’un évêque ou des hosties gigantesques) font partie de la scénographie. Le jour de sa première, commémoration du 25ème anniversaire du *Centro Cultural San Martin*, le spectacle a été interdit par Jorge Diaz, le directeur du Centre. La censure était due à l’utilisation de symboles religieux et surtout à la référence à la complicité de l’église dans la dictature militaire. A un moment de la pièce, B. Barea ouvrait une boîte à pizzas d’où il sortait une grande hostie de la taille d’une pizza. Il voulait la manger mais il n’y arrivait pas. En même temps, il laissait voir l’autre côté de l’hostie où était inscrit : « Ennemis du peuple » et une liste de noms compromis avec la dictature militaire. Suite à la censure, B. Barea fait appel à l’Association des Mères de la Place de Mai et, grâce à la médiation de la présidente de l’association, Hebe de Bonafini, il a pu reprendre les représentations.

⁴⁸⁵ En espagnol : « *Mi único país es mi memoria y no tiene himnos* »

Répercussions :

« Le public applaudissait ou partait en colère. C'est là qu'ont commencé les interdictions et les menaces. Avec ce numéro, il a réussi à rencontrer Hebe de Bonafini... C'est de là qu'est né le lien entre Barea et les Mères de la Place de Mai, lesquelles ont fait pression pour que son spectacle reprenne sur scène. » (Gabriel Chame Buendia, comédien et metteur en scène⁴⁸⁶)

« Nous toutes, nous avons protesté contre les attaques qui le visaient en tant que personne... Je pense à lui comme un révolutionnaire. Tout ce qui était injuste nous faisait mal de la même façon... Je le considère un « fils » de plus. » (Hebe de Bonafini, Présidente de l'Association des Mères de la Place de Mai⁴⁸⁷)

Le phénomène autour de la pièce « *Los perros comen huesos* » est révélateur. La pièce n'était pas présentée comme du théâtre politique, elle avait été conçue sur la base d'associations libres à partir de la poésie d'Alejandra Pizarnik. Les images de mort et d'ossements, en plein dévoilement des crimes commis pendant la dictature militaire, étaient en phase avec l'actualité. Néanmoins il n'y avait pas de construction idéologique dans la performance de Batato Barea, juste une superposition d'images et de symboles. Le scandale, l'interdiction et les répercussions qui ont suivi la première montrent la sensibilité sociale et la répression qui existaient encore par rapport à certains sujets. Pour Hebe de Bonafini, présidente à l'époque de l'Association des Mères de la Place de Mai, le geste sacrilège qui consistait à vouloir manger une hostie en forme de pizza portant les noms de personnes impliquées dans les crimes de la dictature a fait de Barea un révolutionnaire. Ce geste politique autant qu'esthétiquement disruptif ne peut être analysé sans prendre en compte sa dimension sociohistorique. « La bêtise à ce moment-là contenait une profonde valeur critique⁴⁸⁸ », dira Ricardo Bartís au sujet de la portée politique de l'*under*.

Par la suite, Batato Barea s'emparera de nombreux textes écrits par ses contemporains, tels Fernando Noy⁴⁸⁹ et Alejandro Urdapilleta, écrits spécialement pour lui (comme « *Texto para que diga mi amigo Batato* » (1987) ou « *Las novias pobres* » de Fernando Noy). Tant les poésies que les monologues s'inscrivent dans une nouvelle « dramaturgie de l'acteur⁴⁹⁰ », c'est-à-dire une écriture théâtrale assurée par les comédiens, de façon individuelle ou collective, en fonction de la scène⁴⁹¹. Ces textes, du fait d'être conçus et réalisés par les

⁴⁸⁶ Fernando NOY, *Te lo juro por Batato*, op.cit., p.43.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p.45.

⁴⁸⁸ Ricardo Bartís, entretien réalisée par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁴⁸⁹ Fernando Noy (1951) [Voir NB]

⁴⁹⁰ Jorge DUBATTI, « Epilogo » dans Alejandro Urdapilleta, *Vagones que transportan humo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000, p. 231.

⁴⁹¹ Jorge Dubatti explique qu'aujourd'hui nous pouvons identifier de multiples dramaturgies. Les textes d'Alejandro Urdapilleta s'inscrivent dans une nouvelle tendance – du moins pour l'Argentine – qui se répandra à

comédiens qui les joueront, sont avant tout destinés au moment scénique, sans le souci de respecter les règles ou les conventions de la dramaturgie classique⁴⁹².

« *Los fabricantes de tortas* » est un exemple paradigmatique de cette nouvelle dramaturgie de l'acteur. La pièce propose un jeu scénique entre deux personnages : « *Ella* », interprétée par Alejandro Urdapilleta, dame de la classe moyenne aisée, en plein déclin (alcoolique, divorcée, dépressive) ; et « *Mariluz* », interprétée par Barea, sa femme de ménage, venue du nord de l'Argentine ou d'un pays voisin comme la Bolivie ou le Pérou. Le texte est un monologue d'« *Ella* » à l'intention de « *Mariluz* », laquelle ne dit pas un seul mot pendant toute la pièce. Nous ne savons pas si « *Mariluz* » se tait parce que elle n'a rien à dire ou parce qu'il lui est interdit de parler. Cependant, même si elle est dépourvue de texte, « *Mariluz* » construit une forte complicité avec le public, grâce à sa gestuelle. Malgré toutes les atrocités verbales qu'« *Ella* » dirige contre « *Mariluz* », la pièce est centrée sur le rapport non-verbal qui s'établit entre les deux personnages et qui traduit une violence des plus brutales entre les deux positions sociales que les personnages représentent de façon caricaturale. L'appel à l'humour ne fait que renforcer cette violence : le public rit face à une situation atroce qui ne lui est pas si étrangère.

Les paroles d'« *Ella* » correspondent, par des expressions et des références concrètes, à une caricature de femme de classe moyenne argentine aspirant à une ascension sociale qui lui permette de se démarquer des membres des classes populaires. Les références aux voyages en Europe de ses parents, à ses fréquentations, à la mode *new age* en vogue dans le milieu social auquel elle appartient, ainsi qu'à certaines figures publiques associées à la politique (notamment Alvaro Alsogaray⁴⁹³ ou sa fille Maria Julia Alsogaray⁴⁹⁴ que nous retrouverons dans la pièce « *La Carancha* ») proposent une association directe avec la nouvelle classe dirigeante qui arrive au pouvoir dans l'Argentine de la fin des années 1980. La scène, qui

partir de la post-dictature. « Il aura fallu attendre la fin du siècle pour que l'Argentine comprenne – même s'il y a encore une forte résistance des « traditionalistes » – que la dramaturgie n'est pas seulement celle qui est produite par les écrivains « de cabinet », qui travaillent dans la solitude un texte, donné ensuite à une compagnie ou un metteur en scène pour qu'il soit représenté au peu près comme il a été pensé. Aujourd'hui on accepte au moins quatre types de dramaturgie : d'auteur, de metteur en scène, d'acteur et de groupe. » *Ibid.*, p. 232.

⁴⁹² « Monologues, pièces dramatiques, poèmes, récits ou ébauches d'histoires (...) cherchent à se placer à la périphérie des genres, à la frontière et au croisement de genres canoniques, et ils résistent à la classification. Ils sont (...), parmi les formes de dramaturgie, une dramaturgie de l'acteur, un concept théorique qui s'est affirmé récemment et qui suppose un élargissement de la conception traditionnelle de la littérature dramatique ». *Ibid.*, p. 231.

⁴⁹³ Politicien, économiste et militaire argentin.

⁴⁹⁴ Politicienne argentine, défenseure du libre marché et Secrétaire d'Etat à l'Environnement sous le premier gouvernement de Carlos Menem. Elle a été à la tête de certaines des politiques de privatisation du gouvernement de Menem. Figure très médiatique, elle a été mise en examen pour corruption.

monte en pathos, finit par une déclaration d'amour désespéré d' « *Ella* » envers « *Mariluz* », qui répond brutalement par la sodomisation de sa patronne, inversant les rapports de forces et de domination des personnages.

En ce qui concerne le dispositif scénique, le caractère performatif et improvisé de plusieurs des spectacles ainsi que le manque de moyens contraignaient la scénographie. La précarité des ressources était une des conditions de base, il s'agissait de construire avec cette précarité et de la re-signifier théâtralement. Les décors étaient construits avec ce qu'il y avait dans les lieux, mais Batato Barea choisissait souvent de jouer parmi le public, ce qui rendait encore plus austère la scénographie, comme dans de nombreuses présentations au *Rojas* ou au *Parakultural*. A titre d'exemple, les didascalies de « *Los fabricantes de tortas* » commencent ainsi : `

« L'action se passe au milieu d'un grand espace. Il n'y a aucune trace de théâtre à l'italienne. Le public est assis par terre entre les décors et les comédiens. Il y a deux canapés délabrés et un buste de San Martin au milieu, sur un meuble qui sert à contenir des objets, dont un vieil appareil de musique. Nous voyons partout des flasques de gin⁴⁹⁵. »

Au-delà de ce dispositif sommaire, le langage plastique est très présent, à travers des objets, des costumes et des interventions sur le corps (maquillage et coiffure). Les objets sont plutôt *kitch* et les costumes fabriqués par Batato Barea avec ce qu'il récupérait dans des friperies ou dans les poubelles. Robes colorées, talons, bijoux, maquillage outré : telle était l'esthétique caractéristique de Barea sur scène⁴⁹⁶. Une recherche du mauvais goût, accompagnant une revendication du travestisme, et en même temps des éléments clownesques qui parodiaient le travestisme. Beatriz Trastoy et Zayas de Lima décrivent Batato Barea comme porteur d'un « style néobaroque » où se mélangent « le fragmentaire, le simulacre, l'ambiguïté, le goût pour le monstrueux, l'hyperbolique, le révoltant, l'énigmatique, le symbolique »⁴⁹⁷. Les objets et les costumes de Barea ont été l'objet, postérieurement, de re-significations fétichistes. La preuve en est le musée qui a été monté dans son ancienne maison

⁴⁹⁵ Alejandro URDAPILLETA, *Vagones que transportan humo*, *op.cit.*, p.31.

⁴⁹⁶ "On peut même parler d'un style "batatesco". Si je dis fée, violette, parfums, taches de rousseur, palazzo jeune, rose, turquoise, robes de mariée abandonnées qui dansent une valse, modèles exclusifs récupérés de la poubelle, je parle de Batato" Divina Gloria, dans Fernando NOY, *op.cit.*, p. 30.

⁴⁹⁷ Beatriz TRASTOY et Perla ZAYAS DE LIMA, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, p. 221.

de l'*Abasto*, tenu par sa mère et qui porte le nom de « *Batatopolis*⁴⁹⁸ » ; mais aussi l'exposition de costumes et objets « *Memorabilia* » réalisée en 2012 dans le TAE (Escuelas de Artes y Oficios del Teatro Argentino)⁴⁹⁹, ou encore le film-documentaire « *La Peli de Batato* » (2001) de Peter Pank et Goyo Anchou⁵⁰⁰.

Nous voyons que les éléments fixes sont secondaires, c'est-à-dire qu'ils sont destinés aux répétitions. Ils deviennent néanmoins importants au moment de la représentation sur scène pour renforcer le caractère performatif des spectacles : les costumes exubérants et décadents produisent une réaction immédiate, soit rejet soit attraction ; les mini-jupes et les décolletés excitent une certaine perversité voyeuse dans une Argentine encore très pudibonde face à l'exposition publique du corps. Les effets produits étaient bien sûr liés au type d'espaces et à la forme de réception plutôt frénétique que ces espaces permettaient : dans ces lieux nocturnes, il fallait une efficacité de geste pour capter l'attention d'un public agité, loin de la réception respectueuse et passive d'une salle théâtrale conventionnelle. La façon dont le comédien interagit avec le public, particulièrement son jeu, était déterminant. Jorge Dubatti, dans un ouvrage sur la vie de l'artiste et ses rapports au « nouveau théâtre argentin » écrit : « La vie de Batato Batato fut une poétique qui intégra le naïf, les restes, le fragmentaire, les mélanges entre l'androgynie, le quotidien et le transcendantal, pour arriver à une forme de séduction très particulière, une 'présence' scénique qui le place au panthéon des grands acteurs nationaux⁵⁰¹. » Dans la précarité des scènes, des décors, des lumières, l'accent était mis sur les corps, les voix et le charisme du comédien.

Les rares enregistrements de ses spectacles ne permettent pas de rendre cette alchimie que certains ont décrite comme « magique » entre le comédien et son public, ce qui limite quelque peu notre analyse. En revanche, nombreux sont les témoignages de ce qu'il dégageait sur scène, provenant de personnes ayant des profils artistiques très différents. D'après Maria Elena Walsh⁵⁰², poétesse et musicienne connue surtout pour ses disques et livres destinés aux enfants, « il était comme incarné et né dans son rôle... Je l'ai toujours vu suscitant un sourire d'une façon presque involontaire... Il possédait la touche secrète des mystères de la

⁴⁹⁸ «La memoria de una madre. Museo Casa Batatopolis: Vida y obra de Batato Barea», *Pagina 12*, 20/01/2008, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4385-719-2008-01-20.html>, consulté le 30/07/2016.

⁴⁹⁹ «Soy», *Pagina 12*, 24/08/2002, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2592-2012-08-25.html>, consulté le 30/07/2016.

⁵⁰⁰ *La peli de Batato*, film sur Batato Barea réalisé par Peter Pank et Goyo Anchou, Buenos Aires, 2011.

⁵⁰¹ Jorge DUBATTI, *Batato Barea y el nuevo teatro*, *op.cit.*, p.113.

⁵⁰² Maria Elena Walsh (1930 –2010) est une poétesse, écrivaine et musicienne connue surtout pour ces livres et disques de chansons pour le jeune public.

représentation, que possèdent seulement certains artistes »⁵⁰³. Antonio Gasalla, un des humoristes les plus connus de la télévision et du théâtre commercial, avait repéré aussi Batato Barea et l'avait invité à participer à son émission : « Il avait ce goût du risque, il se lançait sur scène sans protection... Il y avait chez lui les germes d'une rébellion⁵⁰⁴. »

Plus que la description de ce que faisait effectivement Batato Barea sur scène, aspect que nous ne pourrions jamais connaître avec précision, l'apport de ces témoignages à notre analyse est qu'ils nous permettent de saisir ce que le public de l'époque cherchait dans le nouveau théâtre, et ce qui est resté en mémoire et a été retraduit sous une forme mythifiée. Le musicien et parolier populaire Fito Paez⁵⁰⁵, qui fréquentait les endroits *under*, se souvient que « Batato incarnait la parodie, le théâtre de l'immédiateté, l'art qui se fait avec ce qu'il y a et juste ça. Il transmettait le vertige d'une nouvelle et délicieuse sexualité. Mais ce qui m'attirait le plus chez lui, c'était sa manière de disposer des situations et de les dominer⁵⁰⁶. » De son côté, l'écrivain alors en vogue Rodrigo Fresan⁵⁰⁷ partage son sentiment que Barea « semblait étranger, un *outsider* légitime. Sa fonction était de déconcerter »⁵⁰⁸.

Quant à Analya Couceyro⁵⁰⁹, comédienne et metteuse en scène, qui, encore adolescente, faisait partie du public du dernier *Parakultural*, elle nous dit lors d'un entretien que pour elle, le changement théâtral est indissociable d'une frénésie propre à cette époque et de « cette irrévérence et cette impudence » dont Barea était un exemple. « C'était une explosion énergétique... avec des corps très sollicités, très drogués, bourrés, opérés, en pleine mutation⁵¹⁰. » Alejandro Catalán⁵¹¹, metteur en scène, comédien et professeur pour les nouvelles générations théâtrales, était aussi un jeune spectateur des dernières années du *Parakultural*. Voir Batato Barea mais aussi *Los Melli*, Pompeyo Audivert⁵¹² ainsi que d'autres représentants du théâtre *under* des années 1980 l'a beaucoup marqué et influencé dans l'élaboration de la méthode qu'il transmet aujourd'hui à ses étudiants : « [Quand je les ai

⁵⁰³ Fernando NOY, *Ibid.*, p.34.

⁵⁰⁴ *Ídem.*, p.71.

⁵⁰⁵ Fito Paez (1963) musicien et compositeur du rock argentin de grand popularité pendant les années 1990 et 2000.

⁵⁰⁶ *Ídem.*, p. 119.

⁵⁰⁷ Rodrigo Fresan (1963) écrivain et journaliste.

⁵⁰⁸ *Ídem.*, p.126.

⁵⁰⁹ Analia Couceyro (1974) [Voir NB]

⁵¹⁰ Entretien avec Analya Couceyro réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵¹¹ Alejandro Catalan (1971) [Voir NB]

⁵¹² Pompeyo Audivert (1959) [Voir NB]

vus] j'ai failli mourir, j'ai entendu des bruits dans ma tête et mon corps qui disait 'c'est cela que je veux'⁵¹³. »

Quelle est précisément la contribution de Batato Barea, mais également des autres artistes de l'*under* réunis dans les groupes *Las Gambas al Ajillo*, *Los Melli*, *El Clu del Claun*, *Las By Biscuit*, *Los Macocos*, *La Organización Negra*, et des nombreux artistes et collectifs qui ont émergé et ont disparu pendant les années 1980, au changement que nous étudions ? Ils ont posé l'idée d'une rupture avec les conventions théâtrales à travers différents aspects. Refus de la centralité du texte théâtral, abandon d'une structure dramatique cohérente, mélange des supports artistiques (vidéo, musique, art plastiques, danse) et des techniques de l'acteur (clown, cirque, théâtre de rue, récit de vie, danse-théâtre), entrelacement d'éléments de la culture érudite et d'éléments de la culture populaire, marginale, *kitch*, voire vulgaire... Le « nouveau théâtre » des années 1980 est disruptif pour tout cela. Deux autres aspects ressortent : d'un côté, l'appel à l'humour à travers l'ironie et la parodie de la réalité ; d'un autre, la centralité du jeu du comédien sous un impératif d'efficacité de réception. Même si certains de ces éléments étaient présents dans la tradition populaire et grand public du théâtre argentin⁵¹⁴, ils étaient jusqu'alors rarement intégrés dans le théâtre ayant des aspirations artistiques.

D'après certains auteurs qui écrivent à ce moment-là, l'appel à l'humour déplace la thématique politico-sociale propre au théâtre des années 1970⁵¹⁵ ; le geste parodique dans un théâtre trop sérieux, respectueux et reproducteur de ses propres formes, devient un geste disruptif, voire politique, comme nous l'avons vu avec la pièce « *Los perros comen huesos* ». Pour Dubatti, ce qui caractérise le nouveau théâtre des années 1980 c'est la recherche de « nouveaux langages poétiques pour donner une continuité à la fonction sociale du théâtre, qui est de thématiser et traduire en poétique les problèmes de la communauté »⁵¹⁶. Ricardo Bartís,

⁵¹³ Entretien avec Alejandro Catalan réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵¹⁴ Alejandro Urdapilleta établit un lien avec les « Monologues de Pepe Arias, de Florencio Parravicini, dénichés dans une bibliothèque : « Je me souviens que je travaillais au monologue de Beбето, un mec infantile, un fils de la classe aisée un peu attardé et déjà âgé mais avec beaucoup d'humanité. J'ai appris que les grands comiques faisaient les premières parties et interprétaient des monologues volontairement niais. J'ai appris aussi, en regardant ses films, que j'avais quelque chose de Nini Marshall. C'est la plus grande comique qui ait existé. » Entretien réalisée par Claudio Zeiger pour RADAR, <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-05/nota.htm>, consulté le 29/07/2016

⁵¹⁵ « Au niveau sémantique, les questionnements méta-théâtraux et la problématique personnelle et générationnelle sont présentés avec des ressorts humoristiques ou parodiques, déplaçant la thématique politico-sociale en vigueur jusqu'aux années 1970. » Beatriz TRASTOY, «En torno a la renovación teatral de los años '80», *Latin American Theater Review*, Vol. 24, N°2 (Spring 1991), p. 98.

⁵¹⁶ Jorge DUBATTI, *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2006, p. 8.

contemporain de l'*under*, relativisera le mythe tout en reconnaissant sa potentialité disruptive :

Beaucoup de choses qui se faisaient au *Parakultural* étaient des conneries épouvantables, il ne faut pas mythifier non plus et prétendre que tout était extraordinaire. Beaucoup de choses étaient bêtes, mais la bêtise à ce moment-là contenait une profonde valeur critique, surtout par rapport à la sorte de profondeur somnolente avec laquelle nous punissaient le théâtre officiel et la culture en général⁵¹⁷.

Enfin, les spectacles de Batato Barea que nous avons choisis recourent à la parodie pour thématiser les problèmes de la communauté⁵¹⁸. La question de la mémoire et des récits sur le passé de la dictature traverse en 1985 le spectacle « *Los perros comen huesos* », quand en parallèle le théâtre indépendant traditionnel épuisait les ressources du théâtre politique tout en accusant la nouvelle génération de tourner le dos aux sujets politiques ou d'anéantir leur importance à force de traitement parodique. La violence de classes ainsi que plusieurs stigmates sociaux (racial, sexuel, culturel) fournissent la structure textuelle et scénique de « *Las fabricantes de tortas* », bien avant que la stigmatisation sociale des populations reléguées et la frivolité croissante de la classe moyenne du ménémisme soit un sujet attrayant pour la critique intellectuelle et les sciences sociales. L'impéritie des politiques néolibéraux et de certaines figures médiatiques du gouvernement est directement traitée dans le dernier spectacle auquel Barea participe en 1991, « *La carancho. Una dama sin limites* » : une parodie explicite de Maria Julia Alsogaray, fonctionnaire du gouvernement de Carlos Menem, en plein apogée du ménémisme, avant que l'échec du modèle soit une évidence et un thème pour une grande partie de la communauté artistique.

⁵¹⁷ Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵¹⁸ Selon Dubatti, une des grandes positions politique du théâtre de ce période est le théâtre comme « construction mémorielle », c'est à dire "comme lieu de construction de récit sur le passé, particulièrement, sur le passé de la dictature. C'est l'exemple, parmi d'autres, de pièces comme *Los perros comen huesos* (1986), de Batato Barea ; *Postales argentinas* (1988), de Ricardo Bartís ; *Vagones transportan humo* (2000), de Alejandro Urdapilleta ; *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (2005), de Daniel Veronese ; *Venimos de muy lejos* (1989), de Catalinas Sur ; *El pánico* (2005), de Rafael Spregelburd ; *Por un reino* (1993), de Patricia Zangaro. Jorge DUBATTI, "Los lunes de la identidad" en *Revista N*, N° 36, agosto, 2004.

4.3. Deuxième acte : la construction disruptive

« Le jeu doit abandonner l'attente (...) C'est justement ça que les années 1980 nous ont fait comprendre. La puissance des langages qui ont émergé à ce moment est due à l'effet libérateur qui consiste à mettre en question l'héritage. Car s'il y a bien une chose qu'il faut mettre en question, c'est l'héritage, les modèles, ce qui va de soi. »

Ricardo Bartís⁵¹⁹.

Ricardo Bartís, comédien de formation, issu du circuit indépendant et héritier déclaré des méthodes d'Alberto Ure⁵²⁰, s'initiera très tôt à la mise en scène de spectacles, afin de perfectionner les techniques du jeu de l'acteur, et d'essayer de faire un théâtre « qu'il aurait aimé voir ». Doté d'une réputation croissante dans le circuit indépendant par son intensité sur scène⁵²¹, il gagne en notoriété comme comédien partageant la scène avec Eduardo Pavlovsky pour la pièce « *Pablo* » mise en scène par Laura Yusem⁵²². Mais c'est avec la création et la mise en scène de « *Postales argentinas* » que Bartís obtiendra une reconnaissance comme metteur en scène tant en Argentine qu'à l'étranger. Au-delà de la valeur artistique de son travail, proposant et légitimant une esthétique de la précarité qu'il continuera à développer dans les pièces suivantes, la valeur sociologique ne peut être négligée. Dans cette pièce, ainsi que dans les résonances qu'elle a suscitées dans le milieu théâtral à l'époque, nous pouvons retrouver tout un système de dispositions spécifiques qui parlent d'un moment spécifique de la société argentine et de l'espace théâtral local. « *Postales argentinas* » nous montre ainsi un récit des déchirures d'un pays qui sort de la dictature, mais également un récit de l'épuisement des espoirs démocratiques suscité par les premières années de l'alfonsinisme. A travers sa dystopie sociale, Bartís affichera les premières lignes de travail de son utopie théâtrale.

⁵¹⁹ Entretien avec Ricardo Bartís, réalisée par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵²⁰ Alberto Ure (1940 –2017) [Voir NB]

⁵²¹ Ernesto Schoo écrit au sujet de la pièce « *Leonce y Lena* », de George Buchner (adaptation et direction de David Amitin) en 1981 : « Il faut voir le travail de Ricardo Bartís pour comprendre ce qu'est un vrai comédien ». Extrait de « Bellísima puesta de « *Leonce y Lena* », de Buchner, en la version de David Amitin » publié en Convicción, 3 décembre 1981. Emilio Stevanovich dit à propos de « *Memoria del subsuelo* » (création collective à partir du roman homonyme de Fiodor Dostoïevski) en 1984 : « Parmi une distribution très juste, le travail de Ricardo Bartís est remarquable. Il est impossible d'ignorer sa corporalité, d'une teneur qui arrive à enchanter le spectateur malgré l'introspection de leur personnage. Ses mains, sa voix douloureusement monocorde, sont le fruit d'un travail accompli. » Extrait de « *Escenario-Buenos Aires* » s/r.

⁵²² Laura Yusem (Buenos Aires, 1939) comédienne et metteuse en scène.

4.3.1. “*Postales argentinas*” de Ricardo Bartís

« *Postales argentinas* fut la première œuvre théâtrale qui synthétise un jeu de l'acteur propre aux années 1980. »

Alejandro Catalan⁵²³

Pour sa première en 1988, « *Postales argentinas*⁵²⁴ » fait honneur à son titre : à l'exemple de cartes postales en provenance d'un pays lointain, la pièce est créée à l'étranger, précisément au Festival de Cadix en Espagne. Il s'agit de la première pièce entièrement signée par l'équipe du *Sportivo Teatral de Buenos Aires*, le centre de recherche théâtrale dont Ricardo Bartís est le fondateur et le directeur. Le *Sportivo Teatral*, conçu en 1981 comme lieu de travail sur les techniques de jeu, assurait depuis 1983 une activité de création et de formation ininterrompue jusqu'à nos jours, d'abord dans les locaux de la Villa Crespo, puis à Palermo, au mythique 1426 de la rue Thames⁵²⁵. C'est avec le *Sportivo* que Ricardo Bartís fera ses premiers pas de metteur en scène, suite à des ateliers réalisés avec les étudiants et à un long processus de recherche avec des comédiens. C'est dans ce studio que « *Postales argentinas* » s'est élaboré au long de plus d'une année de travail, avec deux comédiens issus du circuit *under*, Maria José Gabin (de la troupe *Las Gambas al ajillo*) et Pompeyo Audivert, et le bandonéoniste Carlos Viggiano.

Présentée comme une « saynète de science-fiction », « *Postales argentinas* » montre le futur dystopique d'une Argentine en ruines. « Pour des raisons étranges – ou peut-être pas tant que ça – chaque fois que les auteurs argentins contemporains imaginent une Buenos Aires du futur, ils le font à travers l'image de la dévastation », dira un journaliste lors de la présentation

⁵²³ Entretien avec Alejandro Catalan réalisée par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵²⁴ *Postales Argentinas* : Textes : Pompeyo Audivert, Ricardo Bartís et Alfredo Ramos / Interprètes : Pompeyo Audivert, Maria José Gabin et Carlos Viggiano / Musique : Carlos Viggiano / Lumières : Jorge Pastorino / Assistance à la mise en scène : Andrés Berragan / Mise en scène : Ricardo Bartís / Production : Sportivo Teatral de Buenos Aires / Récompenses : Prix “Juana Sujo” du Meilleur spectacle étranger (Saison 1988-1989 Caracas, Venezuela), Prix “Maria Guerrero” de l'Événement Théâtral (Saison 1989, Buenos Aires, Argentine), « Spectacle révélation » du Festival hispano-américain de Cadix, Espagne / Participation à des festivals : 1988 Festival Iberoamericano de Cadiz, España / 1989 IX Festival Internacional de Teatro de Madrid, España / 1989 XI Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia / 1989 Jornadas de Teatro Internacional de la Universidad de Puerto Rico / 1989 Jornadas de Teatro Iberoamericano de Caracas, Venezuela / 1989 Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, México / 1990 Festival Internacional de Teatro de Sitges, España / 1990 Festival Internacional de Teatro de Londrina, Brasil / 1990 Festival Internacional de Teatro de Montevideo, Uruguay.

⁵²⁵ Le Sportivo est un espace de création et de répétition, mais également une salle de représentation et un lieu de formation. Bartís répète qu'il est devenu professeur pour pouvoir financer ses pièces, relativisant son rôle d'enseignant, mais ses cours et ateliers sont devenus un passage obligé pour la formation des comédiens et des metteurs en scène des générations suivantes. Nous l'aborderons plus en détail dans le Chapitre 5.

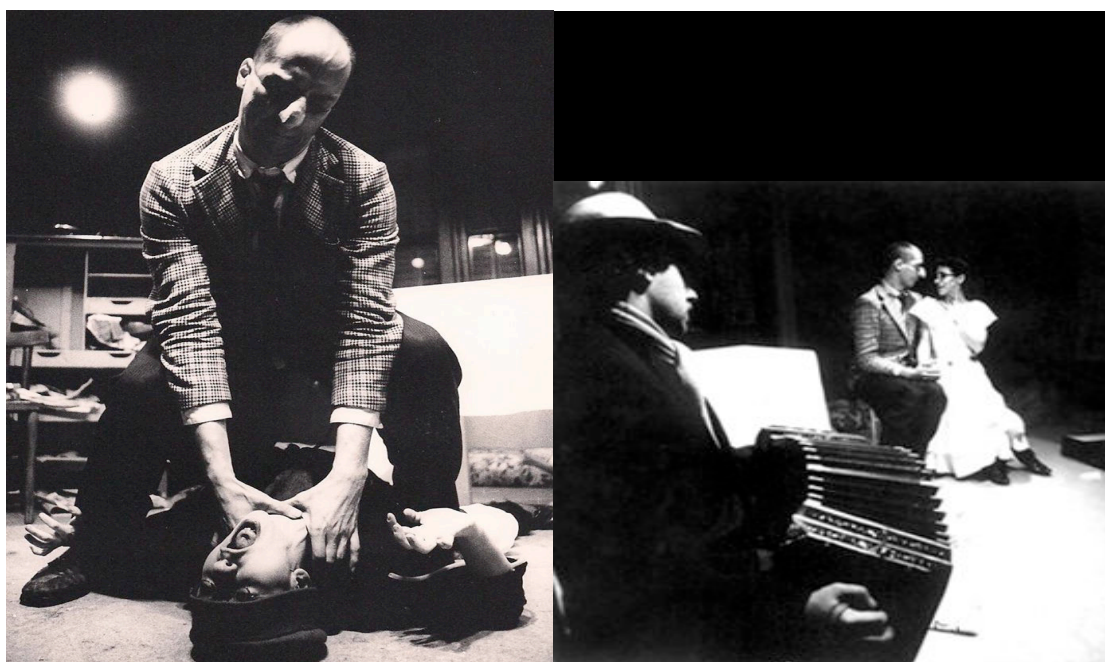
de « *Postales argentinas* » à Buenos Aires en 1989⁵²⁶. Les raisons en effet ne sont peut-être pas si étranges : le débat qui structure la pièce est celui de l'obsolescence d'un imaginaire et d'un modèle de pays, une question qui prédominait à la fin des années 1980 parmi certains intellectuels et artistes, notamment ceux qui, comme Ricardo Bartís, avaient vécu la transition démocratique et un certain désenchantement du politique. Mais le plus intéressant est la manière dont la pièce propose un regard très politique sur la réalité de l'Argentine tout en s'éloignant des moyens utilisés par le théâtre politique des années précédentes.

Encadré N°7: « *Postales argentinas* » (1988) de Ricardo Bartís

Note d'intention :

« *Postales argentinas* est une saynète de science-fiction qui travaille avec l'univers mythologique des Argentins, tel que l'a défini Ricardo Bartís. Son histoire, qui se situe dans une Buenos Aires dévastée de l'année 2043, a comme axe principal la vie d'un obscur employé de la Poste, Héctor Giraldi, dont la passion pour l'écriture aboutit à un jeu de frustrations perpétuelles. Elle est racontée avec un humour exaspérant et un réalisme absurde, sa structure échappe à la linéarité, non seulement par le simple désir de se moquer des conventions traditionnelles mais aussi comme principe d'un exercice poétique destinée à mieux pénétrer la réalité. »

(Bulletin du *Théâtre San Martín*, 29 mars 1989)



De gauche à droite : 1. Pompeyo Audivert (Héctor Girardi) et María José Gabín (Mère/Pamela Watson) / 2. Carlos Viggiano (bandonéon) Pompeyo Audivert et María José Gabín

Priorité est donnée au processus de création théâtrale, notamment au jeu des comédiens, plutôt qu'à un discours ou à des messages à faire passer. La portée politique de la pièce n'était pas pour autant sous-estimée par les artistes. Bartís explique que la pièce était

⁵²⁶ Luis Gruss, *Revista Accion*, 04/1989.

inspirée de son vécu face à la situation de l'Argentine à la fin des années 1980 : « la sensation claire de vouloir dire quelque chose, et en même temps se sentir très vide⁵²⁷. » Ce sentiment partagé par les membres de l'équipe est celui qui donnera vie aux personnages : le besoin vital de dire quelque chose et l'impossibilité de formuler une pensée cohérente, tension irrésolue qui conduit à une inévitable et mélancolique frustration. Le personnage d'Hector Girardi est ainsi la personnification fictive d'une frustration générationnelle. L'essentiel des interventions parlées des personnages de « *Postales argentinas* » est le résultat d'un collage de textes littéraires, théâtraux, poétiques, de discours politiques, de journaux. « Ce langage construit à partir d'une somme de mémoire textuelle, c'était une manière de parler aussi du langage », décrypte Bartís⁵²⁸.

L'intrigue de la pièce est simple : des archéologues du futur ont trouvé les écrits d'Hector Girardi, et à travers ceux-ci ils vont reconstituer les derniers jours d'une Argentine disparue. L'action se déroule dans une Buenos Aires dévastée, où Hector, entraîné par le désir obsessionnel de sa mère, essaiera d'accomplir la dernière volonté de son père, à savoir être écrivain. La pièce commence donc en 2043 quand ces trois « troubadours du futurs » s'appêtent à raconter la vie de Girardi, un « obscur fonctionnaire de la Poste » et sa passion « frustrée » pour l'écriture :

« ACTRICE : Ce soir, nous continuerons avec le cycle de Conférences 'Postales argentinas'. En 2043 ont été retrouvés dans le canal à sec de l'ancien Rio de la Plata les manuscrits qui nous permettent aujourd'hui de reconstituer la vie d'Hector Girardi et sa passion pour l'écriture. Passion assurément frustrée. A l'instar du pays d'où provenait Girardi, ces textes ne sont qu'une collection de fragments et des résidus défectueux. En revanche, ils sont très importants pour notre étude car ils nous permettent de connaître les coutumes de ce pays effacé de la surface de la Terre⁵²⁹.»

Entre déni, acceptation et frustration, Girardi expérimente, au long de deux actes et huit scènes, l'inaccomplissement de ses attentes. Le premier acte dépeint la vie quotidienne du personnage, marquée par sa relation avec sa mère, son seul lien affectif, relation qui présente une série de pathologies domestiques : dépendance affective, violence verbale et physique,

⁵²⁷ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 62.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵²⁹ Dans l'original en espagnol : ACTRIZ: Continuamos esta noche con el ciclo de Conferencias tituladas « Postales argentinas ». En el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Rio de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. Pasión trunca por cierto. Al igual que el país al que perteneció Girardi, estos textos son solo una colección de fragmentos y residuos defectuosos, pese a lo cual poseen una importancia inmensa en la medida en que permiten recuperar para nuestros estudios las costumbres de este país borrado ya de la faz de la tierra." Ricardo Bartís, "Postales argentinas", dans *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p.43. (Tda)

manipulation psychologique. « Notre héros se dirige vers la maison de sa mère pour y trouver inspiration. Mort et résurrection de la mère. Les mères sont immortelles⁵³⁰ », indique l'introduction à la première scène de la pièce. La mère est la première à dévoiler une incapacité à produire un langage personnel : elle récite les poèmes des autres comme s'ils étaient ses propres phrases.

« HECTOR : J'ai compris que ma mère citait. Rien n'aurait pu me faire autant de mal... Qu'est-ce qui était vrai et qu'est-ce qui était faux dans le discours de ma mère ? Est-ce que je suis moi-même celui qui m'habite ou ne suis-je que le résultat des lectures nocturnes de ma mère ? (*Il regarde sa main, imitant le geste de Hamlet.*) Qui suis-je ? Où vais-je ? Je suis orphelin d'histoire ! Je dois lire ! Je dois m'informer !⁵³¹»

De l'amour à la haine, de l'érotisme à la violence (la mère essaie d'avoir des rapports sexuels avec son fils, puis elle finit par vouloir le réintroduire dans son utérus à travers son vagin), Hector Girardi finit par étrangler sa mère. Il décide ensuite de jeter son cadavre dans le fleuve depuis le Puente de La Noria, « lieu mythologique », à la frontière sud de la ville, et de se jeter lui aussi dans ses eaux contaminées. La lumière d'un bar du coin attire son attention et il va boire un verre avant de mourir, rencontre Pamela Watson, qui deviendra son amante (personnage joué par la même comédienne). « Le cadavre de ma mère se décompose dans ma mémoire. Et le présent s'appelle Pamela Watson », dit-il au début du deuxième acte. Celui-ci décrit la vie d'Hector avec Pamela, qui se traduit par la réédition de l'impossibilité d'écrire et de liens affectifs pathologiques, deux aspects d'un même conflit. « J'ai compris, Pamela voulait faire la même chose que ma mère », dit Hector, qui finit par tuer aussi Pamela en la jetant par la fenêtre. A la fin, le personnage assume son échec – « Quelque chose s'est cassé... Définitivement. Je ne peux plus écrire⁵³² » – et reprend son suicide là où il l'avait laissé le jour de sa rencontre avec Pamela, en se jetant dans le fleuve contaminé de Buenos Aires.

Quand Bartís disait, dans une citation ci-dessus, que le langage fragmentaire de la pièce permettait de parler aussi du langage théâtral en soi, il parlait de réflexion méta-théâtrale. La fragmentation du texte, ainsi que le recours des personnages au plagiat et à la citation, mettent en question le statut de l'auteur théâtral et la place du texte dramatique dans

⁵³⁰ *Idem.*

⁵³¹ Dans l'original en espagnol: «HECTOR: Comprendí que mi madre citaba. Nada hubiera podido hacerme tanto daño... Qué era lo cierto y qué lo falso en su discurso de madre? Soy yo, en realidad, el que me habito o soy el resultado de las lecturas trasnochadas de mi madre? (Mira su propia mano, imitando a Hamlet) Quien soy yo? Adónde voy? Dónde estoy? Estoy huérfano de historia! Debo leer! Debo informarme!» Ricardo Bartís, "Postales argentinas", *op.cit.*, p. 48. (Tda)

⁵³² *Ibid.*, p. 60.

la création d'un spectacle. « *Postales Argentinas* » s'interroge de cette manière sur une double obsolescence, celle d'un modèle de pays et celle d'un type de théâtre, et sur le poids que ce modèle de pays et ce type de théâtre exerçaient encore dans les esprits des gens, empêchant tout cheminement novateur.

Le questionnement sur le statut du texte et de l'auteur dramatique dans le théâtre est ainsi la toile de fond de « *Postales argentinas* ». En 1989, Jorge Dubatti propose à Bartís la publication du texte de la pièce dans une anthologie en préparation. Bartís décline l'offre : « Le texte n'est pas écrit, répond-il, et je ne pense pas qu'il faut l'écrire car ce n'est pas de la littérature⁵³³. » Sa résistance à la publication du texte était directement au cœur du conflit méta-théâtral que proposait la pièce, comme il le manifeste dans cet extrait d'un entretien avec son futur éditeur :

Jorge Dubatti : Pourquoi résistez-vous à la publication du texte ?

Ricardo Bartís : Ma résistance à publier les textes avec lesquels je travaille (...) vient du fait que je ne crois pas dans la valeur de textes issus d'événements qui se produisent sur la scène... La chose la plus importante est la force et l'énergie avec lesquelles on joue le texte, mais le jeu ne pourra jamais être contenu dans un texte. Le texte ne pourrait jamais contenir cette énergie, cette décision, cette volonté d'existence que je recherche quand je mets en scène un spectacle. (...) Cela peut vous paraître un peu extrême, mais j'ai la sensation que si je publie les textes le travail sera réduit à ces pages, je serai placé dans un espace d'auteur ou de dramaturge, et ce n'est pas du tout la manière dont je me situe dans le théâtre. Telle est ma résistance⁵³⁴.

Ainsi, le texte que Dubatti a finalement réussi à transcrire et publier est composé de deux types de textualités : d'une part, les dialogues des personnages et les didascalies ; et d'autre part, de longues descriptions de chaque scène, comme des esquisses d'un tableau à peindre, afin de respecter une certaine théâtralité qui ne repose pas sur les dialogues.

Encadré N°8 : Les deux textualités de « *Postales argentinas* » publiées par J. Dubatti.

Présentation de la scène (extraits)	Dialogues et didascalies (extraits)
<i>SCENE II</i>	
Buenos Aires en 2043, une ville dévastée. Notre héros se dirige chez sa mère en quête d'inspiration. La maison de sa mère est enserrée entre les rives asséchées du Rio de la Plata. Jeu de cartes, « <i>El truco</i> ». Héctor comprend qu'il sera quelqu'un dans la mesure où il pourra écrire. Il faut être comme le	HECTOR : (<i>Il écrit avec un mètre de quincaillerie sur un morceau de journal et regarde autour.</i>) Quarante-cinq ans aujourd'hui, je traverse une Buenos Aires qui émet ses derniers râles. Dans les coins, les bûchers des survivants illuminent les cadavres pourris de mes voisins. Il y a du vent et il y a des cendres dans le vent. Tout cela me rappelle la loi du sang : tu dois écrire. (<i>Il s'écrit sur le front.</i>) Ceci est un mandat ancestral qui m'est parvenu au travers d'un spermatozoïde

⁵³³ Jorge DUBATTI dans *Cancha con niebla*, op.cit., p. 37.

⁵³⁴ *Ibid.*, pp.12-13. (Tda) Passages soulignés par l'auteure.

<p>père. Il faut être un homme. Découverte du plagiat. Quête de l'identité à travers la littérature. Mort et résurrection de la mère. Les mères sont immortelles.</p> <p>Musique de bandonéon. Héctor est sur un escalier. Au fond à gauche (des spectateurs) un vieux placard. A droite, une table avec deux chaises fragiles. En face, à gauche, des tas de journaux. Devant la table, une grosse malle.</p>	<p>rempli de lyrisme et de mystère... (<i>Il s'écroule</i>) Mais pourquoi rien ne vient à mon esprit ? Suis-je sec comme les seins des mères portègnes... (<i>Il a une révélation.</i>) Mère ? Ai-je dit "mère" ? (<i>Il descend de l'escalier et il se dirige au proscenium.</i>) Mais quel idiot ! Comment n'ai-je pas compris qu'elle seule peut me sauver ? (<i>Il suce l'air, comme s'il tétait.</i>) Je dois boire les dernières gouttes de son lait inspireur. (<i>Il retourne vers le placard. Il se met derrière le meuble et utilise un vieux téléphone comme si c'était une longue-vue.</i>) Je dois aller à la recherche de cette lumière, la seule capable d'illuminer mon itinéraire maladroit d'écrivain, ma muse, ma mère : Je vois au loin sa maison en train de s'enterrer dans les rives sèches du Rio de la Plata. (...) « Mère ! Je viens à ta rencontre avec la main de l'amour... et des rêves... La main de l'espoir. » (<i>Il cherche sa mère avec la longue-vue.</i>) MERE : (<i>Sortant d'une grande malle</i>) « Ici repose une mère qui s'est déchirée pour élever son fils » HECTOR : (<i>Avec peur</i>) Mère ! MERE: Hector ! HECTOR : Qu'est que vous faites dans la malle ? Vous avez déjà une chambre... MERE : Tu sais Hector, je me prépare. Je me prépare pour la fin de partie... HECTOR : Quelle fin, maman ? Quelle partie ? (<i>Il ouvre la malle.</i>) MERE : Je vais mourir, l'heure est arrivée. Entretemps je répète mes épitaphes, je veux trouver celui qui décrit le mieux mon humble passage sur la Terre. Mais ne t'inquiète pas mon fils, je vais mourir sans déranger personne. HECTOR : (<i>Angoissé.</i>) Ne dites pas cette sorte de choses, maman ! Vous n'allez jamais mourir ! (<i>Il pleure faussement.</i>) MERE : Ne pleure pas mon fis. Ne pleure pas. Je serai bien. Je te regarderai depuis là-bas pour guider le mouvement de ta plume. Tu dois seulement écrire. Je me souviens (Elle le caresse jusqu'à lui faire mal) du désir de ton père... Tout s'effondrera et tu seras le seul témoin survivant.</p>
<p>SCENE V</p>	
<p>La vie quotidienne. Tandis que les derniers survivants déambulent à travers la ville enflammée. Héctor Girardi et Pamela Watson vont s'aimer pendant 123 brèves années, car les années de l'amour sont toujours brèves. Les curiosités de l'amour. Le regard. La fin de l'inspiration. Les muses salvatrices. L'échec. Pamela Watson, possédée par l'esprit de Jeanne d'Arc, se brûle avec le fer à repasser. L'être national.</p> <p>La musique accompagne l'action des deux personnages et les sommeils successifs qui sont comme la matérialisation du passage du temps. Girardi va à La Poste ; il passe au-dessus de la jambe du musicien comme s'il s'agissait d'une porte... Il travaille à la réception et il vole des enveloppes. Elle</p>	<p>HECTOR : (La regarde, ravi.) Je t'aime, mon amour. (Au public.) Ils sont arrivés, les temps heureux. Pendant un moment, j'ai écrit seulement grâce au regard de Pamela Watson : madrigaux, saynètes, romans, chansons, opérettes... (Pause, ils croisent leurs regards, passage du temps.) Les curiosités de l'amour : le regard qui avant me soutenait, maintenant ne fait que me déranger. (Pause, passage du temps.) 27 octobre. Je ne peux plus supporter son regard perçant. (A Pamela, qui le regarde en extase.) Ne me regarde plus comme ça ! (Il le regrette à l'instant, il pleure.) Pardonne-moi, j'ai mal agi... PAMELA : (Tendre et insupportablement compréhensive.) C'est bon Hector, ne t'inquiète pas. Tu es un écrivain... (Hector jette le journal.) Qu'est-ce que tu as écrit aujourd'hui, Hector ? (Pamela ramasse le texte.) HECTOR : (Tendre mais agacé) Rien... Ce sont des rimes sans aucun valeur... Tu ne vas pas aimer, Pamela PAMELA : (Se rapproche de lui avec passion.) Si, Hector, elles vont me plaire ! Je voudrais bien les entendre, Hector ! HECTOR : (Il sort une boule de papier.) "<i>Los niños extrañan, preguntan por ti, catorce hilos de cobre, un balancín,</i></p>

<p>nettoie et repasse les poèmes d’Hector, des pages de journaux déchirées par terre. Il arrive du travail, il rentre à la maison et mange le temps. Il suce les aiguilles de l’horloge qu’elle fait bouger comme une casserole. Elle repasse les poèmes avec un fer à repasser au centre de la scène. Lui, il est assis à gauche et essaie d’écrire.</p>	<p><i>caminante no ha camino, se hace camino al andar, saludos a la Porota</i>”.</p> <p>PAMELA : (Fascinée) Oh Hector ! Elle sont très belles, Hector !</p> <p>HECTOR : (Furieux) C’est une merde ! (En pleurs) Et elles ne sont pas de moi, en plus....</p>
---	--

En ce qui concerne le dispositif scénique, Bartís installe explicitement une esthétique de la précarité. Des indications figurent dans le texte : « Tout paraît très détérioré », les costumes sont « précaires » avec « des trous et déformés », le bandonéon est « délabré et mal collé ». Les objets utilisés présentent les mêmes caractéristiques : la malle, la table, l’escalier, le placard, la machine à écrire, le téléphone sont tous des choses désuètes, comme appartenant à un passé qui résiste encore à travers elles. Même s’il n’y a pas un rôle prépondérant de la scénographie, « *Postales argentinas* » inaugure une esthétique « bartisienne », que nous retrouverons dans les spectacles suivants : le réemploi de vieux objets et de vêtements désuets, un air délabré et décadent, des couleurs usées, des lumières jaunes et pâles.

La question de l’espace correspond aussi avec cette esthétique précaire que Bartís veut recréer sur scène. La fiction situe les personnages dans une ville « dévastée » et dans une partie de la ville connue pour la contamination due aux déchets d’usines : les rives du Rio de la Plata, le *Riachuelo*, le pont de La Noria. Cela traduit également un choix que nous verrons se répéter dans les prochains spectacles de Bartís : l’action se situe toujours dans un espace interstitiel ou marginal du système, une cave, un cimetière, un ring de boxe... La dimension spatiale soulève une autre question : celle du lieu où la pièce est jouée. « *Postales argentinas* » sera programmée par une des institutions centrales du théâtre public, le *Teatro San Martin*, tout en étant présentée comme une pièce issue du circuit *off*. Il n’est pas incongru qu’un théâtre public, dédié à la diffusion du théâtre d’art national, en plein retour à la démocratie, veuille programmer une pièce théâtrale indépendante qui vient d’être lauréate dans un festival international. Ce qui est plus intéressant, c’est la controverse, alimentée par Bartís lui-même, entre la centralité des théâtres institutionnels et la marginalité de l’indépendance, et surtout la revendication de cette marginalité comme choix esthétique, au cœur de l’institution théâtrale, ainsi que le montre cet extrait d’un article de l’époque :

Alors qu'il triomphe dans les lumières du centre, alors que la critique l'acclame et que le théâtre plus institutionnel le regarde avec intérêt, Bartís continue à revendiquer le *off*. Tout simplement parce qu'il est convaincu qu'ici, [en Argentine] on est tous *off*. Alors, comment peut-on comprendre le choix du San Martin ? 'Nous avons besoin d'un espace. Et même si nous avons connu une grande affluence du public, nous avons payé un prix cher : le spectacle perd son danger, car les espaces en sont constitutifs', explique-il. 'Dans notre atelier perdu au milieu de Villa Crespo, l'œuvre aurait eu un autre type de beauté, une autre résonance'. Postales parle de la faiblesse et elle est construite à partir de celle-ci, nous assure Bartís. 'Elle est le résultat d'un long temps de recherche, de discussions, d'improvisations... de travail à partir de ce que nous n'avions pas, à partir de la carence comme support esthétique (...) [Le théâtre San Martin] n'a jamais été Hollywood... Il n'y a pas ce rêve d'y accéder car il n'y a pas un lieu où accéder. (...) Ce spectacle, je ne l'ai pas fait pour arriver au San Martin. Au contraire : je me vois bien dans la marginalité, je la prends comme un acte de préservation. [...] Je crois que [le langage de Postales] dit précisément d'assumer la poubelle que nous-mêmes nous produisons⁵³⁵.

La contradiction entre être « marginal » et être programmé par le *Teatro San Martin*, qui aurait pu discréditer le discours revendicatif de Bartís au sujet de l'indépendance théâtrale, tournera finalement en sa faveur. D'après les propos de Bartís, mais aussi en tenant compte du chemin qu'il a poursuivi par la suite, au lieu de dire qu'il est passé grâce au succès de « *Postales argentinas* » dans « les lumières du centre », on décele un processus discursif tout autre : en substance, « j'aurais pu accepter des offres de théâtres publics et être programmé dans les salles les plus importantes du pays, je choisis de retourner à mon atelier, de travailler depuis les marges de l'institution, parce que c'est là que je me situe et parce c'est là où je me préserve et où je peux trouver un langage propre ». Ce positionnement, qui a laissé parfois sceptique la critique, a pourtant bien été entendu par les nombreux jeunes qui voulaient faire du théâtre mais qui ne s'identifiaient pas aux salles du théâtre public et qui ont, à partir de ce moment-là, rempli les ateliers du *Sportivo Teatral*.

Quel est donc ce langage que Bartís voulait proposer avec « *Postales argentinas* », et qu'il continuera à élaborer dans les prochaines pièces produites par le *Sportivo Teatral* ? Il s'agit du jeu de l'acteur, dira Bartís, il s'agit de développer « le champ poétique des comédiens ». Puis lui-même fait le bilan de sa pièce : « Ce qui est véritablement singulier dans *Postales...*, s'il existe quelque chose de singulier dans cette pièce, c'est la quête du territoire de jeu de l'acteur, d'un langage novateur, vital et qui échappe à la solennité. La quête du jeu⁵³⁶. » « *Postales argentinas* » se veut, suivant les mots de son metteur en scène, «

⁵³⁵ Adriana Bruno cité dans Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 62.

⁵³⁶ Entretien avec Ricardo Bartís réalisée par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

jeu pur », « pure intensité théâtrale »⁵³⁷ – une des raisons pour lesquelles Bartís résistait à publier le texte. Elle est le jeu de Pompeyo Audivert et de Maria José Gabin, elle est le son du bandonéon, elle est une série d'images, de cartes postales : « la parole, les gestes, comme un ensemble de morceaux, déchets, poubelles, résidus de la mémoire⁵³⁸. » Alberto Ure, metteur en scène de la génération précédente, une des références de Ricardo Bartís, remarque lui aussi cette importance donnée au jeu des comédiens dans la pièce : « Il s'agit d'un théâtre où le jeu est proclamé en tant qu'objet, comme un modèle de l'identité perdue... Le fait qu'à travers le jeu de l'acteur on puisse surmonter cette perte me paraît superbe⁵³⁹. »

En matière de jeu, on constate deux ruptures avec le théâtre existant : d'une part une intensité qui n'est pas solennelle (la solennité relève plutôt de l'ancien théâtre indépendant), et d'autre part l'humour (sans tomber dans la parodie divertissante et parfois triviale qui était la marque du théâtre *under*, dont nous avons parlé dans la section précédente). Bartís est très clair à l'heure de manifester sa vision d'une disruption constructive :

Nous travaillons pour trouver un fil conducteur entre ce qui serait le grotesque et l'absurde le plus profane. Nous avons voulu échapper à deux dangers : l'un était la solennité, qui donne un niveau d'artifice et de conventionalité ; l'autre était un certain type de théâtre qui se voit dans les lieux *underground*, où la seule chose qui importe est l'ironie par rapport aux conventions, et où l'acteur est un médium pour le metteur en scène – là aussi – au lieu d'être porteur de son propre langage, l'élément central du travail⁵⁴⁰.

« *Postales argentines* » est aussi une pièce drôle, tout en étant terrible, une mise en lumière des frustrations des Argentins. Le théâtre argentin a une longue tradition de pièces humoristiques : dans le théâtre commercial et le théâtre de variété, la plupart des pièces fonctionnaient sur la complicité comique des personnages avec le public. L'aspect comique avait été récupéré par le théâtre *under* comme fil conducteur des spectacles. Il fallait désacraliser le théâtre et il fallait le faire avec humour, tel était le propos de l'*under*. La différence avec l'humour de « *Postales argentinas* » est la volonté d'interpeler le public de la pièce : la cible des parodies n'est pas une population éloignée du public, comme cela se passait avec les spectacles de l'*under* ; tout au contraire la cible des pièces de Bartís est le public qui regarde la pièce. D'après A. Ure : « (...) si cet humour a une cible, ce sont les

⁵³⁷ Ricardo BARTIS, *Cancha con niebla*, op.cit., 63-64.

⁵³⁸ *Ibid.*, p.37.

⁵³⁹ Alberto Ure cité dans *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

tribulations intellectuelles du propre public de la pièce, c'est-à-dire que la pièce l'interpelle directement (...). Elle ne se moque pas des absents, mais elle s'auto-satirise⁵⁴¹. »

4.3.2. L'œuvre-manifeste du « théâtre des états »

« *Postales argentinas* » peut être considéré comme une œuvre-manifeste de l'idée de *teatro de estados* [théâtre d'états] proposée par Bartís. D'abord, parce qu'elle propose avec succès au moins deux des voies de renouvellement esthétique empruntées par la suite par les artistes émergents : une méthodologie de création axée sur le travail des comédiens et le décentrage du texte dramatique dans le processus de création d'un spectacle. Ensuite, parce qu'à partir de son succès médiatique, son metteur en scène fera pénétrer un discours disruptif au centre du circuit du théâtre d'art. Depuis le *Teatro San Martin*, centre du théâtre public – et non pas depuis une mouvance contre-culturelle comme ce fut le cas de l'*under* théâtral – Bartís établira qui sont les personnalités « dominantes » et les formes esthétiques « conventionnelles » du théâtre national et se placera en opposition à celles-ci, du côté du renouvellement ; plus encore, il indiquera le chemin – ou du moins l'un des chemins possibles – pour ce renouvellement. À l'occasion de la première de la pièce en Argentine en 1989, les déclarations du metteur en scène publiées dans le bulletin de diffusion du *Teatro San Martin* seront significatives :

L'objectif est de produire des formes indépendantes de spectacles qui donnent une priorité à l'aspect artistique et aux thématiques propres aux expériences et problématiques des membres de la troupe. L'expérimentation avec les comédiens vise à arriver à des formes plus riches et moins conventionnelles d'expression. En synthèse, nous avons l'ambition de rechercher une image théâtrale audacieuse et complexe qui puisse dépasser le 'naturalisme' et le 'réalisme' qui s'est excessivement installé sur nos scènes⁵⁴².

Pour les artistes que nous avons rencontrés, la pièce est l'une des premières qu'ils citent lorsque l'on parle de changement du théâtre dans l'après-dictature. Sergio Boris, ancien étudiant de Bartís et comédien dans « *El pecado que no se puede nombrar* » (1998) et « *La pesca* » (2009), parle d'un « paradigme *Postales argentinas*⁵⁴³ », c'est-à-dire d'une façon de faire du théâtre qui est née avec cette pièce. Analia Couceyro remarque son caractère « mythique ». Formée elle aussi au *Sportivo Teatral*, et comédienne dans « *El corte* » (1996) et « *Donde mas duele* » (2003), elle se souvient : « J'ai vu *Postales* quand j'avais quatorze ans

⁵⁴¹ Alberto Ure, cité dans *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴² Ricardo BARTIS, dans « *Postales argentinas de Ricardo Bartís, se estrena en la sala Cunill Cabanellas* », Información de Prensa N°26, Teatro Municipal San Martin, 29/03/1989.

⁵⁴³ Entretien avec Sergio Boris réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

et pour moi c'était un changement radical. Je commençais à étudier le théâtre et ce fut alors que j'ai décidé que je voulais être comédienne⁵⁴⁴. » Puis elle ajoute, « C'était une pièce qui montrait quelque chose de très vital – ce texte écrit à partir d'improvisations, cette création collective – et d'une grande puissance portée par le jeu⁵⁴⁵. » Alejandro Catalan quant à lui, notera un point essentiel : « *Postales argentinas* fut la première synthèse d'un jeu de l'acteur propre aux années 1980, matérialisée sous la forme d'une œuvre de théâtre⁵⁴⁶. »

La critique a aussi largement célébré cette pièce en lui conférant le statut d'œuvre pionnière d'un nouveau théâtre : « *Postales argentinas*, un chemin sûr et renouvelé⁵⁴⁷ », « Dignes 'cartes postales' qui méritent notre immédiate reconnaissance⁵⁴⁸ », « Superbes comédiens dans une très originale création de Bartís⁵⁴⁹ », disait la presse lors de la première à Buenos Aires en 1989. Mais ce sera la critique universitaire qui lui donnera une place privilégiée dans l'histoire récente du théâtre argentin en en faisant une œuvre fondamentale. Jorge Dubatti, comme nous l'avons vu précédemment, publiera le texte de la pièce dans un recueil dédié aux nouveaux textes théâtraux⁵⁵⁰, du fait qu'elle se présentait en rupture vis-à-vis du théâtre de texte. « Bartís ne croyait pas dans le statut textuel de *Postales argentinas*, et encore moins dans son caractère littéraire. Heureusement, il se trompait⁵⁵¹ », peut affirmer Dubatti en tant que chercheur le plus proche de l'œuvre de l'artiste. Osvaldo Pellettieri, directeur du GETEA à l'époque, spécialiste du théâtre indépendant des années 1960, intègre « *Postales argentinas* » à sa systématisation du théâtre argentin en la plaçant comme un point d'inflexion entre « le réalisme canonique⁵⁵² » et « le théâtre émergent⁵⁵³ ». Encore aujourd'hui, les échos de la pièce sont un sujet central au sein de la critique théâtrale universitaire : le congrès international du GETEA en 2014 met à l'honneur le 25ème anniversaire de la première de la pièce⁵⁵⁴ : « XXIIIème Congrès International du Théâtre

⁵⁴⁴ Entretien avec Analia Couceyro réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵⁴⁵ *Idem.*

⁵⁴⁶ Entretien avec Alejandro Catalan réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵⁴⁷ Luis MAZZA, « Postales argentinas, un camino renovado y seguro », Clarín, 11/04/1989.

⁵⁴⁸ Adrian SORIA, « Dignas 'postales' que merecen nuestro inmediato reconocimiento », El Cronista Comercial, 12/04/1989.

⁵⁴⁹ Nina CORTESE, « Grandes actores en originalísima creación de Bartís. 'Postales argentinas que pueden atrapar o indignar' », Diario Ámbito financiero, 13/04/1989.

⁵⁵⁰ Jorge DUBATTI, *Otro Teatro. Después de Teatro Abierto*, Buenos Aires: Libros del Quirincho, 1991.

⁵⁵¹ Jorge Dubatti dans Ricardo BARTIS, *Cancha con niebla...op.cit.*, p. 38.

⁵⁵² Osvaldo PELLETTIERI, « La puesta en escena de los '80: Realismo, estilización y parodia », Latin American Theater Review, Spring 1991, p.117.

⁵⁵³ Osvaldo PELLETTIERI, « El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro », Latin American Theater Review, Fall 2000: 5-24. (UBA)

⁵⁵⁴ « *Postales argentinas* fut une expérience véritablement provocatrice. Créée en 1988, elle fut une œuvre emblématique pour la scène nationale. A tel point qu'elle est devenue une œuvre fondamentale dans l'histoire du théâtre contemporain argentin. Interprétée par Pompeyo Audivert et María José Gabin, sous la direction de

hispano-américain et argentin – En honneur à *Postales argentinas* et au théâtre de Ricardo Bartís », s'intitulait l'événement⁵⁵⁵.

« *Postales argentinas* » devient ainsi un « paradigme » de travail pour les artistes qui côtoient Bartís à l'époque, un « mythe » pour les générations postérieures, ou bien un « point d'inflexion » dans l'histoire du théâtre argentin pour les chercheurs. Cette place lui revient fondamentalement pour les deux raisons exposées plus haut : d'abord parce qu'elle arrive à synthétiser dans une création proprement théâtrale les recherches sur le jeu de l'acteur apparues au début des années 1980 ; ensuite, parce que, grâce à son succès parmi la critique et au discours disruptif de son metteur en scène dans le circuit théâtral, cette pièce sera la pierre fondatrice d'une légitimation du nouveau théâtre sur la scène argentine. La pièce sera une sorte de manifeste de la disruption constructive, à travers laquelle Bartís adressera deux messages au théâtre argentin dominant. L'un, nettement politique, est la critique d'un certain type de théâtre indépendant devenu lui-même « dominant » et la revendication de formes de production indépendantes ou « marginales ». L'autre, purement esthétique, critique la centralité du texte ainsi que l'obsolescence des formes réalistes utilisées par le théâtre local, et propose une méthode de création centrée sur le travail des comédiens, qui sera formulée comme « théâtre d'états » et que nous analyserons en détail dans le chapitre suivant.

4.3. Troisième acte : la capitalisation de la rupture

« Nous sommes périphériques parce que nous cherchons à construire un dispositif à partir des théâtralités qui sont aux marges. »

Ana Alvarado⁵⁵⁶

« Nous avons voulu rendre visible ce qui culturellement ne pouvait pas l'être, d'aucune manière. »

Daniel Veronese⁵⁵⁷

En 1995, les pages « spectacles » de *Clarín*, l'un des journaux au plus important tirage du pays, proclamaient : « Dans le circuit théâtral *porteño*, où il n'y a pas de grande surprise

Ricardo Bartís, l'expérience synthétisera les recherches créatives de la nouvelle génération de *teatristas* post-dictature. » Carlos PACHECHO, dans « Ricardo Bartís: se mira al teatro como un bicho raro », entretien publié dans *La Nación*, le 05/08/2014.

⁵⁵⁵ XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Dedicado a *Postales argentinas* y el teatro de Ricardo Bartís, Buenos Aires, 4, 5, 6, 7 y 8 de agosto de 2014.

⁵⁵⁶ Ana Alvarado cité dans Eduardo Pogoriles, « La vida de las marionetas », *Clarín*, 21 décembre 1995.

⁵⁵⁷ Daniel Veronese, cité dans « Grupo argentino monta 'Máquina Hamlet' con muñecas y maniqués », *La Segunda*, 22 mai 1996, Santiago du Chili.

depuis quelque temps, la première de *Máquina Hamlet* a fait sensation⁵⁵⁸. » A la fin de cette même année, le même journal choisissait une photo de la pièce pour la couverture d'un cahier consacré à la rétrospective de la saison⁵⁵⁹. « L'avant-garde théâtrale : d'Almagro à Berlin et à New York⁵⁶⁰ », ainsi était présentée la troupe *El Periférico de Objetos*. L'accent était mis sur deux aspects : la transgression des conventions théâtrales locales (ce qui, selon l'auteur de l'article, les plaçait à 'l'avant-garde') et la dimension internationale (Almagro étant le quartier où *El Periférico* avait créé ses pièces : *Babilonia* et *El Callejón de los deseos*). « *Máquina Hamlet* », cinquième création de la troupe, conçue à partir du texte d'Heiner Müller, est sans doute la pièce qui consacre artistiquement *El Periférico de Objetos*.

Sur le plan artistique, « *Máquina Hamlet* » est l'aboutissement d'un travail développé au cours des quatre spectacles précédents : comme si c'était le dernier acte d'une pièce en plusieurs volets, partant du théâtre de marionnettes pour rejoindre progressivement le registre du théâtre au sens large. En 1990, Ana Alvarado, Daniel Veronese et Emilio Garcia Webhi⁵⁶¹, tous trois jeunes marionnettistes de la troupe de marionnettes du *Teatro Municipal General San Martin* créée par Ariel Buffano⁵⁶², forment *El Periférico de Objetos*⁵⁶³. Ils s'inspirent du travail de Buffano pour la manipulation des marionnettes, mais également du théâtre portègne *under* des années 1980, ainsi que de références des scènes européennes, comme la troupe française *Royal De Luxe* ou le théâtre du metteur en scène polonais Tadeusz Kantor, ou encore la *Societas Raffaello Sanzio* de Romeo Castellucci. Suivant ces inspirations, ils montent en 1990 un tout premier spectacle de marionnettes : « *Ubu Roi* », d'Alfred Jarry⁵⁶⁴,

⁵⁵⁸ Pages spectacles du journal *Clarín*, 21 décembre 1995.

⁵⁵⁹ *Idem*.

⁵⁶⁰ Eduardo Pogoriles, « La vida de las marionetas », *Clarín*, 21 décembre 1995.

⁵⁶¹ « El Periférico était d'une alchimie unique (...). Daniel avait tout un univers poétique, Emilio un univers plus dur et plus théâtral, Ana une sophistication intellectuelle très particulière. Tout cela formait un mélange très séduisant ». Entretien avec Alejandro Tantanian réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁵⁶² Ariel Buffano marionnettiste, directeur de la troupe de marionnettistes du Teatro Municipal General San Martin.

⁵⁶³ « Suite à une audition de la troupe de marionnettes du San Martin – je crois que c'était une des seules compagnies qui restaient fidèles à un style 'soviétique', c'est-à-dire avec des salariés – plusieurs marionnettistes sont rentrés, dont Daniel, Emilio et moi (...). Nous avons fait connaissance à ce moment. (...) Je crois que ce qui se passait alors, c'est une vague *under* très forte à Buenos Aires (...). On sortait de la dictature, il y avait un type de poétique théâtrale qui venait de l'époque du théâtre caché, du théâtre dans les maisons, du théâtre dans des lieux où on allait par invitation, et nous trois on allait voir ces spectacles, mais en même temps nous étions marionnettistes d'un répertoire pour enfant. Et à un moment donné, je ne sais pas exactement quand, nous avons commencé à travailler... » Entretien avec Ana Alvarado réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁵⁶⁴ « Emilio nous a fait la proposition de monter *Ubu Rey*, car il était fasciné par l'*Ubu Roi* de Chabrol, qui est au répertoire des marionnettistes... C'est ainsi que nous l'avons fait, sous la mise en scène d'Emilio, et nous l'avons présenté au *Parakultural*. Le *Parakultural* était déjà à la fin de son âge d'or, mais jamais il n'y avait eu de pièce de marionnettes présenté dans un espace tel que le sien, à 11 ou 12 heures du soir... Et *Ubu* y a trouvé sa place, d'autant qu'il n'y avait presque pas de répertoire de marionnettes pour adultes en Argentine à l'époque. » Entretien avec Ana Alvarado réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

présenté au centre *Parakultural*. Deux éléments ont attiré l'attention de la critique à l'époque : la subversion d'un genre, celui de la marionnette, qui était historiquement associé aux enfants⁵⁶⁵, et la présence visible des manipulateurs sur scène. En 1992, ils présentent au théâtre *Babilonia* une deuxième création, « *Variaciones sobre B* », d'après l'univers de Samuel Beckett⁵⁶⁶, suivie de « *El hombre de arena* » une troisième pièce à partir d'un conte d'E.T.A. Hoffman⁵⁶⁷. Avec ces deux dernières pièces, *El Periférico de Objetos* rentre définitivement dans le circuit théâtral, et conforte une esthétique qui lui est propre et reconnaissable. Ainsi, la notion de « théâtre d'objets » se substitue rapidement à celle de « marionnettes »⁵⁶⁸. En 1994, « *Camara Gessel* » est la pièce qui attire l'attention élargie de la critique et confère à la troupe son statut de représentante du théâtre expérimental (ou « d'avant-garde ») local⁵⁶⁹. Dans « *Camara Gessel* » l'esthétique théâtrale est affirmée de deux manières radicales⁵⁷⁰ : d'une part, le seul personnage humain, « Tomás », est joué par une comédienne « non-manipulatrice »⁵⁷¹. D'autre part, le texte (qui est dit entièrement en voix *off*) est une création originale de Daniel Veronese – qui commence en parallèle à travailler comme dramaturge, indépendamment de la troupe.

« *Máquina Hamlet* » vient donc couronner une trajectoire initiée dans le théâtre de marionnette pour aboutir au théâtre d'art, qui a commencé dans les espaces libres de l'*under* au centre *Parakultural* pour se retrouver sur de prestigieuses scènes internationales comme

⁵⁶⁵ Eduardo Hojman, « Marionetas en manos del absurdo », Pagina 12, 12 juillet 1990.

⁵⁶⁶ Daniel Veronese détaille les principes qu'*El Periférico* développera, inspirés de l'univers beckettien : « la forme et l'idée comme deux axes d'une même machine, les répétitions, les actions obscènes (la sensation d'être toujours en train d'observer quelque chose d'interdit : une impasse, une chambre close, des procédures illégales), la dégradation de la condition humaine, la réduction du geste et l'immobilité, la communication perturbée, le hasard, la disparition de l'identité, l'utilisation d'objets comme des prothèses. » Daniel Veronese, « El Periférico », publiée en ligne dans le site : <http://www.autores.org.ar>, consulté le 14/08/2016.

⁵⁶⁷ « Pour '*El Hombre de Arena*', notre troisième pièce, la recherche était orientée vers le sinistre comme élément producteur de sens. Le sinistre comme élément fondateur à l'heure de l'écriture, caractéristique qui s'installe ensuite très facilement dans le travail périphérique. » *Idem*.

⁵⁶⁸ « Ce que nous avons fait dès le départ, ce fut enlever le mot "marionnettes", et on a proposé ainsi le terme "théâtre d'objet". Par exemple, nous faisons la promotion d'*Ubu Rey* comme pièce de théâtre, nous ne disions pas qu'il était du théâtre de marionnettes, parce qu'on risquait dans ce cas de n'avoir personne dans la salle, le théâtre d'objet pour les adultes était impensable à l'époque. Ainsi, on faisait une stratégie de diffusion où on parlait d'une pièce de théâtre et quand le public était assis, il n'avait qu'à voir ce qu'il y avait. » Entretien avec García Webhi réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵⁶⁹ « Camara Gesell témoigne de que le nouveau théâtre argentin a atteint un niveau esthétique indiscutable, et il est à la hauteur des créations internationales. » Jorge Dubatti, « Violenta y amarga metáfora del hombre de fin de siglo », *El Cronista*. « En ce qui concerne l'originalité et la communication avec le spectateur, nous affirmons que cette pièce est une des plus originales parmi celles qui se montrent aujourd'hui à Buenos Aires », Jorge Arias, « Un descenso a los infiernos », *La Republica* en Buenos Aires, Martes, 14 juin 1994.

⁵⁷⁰ « Passionnante, douloureuse, belle expérience que celle de Camara Gesell. Un petit miracle, profondément bouleversant, d'intelligence et de sensibilité (...) qui renouvelle la foi dans le théâtre comme forme d'art et de communication. Un spectacle incontournable pour tous les publics ; un spectacle insaisissable au premier regard ; enfin, un spectacle intransmissible car il aura des résonances très différentes en chaque spectateur. » « *Muñecas bravas* », *Clarín*, Buenos Aires, 26 février 1994, p. 6.

⁵⁷¹ Cette comédienne était Laura Yusem, metteuse en scène très réputée du théâtre indépendant.

par exemple le *Joseph Papp Public Theater* de New York ou bien le Festival d'Avignon quelques années plus tard. Le succès public et critique en Argentine l'a fait rester à l'affiche plus de cinq ans. Elle a également profondément marqué le public théâtral des capitales voisines, comme Montevideo et Santiago, ce qui a fait d'elle une pièce 'culte' pour les nouvelles générations théâtrales⁵⁷². Comment une version d'Hamlet, qui parle de l'effondrement moral de l'Europe depuis une Allemagne divisée par le mur, qui repose sur de terrifiantes poupées-marionnettes, a-t-elle pu devenir un succès au milieu des années 1990, du moins selon les standards de fréquentation d'une pièce du circuit alternatif ? Ne s'agissait que de snobisme ou d'un engouement pour la forme et le post-dramatisme européen, comme certains détracteurs l'ont suggéré ? Ou bien la pièce soulevait-elle d'autres réflexions qui interpelaient la sensibilité du public argentin ? Examinons donc ses propositions esthétiques pour voir ce qu'elle proposait de troublant et d'attirant.

4.4.1. "Máquina Hamlet" par *El Periférico de Objetos*

« Notre travail est éminemment formel. La forme en tant qu'idée. Le discours plastique/dramatique dans notre travail est presque plus important que le discours logique des mots. »

Daniel Veronese⁵⁷³

« (...) un spectacle qui a rompu avec tous les canons du théâtre argentin ; tout ce qui ne se devait pas faire au théâtre, Máquina Hamlet le faisait. »

Emilio Garcia Webhi⁵⁷⁴

Une étrange musique se fait entendre dans la petite salle du théâtre *El Callejon de los Deseos*. Une voix *off* affirme de manière accablante « Je ne suis pas Hamlet », pendant que le public découvre sur la scène une grande table rectangulaire et de nombreuses figures autour, comme s'il agissait d'un étrange et terrifiant repas familial. L'immobilité des personnages ne permet pas, au moins au départ, de distinguer les comédiens des poupées-marionnettes. Assis parmi les spectateurs il y a un « mannequin-comédien » isolé, qui a les traits de Heiner Müller, l'auteur de la pièce. Pour cette version argentine de la « *Hamletmachine* »

⁵⁷² « Rationnel et sans concessions, *Máquina Hamlet*, d'après le texte de Heiner Müller, fut une opportunité pour 'ouvrir les têtes' des spectateurs », écrivit le critique, auteur et directeur de théâtre uruguayen Alfredo Goldstein lors du passage de la pièce à la VII Muestra Internacional de Teatro de Montevideo. Alfredo Goldstein, « El vino puesto a madurar », *Brecha*, 26 avril 1996, p. 22.

⁵⁷³ Daniel Veronese, publié dans <http://www.autores.org.ar>, consulté le 14/08/2016.

⁵⁷⁴ Entretien avec Emilio Garcia Webhi, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

müllérienne⁵⁷⁵, *El Periférico de Objetos* a gardé le texte original et l'organisation en cinq tableaux que la pièce propose. Le *Hamlet* de William Shakespeare est revisité de façon contemporaine par Heiner Müller pour parler de la décadence de l'Europe moderne. Le *Hamlet* de Müller est à son tour repris par *El Periférico* pour explorer plastiquement la lecture 'périphérique' d'un texte classique, resituant le drame dans la décadence de l'Argentine de l'après-dictature⁵⁷⁶.

La pièce reprend le conflit du *Hamlet* de Shakespeare comme élément articulatoire de l'intrigue pour explorer la capacité de mutation de l'homme face à l'irrationalité et la violence du monde contemporain : au dilemme original de l'action dans la dialectique personne/personnage, homme/comédien, Müller ajoutera celui d'homme/machine, actualisation contemporaine de la notion d'aliénation. Dans une perspective où la victoire définitive du système capitaliste semble inévitable, tout regard utopique ne peut qu'être négatif : à la fin, il ne reste que la destruction totale de la réalité.

La « *Máquina Hamlet* » argentine reprendra ces éléments – en les insérant dans l'univers esthétique déjà bien affirmé du *Periférico* –, notamment la confrontation de l'homme avec l'objet (et vice-versa), le simulacre de la réalité, l'aspect soudain abominable que peut prendre ce qui nous paraît au départ normal. Ainsi, les cinq tableaux de la pièce – l'empoisonnement du roi ('Album de famille'), la souffrance/torture d'Ophélie ('L'Europe de la femme'), les conflits de l'acteur-personnage Hamlet ('Scherzo'), la progressive destruction du monde fictionnel et du monde réel évoquée comme seule issue possible ('Peste à BUDA, bataille pour le Groenland') et la fin ('Furieuse attente / Dans l'armure terrible / Des millénaires')⁵⁷⁷, seront abordés par le *Periférico* à travers une dialectique qui lui est propre, celle de la tension entre sujet et objets.

Encadré N°9 : « *Máquina Hamlet* » (1995) de Heiner Müller, mise en scène par El Periférico de Objetos

Note d'intention :

Faire *Máquina Hamlet* fut une décision politique, mais surtout, pour *El Periférico de Objetos*, ce fut une déclaration d'esthétique périphérique... Le public en Argentine recevait avant tout des émotions quand il allait voir la pièce. Il la regardait avec son estomac, l'écoutait dans sa poitrine. Il savait de quoi l'on parlait. Il ne

⁵⁷⁵ Heiner MÜLLER, *Hamlet-Machine*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985.

⁵⁷⁶ « Comme s'il s'agissait d'une invocation de son nom, (...) la troupe propose un constant aller-retour de la centralité à la périphérie, de l'homme aux marionnettes, de l'Europe à notre réalité, de l'hégémonie masculine aux demandes du féminisme, de l'originalité à la citation pure, de la culture canonique à les formes mass-médiatiques, des récits fondateurs à la fin des utopies. » Beatriz Trastoy, « Sinistra vision de un mundo fracturado », *El Menu de Artes y Letras*, Setiembre 1995, p.4.

⁵⁷⁷ Voir en annexes la fiche d'analyse détaillée de la pièce.

comprenait pas la totalité, mais en revanche il sentait la pièce. Des jours après, il commençait à digérer le récit. C'est cela que les gens nous ont dit, pendant nos cinq années à l'affiche. »

Daniel Veronese



Scènes de *Máquina Hamlet*. Callejón de los deseos, Buenos Aires, 1995 / © Magdalena Viggiani / Archive personnel d'Emilio Garcia Webbi

Le point de départ, disent les comédiens, c'était l'envie de monter un classique théâtral, justement en vertu de sa condition de 'classique', c'est-à-dire parce que l'intrigue est généralement connue du public. Cela permettait, dans une démarche d'expérimentation, une grande liberté pour explorer de nouveaux langages tout en gardant une complicité implicite avec le spectateur : en connaissant l'histoire, le public pouvait participer à la déconstruction effectuée entre la proposition qu'il regardait et ce qu'il connaissait déjà de la pièce. D'une certaine manière, le chemin de la déconstruction devient plus évident quand le public connaît le point de départ, ce qui facilite la formation de nouvelles sensibilités esthétiques. D'après Daniel Veronese :

Il s'agit pour nous d'explorer des territoires inconnus de l'expérience humaine. Inventer ou renouveler les formes dramatiques, théâtrales. Exposer la machinerie du drame, ses engrenages, et ses contradictions. Pouvoir rompre avec ce qui a été déjà fait ou ce qui peut être fait facilement. Pour travailler avec les restes, les déchets de la pensée traditionnelle. Il faut montrer le bord de la réalité que le public ne s'attend pas à voir. Il ne faut jamais oublier que si l'on veut qu'il se passe quelque chose de véritablement inquiétant, il faut montrer ce bord, ce pli déchiré de la culture⁵⁷⁸.

La version de Heiner Müller, inconnue en Argentine, était déjà bien engagée dans ce processus de décomposition du classique shakespearien. En Argentine, la portée politique du texte était doublement re-signifiée. D'abord parce qu'il parlait des rapports de pouvoir au sein de la sphère privée, c'est-à-dire d'une micro-politique, pour ensuite passer à la sphère publique. La terreur n'est pas seulement le fait des autres – les militaires, les politiques, les détenteurs du pouvoir – elle est parmi nous tous, disaient les hommes-marionnettes de « *Máquina Hamlet* »⁵⁷⁹. La portée politique du texte est liée aussi à l'aspect méta-théâtral. Müller, le dramaturge allemand, confronte à la fois l'héritage de Bertolt Brecht et une volonté de détruire les conventions de la dramaturgie brechtienne, notamment les implications de 'l'effet de distanciation'. Nous avons vu déjà dans la première partie l'influence que Brecht a eue sur le théâtre indépendant argentin et sud-américain : de nombreuses mises en scènes de ses pièces ont constitué la matière du théâtre politique à la sortie de la dictature militaire. Le choix de jouer Müller, qui se bat contre le discours idéologique du texte dramatique précisément à travers une rupture avec le théâtre didactique de Brecht et son effet de

⁵⁷⁸ Daniel Veronese, publié dans <http://www.autores.org.ar>, consulté le 14/08/2016.

⁵⁷⁹ Les rapports de pouvoir dans l'univers intime avaient déjà été abordés dans la dramaturgie argentine, chez des auteurs de l'avant-garde des années précédentes comme Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky et Giselda Gambaro, qui étaient des références pour les membres du Periférico.

distanciation, est porteur de sens pour une troupe qui voulait également se placer dans une position de rupture avec la tradition du théâtre politique local.

Le travail sur le texte de Müller suivra un processus de traduction tout à fait innovateur pour le théâtre argentin. Il y eut d'abord le constat que le texte nécessitait une traduction plus précise que celle qui existait. Une traductrice argentine et un dramaturge allemand, Dieter Welke, connaisseur de l'œuvre de Müller collaborent sur ce travail. *El Periférico de objetos* obtient ainsi une traduction originale. Ensuite, la réflexion sur la tonalité du texte, qui tout en gardant son caractère monocorde devait correspondre au registre local, conduit à rechercher le rythme de la littérature de Jorge Luis Borges et celui du dialecte portègne⁵⁸⁰. Ce travail souligne l'importance de trouver une tonalité qui, même étrangère, puisse avoir une résonance familière dans l'oreille des spectateurs.

4.4.2. La proclamation d'une « esthétique périphérique »

Mais s'il y a un aspect de notre schéma d'analyse où *El Periférico* va proposer des innovations, au moins dans le circuit local, c'est celui touchant au dispositif scénique. Bien que dans le passé théâtral argentin il y eut de nombreuses expérimentations sur la question, et notamment les travaux de l'Institut Di Tella qui sont une référence incontournable, il n'y avait pas encore eu de recherche systématique qui arrive à faire école ou à initier une tendance d'importance. C'est à partir des années 1980 qu'apparaissent des recherches théâtrales dont la préoccupation est l'événement théâtral lui-même, l'interaction avec les spectateurs plus que la constitution d'un corpus de pièces dramatiques⁵⁸¹. *El Periférico* y contribuera à travers ses recherches plastiques sur le dispositif scénique. Le point le plus remarquable du travail plastique du *Periférico* est l'élaboration pour chaque pièce de dispositifs scénographiques fermés qui déterminent d'une certaine manière le déroulement de l'histoire. Deux exemples marquants sont « *El Hombre de Arena* », dont l'action était centrée autour d'une grande piscine remplie de terre où des femmes habillées en noir exhumaient des morceaux de mannequins ; et « *Camara Gessel* », pour laquelle le personnage de « Tomas », le seul

⁵⁸⁰ La traductrice, Gabriela Massuch raconte : « Welke me demandait le rythme de Shakespeare en espagnol et il ne pouvait pas croire que nous les Argentins, nous ne connaissions pas ce rythme. Quand je parle de rythme, je me réfère aux vers latins. C'est-à-dire, par exemple, quelque chose qui puisse sonner comme la poésie populaire de la renaissance. Cependant, ces rythmes ne font pas partie de notre inconscient. Quand il m'a demandé de trouver un rythme dont nous avions fait un classique, j'ai pensé que le plus proche était celui de la littérature de Borges. Finalement, Welke m'a proposé de travailler avec le rythme de Borges et celui de la rue. » Citée dans Ana Duran "Máquina Hamlet de Heiner Müller por el Periférico de Objetos", publiée dans son line sur le site <http://www.autores.org.ar>, consulté le 27/07/2017.

⁵⁸¹ A ce sujet, voir les travaux de Julia Elena SAGASETA, dont Julia Elena Sagasetta (sous la direction de), *Teatralidad expandida. El teatro performático*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generacion-IUNA, 2012.

personnage joué par un comédien, était enfermé dans une sorte de chambre d'enfant/maison de poupées, où apparaissaient et disparaissaient constamment des objets. Dans « *Máquina Hamlet* », le dispositif changeait à chaque tableau, on passait du théâtre à la chambre de torture d'un champ de concentration, et c'étaient les objets qui dirigeaient ces changements.

Encadré N°10 : Dispositifs scéniques des pièces du *Periférico de Objetos*



"*El Hombre de Arena*", Teatro Babilonia, Buenos Aires, 1992



Laura Yusem dans le rôle de Tomás, "*Cámara Gesell*", Teatro Babilonia, Buenos Aires, 1994



Ana Alvarado dans le rôle d'Ofelia, "*Máquina Hamlet*", El Callejón de los Deseos, Buenos Aires, 1995

La manipulation d'objets, notamment de marionnettes et de poupées, est la principale caractéristique du travail de *El Periférico*. Pour cette pièce, des mannequins sont utilisés en

tant que prolongations des comédiens, sur lesquels s'exercent différents types de violence physique, jusqu'à n'être plus que des déchets accumulés dans une grande poubelle. « À partir de leur immobilité et de leur expression, ces mannequins nous permettent de travailler sur la mort et le néant, et deviennent des objets de sacrifice idéaux », explique Daniel Veronese⁵⁸². D'autres objets constituent le monde fictif de la pièce, comme des têtes de poupées anciennes, des masques de rats portés par ceux qui surveillent Ophélie, des poupées *Barbie* abîmées. « À la fin du spectacle, beaucoup de spectateurs se rapprochent des objets qui restent éparpillés sur la scène (...). Je crois que le public a besoin de s'assurer que c'étaient vraiment des mannequins, et de cette manière, d'adoucir leur souffrance », avance Veronese⁵⁸³.

Ce qu'il est important de remarquer, c'est que les personnages, le texte et l'histoire sont subordonnés au dispositif plastique mis en place. Tout est élément signifiant et constitutif de la fiction : les couleurs (noir, blanc et rouge dans cette pièce), la musique (spécialement composée pour la création, elle accompagne le texte dit en voix *off*), l'ajout de diapositives, de projection d'images, voire d'éléments ludiques (comme le numéro que chaque spectateur devait se coller sur la poitrine pour participer à un tirage au sort au milieu de la pièce). L'espace de jeu est très important pour la mise en place de ce dispositif. En Argentine, la troupe a toujours monté ses spectacles dans les salles du réseau alternatif, tel le *Babilonia* : d'un côté, les dimensions de ce type de salles permettaient de jouer avec la proximité du public ; d'un autre côté, la flexibilité des espaces alternatifs rendait possible un temps prolongé d'expérimentation et de montage, plus difficile à négocier dans les salles du circuit public.

En ce qui concerne le jeu des comédiens, les liens entre comédiens et marionnettes, au détriment de toute naturalité et spontanéité, imposait une distance avec le public. La confusion entre l'humain et l'inanimé, avec des acteurs-marionnettes et des marionnettes-acteurs, créait un territoire de « l'entre-deux », comme le définit Ana Alvarado. Il était difficile d'identifier des personnages ayant une psychologie et des mouvements réalistes. Cette confusion, entre ce qui vit mais paraît inanimé et ce qui est inanimé mais qui paraît animé entravait le phénomène empathique habituel au théâtre. Ce qui fait que la pièce a souvent été reçue avec défiance et a parfois suscité un certain malaise dans le public argentin. L'interprétation mécanique induite par le dispositif, à l'opposé de la recherche du jeu que nous avons analysée dans le cas de Bartís par exemple, permet d'aller plus loin encore dans l'exploration de la terreur et de

⁵⁸² Daniel Veronese, publié dans <http://www.autores.org.ar>, consulté le 14/08/2016.

⁵⁸³ *Idem*

l'aspect sombre de la réalité quotidienne, qui est le thème de la plupart des pièces de la troupe⁵⁸⁴.

L'élément politique, même s'il n'était pas un propos explicite de la part de la troupe, a été largement analysé par la critique et par les artistes eux-mêmes. Il y avait, dans l'imaginaire fantastique du *Periférico*, des éléments qui ont fait écho aux images de la réalité du pays. Ana Alvarado confirme à ce sujet :

Nous étions tous sensibles à ce moment [la dictature militaire] ou à ce que nous avons souffert, mais nous n'avions pas l'intention de parler spécifiquement de ça. Nous avons laissé sortir des associations libres. Comme dans le cas de *Máquina Hamlet*. Le processus que nous avons suivi avec le dramaturge allemand Welke fut de trouver des associations entre les images de Müller et celles de notre contexte politique et social. Si Müller travaillait avec les images des deux Allemagnes et du mur, nous avons travaillé avec les images de la dictature... Mais ces images n'étaient pas littérales et elles ne faisaient référence à rien de particulier, elles étaient juste dans notre inconscient, et dans l'inconscient du public qui associait tout de suite⁵⁸⁵.

D'après Alejandro Tantanián, comédien invité pour ce spectacle, la pièce, justement par son aspect fort politique, produisait un bouleversement dans le regard des spectateurs :

D'abord, parce que ce fut un spectacle politique au milieu d'une époque complètement dévastée politiquement. En 1995, pendant le deuxième gouvernement de Menem, il était impossible de penser un spectacle politique, étant donné que c'était la stupidité qui régnait. Ainsi, la pièce produisait un effet dans le public du type 'tiens, il y a un théâtre politique qui n'est pas dogmatique'⁵⁸⁶.

Daniel Veronese, quant à lui, confirme que l'aspect politique du travail – toucher aux sujets conflictuels de la réalité argentine d'une manière non consensuelle – n'était pas un propos esthétique en soi mais un trait générationnel presque inévitable :

Ce sont les fantômes de ma génération. Mon grand thème de préoccupation est la répression, c'est quelque chose qui se répète dans mes cauchemars et j'essaie de transmettre tout ça de la meilleure façon que je peux dans mes œuvres. Dans la plupart, je parle de l'incapacité de communiquer, de créer et de vivre. (...) Il y a un signe esthétique et idéologique dans un certain type de théâtre qui est de pas ne cacher les

⁵⁸⁴ « *Máquina Hamlet* à Buenos Aires est devenue, pendant les cinq ans qu'elle est restée à l'affiche, une sortie obligée, un spectacle à succès. Cependant, nous ne comprenions pas très bien pourquoi, car je pense que ce type de spectacle produit dans le spectateur plus de peur et de dissension que de consensus. Il n'y avait dans la mise en scène aucune condescendance envers lui, aucun clin d'œil et encore moins de message moralisant : en d'autres termes cette pièce, par ce qui la constituait, ne pouvait pas être une réussite. Les gens sortaient de la salle bouleversés et ne pouvaient pas s'expliquer très bien pourquoi. On ne peut pas dire que notre *Máquina Hamlet* convenait à tout public... Et pourtant les gens remplissaient la salle. » Daniel Veronese, publié dans <http://www.autores.org.ar>, consulté le 14/08/2016.

⁵⁸⁵ Entretien avec Ana Alvarado réalisée par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁵⁸⁶ Entretien avec Alejandro Tantanián réalisée par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

situations idéalisées, mais de les exposer avec violence. Le syndrome de la violence est un des sujets de notre groupe⁵⁸⁷.

Il est intéressant de remarquer que la réception de la pièce en Europe a été différente, tout au plus a-t-on souligné le caractère explicite de la violence ; alors qu'en Argentine, mais également en Uruguay, au Chili et dans d'autres pays voisins, la pièce a pris une dimension cathartique et eu un impact très fort sur le spectateur : sensibilités choquées, évanouissements, crises hystériques⁵⁸⁸ ... Depuis les premiers spectacles du *Periférico*, le rapport entre une esthétique terrifiante et la dernière dictature militaire, avec ses assassinats, sa torture et ses disparitions, est remarqué à chaque fois que l'on parle de ses pièces.

« *Máquina Hamlet* » marque un changement de considération du théâtre *off* par le public argentin. D'une part, en occupant une place remarquée au centre du circuit théâtral national (sur les plans de la critique, de l'attention académique, de l'intérêt du public, de la notoriété internationale⁵⁸⁹) tout en revendiquant « la périphérie » théâtrale en matière artistique ; d'autre part, en attirant un nouveau public dans les salles du circuit alternatif telles *El Callejón de los deseos* et le *Babilonia*⁵⁹⁰. C'est ainsi que, à l'instar de ce que fut « *Postales argentinas* » pour le théâtre de Ricardo Bartís, la version de « *Máquina Hamlet* » du *Periférico de Objetos* est devenue l'œuvre-manifeste de la troupe. Elle condensera une série de lignes de travail, idées et méthodes, que le collectif développait depuis ses premières pièces, et que le succès lui permettra de faire infuser dans la réflexion théâtrale locale.

⁵⁸⁷ Daniel VERONESE, publié dans <http://www.autores.org.ar>, consulté le 14/08/2016.

⁵⁸⁸ *Quels ont été les retours du public ici en Argentine et quelles ont été les différences avec la réception de la pièce en Europe ou dans les autres pays où elle a tourné ?* Ana Alvarado : La différence majeure a eu lieu avec l'Allemagne. Car en Allemagne [*Maquina Hamlet*] était déjà un texte très connu, du coup la réaction était beaucoup plus froide. Ils se sont intéressés quand même au travail avec les mannequins, et je me souviens qu'ils nous ont fait des commentaires comme quoi ils étaient un peu fatigués de la littéralité du traitement de la violence – car il y avait des moments dans la pièce où l'on portait de vrais coups. Ils travaillent d'une manière beaucoup plus symbolique. En revanche, *Máquina Hamlet* en Argentine, c'était toute une cérémonie ! Il y avait une rencontre très forte avec le public, il y a eu même quelques crises d'hystérie, et quelques personnes énervées qui nous disaient « Vous êtes en train de me traiter de fasciste ! », et des choses du genre. Entretien avec Ana Alvarado réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁵⁸⁹ Tandis que *Cámara Gesell* avait déjà été reconnue par la presse comme 'le meilleur spectacle du *off*, *Máquina Hamlet* fut désignée 'meilleur spectacle théâtral de l'année' par le journal Clarin. Il reçut également les prix ACE (prix de l'association des journalistes du spectacle argentin) et Maria Guerrero (prix de l'Association des amis du Théâtre Cervantes).

⁵⁹⁰ « Parmi nous, il y avait une blague qui disait 'tu vas à Londres et tu vas voir le Fantôme de l'Opéra, tu viens ici (à Buenos Aires) et tu vas voir *Máquina Hamlet*'. Et c'était un peu comme ça : parfois venaient de gens, par exemple China Zorrilla [comédienne de théâtre et de cinéma grand public] assise au premier rang, dont on se demandait 'mais qu'est-ce qu'ils font là ?', des gens qui jamais n'étaient allés voir du théâtre indépendant dans les années '80 et '90 et qui venaient voir *Máquina Hamlet* ». Entretien avec Alejandro Tantanian réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

Parmi ces idées et méthodes, il y en a deux qui sont significatives du renouveau théâtral que nous étudions. Premièrement, *El Periférico* formulera la notion « d'esthétique périphérique ⁵⁹¹ » comme chemin de recherche formel. À la différence du théâtre de Bartís, cette notion de périphérie ne vise pas à instaurer un rapport de force vis-à-vis du théâtre dominant mais elle fait référence aux zones esthétiques que le groupe choisira pour travailler : à la frontière des conventions du théâtre de marionnettes, des arts performatifs et du théâtre d'art.

Deuxièmement, la troupe d'*El Periférico* propose un type de rapport au politique différent de celui auquel était habitué le public du théâtre. Il y a du politique dans une recherche qui est éminemment formelle, disent-ils, on peut faire un théâtre politique non dogmatique, qui cherche à toucher la sensibilité du public par association d'images plus que par un discours faisant appel à l'esprit rationnel. Cet aspect n'était pas une nouveauté au théâtre, mais l'impact de la proposition esthétique des pièces de la troupe a permis au public argentin d'ouvrir sa perception à d'autres manières de parler théâtralement du politique, sans toutes les implications éthiques que cela entraînait auparavant. Ainsi de même que le théâtre de Bartís montrait la décadence des mythes argentins, *El Periférico* explorera la violence, la terreur, la dégradation morale de la société, éléments que le public va tout de suite associer aux fantômes du passé récent de la dictature militaire, mais également à la corruption politique toujours bien actuelle sous le ménémisme.

4.5. Épique et praxis de la rupture théâtrale

L'épique désigne le type de récit qui raconte une épopée. À l'égal de l'épique des artistes résistants aux dictatures militaires sud-américaines – la privation de liberté, la censure, l'exil –, nous assistons plus récemment à la construction d'un récit épique des artistes qui ont traversé l'après-dictature. Des artistes qui ont hérité du trauma sans avoir vécu le pire, vivant le passage à une démocratie libérale sans pouvoir s'identifier à des récits idéologiques ou projets politiques émancipatoires qui auraient ordonné le sens de leur action. La contre-culture, le refus critique, la méfiance vers tout discours politique, enfin la rupture à l'endroit de tout ce qui peut paraître dogmatique, messianisme révolutionnaire y compris, deviennent pour les nouvelles générations artistiques le moyen de se faire une place et de s'approprier un discours. Intéressées aux pratiques mais également à la manière dont les acteurs du champ donnent une explication et une justification à leurs pratiques, nous nous sommes concentrés

⁵⁹¹ Entretien avec Ana Alvarado réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

dans ce chapitre sur la façon dont certains projets novateurs de l'après-dictature ont contribué à la rupture esthétique, mais également politique, avec le passé et théâtral argentin.

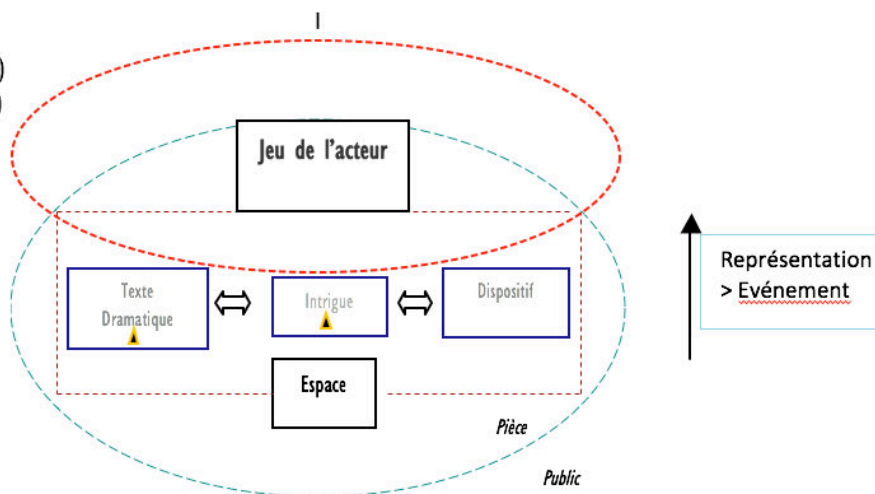
La praxis, mot grec, désigne l'activité morale de transformation d'un sujet qui agit sur le monde. Employée par la pensée sociologique au XXème siècle, elle peut désigner l'activité de transformation des conditions de production. Nous nous servirons de ce qu'elle signifie en termes de pratiques et de volonté de transformation pour analyser la rupture esthétique. Ainsi suite à l'analyse des trois projets artistiques présentés plus haut, nous sommes obligés de revenir à la question initiale : peut-on parler d'une rupture esthétique dans le théâtre argentin pendant les années 1980 et 1990 ? Si l'on considère que oui, deux autres questions doivent être éclaircies. D'abord, quels sont, en termes esthétiques, les aspects de la rupture proposée ? Ensuite, quelle est l'ampleur de celle-ci en termes sociologiques. Est-elle seulement réaction à l'ordre établi ou bien arrive-t-elle à imposer de nouveaux critères artistiques ?

4.5.1. La dimension esthétique : de la représentation théâtrale à la notion d'événement

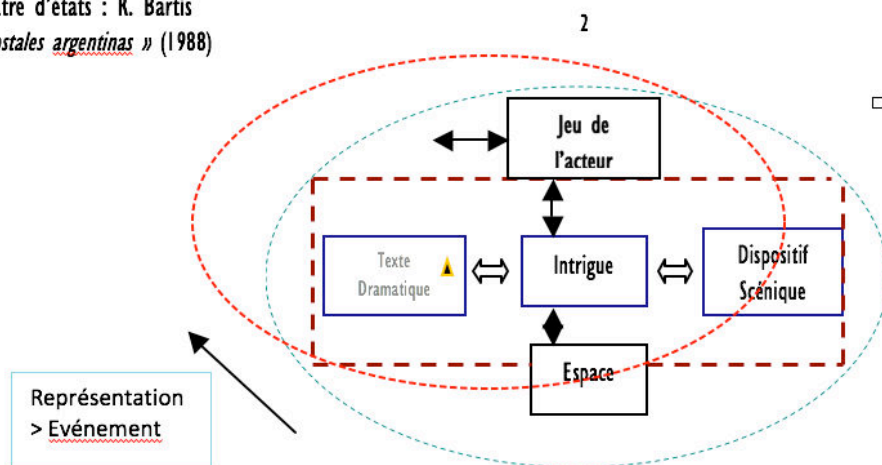
D'après notre hypothèse de travail, la remise en question des conventions théâtrales, qui fonde une rupture esthétique, ne se fait pas en un seul jour ni par le biais d'un seul artiste. Une telle rupture survient consécutivement à une série de projets artistiques novateurs – dont nous avons choisi les plus représentatifs – qui, sans opérer de manière concertée, imposent un changement esthétique par convergence de forces. Est-il possible, d'après les œuvres que nous avons analysées, de reconstituer le processus de mutation esthétique expérimenté par le théâtre argentin ? Pour répondre, il nous faut revenir au schéma proposé au départ, afin d'analyser comment s'est opéré le déplacement esthétique, depuis les manières « conventionnelles » de juger une pièce théâtrale en Argentine jusqu'à celles qu'imposent les projets novateurs qui font l'objet de ce chapitre.

Figure N°8 : Analyse comparative des pièces

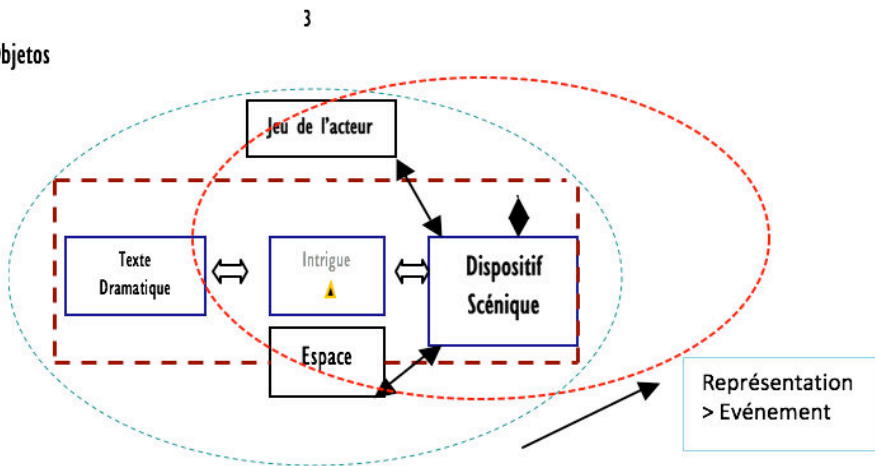
Théâtre under : B. Barea
 « Los perros comen huesos » (1985)
 « Las fabricantes de tortas » (1990)



Théâtre d'états : R. Bartís
 « Postales argentinas » (1988)



Théâtre d'objet : Periférico de Objetos
 « Máquina Hamlet » (1995)



Dans la figure N°8, nous avons repris le schème de l'agencement des éléments d'une pièce de théâtre : les rectangles en pointillés bordeaux représentent la pièce telle qu'elle a été conçue et répétée avant la représentation ; et les pointillés bleus représentent la dimension prise par la même pièce quand elle rencontre le public, ce qui constitue la représentation théâtrale ou bien « l'événement théâtral » comme l'appellent les artistes étudiés (quand les anciennes conventions théâtrales sont respectées). Nous avons revisité cet agencement à la lumière de chacune des pièces analysées dans ce chapitre, indiquant pour chaque cas les nouveaux rapports de forces entre les éléments constitutifs de la pièce (en gras) par le biais de leurs relations (flèches), pour arriver ainsi à représenter la notion conventionnelle d'événement théâtral de chaque pièce analysée (ligne en pointillés rouges), et son déplacement par rapport à l'ancienne (ligne en pointillés bleus). Nous avons finalement ajouté la cible de la rupture (triangle jaune) proposée par chaque artiste, afin d'indiquer son déplacement par rapport à l'agencement conventionnel.

Le premier schéma (1) correspond au travail de Batato Barea, mais il pourrait s'appliquer aussi à d'autres spectacles de l'*under*. Il montre l'importance du jeu de l'acteur au moment de sa confrontation avec les spectateurs. L'importance de la pièce dans sa conception traditionnelle est minorée pour donner la priorité à l'événement théâtral lui-même, au moment de la rencontre avec le public, raison pour laquelle Barea ainsi que plusieurs représentants de l'*under* théâtral tiennent souvent un discours « antithéâtral ». Certes il y avait des textes, des répétitions, et une mise en scène minimale dans ces spectacles, tout n'était pas improvisé. Néanmoins, la priorité était donnée au caractère événementiel, et le caractère incertain de cet événement était indispensable à la réussite d'un spectacle. Le reste des éléments de la pièce (texte, intrigue, dispositif, et même la réflexion concernant l'espace) étaient au service de l'événement. La pièce, contrairement à ce qui se passe dans le théâtre 'classique', est un événement immédiat qui se produit par l'interaction entre les artistes et le public. Tel a été le message que les comédiens de l'*under* ont transmis aux nouvelles générations théâtrales, ainsi que nous l'avons vu.

Dans le deuxième schéma (2), nous avons représenté la proposition de Ricardo Bartís dans « *Postales argentinas* ». Le jeu de l'acteur prime, comme dans le théâtre *under* (d'ailleurs, les comédiens des premières pièces de Bartís sont issus de l'*under*), mais inséré dans un agencement théâtral plus classique. Ce que Bartís intègre dans sa démarche, inspiré de l'*under*, c'est un nouveau rapport entre comédiens et spectateurs, un rapport qui ne doit cependant pas toute son efficacité à la complicité comique (comme c'était le cas dans

l'*under*). Ainsi Bartís – lui-même comédien de formation – développera une méthodologie systématique du travail de l'acteur, intégrant ce qu'il appellera la « poétique de l'acteur » au processus même d'élaboration de la pièce. Le texte dramatique, qui était au centre de la pièce théâtrale conventionnelle, devient le lieu de la rupture proposée par Bartís ; ce dernier considère que le texte, en tant qu'articulateur du drame, écrase le langage des comédiens et réduit la liberté du metteur en scène. Les textes qu'il utilisera seront par conséquent issus du travail des comédiens ou bien créés spécialement pour ceux-ci ainsi que le reste des éléments constitutifs de la pièce (intrigue, dispositif, espace). L'intrigue dans l'œuvre de Bartís, comme nous l'avons vu avec « *Postales argentinas* », reprend plusieurs éléments de la tradition théâtrale argentine (images, discours, symboles) pour devenir un élément capital du travail des comédiens. Dans la « saynète de science-fiction » qu'est « *Postales argentinas* », « nous avons voulu travailler avec la mythologie des Argentins », dira le metteur en scène. Cet univers constitue le cadre fictionnel du travail des comédiens bartisiens qui sera conceptualisé ultérieurement sous l'appellation « théâtre d'états ».

Le troisième schème (3) correspond au travail d'*El Periférico de Objetos*. La démarche de la troupe s'inspire également de la réflexion portée par l'*under* sur l'importance de l'événement théâtral et du rapport au public, mais pour intervenir sur la structure de la pièce théâtrale. L'intervention d'*El Periférico* sur l'agencement conventionnel d'une pièce théâtrale a lieu à travers une expérimentation sur le dispositif esthétique : la troupe a commencé à travailler avec des marionnettes pour ensuite élargir son approche à d'autres types d'objets. Les pièces du groupe sont structurées par la construction d'un dispositif scénique (objets, lumières, musiques, disposition spatiale) au service de l'événement théâtral. Les autres éléments de la pièce (l'intrigue, le texte, le jeu) sont conditionnés par ce dispositif. La réflexion sur le public est prépondérante : le public occupe une place – voire un rôle, comme dans « *Máquina Hamlet* » – dans le dispositif scénique, il est intégré à l'intérieur de celui-ci, comme le dernier élément qui fait fonctionner l'ensemble. La cible de la rupture apportée par *El Periférico*... est l'intrigue, dans la mesure où le théâtre traditionnel exige une histoire cohérente à transmettre au public ; le dispositif de la troupe est pensé pour détruire cette cohérence et produire plus d'émotions que de compréhension rationnelle. « Il n'y avait pas une ligne dramatique conventionnelle, il n'y avait pas de personnages conventionnels, il n'y avait pas d'intelligibilité des séquences », nous dit Emilio García Webhi à propos de

« *Máquina Hamlet* », et il ajoute : « Mais il y avait beaucoup d'autres choses à la place, qui remplaçaient tout cela d'une manière nouvelle et très intéressante en termes esthétiques⁵⁹². »

Avec ces trois exemples nous pouvons identifier un déplacement de l'importance des éléments fixes de la pièce aux éléments dynamiques, ceux qui concernent la dimension expérientielle du théâtre. Quand Barea affirme que cela ne l'intéresse pas d'être un comédien de théâtre, que seule l'intéresse l'instantanéité de la scène, il parle justement de donner une prépondérance à l'immédiateté intrinsèque du théâtre. « L'acteur ne joue pas un personnage, il joue, tout simplement⁵⁹³ », dit Bartís en justifiant sa notion de « théâtre d'états » qui fait écho à celle prônée par Barea : c'est la personne elle-même, son corps, sa voix et sa sensibilité qui permettent la communication entre la scène et la salle. Le comédien n'est pas caché derrière un personnage, au contraire, c'est le personnage qui se montre à travers le comédien. Dans les pièces d'*El Periférico*, on ne cherche pas à obtenir la compréhension, la distance rationnelle du spectateur, mais son engagement émotionnel dans l'expérience partagée.

Dans tous les cas, ce qui est contesté dans les conventions théâtrales, c'est la notion traditionnelle de représentation théâtrale : les comédiens re-présentent une pièce qui est déjà faite, ils la répètent face à un public qui vient au théâtre voir comment ces comédiens-ci, ce jour-là, interpréteront la pièce. Ce qui est remis en question et qui prend la forme discursive d'une « rupture esthétique » est justement cette idée de re-présentation/répétition d'une pièce déjà réalisée, et la notion qui y est liée d'interprétation d'un personnage. C'est ainsi que dans le vocabulaire de ces artistes la notion de « représentation » est progressivement mise à l'écart pour celle d'« événement » théâtral – indistinctement *acontecimiento*, événement, ou bien *hecho teatral*, fait théâtral, en espagnol. En conséquence, la notion d'interprétation d'un personnage est également questionnée face à l'affirmation des comédiens sur la scène, une « présentation » d'eux à la fois en tant que personnes et que personnages.

Cela signifie-t-il que la rupture proposée par ces artistes vise à abolir la représentation théâtrale, convention minimale pour qu'il y ait théâtre ? Pas nécessairement. L'idée qui se dégage de ce processus vient du diagnostic de l'obsolescence de formes qui sont restées trop figées dans une idée de la représentation. Cela impliquait, au moins pour le théâtre argentin, un ordonnancement des forces dans la représentation théâtrale suivant lequel le texte (et son auteur) était la fondation du langage de la pièce, langage traduit par un metteur en scène, et que les comédiens devaient se limiter à interpréter. La virtuosité du comédien relevait de sa

⁵⁹² Entretien avec Emilio Garcia Webhi réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁵⁹³ Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

capacité à traduire sur scène le propos du metteur en scène en fonction de la poétique de l'auteur. Bartís déplorait que ce théâtre – où les histoires se développent suivant une trame cohérente à travers des personnages aux profils psychologiques bien définis – soit le théâtre « dominant » en Argentine :

Cette façon de faire du théâtre implique une opinion sur la réalité et (...) une conception du fait théâtral : la croyance que le récit théâtral se trouve dans l'histoire, dans le texte. Cette conviction, ainsi que la vigueur de notions comme 'structure dramatique', 'représentation', 'vérité' et 'vraisemblance', confortent le champ d'idées et des stratégies du théâtre dominant⁵⁹⁴.

Cette « dictature du texte⁵⁹⁵ », comme elle a été ironiquement nommée par plusieurs artistes que nous étudions, c'est celle que ces expériences théâtrales se proposent d'abolir, suivant différents chemins. Sans que cela implique nécessairement un abandon du texte. Un aspect extrêmement intéressant pour notre travail est la continuation de ce questionnement par la vague suivante de dramaturges. Les nouveaux auteurs, dont certains ont participé aux premières expériences novatrices, tels Rafael Spregelburg, Alejandro Tantanian ou Daniel Veronese, intégreront le déplacement conceptuel de la représentation théâtrale pour intervenir au cœur du texte dramatique comme nous l'analyserons dans le chapitre 6. Ils donneront priorité à l'expérience contre la réception passive, à l'émotion face à la distanciation, à la puissance du langage de l'acteur contre le langage de l'auteur. En fin de compte, le déplacement de l'idée qu'une œuvre de théâtre est avant tout un texte dramatique à l'idée de l'œuvre de théâtre comme événement théâtral est bien l'apport novateur du théâtre apparu dans l'après-dictature.

4.5.2. La dimension sociologique : réaction contre-culturelle ou position d'avant-garde ?

A travers ces trois démarches esthétiques différentes, les artistes et les collectifs revendiquent une « rupture » avec les conventions de la représentation théâtrale qu'ils considèrent « dominantes » dans le théâtre argentin de l'époque. Avec leurs ruptures spécifiques, les œuvres que nous avons analysées apparaissent comme des « œuvres-manifestes » car, en réalisant une synthèse formelle des principales lignes de réflexion sur l'esthétique théâtrale du moment, elles ont connu un retentissement important – aussi bien positif que négatif – dans la communauté artistique. Alors que le théâtre *under* des années

⁵⁹⁴ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, op.cit., p.24.

⁵⁹⁵ Entretien avec Sergio Boris par Alejandro Lingenti, *Los Inrocks*, publié le 20/11/2015, consulté le 19/08/2016.

1980 (personnalisé par Batato Barea), par son éclecticisme et son caractère plus éphémère, n'est pas parvenu à consolider une ligne de travail soutenue qui impose ses alternatives face aux conventions théâtrales, les deux autres projets étudiés ont pu initier un ensemble de productions manifestant une cohérence dans le travail d'un auteur ou d'un collectif (ce que l'on peut qualifier d'œuvre) par la suite. Tant le théâtre de Ricardo Bartís que celui d'*El Periférico de Objetos*, chacun à sa manière, ont réussi à développer des projets artistiques de longue durée qui représentent aujourd'hui une nouvelle tradition du théâtre argentin. Cette construction d'une nouvelle tradition s'est faite à travers au moins quatre éléments : la proposition de nouvelles poétiques théâtrales, une théorisation quant à ces poétiques qui s'est répandue rapidement dans le langage théâtral local, une reconnaissance croissante du public et de la critique et un rayonnement international des productions.

Ainsi, avec l'apparition de propos esthétiques novateurs dans le théâtre argentin de l'après-dictature, nous pouvons distinguer deux processus qui se déroulent parallèlement. D'une part, leur apparition est une disruption, dont certaines conventions théâtrales seront la cible – comme la centralité du texte dramatique, la structure du drame réaliste, le théâtre de thèse, la construction psychologique des personnages... Cette disruption, qui est d'abord exclusivement esthétique, sera renforcée par une discursivité de la rupture élaborée par les artistes et la critique théâtrale⁵⁹⁶. Les nouveaux artistes se situent du côté de l'indépendance théâtrale, sans pour autant se reconnaître dans le théâtre indépendant traditionnel. Ils se rapprochent de ce qu'on appelle parfois le « théâtre d'art », c'est-à-dire un espace historiquement associé à l'innovation et l'expérimentation esthétique, reprenant certaines logiques associées à l'avant-garde : pour être considéré comme un artiste novateur, la revendication d'une rupture avec la génération précédente est un passage obligé. D'autre part, l'accomplissement de la rupture est en soi un processus constructif. Il s'agit d'une construction subtile qui impliquera une réorganisation des équilibres théâtraux en Argentine et à l'étranger, ainsi que l'établissement de nouveaux liens de reconnaissance et de coopération entre artistes⁵⁹⁷. Les artistes que nous avons cités ont toutefois du respect pour l'histoire du théâtre qui les a précédés. De la sorte, un nouveau socle de références théâtrales se définit et peut être transmis.

⁵⁹⁶ Pour un exemple de la manière dont la théorie théâtrale locale incorpore une discursivité de la rupture voir : Jorge DUBATTI (sous la direction de), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura (1983-2001), Micropoéticas 1*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.

⁵⁹⁷ Beatriz Trastoy, chercheuse argentine, parle d'une certaine ambiguïté de ce nouveau théâtre qui est « à la fois de rupture et, paradoxalement, en continuité avec la tradition théâtrale argentine. » Beatriz TRASTOY, «En torno a la renovación teatral de los años '80», *op.cit.*, p.99.

Aujourd'hui, le théâtre argentin en général, mais particulièrement le théâtre indépendant, présente des formes esthétiques, une organisation ainsi qu'une discursivité qui sont étroitement liées à ce qui s'est passé pendant ces années-là. Est-ce que la force avec laquelle ce changement s'est imposé permet aujourd'hui de parler d'une sorte de « conversion collective »⁵⁹⁸ de la part des artistes et du public, au point d'avoir normalisé complètement ce qui, pendant les premières années d'après-dictature, constituait une rupture ? Est-il possible de penser cette rupture esthétique comme le premier geste d'une refondation du théâtre argentin qui recèle d'autres changements sociaux – et politiques – plus profonds ? Ou bien la notion de rupture est-elle une stratégie discursive des artistes pour marquer leur distance avec le théâtre précédent afin d'occuper une nouvelle position théâtrale et de jouir du statut d'artiste novateur ?

La sociologie française, notamment à partir des travaux de Pierre Bourdieu, nous fournit deux concepts précieux pour l'analyse des changements artistiques. D'abord, la rupture générée par de nouvelles générations artistiques dans un champ spécifique peut s'analyser suivant le principe de l'avant-garde : les nouveaux arrivants veulent rompre avec l'hégémonie des positions légitimes, afin de constituer leur propre position dans le champ théâtral, permettant ainsi l'actualisation du champ artistique en question⁵⁹⁹. La rupture avec les formes esthétiques et les artistes précédents est ainsi une évidence et une nécessité. Toujours suivant Bourdieu, nous trouvons dans ses travaux la notion de « révolution artistique »⁶⁰⁰, laquelle est proposée pour qualifier le degré de réussite (d'une rupture artistique) à imposer de nouveaux schèmes de perception. Cette réussite implique une réflexion sur le rapport entre l'œuvre et le public, ou bien sur ce que l'art est en mesure de faire dans une société donnée à une époque déterminée. Une rupture peut amener à une révolution quand elle bouleverse les structures cognitives et, parfois, dans une certaine mesure, les structures sociales⁶⁰¹. Pour cela, l'intention ou la volonté disruptive des artistes

⁵⁹⁸ Lorsque Pierre Bourdieu analyse la révolution symbolique des impressionnistes, il postule que, pour qu'une révolution artistique soit « réussie », il faut un processus ultérieur de « conversion collective », c'est-à-dire l'acceptation et la normalisation des nouvelles catégories de perception par les artistes mais surtout par le public. Par exemple, « le fait que le scandale qu'ont produit les peintures de Manet nous produise aujourd'hui de l'étonnement, ça veut dire qu'on a incorporé ces nouvelles catégories d'une façon qui nous empêche d'apercevoir et de comprendre le travail de conversion collective qui a été nécessaire pour créer le monde nouveau dont notre œil lui-même est le produit ». Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique, op.cit.*, p.14. Dans le cas du théâtre argentin, les formes esthétiques qui étaient disruptives lors des années de leur apparition ont suivi un rapide processus d'intégration dans les années suivantes, rejoignant les formes collectivement reconnues et célèbres du théâtre d'art.

⁵⁹⁹ Pierre BOURDIEU, « La production de la croyance », *op.cit.*

⁶⁰⁰ Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique, op.cit.*, p.13.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

n'est pas suffisante, il faut toujours une proposition constructive ainsi qu'une certaine adéquation à la sensibilité du public « à venir »⁶⁰².

Dans le cas du théâtre argentin, ces concepts demandent à être adaptés. En ce qui concerne l'analyse de l'actualisation du champ théâtral, même si nous pouvons constater des comportements d'avant-garde dans la démarche des nouvelles générations, le fait de ne pas identifier d'antagoniste artistique fort, jouissant d'une légitimité suffisante pour imposer une méthode ou un style, nous oblige à chercher d'autres explications. Bien que nous puissions observer une tendance réaliste dans l'ensemble de la production théâtrale de l'époque, et que l'idée d'un « théâtre dominant » soit très présente dans les propos des nouveaux artistes, l'absence d'une « école » théâtrale qui se soit imposée comme *doxa*, ou d'un théâtre « légitime » jouissant d'une réputation unanime, est soulignée même par les représentants du théâtre dit « dominant »⁶⁰³. Comment peut-on analyser la rupture quand les positions et les pouvoirs détenus par chacun ne sont pas vraiment établis ?

Analyser la rupture théâtrale comme partie d'une mouvance « contre-culturelle » nous apporte d'autres angles d'analyse, qui peuvent être utilisés pour des phénomènes artistiques où la formation d'un « champ », dans le sens que donne Bourdieu à ce terme, ainsi que d'un art « légitime » est plus faible que celle que le sociologue français a pu constater pour la littérature et la peinture en France. L'hypothèse qu'une rupture des conventions esthétiques dans un domaine artistique puisse être l'expression d'une réaction contre-culturelle plus large permet d'aborder certains changements esthétiques au-delà de la prise de position dans un champ de la part des artistes, plutôt comme une réaction à l'ordre politique et social. Dit autrement, une démarche contre-culturelle n'est pas seulement une prise de position dans un champ artistique déterminé, c'est une réaction à une sorte de « culture standard »⁶⁰⁴ de la société à une époque déterminée. En revanche, cette réaction, du fait de son caractère

⁶⁰² « Il suffit de penser à un champ particulier (peinture, littérature ou théâtre) pour voir que les agents et les institutions qui s'y affrontent au moins objectivement à travers la concurrence, puis le conflit, sont séparés par du temps et sous le rapport du temps : les uns, qui se situent, comme on dit, en avant-garde, n'ont de contemporains qu'ils reconnaissent et qui les reconnaissent (en dehors des autres producteurs d'avant-garde), donc de public, que dans le futur ; les autres qu'on appelle communément les conservateurs, ne reconnaissent leurs contemporains que dans le passé ». Pierre Bourdieu, « La production de la croyance », *op.cit.*, p. 40.

⁶⁰³ Augusto Fernández, un des représentants du théâtre indépendant des années soixante, qui pourrait faire office d'antagoniste esthétique pour la nouvelle génération, disait lors d'une table ronde sur le rôle des metteurs en scène à Buenos Aires : « Nous inventons au fur et à mesure, nous n'avons pas tradition, notre tradition est curieuse et confuse, parce que nous sommes un pays très jeune. » Augusto Fernández, table ronde avec Osvaldo Pellettieri comme modérateur, publiée par la revue du GETEA. « Mesa de directores. La puesta en escena en Buenos Aires », *Revista del GETEA*, Año 1, N°1, 1995, p.80.

⁶⁰⁴ Elizabeth NELSON, *The British Counterculture 1966-73: A Study of the Underground Press*. London : Macmillan, 1989.

circonstanciel ontologique, peut difficilement organiser le passage de la génération qui l'a engendrée à la suivante. C'est ici que la notion anglo-saxonne de contre-culture s'avère elle aussi restrictive, et parfois imprécise, pour décrire le phénomène qui nous intéresse⁶⁰⁵.

Dans notre analyse nous pouvons certes identifier un premier moment (celui du théâtre *under*) qui présente des caractéristiques contre-culturelles : il s'agit du moment spécifique du retour à la démocratie, où les différentes expressions artistiques, théâtre y compris, participeront à un mouvement de défi et de rejet des conventions sociales qui rassemble une partie de la jeunesse urbaine. Il est pourtant difficile de déterminer ce qui, parmi le « nouveau » d'alors, ressortait de la virulence d'une réaction générationnelle, et ce qui correspondait à l'adoption d'une position d'*artiste* novateur dans le circuit spécifique de l'art. Le cas de l'œuvre et de la démarche artistique de Walter « Batato » Barea est un bon exemple de la limite diffuse entre transgression sociale et transgression artistique.

En revanche, tant le théâtre proposé par Ricardo Bartís que celui développé par les membres d'*El Periférico de Objetos* correspondent à une démarche relevant plus d'une position sociale de l'avant-garde. La manière dont se sont développés leurs projets artistiques, les cibles de leurs affirmations esthétiques, leur discours emphatique à propos de ces affirmations et des luttes qu'elles sous-tendent, leur positionnement personnel en tant qu'artistes traduisent non seulement une réaction disruptive face à l'ordre établi, mais témoignent également d'une volonté innovatrice. Peut-on ainsi qualifier ce premier moment contre-culturel comme une rupture qui déclencherait une remise en question de l'ordre établi (touchant entre autres les conventions du théâtre), une rupture qui connaîtra postérieurement sa concrétisation dans l'élaboration de projets artistiques avant-gardistes ? Peut-être que oui, dans une certaine mesure, mais les phénomènes artistiques et sociaux ne respectent jamais une causalité exacte. Il faut aussi se méfier de certains termes, comme celui de « rupture », qui, pour séduisants qu'ils soient, peuvent aussi gommer de plus subtiles complexités.

Tout d'abord, parler de « rupture » – soit avant-gardiste, soit contre-culturelle – comporte certains risques pour notre étude. D'abord parce que cette notion revient souvent dans les discours des artistes et surtout de la critique, telle une manière équivoque d'affirmer une particularité. La construction discursive d'une épique de la rupture est au centre des discours de célébration, au risque de constructions mythiques ou même démagogiques. Cette utilisation parfois excessive rend opaques les éléments réels d'une démarche de rupture.

⁶⁰⁵ Andy BENNET, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume!*, 2012, vol. 1, n°, pp. 19-31.

Sachant que, dans le cas argentin, il était difficile de déterminer un « théâtre légitime » ou une école ou méthode vraiment hégémonique, et partant d'identifier de façon concrète un antagoniste auquel s'opposeraient les nouveaux artistes, nous nous demandons quel est le sens de la virulence où s'est exprimé le besoin de se démarquer du passé. Peut-on analyser la rupture théâtrale comme une mouvance fondamentalement esthétique ? Ou bien est-elle motivée par d'autres désirs de rupture liés plutôt à l'état d'esprit d'une génération cherchant une place dans un contexte de crise artistique et sociale, le théâtre devenant un territoire parmi d'autres pour une telle quête ?

Par ailleurs, le théâtre argentin expérimente un moment d'internationalisation ; les institutions nationales de légitimation artistique voient se réduire encore davantage leur poids symbolique et les institutions culturelles internationales et les grands festivals commencent à jouer un rôle important dans la consécration d'artistes. Les nouveaux artistes, en tant qu'artistes de rupture, jouissent d'une rapide reconnaissance internationale, ce qui les distingue à l'heure de comprendre leur position en rapport aux autres positions du champ théâtral argentin. Nous pouvons reconnaître dans cette reconnaissance internationale du (nouveau) théâtre argentin, une dynamique proche de ce que Nathalie Heinich a identifié comme un changement de paradigme dans l'art contemporain⁶⁰⁶. Nous y reviendrons dans le chapitre 7.

Ces deux phénomènes – l'efficacité d'un discours de rupture et le changement dans les logiques de la diffusion théâtrale et des mécanismes de légitimation – nous montrent la dimension politique d'un phénomène esthétique. La dimension politique, loin de réduire l'ampleur ou l'importance strictement artistique des productions théâtrales des artistes novateurs, complexifie l'analyse de l'évolution du théâtre indépendant en reliant subtilement cette évolution au temps social. Les projets artistiques et les discours disruptifs qui les ont justifiés sont devenus constitutifs d'une nouvelle discoursivité politique du théâtre sans être strictement politiques. L'efficacité de cette discoursivité se vérifie par l'intérêt croissant que manifeste le circuit international – notamment européen – pour les productions théâtrales qui émergent de la débâcle néolibérale de l'après-dictature.

Tout ceci révèle un paradoxe intrinsèque à la démarche politique des nouveaux artistes, qui les relie à l'histoire locale du théâtre indépendant : en tant qu'artistes novateurs ils suivent les principes de la logique de l'avant-garde, esthétiquement audacieuse et rationalisant

⁶⁰⁶ Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain*, op.cit.

de façon politico-esthétique une opposition à l'ordre établi (c'est-à-dire l'ordre bourgeois, dans un sens large⁶⁰⁷) ; mais en tant qu'artistes indépendants néanmoins, ils abandonneront le projet d'émancipation progressiste qui avait été soutenu par leurs prédécesseurs, avant-gardistes eux aussi. Malgré cet abandon d'un projet politique collectif, le discours de rupture se politise dans un contexte où le système politique et ses offres (qu'elles soient progressistes ou libérales) rentrent dans une crise de légitimité et où tout acte de rejet devient un geste politique en soi, même si le geste est brusque, non-réfléchi, purement esthétique. A tel point que la revendication du théâtre comme lieu de communion deviendra une prise de position politique par rapport à l'échec des projets idéologiques, comme nous allons l'analyser avec la démarche de Ricardo Bartís à la direction du *Sportivo Teatral de Buenos Aires* dans le chapitre suivant. Une avant-garde théâtrale qui prône l'autonomie artistique et l'individualité créative, en refusant la responsabilité politique collective qu'impliquait le projet de l'ancien théâtre indépendant peut-elle proposer un nouveau projet politique fédérateur ?

⁶⁰⁷ Pierre-Michel MENGER, « Art, politisation et action publique », *op.cit.*

Chapitre 5

Ricardo Bartís et le *Sportivo Teatral* : l'affirmation d'une praxis théâtrale disruptive

« L'Argentine, un pays en voie d'extinction. En recourant à une terminologie dramaturgique, on pourrait dire qu'elle est une représentation du « Il était une fois ». Si l'on pense la liberté comme la possibilité de s'approprier son corps, alors le corps social, l'idée d'une nation ou d'un pays serait une expression de la liberté. Dans mon pays, cette idée a été complètement détruite. Le libéralisme comme projet économique dominant a utilisé la dictature et la terrorisation du corps social pour imposer ses modalités économiques contemporaines comme un fait naturel. Au prix de nombreux morts et de la destruction systématique des valeurs humaines. C'est dans ce contexte que nous produisons du théâtre. Une dimension de ce théâtre est ainsi en rapport avec l'histoire, avec le politique, avec la manière dont nous pensons la société : le théâtre suppose, dans le noyau même de son existence, le rapport aux autres (...) Le théâtre est un élément politique en soi car il questionne l'idée du réel et formule une réalité alternative, dans un langage poétique, artistique. Cette autre dimension est aussi absolument antihistorique en ce qu'elle est poétique. (...) Le théâtre devrait être l'énergie qui fracture la réalité pour en formuler une autre, depuis la vision poétique. Il existe un théâtre dominant, conservateur, qui s'emploie à montrer la réalité telle qu'elle se présente dans le monde, et il ne fait que confirmer sur scène ce que nous savons déjà. (...) Pour retrouver la possibilité de parler poétiquement, le théâtre doit accepter, au moins au départ, l'idée de déchirer, de briser, de violenter cette réalité. »

Ricardo Bartís⁶⁰⁸.

Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, Ricardo Bartís fait partie de l'ensemble des artistes qui émergent dans le théâtre argentin pendant les premières années du retour à la démocratie, proposant un renouveau des formes et des pratiques liées à la création. Ces artistes vont se présenter à travers la formulation d'une rupture esthétique avec le « théâtre dominant⁶⁰⁹ » en remettant en cause les conventions théâtrales de l'époque. Néanmoins, cette réactualisation de la nécessité d'un mouvement qui se place à l'avant-garde, c'est-à-dire qui renouvelle les formes désuètes de la scène locale, intervient au moment où la notion même d'avant-garde est en pleine mutation. Dans le domaine théâtral, les dernières créations associées à une volonté avant-gardiste avaient incarné, dans les années 1960 et 1970 – parfois d'une manière involontaire, poussées par l'exceptionnalité du contexte politique –

⁶⁰⁸ « Encuentro con Ricardo Bartís: relación entre el texto y la puesta en escena », entretien avec Iñico Ramirez de Haro, Casa de América, Madrid, dans Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, op.cit., p.147.

⁶⁰⁹ Je reprends ici une expression utilisée par les artistes eux-mêmes, notamment Ricardo Bartís qui fait référence dans de nombreux entretiens à un « théâtre dominant ». Suivant les mots des artistes, un secteur du théâtre indépendant qui, depuis le retour à la démocratie, est partie prenante des institutions théâtrales publiques, mais elle est bien plus large que ça. Les études théâtrales, notamment les travaux d'Osvaldo Pellettieri, reprennent cette notion tirée du sociologue anglais Raymond Williams, pour parler d'un champ théâtral argentin post-dictature qui serait constitué par un théâtre dominant, un théâtre résiduel et un théâtre émergent. Voir par exemple : Osvaldo PELLETTIERI, "El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina", *Latin American Theater Review*, (Spring),1992, pp.3-13.

l'engagement de l'art dans la politique. La nouvelle avant-garde théâtrale rejoindra-t-elle, encore une fois, une avant-garde politique, ou bien suivra-t-elle les tendances « post-politiques⁶¹⁰ » qui commencent à se faire jour dans les hauts-lieux du théâtre occidental ?

Un double enjeu traverse le théâtre indépendant argentin à la fin de la dictature militaire : d'une part il doit affronter une « crise de langage⁶¹¹ » – de quoi doit parler le théâtre, et comment ? – et d'autre part il doit réfléchir à nouveau à son rapport au politique dans un contexte qui a fortement changé. Ce double enjeu, qui peut être analysé comme un dilemme propre à tout moment de renouvellement artistique, se voit complexifié par l'intégration d'une perspective progressiste intrinsèque à la notion même d'avant-garde. En effet, la notion d'avant-garde assimile l'idée d'innovation esthétique à l'idée de progrès – au moins en ce qui concerne l'agencement formel de chaque art. La valeur d'une œuvre inclut sa contribution à une sorte de nécessité historique de l'évolution de l'art. En ce sens, ainsi que le décrit Pierre-Michel Menger, les concurrences entre les artistes « s'expriment par des ruptures successives ; les innovations stylistiques sont ordonnées selon leur contribution à l'évolution des ressources formelles de chaque art »⁶¹². La dictature militaire perturbe, dans une certaine mesure, ces ruptures successives ainsi que la réflexion sur « l'évolution des ressources formelles de chaque art », car ceux qui représentaient l'avant-garde dans les années 1960 et 1970 ont vu leurs capacités de création très limitées par la répression et l'exil. Leurs priorités se sont tournées vers le champ politique (contestation, dénonciation, devoir de mémoire, réorganisation) au détriment des recherches stylistiques.

Entre la célébration tardive d'une tradition indépendante réprimée par la dictature (regard vers le passé) et le désir d'expérimentation des nouveaux artistes (regard vers le futur), entre l'intégration des artistes indépendants dans les circuits étatiques, la revendication d'une alternative théâtrale, la dépendance vis-à-vis des subventions... le théâtre se retrouve au croisement de nombreuses contradictions dans la nouvelle et confuse configuration démocratique. Alors que les discours sur l'engagement politique du théâtre inspirent une certaine méfiance à la jeune génération, en dépit du soutien de l'État à la culture, la démarche de Ricardo Bartís revêt une importance capitale pour comprendre les arguments et les

⁶¹⁰ Suivant Bérénice Hamidi-Kim et son analyse sur le théâtre postpolitique en France : « L'art post est l'art de la fin de l'utopie, ou du moins de l'utopie définie comme non-lieu futur possible et souhaitable, constitution d'un modèle théorique et première étape de sa réalisation à venir. » Le théâtre postpolitique rejoindra ainsi cet idée car sa caractéristique essentielle sera pour l'auteure « le refus à la fois idéologique et esthétique d'affirmer une prise de position. » Bérénice HAMIDI-KIM, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, *op.cit.*, p. 83 et 128.

⁶¹¹ Entretien à Roberto Perinelli réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁶¹² Pierre-Michel MENGER, « Art, politisation, action publique. », *op.cit.*, p.177.

pratiques que les nouveaux artistes argentins déploieront afin de résoudre leur dilemme historique entre innovation artistique et engagement politique. Comment à la fois renouveler le langage théâtral (en accordant la priorité à sa spécificité esthétique) et pour cela rompre avec les formes théâtrales précédentes (en y incluant le théâtre politique), tout en actualisant un discours critique sur la société ?

Ce que nous voudrions montrer ici, c'est comment Ricardo Bartís et son *Sportivo Teatral de Buenos Aires* apparaissent comme le projet théâtral de l'après-dictature qui aura renouvelé le rapport entre l'artistique et le politique. Bartís se distingue en se positionnant, peut-être plus que les autres artistes de sa génération, comme celui qui essaiera de résoudre d'une part le dilemme (présent dans toute réflexion avant-gardiste) entre l'art comme forme d'émancipation collective et l'art comme manière d'expression individuelle, et d'autre part le dilemme historique du théâtre indépendant argentin entre la préservation d'un espace d'expérimentation (qui signifie indépendance vis-à-vis du marché et des intérêts politiques) et la constitution d'un art théâtral national qui puisse suppléer l'Etat dans son incapacité historique à mener une politique culturelle cohérente et soutenue dans le temps. Bartís, en tant que metteur en scène mais surtout à travers l'élaboration d'une méthode et d'une action pédagogique au sein de son atelier, tentera de fournir une synthèse qui dépasse les anciennes apories.

L'objectif de ce chapitre est double. D'abord, il s'agira de montrer comment Bartís conçoit son théâtre comme une alternative face aux errements du théâtre indépendant (tout en se revendiquant lui aussi indépendant), afin de moderniser ce qu'il appelle le « langage » du théâtre argentin. A la différence du chapitre précédent, l'accent ne sera pas tant mis sur la rupture en elle-même, mais sur l'élaboration d'une alternative théâtrale à la fois novatrice et en lien avec une certaine tradition argentine. Ensuite, nous analyserons comment, à travers son projet pédagogique, Bartís se positionne face au dilemme esthétique/politique de toute avant-garde théâtrale, en essayant de résoudre la contradiction entre la recherche d'un langage esthétique original (principe individuel) et d'un projet politique commun (principe collectif).

Pour ce faire nous allons d'abord suivre la trajectoire de l'artiste, pour analyser ensuite comme s'est construit son positionnement esthétique et politique face à la tradition théâtrale locale. Nous aurons recours à trois sources : ses propos, ses pièces et leur réception par la critique. Ensuite, il s'agira d'analyser la construction de sa méthode axée sur le jeu, aujourd'hui reconnue, suivie et adaptée par des centaines de comédiens et de metteurs en

scènes argentins des générations plus jeunes. Pour cela, des entretiens avec certains de ses premiers élèves constitueront une source précieuse, ainsi que la participation de l'auteure de cette thèse à des ateliers menés par certains d'entre eux, comme Alejandro Catalán et Pompeyo Audivert. Enfin, nous examinerons les créations d'artistes qui se sont formés avec Bartís et qui témoignent d'un héritage, du succès de la transmission d'une manière de faire et de penser le théâtre qui est aujourd'hui indissociable de ce que nous identifions comme le théâtre argentin.

5.1. Profil socio-esthétique de l'artiste-novateur

« Il n'y a pas d'autre critère de l'existence d'un intellectuel, d'un artiste ou d'une école que sa capacité de se faire reconnaître comme le tenant d'une position dans le champ, position par rapport à laquelle les autres ont à se situer, à se définir (...) »

Pierre Bourdieu⁶¹³.

Au mois d'août 2013 s'est tenu à Buenos Aires le XXIIIème Congrès International du théâtre ibéro-américain et argentin, congrès annuel organisé depuis 1990 par le *Grupo de Estudios de Teatro Iberoamericano y Argentino* [Groupe d'Etudes du Théâtre Ibéro-américain et Argentin] (GETEA) de l'Université de Buenos Aires (UBA). Ricardo Bartís en a été l'artiste mis à l'honneur, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la première de « *Postales argentinas* ». C'était la première fois, dira l'un des organisateurs de l'événement, qu'une 'œuvre de théâtre' constitue l'axe thématique du congrès. Selon lui, elle a marqué un point d'inflexion dans l'histoire récente du théâtre argentin⁶¹⁴. Pendant les quatre jours du congrès, quatre tables rondes consacrées au travail de l'artiste ont rassemblé un public hétérogène de chercheurs, comédiens et étudiants en théâtre⁶¹⁵ – lesquelles ont attiré

⁶¹³ Pierre BOURDIEU, « Mais qui a créé les créateurs ? », *op.cit.*, p.216.

⁶¹⁴ Lors d'un entretien avec Martin Rodrigues, directeur du GETEA à l'époque, celui-ci nous expliquait son choix de mettre Bartís et *Postales argentinas* à l'honneur : « On célèbre les 25 ans de la première à Cadix. *Postales argentinas* est un texte qui est apparu dans un moment particulier du théâtre argentin, où il y avait une prolifération de formes, généralement parodiques, associées très souvent au théâtre post-moderne. Bartís a eu l'œil pour capter tout ce qui circulait et le traduire dans une forme plus définie, avec un vrai sens de la mise en scène. Il a capturé toute cette énergie et l'a transformée en pièce de théâtre. Dans ce sens *Postales Argentinas* marque un point d'inflexion dans l'histoire du théâtre argentin en initiant une nouvelle façon de créer que l'on retrouve dans tout le théâtre ultérieur. (...) Je crois que nous sommes encore sous l'influence de *Postales* et du théâtre de Bartís. D'où l'importance d'en parler. » Florencia DANSILIO, "Postales Argentinas. Ricardo Bartís al honor en el XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y argentino", *La Diaria*, 11/08/2014, p.10.

⁶¹⁵ « *El Sportivo teatral et Postales argentinas* », table ronde à laquelle ont participé Analía Couceyro, María Onetto, Mirta Bogdasarián, Claudia Cantero, Matías Scarvaci, Agustín Rittano et Mariano González ; "Sur *El pecado que no se puede nombrar*", avec Luís Machín, Sergio Boris, Alejandro Catalán, Gabriel Feldman, Luis Herrera, Gabriela Fernández, Norberto Laino et Carmen Baliero, suivie d'une entretien avec Ricardo Bartís réalisé par Alejandro Catalan ; "Sur *Maquina idiota*", avec Rosario Alfaro, Dana Basso, Facundo Cardosi, Fabian Carrasco, Flor Dyszel, Nicolás Goldschmidt, Mariano Gonzalez, Martín Kahan, Luciana

l'essentiel du public. Les organisateurs du colloque ont présenté dans la salle Paco Urondo de la faculté de Philosophie et Lettres de l'UBA une installation d'objets scénographiques provenant des pièces de Bartís, et a attribué à ce dernier le prix de la trajectoire théâtrale.

Cet événement universitaire n'a fait que réaffirmer la réputation dont Bartís jouit depuis quelques années, celle de nouveau « maître » du théâtre argentin. Dans une salle comble, Alejandro Catalán, un de ses anciens élèves, a mené un entretien avec lui. Dans la présentation de l'entretien, Catalán a mis en valeur la méthode développée par l'artiste, une manière de faire et de penser le théâtre transmise aux générations futures. « Il a permis, dit Catalán à propos de Bartís, que le théâtre reconnaisse les possibilités d'un imaginaire qui n'était pas encore exploré » : celui d'une théâtralité « purement scénique » liée à la « poétique du comédien ». De plus, l'enseignement du *Sportivo* n'offrait pas seulement un chemin d'expérimentation poétique, il offrait également un modèle d'organisation du travail créateur au sein du régime indépendant de production, ajouta Catalán⁶¹⁶.

D'après son ancien élève, ce qui fait de Ricardo Bartís un artiste, ce n'est pas le fait qu'il pratique un art, mais qu'il questionne constamment cet art ; non pas de monter des pièces célébrées par la critique et le public, mais de questionner les bases du théâtre et surtout de construire une poétique de la scène à partir de ces questionnements. En d'autres termes, ce qui fait de Bartís un artiste selon les termes de Catalán, c'est le fait de se positionner à l'avant-garde, en porteur d'un projet créatif novateur prenant appui sur les questionnements des projets précédents. « Nombre d'entre nous l'avons suivi sur ce chemin, nous en avons été enrichis, nous en avons été transformés, et cela nous a également habilités à continuer nous-mêmes à explorer cette problématique », conclut l'ancien élève⁶¹⁷. Rupture, propositions et transmission, tels sont les axes avec lesquels a été décrite la contribution de Ricardo Bartís à la scène théâtrale argentine.

Lamoglia, Darío Levy, Hernán Melazzi, Sebastián Mogordoy, Pablo Navarro, Lucía Rosso, Gustavo Sacconi, Matias Scarvaci, Paola Delgado, Mariano Saba et Clara Seckel ; et enfin "Bartís et le théâtre *porteño* des dernières décennies", avec Nahuel Cano, Juan Pablo Gómez, Eugenio Soto, Andrea Garrote et Bernardo Cappa, tous comédiens et metteurs en scène passés par le *Sportivo Teatral* et qui ont poursuivi une activité professionnelle au théâtre.

⁶¹⁶ « (...) les conditions des productions d'*El Sportivo teatral*, pour tous ceux qui comme moi sont passés par là, comme manière de faire, comme manière de se rapprocher du jeu, comme manière de se rapprocher des temps de la répétition, comme manière d'établir un lien avec l'argent, comme manière de se positionner face aux nombreux impératifs à l'heure de former un groupe de travail et de faire du théâtre », Alejandro Catalan dans « Bartolo por Catalan », film réalisé par Edén Bastida Kullick et Martín Rodríguez, en ligne sur youtube dans la vidéothèque du GETEA, <https://www.youtube.com/watch?v=Y0R9NySXnsw>

⁶¹⁷ Cité dans « Bartolo por Catalan », *Idem*.

A propos de la valeur des avant-gardes esthétiques en tant qu'expression de l'actualisation artistique et parfois politique, Pierre-Michel Menger établit ceci :

Pour que la valeur de l'avant-garde prenne corps dans la sphère artistique et établisse les conditions de possibilité de l'assimilation éventuelle de l'innovation esthétique avec le progrès social et politique, elle doit convertir le refus critique en rupture, situer la nouveauté sur un axe temporel de ruptures cumulatives avec le passé, et inventer un culte du futur, où tout acte, toute expression créatrice n'a de sens que par différence critique avec le passé repoussé et par visée anticipatrice d'une contribution historisante à une nouvelle perpétuité, (...) celle de l'innovation indéfinie⁶¹⁸.

L'œuvre de Ricardo Bartís paraît présenter plusieurs caractéristiques décrites par Menger. D'abord, il place son propos esthétique en rupture par rapport à ce qui, d'après lui, représente le « théâtre dominant ». Ensuite, il récupère certains éléments de la tradition théâtrale indépendante liée à l'expérimentation et s'inspire aussi d'autres expressions contemporaines en rupture (comme le théâtre *under* des années 1980, par exemple⁶¹⁹) plaçant ainsi son travail dans un « axe temporel de ruptures cumulatives »⁶²⁰. Enfin, Bartís répétera souvent que le développement de nouveaux langages théâtraux est une façon de renouveler la critique sociale (comme dans la citation en exergue de ce chapitre). Analysons donc deux aspects de son profil sociologique : sa trajectoire dans le théâtre indépendant (le lien avec le passé du théâtre argentin) et l'élaboration de son projet artistique (la projection vers le futur).

5.1.1. Ricardo Bartís et le théâtre indépendant

Ricardo Bartís (né à Buenos Aires en 1949) se définit lui-même comme comédien et directeur d'acteurs. Il est l'un des plus âgés parmi les artistes de notre corpus, sa formation et sa trajectoire artistique avant la création du *Sportivo Teatral* s'inscrivent dans le milieu du théâtre indépendant des années 1970 : il se formera en tant que comédien dans les ateliers qui ouvrent à ce moment-là, suivant en parallèle une éducation classique à l'École municipale d'art dramatique sans aller au bout de ses études secondaires⁶²¹. Jeune militant de gauche, la

⁶¹⁸ Pierre-Michel MENGER, « Art, politisation, action publique », *op.cit.*, p.186.

⁶¹⁹ Bartís reconnaît l'influence de l'*underground* dans sa réflexion sur la centralité du comédien et le refus des conventions du théâtre réaliste. Il fera certaines apparitions sur cette scène (il lisait des textes au *Centre Parakultural*) et, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, certains de ses premiers comédiens, tels Maria José Gabin (membre de Gambas al ajillo), Alejandro Urdapilleta ou Pompeyo Audivert, y ont beaucoup joué.

⁶²⁰ Travailler à une modernisation du langage théâtral en tenant compte de la réalité argentine, et ceci en dehors des institutions publiques afin de préserver un certain degré de liberté : ce sont deux principes de base de la première époque du théâtre indépendant. Voir chapitre 1.

⁶²¹ « Je venais, comme tant d'autres à la fin des années 1970, de l'interprétation. Il n'y avait pas de formation académique en relation avec la mise en scène ni rien de semblable. Nous étions des comédiens qui voulaient

dimension politique et esthétique de son travail a sans doute été structurée par une période où, les regroupements militants étant interdits, le théâtre suppléait dans une certaine mesure aux espaces de rassemblement et de résistance⁶²². C'était un théâtre à portes closes, petits ateliers, diffusion restreinte, un théâtre symbolique aussi, qui devait trouver des voies détournées pour échapper à la censure et établir une complicité tacite avec le public ; c'était un théâtre qui attendait le retour à la démocratie, un lieu de rencontres où aviver encore l'espoir d'un amalgame entre la recherche esthétique et une vision progressiste de la société⁶²³. Bartís en convient : « J'ai commencé ma relation avec le théâtre après le coup militaire de 1976. J'emportais avec moi la peur, (...) la honte d'avoir survécu, et la sensation de la défaite. Peut-on penser le théâtre comme substitut d'un projet politique et social ?⁶²⁴ »

Il débute son activité professionnelle en tant que comédien. Après un premier essai en tant que metteur en scène avec « *Punto muerto* » [Point mort], pour l'édition 1985 du cycle « *Teatro Abierto* », il met en scène, toujours en 1985, sa version de « *Telarañas*⁶²⁵ » [Toile d'araignée]. La pièce, dont le texte a été écrit par Eduardo Pavlovsky en 1976, quelques mois avant le Coup d'État, explore les rapports de violence intrafamiliale. Selon Pavlovsky, « *Telarañas* ne veut pas être une pièce qui émet une opinion sur la famille... Elle fait référence plutôt à la déstabilisation de la famille par les détenteurs du pouvoir »⁶²⁶. La pièce parle donc de la normalisation des mécanismes de la terreur et de la torture au sein du noyau familial. La violence des rapports entre les personnages est renforcée par le regard extérieur du public qui voit non seulement la violence mais l'assimilation de l'horreur⁶²⁷. La

chercher d'autres langages car il nous paraissait qu'il y avait une prééminence excessive des langages proches du naturalisme et du réalisme. » Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, op.cit., p.116. (Tda)

⁶²² « Mon intérêt pour le théâtre fut une convergence d'attentes différentes, et même le coup d'Etat militaire a joué un rôle, car (...) il m'a obligé, comme beaucoup de gens, à chercher d'autres espaces d'expression, où la pensée et les projets collectifs soient encore possibles », Ricardo Bartís, « La actuación esa especie de Aleph », *Teatro XX*, n°2, 1991, p.64. (Tda)

⁶²³ « Ce qui s'est passé pendant les années 1970 avait mis en question la légitimité de l'Etat (...) C'était aussi une protestation contre la violence d'Etat et son pouvoir sur notre vie, notre existence (...) Mon lien avec le théâtre était un lien traversé par cette expérience antérieure. (...) Par ailleurs, l'idée de professionnalisation, d'être un professionnel qui aurait accès à certains endroits, appartenait à un ordre auquel je n'appartenais pas. Donc, pour faire du théâtre, il était nécessaire de construire ou de développer quelque chose. » Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁶²⁴ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, op.cit., p. 9. (Tda)

⁶²⁵ *Telarañas*. Fiche technique de la pièce. Texte : Eduardo Pavlovsky. Mise en scène : Ricardo Bartís. Scénographie : Cristina Moix. Costumes : Marlen Kipperband et Cristina Moix. Maquillage : Hugo Grandi. Lumières : Andrés Barragan et Sebastian Acosta. Musique : Juan del Barrio. Jeu : Luis Campos, Marga Grajer, Jorge Luis Rivero, Alfredo Ramos et Pompeyo Audivert. Salle : Teatro del Viejo Palermo – Centro de Arte Contemporaneo.

⁶²⁶ Programme de la pièce, 1977. Archive de INT. (Tda)

⁶²⁷ « *Telarañas* se déroule autour de trois personnages : le Père, la Mère et le Pibe, avec l'interruption de deux membres du service secret : Beto et Pepe. La relation de ce triangle familial est perverse : le fils, le Pibe, semble une personne ayant des problèmes mentaux, ou du moins souffrant de grandes déficiences de la personnalité, il a des rapports sexuels avec la Mère ; la Mère le protège et le remplit de nourriture jusqu'à vomissement, avec un

thématique de la famille dysfonctionnelle était – et est encore – un sujet récurrent dans le théâtre argentin⁶²⁸. Cependant, Pavlovsky apporte une modification fondamentale dans son traitement du sujet, qui sera déterminante pour toute une production dramaturgique nationale qui se créera par la suite⁶²⁹ : la famille chez Pavlovsky n'est pas abordée comme le contexte d'un drame réaliste – comme par exemple dans le classique « *En Familia* », de Florencio Sanchez – ni comme une construction métaphorique – comme dans « *La Nona* », de Roberto Cossa. Avec son triple statut d'auteur-comédien-psychanalyste, Pavlovsky sera l'un des premiers à proposer un texte au service de ce qui est « purement théâtral », où « les personnages ne doivent pas 'dire des idées', c'est-à-dire être des médiateurs de messages, mais les transformer en vécu (*vivencias*) dans le *hic et nunc* de la représentation »⁶³⁰.

Une première version de « *Telarañas* » fut montrée dans le cycle « *Teatro al Mediodía* » du théâtre Payró en 1977, un an après le coup d'Etat militaire, sous la direction du metteur en scène Alberto Ure, et interprétée notamment par Pavlovsky lui-même. La pièce n'avait pas réussi à rester à l'affiche : après deux représentations, la municipalité de Buenos Aires interdit sa présentation publique sous le motif qu'elle attentait à l'institution familiale, mais également qu'elle employait un langage insolent et montrait une « succession de scènes aberrantes, exposées avec cruauté et réalisme extrême »⁶³¹. « D'une férocité inédite dans le théâtre argentin⁶³² », dirait la critique, cette pièce a valu tant à Pavlovsky qu'à Ure d'être menacés et finalement contraints à l'exil pendant la durée du régime militaire. Par ailleurs, elle marque un point d'inflexion dans le travail de Pavlovsky, notamment en ce qui concerne le texte théâtral : celui-ci prend la forme d'une ébauche à retravailler dans les conditions

plaisir presque sadique ; de son côté, elle est sadomasochiste et s'arrange pour que le Pibe la punisse à coups de fouet dans le dos ; le Père est un obsédé du jeu de la roulette, et il est assez sadique, il maltraite son fils jusqu'à presque le tuer. (...) Les parents n'ont aucune conscience de leur comportement sadomasochiste mais tout au contraire, ils pensent qu'ils sont parfaits. A la fin de la pièce, ils offrent une corde à Pibe, avec laquelle il vont l'étrangler. » Alfonso de TORO, « El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky », dans *Teatro postmoderno y política en Eduardo Pavlovsky*, Ediciones Búsqueda de Ayllu, Buenos Aires, 1998, pp. 9-44. (Tda)

⁶²⁸ Marcos ROSENZVAIG, « La familia y sus poéticas », dans *Breviario de estéticas teatrales*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2014.

⁶²⁹ Selon Bernardo Carey, président d'Argentores en 2013 et jury du Prix de la dramaturgie : « La plupart des pièces parlent de la famille et de la famille dysfonctionnelle ». Le paradigme de cette nouvelle dramaturgie centrée sur le caractère abominable des rapports intra-familiaux est la pièce de Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman* (2005). Comme l'expliquent Silvina DIAZ et Ana LIBONATI au IIIème Congrès des Questions Critiques : « La représentation de la famille comme métaphore de la société – en tant qu'image du *statu quo* ou, comme dans ce cas précis [celui de *La omisión de la familia Coleman*] en tant qu'approche critique des institutions – a été et est encore l'un des procédés les plus utilisés dans le théâtre argentin ». Silvina DIAZ *et.al.*, « La dramaturgia emergente à Buenos Aires: Nuevas estrategias de comunicación », III Congreso de Cuestiones Criticas, Rosario, Abril 2013. (Tda)

⁶³⁰ Alfonso DE TORO, « El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky », *op.cit.*, p.15. (Tda)

⁶³¹ Gerardo FERNÁNDEZ, « El centro de gravedad es siempre la familia », *La Razón*, 13/05/1985, p.25.

⁶³² *Ibid.*

spécifiques de la représentation⁶³³. La dramaturgie de Pavlovsky était traversée par la mise en scène d'Ure. Quant à Ure, il travaillait depuis la fin des années 1960 sur les techniques d'improvisation pour donner de la puissance au jeu des comédiens (suivant une méthode qu'il développera à son retour au pays au début des années 1980), et il menait une profonde réflexion théorique sur la potentialité artistique de la répétition théâtrale, *el ensayo*⁶³⁴.

Le fait que Bartís choisisse cette pièce au moment de faire son entrée comme metteur en scène dans le circuit théâtral, deux ans à peine après de la fin de la dictature militaire qui en avait interdit la première version et avait contraint à l'exil son auteur et son metteur en scène, est fortement significatif. D'abord, il s'agit d'un geste qui marque un positionnement politique : la revendication d'un théâtre artistiquement libre face à l'autorité. Ensuite, il signifie un positionnement esthétique : pièce charnière de la recherche artistique de Pavlovsky ainsi que de l'affirmation d'Ure comme metteur en scène, elle s'inscrit dans la lignée du théâtre indépendant qui refusait tant le « costumbrisme » local que le réalisme politique, plaidant pour l'expérimentation. « *Telarañas* » définit ainsi le point de départ du théâtre *bartisien*, établit un lien direct avec deux références du théâtre indépendant local, Eduardo Pavlovsky et Alberto Ure, et inscrit Ricardo Bartís dans la tradition expérimentale du théâtre indépendant⁶³⁵.

De Pavlovsky, Bartís reprendra la critique de la dramaturgie réaliste et la réflexion sur la porosité du texte théâtral qui attend d'être habité par le comédien. La participation de Bartís en tant que comédien aux côtés de Pavlovsky dans la pièce « *Pablo*⁶³⁶ » (1987), sous la direction de Laura Yusem, sera une expérience très importante pour la construction de sa méthode⁶³⁷. Dans « *Pablo* », il était question de continuer à explorer ce qui avait été présenté

⁶³³ « A partir de *Telarañas*, Pavlovsky développera une nouvelle esthétique en ce qui concerne le texte de théâtre. (...) A la différence de la période antérieure, où la modification du texte théâtral était une *possibilité* lors du travail de mise en scène, cela devient la norme : le texte ne sera que l'ébauche d'une idée qui se modifiera à travers des improvisations pour arriver à la pièce théâtrale définitive ». Miguel Angel GIELLA, « La metamorfosis permanente: Eduardo Pavlovsky el actor como dramaturgo », dans Osvaldo Pellettieri (sous la direction de), *Reflexiones sobre el teatro argentino*, Ediciones Galerna, Buenos Aires, 2004, p.200. (Tda)

⁶³⁴ L'œuvre théorique d'Alberto Ure a été récemment publiée en deux livres : *Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)*, Colección Estudios Teatrales, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2009 et *Sacáte la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2012. Le deuxième volume contient deux textes – « Ensayo : campo crítico (1) » et « Ensayo: campo crítico (2) » – où Ure affirme la valeur des répétitions.

⁶³⁵ Alberto Ure a travaillé aux côtés de Carlos Gandolfo, un des piliers de la compagnie *La Mascara* dans les années 1950. Quant à Eduardo Pavlovsky il se reconnaît héritier d'Alejandra Boero, Pedro Asquini et Conrado Pamonet, les deux premiers étant les fondateurs de la compagnie *Nuevo Teatro*. Voir chapitre 1.

⁶³⁶ *Pablo*. Fiche technique de la pièce. Texte : Eduardo Pavlovsky. Mise en scène : Laura Yusem. Jeu : Ricardo Bartís, Elvira Onetto et Eduardo Pavlovsky. Salle : El Hangar.

⁶³⁷ « J'avais observé, en tant que comédien travaillant aux côtés de Pavlovsky, l'énorme intérêt qu'éveillait à l'étranger certains formes d'intensité du jeu des comédiens. Certains champs esthétiques qui sont apparus ici ne

dans « *Telarañas* » : un texte dramatique inachevé, à compléter avec le texte adapté spécifiquement pour le moment du spectacle. Deux éléments sont présents dans ce travail que nous retrouverons dans les œuvres de Bartís comme metteur en scène : l’effacement des caractéristiques identificatoires des personnages – personnalité et psychologie – et le refus d’une structure linéaire de l’histoire⁶³⁸, mais aussi une réflexion méta-théâtrale qui expose en parallèle à la fiction des questionnements propres au théâtre. En d’autres mots, il s’agissait de placer le « problème créateur » au centre de la fiction. À la fin de la pièce, le personnage de « *Pablo* » dit : « Nous voyons l’invisible. Nous nous sommes habitués à l’imperceptible. Le gras c’est ce qui est en plus. Nous devons tout réinventer⁶³⁹. » D’après Alfonso de Toro, cette idée est dirigée explicitement contre le théâtre de thèse, en faveur d’un discours théâtral plus « motivant, évocateur, rempli de vides, où le geste du comédien devient l’élément constitutif de tout personnage »⁶⁴⁰.

Du travail d’Alberto Ure, Bartís retiendra la valorisation des répétitions ainsi que la revendication d’une théâtralité liée au processus de création en soi. Nombreux sont ceux, dans la jeune génération⁶⁴¹, à reconnaître aujourd’hui l’influence d’Ure. Pavlovsky lui-même disait à propos de sa participation à « *Telarañas* » mais aussi d’une pièce antérieure, « *Atendiendo al Sr. Sloane* » (1968) : « Le théâtre qui se faisait à Buenos Aires à ce moment avait comme centre le sujet, la structure, un théâtre de la représentation dont [Juan Carlos] Gené et [Augusto] Fernandez sont les meilleurs exemples. Et lui [Alberto Ure] est apparu avec quelque chose qui a tout cassé. Il est le grand révolutionnaire du théâtre argentin, sans doute ». Pavlovsky ajoute ensuite que l’« espièglerie diabolique » d’Ure se retrouve dans le

correspondaient pas avec le canon de l’époque : une sorte de naturalisme introspectif. Ces visions plus explosives du champ expressif (...) permettaient de produire une certaine autonomie du jeu, et cela devenait très important car cela fracturait le discours dominant qui instituait le texte comme référence principale. » Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l’auteure à Buenos Aires, 2014.

⁶³⁸ Selon Alfonso de Toro, « le personnage de Pablo est une simple mention, un graphème, sans visage, sans passé, sans identité et sans fonction, à l’égal des autres personnages, L. et V. (...) Si quelqu’un demande quelle est la thématique de cette pièce, nous devons répondre : nous ne le savons pas. Il y a un manque total d’organisation pragmatique des discours, c’est-à-dire une carence déictique, un décalage contextuel radical ». Alfonso DE TORO, « El teatro posmoderno de Eduardo Pavlovsky », *op.cit.*, p.67.

⁶³⁹ *Pablo* (1984), Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1986.

⁶⁴⁰ Alfonso de TORO, *op.cit.*, p. 69. (Tda)

⁶⁴¹ Cristina Banegas, comédienne et élève d’Alberto Ure, nous dit lors d’un entretien : « Alberto Ure est un référent des années 1980 et 1990. L’importance d’Ure est qu’il n’est pas seulement un metteur en scène, c’est un penseur, un théoricien ; un penseur de la culture argentine, de la politique, des modèles culturels que nous suivons, des dépendances esthétiques au modèle de l’école américaine du jeu. Il fut disciple d’Oscar Masota, un grand psychanalyste argentin, puis élève de Carlos Gandolfo, la première année en tant qu’élève, la deuxième année en tant qu’assistant, et la troisième ils étaient déjà associés dans un théâtre qui s’appelait *Palos y Piedras*. (...) Je crois qu’il a influencé toute l’avant-garde ultérieure, le CARAJA-JI, Ricardo Bartís, tous ont appris d’Ure. » Entretien avec Cristina Banegas, réalisé par l’auteure à Buenos Aires, 2013.

théâtre de Bartís⁶⁴². « Le théâtre de Bartís est son successeur. Il est difficile de penser à Bartís sans penser à Ure », dira encore Pavlovsky, plus tard⁶⁴³.

Ce qu'il y a d'intéressant dans cette transmission des savoirs et des manières de faire, c'est qu'elle permet d'analyser la temporalité des phénomènes artistiques, et de relier la démarche de Bartís avec une ligne de travail qui le précède (et à qui il s'associera implicitement par le biais de « *Telarañas* »). D'une part, l'héritage d'Ure et de Pavlovsky relie Bartís à la branche expérimentale du théâtre indépendant : celle qui s'opposait au réalisme théâtral argentin ainsi qu'aux méthodes classiques (importées des Etats-Unis ou d'Europe) du jeu de l'acteur déjà à la fin des années 1960⁶⁴⁴. Sans que cela soit explicite, le projet *bartisien* apparaît comme une sorte de pont entre l'héritage du théâtre indépendant et ses formes modernisées.

D'autre part, l'importance d'Ure dans la pensée et la pratique *bartisienne* nous amène à réfléchir à la temporalité de la consécration artistique des artistes-novateurs. Le succès de Bartís ne dépendait pas seulement du caractère innovateur de ses propositions artistiques, héritière comme nous l'avons vu d'une réflexion et d'une pratique qui étaient déjà bien implantées dans le circuit théâtral indépendant à l'époque où Bartís commence à créer ses pièces. Sans sous-estimer le talent de Bartís pour identifier ce qui pouvait constituer un authentique et durable champ d'exploration ni sa lucidité pour utiliser les outils dégagés en une pratique systématique, la résonance de l'œuvre de Bartís – qui surpasse largement celle d'Ure – pose la question des composants hasardeux de la consécration, qui revient à proposer la bonne formule d'innovation au bon moment, là où elle peut susciter le plus d'écho, obtenir le plus de résonance dans le public. Quoiqu'il en soit, le projet artistique de Bartís est parvenu à trouver un public, à se ménager une réceptivité médiatique et institutionnelle, et à attirer un nombre croissant de jeunes étudiants qui ont pendant plus de plus de vingt ans rempli l'atelier et répandu au dehors ses enseignements.

⁶⁴² Pablo Schanton, « El teatro de la herida absurda. Entrevista a Giselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky », *Clarín*, 31/02/2004, consulté le 24/08/2016.

⁶⁴³ Pavlovsky, qui avait été désigné par la critique locale comme un des représentants du théâtre d'avant-garde dans les années 1960 et 1970, estimera récemment qu'Ure est le père de l'avant-garde argentine des années 1980 et Bartís son fils. Eduardo Pavlovsky, « Esa travesura diabolica », *Página 12*, 27/02/2011, consulté le 24/08/2016.

⁶⁴⁴ « La fusion texte-corps comme axe primordial du travail apparaît dans le milieu théâtral des années 1960 où les avant-gardes et l'expérimentalisme connaîtront leur plus haut niveau de développement. Le système de production laisse la place aux créations plus ascétiques où le centre sera le comédien, et l'espace scénique sera vide ou presque. » Miguel Angel GIELLA, « La metamorfosis permanente: Eduardo Pavlovsky el actor como dramaturgo », *op.cit.*, p.198.

Eduardo Pavlovsky, « Théâtre du devenir »
Revista El Ojo Mocho (1998)

« En 1985, Bartís a dirigé *Telarañas*, une de mes pièces, qui avait été interdite pendant la dictature ; j’ai perçu alors, dans nos premiers échanges entre auteur et metteur en scène, un talent singulier qu’on trouve rarement parmi les metteurs en scènes du théâtre argentin. Une rigueur exceptionnelle dans le travail – conduisant parfois les comédiens à la limite de l’effondrement – en plus du désir d’expérimenter et de pousser le jeu jusqu’aux situations limites. J’ai dit une fois que si Fernandez était *le* metteur en scène du théâtre traditionnel, Bartís est *le* metteur en scène de l’avenir théâtral – d’un théâtre des états ou les comédiens expérimentent avec le texte ; l’histoire est déviée et le temps chronologique est supplanté par le temps des intensités. (...) Les comédiens des spectacles de Bartís (*Telarañas, Hamlet, Postales argentinas, El corte*) expérimentent de grandes variations d’intensité dans un court trajet (il ne faut pas confondre trajet et mouvement). Je crois que le théâtre de Bartís se rapproche plus la ‘réalité’ que celui de Fernandez. (...) Les pièces de Bartís ne sollicitent pas seulement la narration ou la ligne argumentaire de l’auteur. L’expérimentation va jusqu’aux limites des possibles. Le texte est criblé lors des répétitions pour trouver d’autres sens. Les corps des comédiens sont pure puissance de jeu (...) La matière première du champ d’expérimentation. Avec un court trajet les personnages se déterritorialisent. Ils se foutent de la scénographie (...) Il n’y a pas de rapport ou de lien entre les personnages. Juste la pure machine de connexion entre eux. Pur rhizome. (...) L’autre jour je suis allé voir une répétition d’une pièce sur des textes de Roberto Arlt et j’ai passé un moment très séduisant et stimulant face au caractère inattendu de chaque événement dramatique. Toutes les scènes devenaient quelque ‘chose de plus’. Tout me surprenait. C’était l’opposé de la prévisibilité d’un certain type de théâtre *du Rio de la Plata*. Une sorte de magie, du théâtre de l’événement. Théâtre du devenir. C’est sa ‘singularité spécifique’. Sa signature de créateur. Son sceau. Sa trace. »

À présent que nous avons identifié le socle des références théâtrales de Bartís, ce qui le place dans un « axe temporel de ruptures cumulatives »⁶⁴⁵, il faut comprendre comment celui-ci se projete à l’avenir. Pour cela il est nécessaire dans un premier temps d’identifier ses antagonistes esthétiques, pour pouvoir ensuite examiner la construction de sa méthode ou « langage théâtral ». Bartís a construit tout un discours contre le type de théâtre qui d’après lui s’oppose aux processus de ruptures cumulatives où s’inscrit son travail. De la sorte, en

⁶⁴⁵ Le contexte d’origine de ces ruptures cumulatives serait le théâtre avant-gardiste des années 1960, dont Eduardo Pavlovsky et Giselda Gambaro sont les principaux représentants. Ensuite elles toucheront le théâtre plus expérimental qui se développe pendant les années 1970 (dont Alberto Ure ou Laura Yusem représentent des modèles pour les générations plus jeunes). Enfin elles aboutissent à la génération de Bartís, parmi lesquels certaines figures de l’*under* théâtral et le collectif El Periférico de Objetos. Dans un entretien paru dans *El País Cultural* de Montevideo, Bartís estime : « C’est évident que c’est un théâtre faible, avec plusieurs limitations, mais il continue à manifester des signes forts de vitalité et une certaine capacité de réactivité. Dans ce sens, à côté du travail d’artistes comme Kogan, Amitin, Yusem, Ure, Pavlovsky, Gambaro et d’autres des générations précédentes, le plus important a été les propositions de l’*under*. Au-delà de leur créativité artistique (...) des groupes comme Las Gambas al Ajillo, Los Melli, La Organizacion Negra, ainsi que des personnes comme Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese et Batato Barea ont su construire un espace inédit, non conventionnel, qui a pu générer son propre public. »

identifiant des opposants précis, il peut donner à son théâtre l'ampleur de la nouveauté : tant à travers ses déclarations publiques (il profitera de chaque opportunité pour se prononcer contre le « théâtre dominant ») que par l'entremise de ses pièces – comme « *Postales argentinas* » (où il fait référence le rôle créateur de l'auteur) et « *Hamlet, o la guerra de los teatros* » (où est défendue l'autonomie de l'acteur face au metteur en scène).

Ainsi, l'antagoniste du théâtre *bartisien* n'est pas un circuit théâtral spécifique, comme c'était le cas à l'époque de l'ancien théâtre indépendant (théâtre indépendant *versus* théâtre commercial), et pas non plus un ennemi politique (le péronisme, les militaires), deux antagonismes que nous avons analysés dans le premier chapitre. L'opposition que propose et théorise Bartís le situe face à une manière de faire qui, d'une part a perdu le goût de la recherche et de l'expérimentation, et d'autre part a abandonné le combat de l'indépendance théâtrale pour occuper des places au sein des institutions publiques. Sur l'esthétique de ce théâtre dominant, Bartís constate :

Il existe un théâtre dominant qui est le théâtre représentatif, le théâtre psychologique, lequel se structure autour d'un récit qui a de sens par sa causalité (...). Un théâtre avec des personnages qui sont définis très précisément – tant par leur physique que par leurs émotions – par rapport à leurs modèles réels. Les personnages racontent une histoire qui est présentée comme réelle. Le récit prime le corps de l'acteur. Etant donné que le récit prime l'acteur, le précède d'une certaine manière, le travail des comédiens consistera à reproduire, représenter ou amener dans l'espace scénique cet élément qui lui préexistait. Un bon acteur sera celui qui arrivera à se rapprocher le plus de cette représentation de sens préexistante. Ceci est le théâtre dominant⁶⁴⁶.

Ce reproche esthétique accompagne une critique politique : ce théâtre conventionnel est « dominant » non seulement parce que ses formes esthétiques sont les plus courantes dans les scènes argentines – peu importe qu'elles soient commerciales, étatiques ou amateur – et qu'il représente ce que le grand public entend par « théâtre » ; mais il l'est également dans la mesure où il permet d'occuper les postes centraux des institutions publiques, et partant, de définir les critères pour l'obtention des subventions et des prix, plus indirectement de dicter une *doxa*, les critères de ce qu'il faut faire.

Quand le mouvement des théâtres indépendants a fait son apparition, l'idée d'indépendance avait un rapport avec une nécessité de survie : comment faire pour produire et faire jouer une œuvre singulière en dehors du circuit commercial. Ceci est un des héritages que nous a laissé le théâtre indépendant, en ce qui concerne le développement de lieux et de groupes alternatifs, d'un système de production coopératif, de rassemblements hors du théâtre commercial ou officiel. Mais il faut aussi

⁶⁴⁶ Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla, op.cit.*, p.118. (Tda)

penser à tout un secteur de ce théâtre qui n'a pas pu triompher. Les représentants du théâtre indépendant ont finalement occupé des postes officiels ou entretiennent des rapports confus avec l'État, et ceci fait partie d'une relation politique⁶⁴⁷.

La critique d'une certaine institutionnalisation du théâtre indépendant alimente ainsi la revendication par Bartís du caractère « marginal » de sa démarche⁶⁴⁸. Pour certains, ses propos ainsi que la fermeté de ses critiques sont contradictoires avec le fait qu'il a négocié de nombreuses fois avec les institutions culturelles publiques : notamment pour la production totale ou partielle de certaines de ses pièces, la co-production de tournées, ainsi que pour obtenir des subventions pour la salle du *Sportivo Teatral*. Le contre-argument de Bartís à ses détracteurs est qu'accepter ce type de soutien ne fait pas de lui un artiste institutionnel, qu'il reste quand même du côté de l'indépendance⁶⁴⁹ : l'argent de l'État est un maigre pourcentage de ce que coûte la production des pièces, la maintenance d'un espace théâtral, le traitement d'un nombre minimum de salariés. En ce qui concerne les prix, la reconnaissance, la participation à des festivals internationaux, il s'agirait plutôt d'un échange de prestations que de faveurs de l'État, contrairement à ce que suggèrent certains.

Encadré N° 12 : Les artistes et le pouvoir : la querelle médiatique entre R. Bartís et le Teatro San Martín.

Kive Staiff, directeur du théâtre San Martín, « Artistes et pouvoir, une relation si délicate »
Diario Clarín, 1999⁶⁵⁰

« La relation des artistes et intellectuels avec le pouvoir a été toujours conflictuelle. Non seulement quand il s'agit de lutter ou de négocier avec un pouvoir idéologiquement ou moralement antagonique, mais également quand le pouvoir, par les membres qui le constituent, par sa légitimité ou par son utopisme, peut être considéré un ami ou, au moins, un voisin des intellectuels.

Néanmoins, même dans ce second cas – l'exemple du gouvernement national et de celui de la ville de Buenos Aires, désignés démocratiquement – les relations avec le pouvoir sont vécues dans le monde de la culture comme un signe de soumission, comme une complicité, comme le renoncement à certains principes idéologiques et éthiques.

Ces questions traversent l'article publié par le journal Clarín le lundi 5 [juin, 1999], où la chorégraphe Ana

⁶⁴⁷ Ricardo BARTÍS, « El teatro independiente y el teatro actual », *Revista Teatro XXI*, n°15, 2002, p.21. (Tda)

⁶⁴⁸ « Je me sens fort dans la marginalité, je vis ma marginalité comme un acte de préservation », dit Ricardo Bartís en 1989. Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla, op.cit.*, p.62.

⁶⁴⁹ Lors de la tournée de Hamlet en Espagne, Bartís souligne que la production du théâtre San Martín est une collaboration ponctuelle : « Ni les comédiens ni moi-même n'appartenons à ce qui pourrait se définir comme une culture officielle. Même si nous ne sommes pas une compagnie instituée, nos intérêts, notre esthétique et notre recherche individuelle nous affilie à un nouveau théâtre très différent de ce que les compagnies argentines officielles ont montré dans leurs tournées en Espagne. Aussi j'espère que le public aura le désir de voir les autres façons de faire du théâtre qui existent aujourd'hui dans notre pays. » « El teatro San Martín de Buenos Aires acerca al Lliure un « Hamlet »-actor », *La Vanguardia*, Barcelona, 30/06/1992. (Tda)

⁶⁵⁰ Kive Staiff, « Artistas y poder, esa relación tan delicada. », *Clarín Espectáculos*, Buenos Aires, 10/06/1999. (Tda).

Maria Stekelman et les metteurs en scène Ricardo Bartís (*Sportivo Teatral*) et Daniel Veronese (*El Periférico de Objetos*) dialoguent sur la présence du théâtre argentin dans les festivals internationaux et notamment dans le prochain Festival d'Avignon en France, et critiquent – certains plus que d'autres – le soutien de l'Etat, du pouvoir, à la culture et au théâtre en l'Argentine.

Les diatribes de Ricardo Bartís ne me surprennent pas, car il aime bien réaffirmer le personnage contestataire qu'il a lui-même créé, une sorte d'anarchiste expropriateur (...) qui d'une main porte un drapeau souhaitant une 'apocalypse' du système, tandis que l'autre reste tendue afin de recevoir l'argent qui va lui permettre (...) de continuer à être un artiste en activité.

Il est opportun de rappeler que Bartís a fait la première de *Postales Argentinas*, sa première et remarquable pièce, au *Teatro San Martin* en 1989, grâce à une production intégrale de cette institution ; et qu'en 1991 il a présenté dans les mêmes conditions son *Hamlet* ; qu'à la fin de 1998 il a présenté dans la salle Martin Coronado *El pecado que no se puede nombrar*, spectacle pour lequel il a reçu un financement de 30.000 pesos et des contrats pour ses comédiens et pour lui-même pendant toute la saison.

Il est également opportun de rappeler que Bartís a reçu le soutien de la *Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería* en plusieurs occasions, ce qui a permis à sa compagnie de voyager et de participer à différents festivals internationaux durant plusieurs années. Enfin, il ne s'est pas montré idéologiquement ni éthiquement affecté il y a quelques semaines quand il est monté sur la scène de la salle Martin Coronado pour recevoir le prix Trinidad Guevara du Gouvernement de Buenos Aires, qui comprend une subvention à vie (...).

Bien évidemment, comme le suggère l'article de Kiev Staiff dans le tableau, les déclarations de Bartís dérangent nombre d'artistes engagés dans les institutions publiques. D'abord parce qu'elles rallument un débat formel et politique au sein du théâtre, qui était éteint depuis les années 1960, mais également parce que Bartís touche un point sensible : au cœur de la nouvelle politique culturelle du Parti Radical auprès duquel se sont engagés de nombreux artistes après la dictature. Bartís leur reproche d'avoir abandonné leur indépendance pour travailler dans l'institution ; quant à eux, ils sont offusqués par ces critiques car ils ne se considèrent pas comme des fonctionnaires de l'Etat ou des politiciens, et ils justifient leur implication politique comme une sorte de devoir moral de défense des principes historiques du théâtre indépendant. Les artistes attaqués vivent mal l'insolence de ceux qui, tel Bartís, critiquent les réussites de l'administration démocratique (surtout après la désarticulation complète des politiques culturelles pendant les années de dictature) alors qu'ils bénéficient eux aussi des nouvelles politiques, voire en sont des bénéficiaires privilégiés.

Certes, la radicalité des propos de Bartís contre les institutions est parfois paradoxale. Néanmoins son discours d'indépendance face à l'Etat le préserve dans l'hypothèse de revirements politiques tels que le pays en a connus très tôt dans les années 1990. De plus, son discours méfiant et critique vis-à-vis du pouvoir trouve des adeptes parmi les artistes plus jeunes car il se rapproche de l'esprit disruptif des premières années de l'après-dictature que

nous avons analysée dans le chapitre 2. En tout état de cause, le discrédit de la classe politique argentine et des institutions politiques ne feront que croître au long des années 1990, au point que plusieurs artistes vont démissionner de leurs postes publics, et les propos comme ceux tenus par Bartís s'agrègeront rapidement à une critique militante sous l'étendard – une fois de plus – de l'indépendance théâtrale.

5.1.2. La poétique : à la recherche d'un « langage théâtral »

Une des grandes réussites de Ricardo Bartís a été d'élaborer une ligne de travail qui s'est ensuite répandue au sein du théâtre argentin. Cela correspond à une prise de position parmi les possibilités de l'époque, à un véritable choix d'orientation, ainsi que nous l'avons expliqué dans la section précédente. Bartís voulait renouveler le langage théâtral. Qu'entendait-il par « langage théâtral » ? Il ne s'agit pas d'un langage écrit, d'une textualité ou d'une dramaturgie, non plus d'un style – qui aurait succédé à l'absurdisme, au costumbrisme ou au réalisme dans le théâtre argentin. Sa recherche d'un langage s'applique à un phénomène propre au théâtre, quelque chose qui ne peut exister que sur scène, au moment de la représentation, et qui repose selon Bartís sur le jeu des comédiens. Comprendre la ligne créatrice de Ricardo Bartís et ses choix artistiques – « la dimension poétique du théâtre » dirait-il – est indispensable pour étudier la construction d'une sorte de *nomos*, c'est-à-dire de « principe de vision et de division légitime⁶⁵¹ ». A travers la légitimité croissante de sa démarche artistique, il finit par imposer un nouveau principe de division, qui permet de faire la distinction, toujours suivant les termes des acteurs du champ, entre un « vrai » théâtre de recherche et un théâtre qui ne fait que répéter des formules déjà éprouvées.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, la définition de ce que pourrait être un « acteur national » avait été un sujet de débats au sein du théâtre indépendant au milieu des années 1950. Le constat que le mouvement des théâtres indépendants avait promu une dramaturgie nationale, développant un corpus considérable de pièces mais sans faire progresser les techniques de jeu et la formation des comédiens, avait motivé la focalisation sur la recherche de compagnies comme *La Mascara* ou *Nuevo Teatro*. Leurs ateliers ont travaillé à une réinterprétation locale de la méthode Stanislavski telle qu'on la pratiquait notamment à l'*Actor's Studio* et dans d'autres écoles de jeu. La recherche que développera Bartís – influencé quant à lui plutôt par Meyerhold –, plus de trente ans après, poursuit l'exploration du jeu de l'acteur mais s'écarte de toute méthode déjà établie. Ces méthodes, dira Bartís, ont

⁶⁵¹ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, op.cit.*, p.377.

été conçues aux Etats-Unis dans un contexte spécifique et dans des conditions sociales de production particulières, ce qui les rend inadéquates à toute application systématique en Argentine. Il s'agissait donc d'emprunter un chemin de recherche similaire, mais depuis le contexte social argentin : non pas de traduire les exercices et les techniques que d'autres avaient inventés des décennies plus tôt, mais de créer une méthode tenant compte de la spécificité du champ expressif des Argentins.

La méthode de travail que Bartís transmet à ses étudiants lors des ateliers, et qu'il a mise en pratique au fil de la création de ses pièces, peut se structurer, d'après notre étude, en trois vecteurs : 1) la relation metteur en scène/comédien ; 2) le processus de création et l'accent mis sur l'ensayo (les répétitions) comme générateur du langage ; 3) la relation comédiens/spectateurs comme finalité ultime de l'activité théâtrale.

En ce qui concerne le premier vecteur, le rôle du metteur en scène est de trouver le « rythme » théâtral de la pièce ainsi que de proposer un « champ d'idées » – dont les points de départ peuvent être des textes théâtraux, des romans, des faits historiques, des symboles culturels, des enjeux sociaux⁶⁵². Il y a ici une volonté manifeste de renforcer le rôle du comédien face à celui du metteur en scène (d'ailleurs, Bartís refuse la notion française de mise en scène car elle suppose que le rôle du « metteur en scène » est juste de traduire scéniquement une pièce déjà créée⁶⁵³. A défaut d'un autre terme nous continuerons cependant à utiliser cette notion.) « Il existait la nécessité, à ce moment, de considérer autrement l'espace de jeu : comme un espace où les comédiens puissent penser, avoir un discours propre et ne pas se soumettre aux idées pré-ordonnées⁶⁵⁴. » Ainsi, le metteur en scène/directeur d'acteurs est considéré plutôt comme un guide dans la création, qui aide à faire émerger une pièce à partir des répétitions avec les comédiens.

L'espace d'autonomie des comédiens sera donc forgé à travers les répétitions. « Les répétitions sont une sorte d'explosion, d'intensité pure, de recherche pure, où plus que jamais la pièce – ses thématiques, ses idées – est une référence à violenter⁶⁵⁵. » Cela implique de nouveaux rapports de pouvoir dans l'équipe de travail, car le comédien est incité à défier –

⁶⁵² Les mots entre guillemets sont ceux utilisés fréquemment par Ricardo Bartís au cours d'entretiens, et qu'on retrouve dans les propos d'artistes qui ont suivi sa formation.

⁶⁵³ La notion de « metteur en scène » suppose « une sorte d'organisation plastique d'un récit qui préexiste, comme si le récit théâtral était le récit des faits que la pièce raconte et non pas la combinaison des rythmes, des sons, des vélocités, entre les corps, entre les intensités ». Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure.

⁶⁵⁴ Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, op.cit., p.115. (Tda).

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p.67. (Tda).

avec ses propres références, son propre discours, sa sensibilité – les idées initiales du directeur d’acteurs. Au final, ce langage théâtral collectivement établi – un rythme, une temporalité de la scène, une intensité – est ce qui est mis en relation avec le public, plus qu’un message ou une histoire. A défaut d’histoire ou de texte qui soit central, les comédiens font appel à l’établissement d’un « champ associatif » entre eux et les spectateurs. L’établissement de ce champ associatif vise à ce que les références, les objets, les dialogues et les autres éléments de la pièce soient susceptibles de résonner dans l’imaginaire des spectateurs.

Encadré N°13 : Le jeu de l’acteur dans le théâtre *bartisien*

« Comment devons-nous penser la formation de l’acteur ? Je ne sais pas. Mais on pourrait proposer un point de départ : désacraliser les textes sur la formation de l’acteur, les conceptions qui se sont installées comme de véritables religions, au contenu interchangeable, avec des perspectives apostoliques (...). On dirait qu’ils [les artistes du théâtre dominant] n’ont pas compris que chaque conception (que ce soit le naturalisme de Stanislavski, la sauvagerie d’Artaud ou la distanciation brechtienne) a émergé dans un contexte historique et social précis. Je ne m’oppose à aucune de ces lignes de travail, mais je m’oppose au réductionnisme dogmatique que leur ont fait subir nos représentants [du théâtre argentin]. Cet immobilisme idéologique dans le milieu du théâtre n’est qu’un des symptômes du fonctionnement de toute la société qui se trouve malheureusement résignée, sans aucune envie de contester ce qui a été préétabli⁶⁵⁶. »

« Le jeu du comédien est en rapport avec la passion, d’une manière physique, elle impose la présence du corps comme un champ théorique, comme une situation définitive... L’acteur joue la pièce, et d’autres choses interviennent à ce moment : la perception de la salle, sa propre histoire personnelle, des associations, des rythmes, des textures. Il démultiplie le sens de l’action au même moment où il la fait. Dans une époque aussi fonctionnelle que la nôtre, dans le champ de la politique, du journalisme, etc., le jeu continue à être le seul mensonge fort qui propose une réflexion plus métaphysique, plus sincère, et en outre qui comporte des risques⁶⁵⁷. »

« Je pense que l’acteur (...) d’une certaine manière se suicide pour être un autre. L’intéressant n’est pas tellement la composition du personnage mais la décomposition de la personne⁶⁵⁸. »

« L’acteur est le sujet et l’objet du jeu⁶⁵⁹. »

“*Hamlet o la guerra de los teatros*” : les dilemmes de l’acteur national

« *Le poids de mon statut de fils est dur à porter*⁶⁶⁰. »

Suite au succès de « *Postales Argentinas* » et après plus d’une année de travail au *Sportivo Teatral*, Ricardo Bartís présente en 1991 sur la scène du Théâtre *San Martin* une

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 29. (Tda).

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 32. (Tda).

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 35. (Tda).

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.26. (Tda).

⁶⁶⁰ En espagnol : “: *Me pesa mi condición de hijo*”. Hamlet dans “*Hamlet o la guerra de los teatros*”, Ricardo Bartís, *Ibid.*, p.100.

version du « *Hamlet* » de William Shakespeare qu'il appellera « *Hamlet o la guerra de los teatros* » - [« Hamlet ou la guerre des théâtres »]⁶⁶¹. Cette version de « *Hamlet* » présente plusieurs éléments d'intérêt sociologique. D'abord, grâce au succès de « *Postales argentinas* », le *Teatro San Martin* s'engage dans la production de la création ainsi que dans sa diffusion, y compris à l'international. Le *Sportivo Teatral* s'empare d'un classique connu par le public du *Teatro San Martin*, ranimant le débat sur le thème respect/profanation des textes classiques. La visibilité apportée par le *Teatro San Martin* et l'attractivité que suscite toujours une version de « *Hamlet* », mais aussi les attentes créées après le succès de « *Postales argentinas* », ont occasionné un intérêt considérable dans la presse et le public, et des critiques disparates : pièce amateur, du niveau d'une fête de fin d'année d'école de théâtre, résultat d'une expérimentation ratée, pièce géniale...

Dans une certaine mesure, Bartís a utilisé le dilemme de « *Hamlet* » pour affirmer son positionnement en tant qu'artiste dans le milieu théâtral local : quant à la place du comédien dans le contexte théâtral argentin – quel est son degré de liberté face à l'imposition autoritaire de méthodes ? ; à l'autonomie des artistes vis-à-vis des conventions qu'imposent les classiques – quelles sont les possibilités d'expérimentation et de créativité que nous laisse un texte classique ? comment peut-on jouer Shakespeare en étant dépourvu de tradition shakespearienne ? ; enfin quant au rapport entre théâtre et politique dans l'Argentine des années 1990 – comment peut-on faire du théâtre quand la politique s'est approprié les outils de la représentation et de l'artifice théâtral ? S'il était question avec « *Postales argentines* » de parler d'un pays disparu – celui que les dictatures militaires ont fini par détruire –, il s'agit avec « *Hamlet* » de parler de ce nouveau pays qui s'édifie sur des ruines, et surtout du positionnement de l'artiste face à cette situation⁶⁶².

⁶⁶¹ *Hamlet o la guerra de los teatros*. Fiche technique. Version et mise en scène : Ricardo Bartís. Lumières : Ricardo Bartís et Lito Pastran. Musique originale : Carlos Villavicencio, interprétée par la Camerata Bariloche. Chanson Dinamarcavaaladisco : Fito Paez. Costumes : Pablo Cremona. Video : Marcelo Rembado. Maquillage : Eugenia Bekeris. Travail de la voix : Victor Lateria. Jeu avec les armes : Hernan Martinez. Assistent à la mise en scène : Rolf Larsson et Ofelia Ximenez. Assistant de scénographie : Miguel Owezaryk et Carlos Masoch. Jeu : Pompeyo Audivert, Osvaldo Santoro, Alicia Palmes, Toti Ciliberto, Alejandro Urdapilleta, Soledad Villamil, Julio Suarez. Salle : Teatro Municipal General San Martin, puis Sala Biblioteca del Centro Cultural Ricardo Rojas. Prix : Prix Leonidas Barletta du meilleur metteur en scène de la saison 1991. Tournée : 1991, Festival Iberoamericano de Cadiz (Espana), 1992, Olimpiadas Culturales Barcelona (Espana), Festival International de Nantes (France), Journées Internationales du Théâtre (Montpellier), Festival des Deux Mondes à Essen (Allemagne).

⁶⁶² « Pour *Hamlet*, nous sommes partis du double sens de la question 'être ou ne pas être'. D'abord, la dimension technique du jeu nous intéressait : qu'est-ce que c'est, 'être' sur scène ? (...) Il y avait aussi une dimension plus existentielle mais en rapport aussi avec le jeu : *Hamlet* soulevait certaines préoccupations et sensations que nous avions concernant l'espace laissé au jeu et la place de l'acteur dans la société face à l'installation brutale du 'jeu' au sein de la société, des médias et de la politique (...). Nous voyons la politique comme un artifice très développé. Le travail du comédien et l'espace de jeu s'est réduit face à celui des politiciens et cela nous

Comme son nom l'indique, « *Hamlet* » fait référence au classique anglais, et Bartís respecte les éléments du texte original : une grande partie des dialogues, les personnages principaux, le contexte fictif du royaume du Danemark et la structure générale de la pièce. Pourquoi « *La guerre des théâtres* » ? Ces mots font référence d'après Jorge Dubatti à une sorte de « guerre des styles » qui traverse le théâtre argentin pendant les années 1980 et 1990 avec la remise en question des conventions : « La pièce est faite de combinaisons de différents poétiques et usages théâtraux. Bartís intègre le tragique au comique, le respect à la transgression, le réalisme à la symbolisation (les pommes, les chaussures), le conflit intérieur à l'effet clownesque⁶⁶³. » Ce collage a été perçu par certains critiques comme une trahison de la tragédie shakespearienne⁶⁶⁴ ; au point de déplorer la présence de nombreux jeunes parmi le public qui risquaient de retenir une idée déformée du classique anglais⁶⁶⁵, ou de critiquer fortement le jeu des comédiens qui ne se rapprochait pas de ce qu'ils attendaient d'un comédien professionnel jouant Shakespeare au *Teatro San Martin*⁶⁶⁶. Quelque fut sa qualité artistique, le « *Hamlet* » de Bartís avait quelque chose qui dérangeait le public habituel du *Teatro San Martin* mais qui réjouissait un nouveau public plus jeune.

Néanmoins, la « guerre des théâtres » n'était pas seulement une guerre de styles ou de méthodes. C'était une guerre que le théâtre déclarait à d'autres sphères de la vie sociale et politique argentine. D'après Bartís, « si le théâtre ne se bat pas pour préserver sa propre théâtralité, il sera absolument anéanti, car le théâtre est absorbé aujourd'hui par les autres espaces – la société, la politique, les médias. C'était pour nous une manière de mener une guerre depuis le théâtre contre certaines formes sociales et politiques qui utilisent notre alchimie ». Le *Hamlet bartisien* essayera de re-signifier le dilemme shakespearien dans de nouvelles circonstances : d'une part, comment rendre son action plus efficace tout en étant

remplissait de doutes. La question était de savoir s'il y avait du sens à faire du théâtre dans une réalité si dramatisée. » Ricardo Bartís, *Ibid.*, p.88. (Tda.)

⁶⁶³ Jorge Dubatti, « Hamlet y la guerra de los estilos », *Teatro XXI*, 1991. (Tda.)

⁶⁶⁴ « N'importe quel classique permet des relectures et des transgressions, mais toujours en gardant beaucoup de justesse dans la proposition car sinon la recherche se retourne contre le travail, ce qui est le cas dans cette version dirigée par Ricardo Bartís. Le texte de Shakespeare est complètement déstructuré, comme si c'était un casse-tête. Heureusement, la beauté des phrases célèbres s'élève, comme si le texte voulait se moquer des acteurs du moment. » Ana Seoane, « La guerra de los teatros », *La Prensa*, Buenos Aires, 05/10/1991. (Tda.)

⁶⁶⁵ « Ce qui personnellement m'inquiète, (...) c'est que le public était paradoxalement jeune (ce qui est très bien), qu'il ne connaissait très probablement pas la version originale (ce qui est moins bien), et qu'ils ne vont sûrement pas revenir à celle-ci par la suite. Or, ils ont eu un « Hamlet » de troisième main par rapport à celui de Shakespeare, et ils resteront avec la certitude que le personnage est quelqu'un de particulièrement pervers et marrant. » Cesar Magrini, « Una nueva vuelta de Shakespeare con un Hamlet de tercera mano », *El cronista comercial*, Buenos Aires, 15/10/1991, p.2 (Tda.)

⁶⁶⁶ « Personne n'est remarquable dans la distribution, mais il faudrait quand même leur donner quelques conseils : il faudrait qu'ils perfectionnent la diction, qui n'était pas du tout claire, et qu'ils fassent attention à l'émission et à la puissance des voix qui deviennent des chuchotements difficiles à entendre. » *Ídem*.

fidèle à ses émotions et sentiments (le dilemme de Hamlet l'acteur), et d'autre part comment peut-on faire du théâtre au sein d'une théâtralisation si flagrante du monde réel (le dilemme de Hamlet le citoyen) ?

Encadré N°14 : Hamlet l'acteur et Hamlet le citoyen.

« Voulons-nous discuter avec le Théâtre San Martin et avec les formes théâtrales traditionnelles et leur dire que nous ne pouvons faire du Shakespeare, que nous n'avons pas une tradition shakespearienne mais qu'en revanche nous pourrions avoir notre propre regard sui lui ? Ces idées sont déjà les points de départ d'un langage ou d'hypothèses de travail. Hamlet est l'histoire d'un mort. Nous habitons un pays où le général Perón continue à être une référence, un pays où le poids des morts est lourd. Hamlet est une pièce où un mort parle et le fils accepte le mandat qui lui est proposé depuis la mort. Tous ces éléments étaient constitutifs du langage à développer⁶⁶⁷. »

Le personnage du père mort de Hamlet prend une place très importante dans cette version, devenant la matérialisation – par sa présence constante sur la scène – du mandat qui trouble l'esprit du jeune Hamlet. La pièce commence par une scène ajoutée : la mort mimée du père de Hamlet face au reste des personnages. Mais une fois mort, le corps du père reste sur scène toute la durée de la pièce, se réveillant de temps en temps pour dialoguer avec son fils. Le rapport entre Hamlet et le père mort (le Mort) permet de traiter les deux conflits de la nouvelle situation où se trouve le jeune prince : celui de l'acteur et celui du citoyen.

D'une part, le Mort était le symbole d'un vieux maître du jeu théâtral (Augusto Fernandez, par exemple) et Hamlet celui d'un comédien qui suit sa partition de jeu. Le Mort/metteur en scène ordonne des actions, et Hamlet/comédien doit les jouer. « Hamlet voulait ressentir, et exige de l'acteur des sentiments et de la vérité, mais lui-même ne pouvait pas entreprendre d'action volontaire, malgré le mandat du père. Il devait faire quelque chose, et cependant il observait la réalité tragique sans pouvoir rien entreprendre. En revanche le comédien, à partir de l'événement mensonger du jeu, produisait une modification substantielle. (...) Ainsi, Polonius incarnait pour nous une manière de jeu très démagogique : 'je mens et je suis'. Il lui fallait juste une expression fausse pour exister. Cela commençait à être très évident dans l'Argentine des années 1991. Ce qui importait, c'était le droit de dire quelque chose, plus que la vérité de ce qui était dit⁶⁶⁸. »

D'autre part, le Mort représentait un leader politique (Juan Domingo Perón, par exemple) et Hamlet un intellectuel argentin qui questionne son rôle de citoyen et se voit immobilisé par sa propre réflexion. « Nous ne voyons pas Hamlet comme un personnage héroïque ni romantique mais plutôt comme l'intellectuel argentin, vide, une simple réflexion tournée vers soi, où l'être rumine sa propre conscience et où la conscience n'est plus un élément qui organise des alternatives concrètes. La conscience détruit l'homme et le place à un endroit de complaisance narcissique qui l'éloigne de l'existence. »⁶⁶⁹ Suivant cette lecture, le personnage de Claudio est parfois associé à la figure du président d'alors, Carlos Menem : « il s'est interposé entre le vote populaire et mon espoir », dit Hamlet à son père.

⁶⁶⁷ Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, op.cit., p.178.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.92.

⁶⁶⁹ *Idem.*



Pompeyo Audivert (Hamlet) et Alejandro Urdapilleta (Polonius) dans *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991)
©Archive du Teatro San Martin.

Cette pièce soulève trois questions. D'une part, comment aborder une pièce classique ? Qu'est-ce que représente le fait de jouer un 'classique', et Shakespeare en particulier ? Et que signifie de le faire avec le langage du *Sportivo Teatral* dans le contexte argentin des années 1990 ? Choisir « *Hamlet* », l'une des pièces les plus connues de l'auteur anglais, permettait d'exprimer un travail créatif à partir du décalage qu'il y a entre l'original et sa transposition (une stratégie similaire à celle adoptée par *El Periférico de Objetos* avec sa version de « *Hamlet Machine* » de Heiner Muller). Le questionnement sur la place de l'acteur permettait en outre à l'équipe du *Sportivo* de se démarquer des nombreuses versions argentines des pièces de Shakespeare, certaines très célébrées comme le « *Hamlet* » joué par l'acteur Alfredo Alcon, et de prendre encore plus leur distance par rapport à celles-ci⁶⁷⁰. Mais à la différence de la lecture de *Hamlet* faite par *El Periférico* par le biais des objets, la clé du *Hamlet bartisien* était le jeu des comédiens : un jeu qui délaissait le réalisme mais qui s'éloignait aussi de la *catharsis* tragique grâce à l'incorporation de la parodie et du grotesque.

⁶⁷⁰ A cette époque s'initie une tendance à intervenir et expérimenter à partir de textes classiques, que vont adopter bien d'autres artistes de la même génération. Ce qui était une pratique déjà répandue sur les scènes européennes apparaît encore dans les théâtres argentins comme un sacrilège. Nous émettons l'hypothèse que la décision d'intervenir sur les textes et de les réinterpréter rejoint le phénomène d'affirmation d'un 'théâtre argentin'. Nous y reviendrons dans la troisième partie de la thèse.

Finalement, le dilemme du prince *Hamlet* dans les circonstances spécifiques d'un royaume corrompu, permettait à la troupe du *Sportivo* de questionner la place de l'acteur, et du théâtre en tant que tel, face à la théâtralisation de la société argentine (médiatisation de la politique et spectacularisation de la vie privée) qui constituait l'une des préoccupations de la critique intellectuelle pendant les années du *ménémisme*.

« *Muñeca* » et « *El Corte* » : une étude sur l'argentinité.

« Maintenant c'est moi qui vais trancher. Maintenant je vais prouver comment avec ce métier, que je pratique avec fierté, je bâtirai mon avenir. Je tranche de la viande (...) Si je pouvais faire exploser tout le quartier en morceaux avec une bombe je me sentirais mieux. Tout le quartier en morceaux, côtes, échine, longe, gigots, tous en train de voler dans l'air, hurlant, déchiquetés⁶⁷¹. »

Avec « *Muñeca*⁶⁷² » [Poupée] (1994) et « *El corte*⁶⁷³ » [La coupure] (1996), Ricardo Bartís continue le projet artistique présenté dans les pièces précédentes mais avec une orientation claire vers l'expérimentation à partir de certains sous-genres de la tradition théâtrale argentine : la structure dramatique du grotesque portègne – avec sa version de « *Muñeca* » d'Armando Discépolo⁶⁷⁴ – et le drame réaliste local – avec « *El corte* ». Dans les deux pièces, l'appel aux styles dramatiques traditionnels aura comme finalité de les détourner suivant les principes de son « théâtre d'états ». « Comme si, suggère le sociologue argentin Horacio Gonzalez, le théâtre – l'interprétation, l'acteur, les situations – était la seule chose qu'il fallait préserver (...). Pour Bartís, il ne s'agit pas d'abandonner le texte, mais d'y injecter les caractéristiques du jeu⁶⁷⁵. » Le fait d'avoir choisi une simple histoire d'amour au milieu d'une boucherie de quartier permettait de concentrer toute l'attention sur les comédiens et sur le « rythme » théâtral de l'ensemble. « Le théâtre devient provocation, poursuit Gonzalez, et les transformations des corps des comédiens tendent des ponts vers l'horizon du

⁶⁷¹ «El Corte», Ricardo Bartís, *ibid.*, p. 152. (Tda.)

⁶⁷² *Muñeca*. Fiche technique de la pièce. Texte : Armando Discépolo, adaptation Ricardo Bartís. Mise en scène : Ricardo Bartís. Assistance à la mise en scène : Shoshana Polanco et Alfredo Ramos. Scénographie et costumes : Graciela Galan. Lumières : Jorge Pastorino. Musique : Carlos Villavicencio. Jeu : Clodi Iglesia, Ruy Krygier, Omar Fantini, Marcelo Chaparro et Santiago Traverso. Violon : Javier Casalla. Salle : El Callejon de los Deseos. Tournée : Festival de Cadix, 1994.

⁶⁷³ *El Corte*. Fiche technique de la pièce. Texte : création collective du *Sportivo Teatral*. Dramaturgie et mise en scène : Ricardo Bartís. Assistance à la mise en scène : Laura Aprá. Scénographie : Norberto Laino. Lumières : Jorge Pastorino. Musique : Carlos Villavicencio. Jeu : Maria Ines Aldaburu, Analia Couceyro, Omar Fantini et Alfredo Ramos. Salle : Orestes Caviglia, Teatro Nacional Cervantes. Tournée : Festival Internacional de Londrinás, Brésil.

⁶⁷⁴ Armando Discépolo (Buenos Aires 1887- Buenos Aires 1971) dramaturge, metteur en scène et traducteur; principal référent du genre théâtral appelé «el grotesco criollo». Voir IB.

⁶⁷⁵ Horacio GONZÁLEZ, « Texto y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís », *Teatro XXI*, n°12, 2001, p.14.

texte⁶⁷⁶. » Sans le poids d'un classique (comme *Hamlet*) ni la prédominance de l'argument théâtral (comme dans *Postales...*), Bartís se souciera dans ces deux pièces de constituer un rythme collectif qui soit le produit des interprétations individuelles en relation les unes avec les autres, ce qui sera dès lors la marque de ses prochaines créations. « Un mystère poétique qui redonne à la scène son origine religieuse⁶⁷⁷ », écrira Ernesto Schoo suite à la présentation de « *Muñeca* ». Le critique rejoignait certains des propos de Bartís lui-même : redonner un caractère sacré à l'événement théâtral grâce à l'établissement d'un climat spécifique.

« *Muñeca* » est une pièce d'Armando Discépolo présentée pour la première fois en 1924 au *Teatro Nacional*. Elle s'inscrit dans le grotesque italien qui arrivait à Buenos Aires avec les vagues d'immigrants de l'époque (Discépolo lui-même est issu de ces vagues d'immigration) et consiste en un drame amoureux entre trois personnages : « *Muñeca* » (jeune femme d'une beauté exceptionnelle), « *Anselmo* » (homme d'expérience avec pouvoir et argent) et « *Enrique* » (jeune et beau garçon, ami d'Anselmo). Selon Bartís, cette trame permet d'intervenir sur une structure dramatique traditionnelle du théâtre argentin. Le deuxième intérêt est que ce schème très simple (deux hommes, l'un jeune et romantique et l'autre vieux et influent, se disputent l'amour et le corps d'une jeune femme dont l'attribut le plus remarquable est sa beauté) aborde les thèmes du pouvoir et du machisme. « '*Muñeca*' n'est pas la meilleure pièce de Discépolo, mais elle suppose certaines thématiques constitutives de la réalité argentine : la conception de l'amour comme une adversité, l'idée terrible que la misère d'autrui est toujours réconfortante, l'affirmation que le futur sera toujours pire (...) » dira Bartís⁶⁷⁸. Mais le plus étonnant restait que cette pièce, qui proposait un schéma assez archaïque des rapports hommes-femmes, était toujours pertinente dans une Argentine prétendument moderne.

Le personnage de « *Muñeca* », femme-objet par excellence, ne prononce presque aucune parole dans la pièce originale. Chez la version de Bartís elle chante parfois et parle de temps en temps en français :

« MUÑECA : Bonsoir. Je suis *Muñeca*. *La Muñeca*. Je suis ce que les autres disent de moi. *Evita*. *Capitana*. La femme morte. La vierge du *Lujan*. Eux, les hommes. Les 'gars'. Une femme. Quelques hommes. De cette rencontre insignifiante naît le malheur (...) L'influence. (...) Les hommes et cette curiosité atroce qui les ronge (...) Maintenant l'action. Quelques bruits. Une femme et un homme. Presque comme un

⁶⁷⁶ *Ídem*.

⁶⁷⁷ Ernesto SCHOO, « *Muñeca* atractiva », *Revista Noticias*, 07/1994.

⁶⁷⁸ Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 126.

chien et un chat attachés au même piquet et qui se suivent (...) le cauchemar du mouvement éternel. Pourquoi je ne t'aime pas ?⁶⁷⁹ »

La question du rôle de la femme ainsi que de sa fétichisation ne sont pas présentés à travers le développement d'un argument comme c'est le cas dans les drames réalistes d'August Strindberg ou de Henrik Ibsen. La pièce fait appel en revanche à la sensibilité associative des spectateurs, comme le montre l'auto-présentation du personnage de « *Muñeca* » : elle parle en français, elle chante doucement, elle est la 'possession' d'*Anselmo* ('ma poupée'), mais surtout elle est objet de désir et d'admiration (telle Eva Perón ou la vierge du Lujan, figure religieuse d'adoration en Argentine). Toutes deux femmes mortes, femmes fétiches, objets de désir ou de culte, idéalizations masculines, immaculées. Cette construction d'un « champ associatif⁶⁸⁰ » entre la salle et la scène se fait également au travers d'une intertextualité que nous avons déjà observée dans les pièces précédentes. D'après Jorge Dubatti, les personnages de Bartís glissent des phrases ou références (« *Anselmo* » dit par exemple des mots de Perón : « *Llevo en mis oídos esa maravillosa música* »⁶⁸¹) qui proviennent du passé commun des Argentins et parlent à l'inconscient du public (plus qu'ils ne collent au déroulement rationnel du récit).

« *El Corte* » continuera cette exploration, mais en reléguant au second plan le texte ou la dramaturgie la pièce approfondit la constitution d'un champ associatif avec les spectateurs. « *El Corte* » parle de deux ruptures parallèles : la première, dimension narrative, est une rupture amoureuse ; l'autre, dimension symbolique, fait écho à l'histoire nationale. Ces deux ruptures, l'individuelle et la collective, se combinent avec d'autres séparations plus tangibles auxquelles fait référence le nom de la pièce – qui se déroule dans une boucherie, avec des morceaux de viande, des couteaux et du sang. La viande – principal produit d'exportation, ingrédient de base de la cuisine locale – est sans conteste un des symboles de la culture argentine. La boucherie de quartier est par ailleurs un espace quotidien : ni une Buenos Aires post-apocalyptique ni le royaume corrompu du Danemark, la boucherie est un

⁶⁷⁹ En espagnol : « *Muñeca: Buenas noches. Yo soy Muñeca. La Muñeca. Soy lo que se dice de mí. Evita. Capitana. La mujer muerta. La virgencita de Luján. Ellos. Los hombres. Los muchachos. Una mujer. Unos hombres. De este encuentro insignificante nace la desgracia (...) La influencia. Lo que no sucede en años ocurre en un instante. Los hombres y esa curiosidad atroz que los carcome. Buscándose a sí mismos. Ahora la acción. Unos sonidos. Una mujer y un hombre. Como un perro y un gato atados a la misma estaca se persiguen horrorizados el uno al otro, vueltas y vueltas, vueltas, la pesadilla del movimiento continuo. (Tartamudeo de los agudos) ¿Por qué no te querré? Anselmo: Alma mía. » Dans : « *Muñeca* », Ricardo BARTIS, *Ibid.*, p. 129. (Tda).*

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p.150. (Tda).

⁶⁸¹ « J'ai dans mes oreilles la plus merveilleuse musique, qui selon moi est la voix du peuple argentin », extrait du dernier discours du général Perón en 1974.

endroit familier pour la plupart des Argentins. Le texte est truffé de références à la viande et à ses différents morceaux, c'est à travers celles-ci que les personnages regardent le monde, tirant la symbolique jusqu'à ses extrêmes :

« Ça suffit ! Il ne faut pas s'identifier trop avec la viande. Ne te trompe pas, la confusion amène à la disgrâce. Veux-tu couper ? Veux-tu couper ? Tu vois le tranchant du couteau là, le tranchant reflet de l'homme qui coupe. Regarde la viande, si féminine, plastique, docile. Quand j'avais ton âge ma mère me disait : 'Viande immobile, viande rigide, montre-moi ton rictus caché et dévoile-moi ton message.'⁶⁸² »

La boucherie permet de parler de la réalité 'coupée' du pays : une ambivalence où il n'y a que des choses mortes (les animaux sans vie) mais où se repèrent encore des signes de vivacité (la viande fraîche, sanglante). En Argentine, dit le metteur en scène, il y a un passé idéalisé, puis une « coupure » et ensuite une « boucherie » (en référence à la dictature militaire). Certains monologues esquissent la vision d'une boucherie 'humaine' :

« Parfois j'ai envie de mettre la main dans le hache-viande (...) et ainsi voir comment elle se déchire, la viande, quand on est encore vivant, parce qu'il ne sert à rien de mettre un morceau mort. Mais si on met la main et qu'on sent comment elle se déchire, je pense que là on comprend l'essence des sangs, des os, de la matière, de la viande⁶⁸³. »

« Nous continuons toujours à travailler sur le jeu et sur le langage »⁶⁸⁴, dira Bartís à propos de cette création collective. « Les langages se produisent par accumulation, même dans les échecs. L'apparition d'un langage est la conséquence d'une accumulation de temps d'expérimentation. Ainsi, chaque spectacle est construit sur les précédents⁶⁸⁵. » Nous pouvons voir en effet, dans la succession des pièces depuis « *Postales...* » jusqu'à « *Hamlet* », « *Muneca* » et « *El corte* », une recherche cohérente, où chaque pièce contribue à consolider ce qu'aujourd'hui nous pouvons définir comme le « langage bartisien » et dont « *El pecado que no se puede nombrar* » est un des exemples les plus aboutis.

⁶⁸² En espagnol : ¡Basta! No tenés que identificarte tanto con la lámina. No te confundas, en la confusión hay desgracia. ¿Querés cortar? ¿Querés cortar? Ves el filo, el filo refleja al hombre que corta. Mirá la carne, femininamente plástica, dócil. Cuando tenía tu edad mi madre me decía: 'Carne inmóvil, carne yerta, ¡muéstrame tu mueca encubierta y el mensaje dame ya!' Me decía. » D'après : "El corte", *Ibid.* p.152. (Tda).

⁶⁸³ En espagnol : "Hay momentos que tengo ganas de meter la mano en la picadora de carne (...) para ver cómo se resquebraja la carne estando uno vivo, porque de nada sirve meter un trozo muerto. Pero si tú metes la mano y sientes cómo se desgarran, yo creo que ahí uno entiende la esencia de la sangre, de los huesos, de la materia, de la carne." D'après, *El Corte*, *Ibid.*, p.161. (Tda).

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p.149.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p.121.

« El pecado que no se puede nombrar »: *essai sur la décadence de la politique*

Pour voir « *El pecado que no se puede nombrar*⁶⁸⁶ » [« Le péché que l'on ne peut pas nommer »], les spectateurs pénètrent dans la salle qui vient d'être inaugurée au fond des locaux du *Sportivo Teatral* dans le quartier de Palermo. Pour rentrer, ils doivent traverser une partie de la scène et s'installer dans des gradins très proches de l'espace de jeu. L'action commence : sept hommes, d'âge différent, se sont donné rendez-vous dans le sous-sol d'un club de sport du quartier. Ils ont un plan en tête : déstabiliser l'ordre capitaliste, créer un état d'exception – une dictature peut-être – et, au moyen de bombes au phosphore, exterminer tous les leaders politiques et économiques du système, « militaires, politiciens et hommes d'affaires »⁶⁸⁷. Le plan se déroulera en deux étapes : d'abord, ouvrir une chaîne de maisons closes pour gagner de l'argent. L'argent sera ensuite réinvesti dans des usines de gaz au phosphore. Puis la « vraie révolution » éclatera lorsque des hommes équipés de bombes au phosphore feront exploser les lieux de pouvoir du capitalisme :

L. : Voulons-nous, oui ou non, la révolution ?

P. : Nous la voulons, mais pas une révolution d'opérette. Nous voulons l'autre révolution, une vraie révolution. Une révolution composée de fusillades, de viols des femmes dans les rues pour les masses furieuses, de saccages de supermarchés, de famine, de terreur. Une révolution avec un fauteuil électrique à chaque coin de la rue. L'extermination totale, complète, définitive, de tous ceux qui ont défendu la caste capitaliste.

L. : Et après tout ça ?

P. : Après ça viendra la paix.

G. : Croyez-vous que cela arrivera ?

P. : Oui, elle arrivera... Nous serons des hommes souterrains, des sortes de mites d'acier, nous mangerons lentement, avec patience, le ciment de la société actuelle. Et un jour, sachez-le, tout le bâtiment social tombera brusquement. Et nous couperons les têtes sans haine, sereinement...⁶⁸⁸»

« *El pecado que no se puede nombrar* » se déroule pendant la préparation de la première partie de ce plan délirant, dans un sous-sol poussiéreux, entre les élucubrations de

⁶⁸⁶ *El pecado que no se puede nombrar*. Fiche technique de la pièce : Texte : d'après les romans *Los siete locos* et *Los Lazallamas* de Roberto Arlt. Dramaturgie et mise en scène : Ricardo Bartís. Assistance à la mise en scène : Laura Aprá. Scénographie : Norberto Laino. Lumières : Jorge Pastorino. Musique : Carmen Baleiro. Cordes : Claudio Pena. Armes : Richard Forcada. Jeu : Luis Machin, Luis Herrera, Fernando Llosa, Sergio Boris, Alfredo Ramos, Gabriel Feldman et Alejandro Catalan. Salle : 1998, salle du Sportivo Teatral, puis salle Martin Coronado du Teatro San Martin. Prix : Trinidad Guevara du Meilleur metteur en scène. Tournée : 1998, Festival Iberoamericano de Cadiz, Festival de Otono de Madrid, Festival International de Porto Alegre ; 1999, Festival International de Buenos Aires, Festival International du Québec, Festival International de Berlin, Festival d'Avignon ; 2000, Festival International des Amériques, à Montréal, Festival Kuntz Arts, Bruxelles, Festival Teatro del Mundo de Berlin.

⁶⁸⁷ « El Pecado que no se puede nombrar », Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, op.cit., p.193.

⁶⁸⁸ *Ídem.*, pp. 207-208. (Tda.)

ces hommes décadents et enragés, leurs peines d'amour et la musique des violons. Terroristes, musiciens amateurs, hommes fracassés, ils fomentent la subversion violente de l'ordre capitaliste et l'instauration d'un nouvel ordre. La nature politique de ce nouvel ordre n'est pas claire (« nous serons bolcheviques, catholiques, fascistes, athées, militaristes, à divers degrés d'initiation. Il s'agit de s'approprier l'âme d'une génération, le reste viendra tout seul⁶⁸⁹) » ni l'objectif, mais il y a une motivation explicite qui est l'obtention du pouvoir et de l'argent. Un lien constant entre la masculinité et l'aspiration du contrôle du pouvoir se traduit en une sorte de misogynie : la femme reste dans un portrait, pure et insaisissable mais ne participe pas au plan. Cette méfiance envers les femmes réelles mènera à la conclusion de la pièce : au lieu de trouver des prostituées pour les maisons closes, les conjurés se déguisent en femmes. L'« hermaphroditisme psychique » comme l'appelle le metteur en scène, est la voie à suivre :

« P. : Libres de nos corps, nous serons pure conscience révolutionnaire. Nous serons les prostituées de la maison close.

A. : C'est ridicule.

L. : Toute entreprise humaine oscille entre le ridicule et le sublime. San Mateo. Chapitre 19⁶⁹⁰. »

Pour cette nouvelle création, qui sera la plus célébrée depuis « *Postales argentinas* » (elle a valu à Bartís le prix Trinidad Guevara du Meilleur metteur en scène, l'un des prix les plus importants en Argentine), l'équipe du *Sportivo Teatral* s'est appuyée sur l'œuvre de Roberto Arlt (« un classique comme Discépolo et Shakespeare », dit de lui Bartís⁶⁹¹), notamment deux de ses nouvelles : « *Los siete locos* » (1929) et « *Los Lanzallamas* » (1930)⁶⁹². Le choix de Roberto Arlt est porteur de sens. D'abord, Arlt est l'un des premiers dramaturges nationaux mis en scène par le *Teatro del Pueblo* de Leonidas Barletta que nous avons mentionné dans le chapitre 1, aux origines du mouvement des théâtres indépendants. En outre, selon l'écrivain argentin Ricardo Piglia, l'œuvre d'Arlt est prophétique dans la mesure où son univers décalé s'ajuste chaque fois à la réalité : « Ses nouvelles captent le noyau paranoïaque du monde moderne : l'impact des fictions sociales, la manipulation des croyances, l'invention des faits, la fragmentation du sens, la logique du complot⁶⁹³. » Beatriz Sarlo, quant à elle, voit décrite dans « *Los siete locos* » une société initiatique, secrète, inspirée des anarchistes et des théosophes, qui est la vengeance de ceux qui n'appartiennent pas aux groupes de pouvoir par lignage :

⁶⁸⁹ *Ídem.*, p. 195. (Tda.)

⁶⁹⁰ « El Pecado que no se puede nombrar », Ricardo Bartís, *Cancha con niebla, op.cit.*, p.193.

⁶⁹¹ Ricardo BARTÍS, « Tenemos una gran deuda con Arlt », *Teatro XXI*, 1998, p.40.

⁶⁹² Roberto ARLT, « Los siete locos », Buenos Aires, Losada, 1957 et Roberto ARLT, « Los Lanzallamas », Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1968.

⁶⁹³ Ricardo PIGLIA, « Prologo », *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996.

Dans *Los siete locos* la société est un instrument et une finalité. Un instrument qui détruit et reconstruit des identités, et à travers lequel chacun a la possibilité de changer ce qui dans sa vie lui paraît intolérable (...) Et elle est une finalité car elle apparaît comme la seule expression possible d'un fantasme de pouvoir des marginaux et des échoués⁶⁹⁴.

Pour Bartís, Roberto Arlt est un auteur essentiel car il a opéré une rupture dans la littérature argentine des années 1920 : il a introduit un langage hybride où s'entremêlent l'érudition et le populaire, l'élément comique et le dramatique. Mais surtout, Arlt est porteur d'une sensibilité très fine pour capter « l'argentinité ⁶⁹⁵ » que Bartís explore au moins depuis ses deux dernières pièces. Dans le cas spécifique de « *El pecado que no se puede nombrar* », Bartís a prolongé sa réflexion sur le rapport des hommes au pouvoir et à l'amour : la folie de la prise du pouvoir, l'idée que l'amour est une suite de douleurs, et l'existence d'une souffrance sans rémission⁶⁹⁶.

Les relations entre le monde de la fiction et la réalité argentine à la fin des années 1990 sont flagrantes. Cette création autour du monde fictionnel des années 1920 de Roberto Arlt est une « métaphore épistémologique » des nouvelles conditions politiques et existentielles de la fin du siècle, suggère Jorge Dubatti : « Bartís travaille avec une poétique de la multiplication de sens, à travers laquelle Arlt prend un nouveau sens politique de résistance face à l'avancée du néolibéralisme et du capitalisme autoritaire⁶⁹⁷. » Les liens entre la construction de la fiction et la critique politique sont assumés, et quand ils ne sont pas évidents, Bartís profite de tout entretien pour les signaler. On peut noter par exemple l'association entre le travestissement des personnages qui veulent se faire passer pour des prostituées de maisons closes et le « travestissement idéologique » des politiciens argentins. Ou encore le lien déjà mis en scène dans « *Hamlet* » entre les politiciens et le jeu théâtral. « C'est une évidence que Menem, Duhalde, Alvarez, la Meijide, tous se sont appropriés des techniques de jeu théâtral »⁶⁹⁸, répète sans cesse Bartís dans la presse. Dans « *El pecado...* », il attaque encore une fois la classe politique argentine : « Notre intention est de parler du travestissement idéologique, qui est l'absence et l'abandon de tout principe moral dans la politique argentine⁶⁹⁹ ». Cette pièce accompagne la

⁶⁹⁴ Beatriz SARLO, « El pecado que no se puede nombrar. Ensayo general », *Teatro XXI*, 1998, p.38.

⁶⁹⁵ Jorge DUBATTI, « La locura, el poder y la política en las novelas de Roberto Arlt », entretien avec Ricardo Bartís, *El Cronista*, 29/07/1998, p.27.

⁶⁹⁶ Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, op.cit., p.185.

⁶⁹⁷ Jorge DUBATTI, « Ricardo Bartís crea un puente entre los años treinta y el fin de siglo », *El Cronista*, 16/08/1998. (Tda.)

⁶⁹⁸ Olga COSENTINO, « En busca de Roberto Arlt », *Clarín Espectáculos*, 28/07/1998.

⁶⁹⁹ Juan Carlos FONTANA, « Realidad del travestimiento ideológico », *La Prensa Espectáculos*, 30/08/1998, p.39. (Tda.)

radicalisation du discours public de Bartís contre la classe politique argentine, et plus que jamais sa défense de l'art comme espace pour une alternative non seulement esthétique mais politique. « Au vu de cette époque de dégradation et d'absence de valeurs, nous pensons que, à partir des manifestations les plus lucides de l'art, peut exister combat et une posture de résistance », conclut le metteur en scène⁷⁰⁰.

5.1.3. Le politique : la réinsertion de l'artiste dans la critique sociale

« En un temps comme celui-ci, de confusion et d'hybridation de la culture, de célébration de la stupidité et de la banalité, les avant-gardes esthétiques – et je dis cela en sachant que l'expression peut sonner démodée – ont la possibilité de générer un champ de réflexion beaucoup plus intense que les discours politiques, justement parce que les arts n'ont pas la prétention d'être objectifs ni didactiques. »
Ricardo Bartís⁷⁰¹.

Dans le paysage du théâtre de l'après-dictature, le projet – esthétique et politique – de Ricardo Bartís s'appuie sur la revendication d'une autonomie face aux « manières de faire » qui dominent l'art théâtral local, mais également face à l'imposition de modèles et de traditions étrangers dont les Argentins ne pourraient être que les traducteurs, les adaptateurs ou les mauvais imitateurs. Cette démarche « indépendantiste » implique une recherche approfondie autour des moyens expressifs des comédiens, située dans le temps et l'espace. C'est à partir du champ poétique des comédiens, et en se débarrassant des structures contraignantes (la fixation d'une manière de faire ou l'imposition d'une méthode) et en travaillant au dépouillement des conventions dramatiques (touchant notamment au texte et à la cohérence narrative), que le langage *bartisien* se construit.

En remettant en cause les propriétés formelles de l'art théâtral, Bartís se place dans une position sociale qui fait écho à l'avant-gardisme : par l'équivalence de l'innovation esthétique théâtrale au progrès (sa critique du théâtre conventionnel porte sur le fait que ses formes sont restées dans le passé et qu'elles ne sont plus adaptées à la réalité présente), il « promeut une conception téléologique de l'autonomisation croissante de l'art⁷⁰² » afin de définir ce qui est sa « spécificité irréductible⁷⁰³ ». En ce qui concerne le théâtre, il s'agit d'en

⁷⁰⁰ *Idem.*

⁷⁰¹ Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p.185. (Tda.)

⁷⁰² Pierre-Michel MENGER, "Art, politisation, action publique", *op.cit.*, p. 186.

⁷⁰³ Pierre-Michel Menger analyse un comportement analogue dans différentes avant-gardes : « C'est le principe souverain de la réduction progressive de l'innovation à une activité de recherche qui porte sur les propriétés formelles de chaque art, sur ce qui est supposé constituer la spécificité irréductible de celui-ci, et qui ne se relie en rien avec la structure et les caractéristiques d'un quelconque référent. Ce principe est ainsi décliné en abandon

expurger tout impératif excepté celui d'une interprétation au présent. Ceci constitue la première dimension révolutionnaire de la démarche *bartisienne*, qui demeure néanmoins circonscrite au domaine spécifique de son art⁷⁰⁴.

Bartís propose une deuxième dimension politique, qui a trait au rapport du théâtre avec ses conditions spécifiques de production : le théâtre, comme tout domaine du monde social, doit prendre position face au pouvoir. « L'artiste novateur, dans sa sphère, mène contre le conservatisme et contre l'ordre établi le même combat révolutionnaire que les classes dominées contre l'ordre bourgeois »⁷⁰⁵, stipule le sociologue Pierre-Michel Menger. Le théâtre, comme d'autres domaines analogues, doit présenter une alternative à l'organisation qu'imposent les structures hiérarchisées (contre le canon du théâtre européen ? le réalisme politique local ? une pensée bourgeoise du théâtre ?⁷⁰⁶) : ainsi, il faut que le comédien s'émancipe de la structure traditionnelle de l'organisation théâtrale bicéphale (auteur-metteur en scène), mais également que la création théâtrale s'émancipe du *diktat* des institutions culturelles de l'État ou du circuit international (tant de l'argent que des critères qui décident ce qui est bon ou mauvais, beau ou intéressant).

Même si ces deux aspects parlent de choses différentes (l'un fait référence à l'organisation du travail créatif, l'autre aux conditions de production du théâtre en relation à l'environnement social et politique), tous les deux participent d'une éthique de la profession, à distance critique des structures hiérarchiques qui d'après Bartís ont une « conception bourgeoise » de la création et ne font que réduire le champ de liberté de l'art. « Quelles sont les formes spécifiques de domination dans le théâtre ? » interroge Bartís : « Le texte et la mise en scène. Le jeu devient prolétaire dans ce rapport de forces⁷⁰⁷. »

de la représentation imitative du réel en peinture, en abandon de la gamme tonale en musique, et en abandon de la grammaire ordinaire du récit comme de la transcription simplement expressive des affects en littérature. »
Idem.

⁷⁰⁴ « Je voulais, au moins, pouvoir discuter des espaces de pouvoir dans l'art, des conventions qui dépendaient plus de catégories de production que de définitions spécifiques liées au travail, aux répétitions... Cela devenait également une discussion politique, car la remise en question du texte en tant que tel remet en question une idée du pouvoir ; car le texte est une référence qui implique qu'il y a une chose extérieure à la scène qui lui donne de sens, et notre idée est qu'il n'y a pas préexistence d'une autre chose qui donnerait sa valeur à une scène. Pour nous, le texte dramatique dans le théâtre est la somme des éléments qui constituent la théâtralité et qui se concentrent sur le corps du comédien (éléments littéraires, plastiques, musicaux). Il y a un autre élément que le récit de ce qui est en représentation, c'est le récit du jeu même, qui n'est pas le jeu de ceci ou de cela, qui est tout simplement jeu. Le théâtre conservateur veut toujours réduire cette dimension, il redoute que le jeu reprenne le pouvoir et la direction de la théâtralité, c'est la peur ancienne que le bouffon prenne le pouvoir. » Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteur à Buenos Aires, 2014.

⁷⁰⁵ Pierre-Michel MENGER, "Art, politisation, action publique", *op.cit.*, p.186.

⁷⁰⁶ Sont indiquées entre parenthèses les catégories mentionnées par l'artiste lui-même. Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteur à Buenos Aires, 2014.

⁷⁰⁷ *Idem.*

Le jeu doit sortir d'un lieu d'attente, dira Bartís, et produire un langage indépendant du texte et des méthodes, des volontés de l'auteur ou des metteurs en scène, indépendant aussi des considérations des programmeurs ou de l'argent public. Le jeu n'est pas pour autant une abstraction, il est une action entreprise par des comédiens, une action qui crée une réalité poétique entre les questions de production et le champ individuel des possibilités expressives. L'appel à l'autonomie artistique des comédiens et à leur émancipation n'est pas chez Bartís un propos théorique, mais la proposition d'une *praxis* théâtrale qui se traduit par une incitation à l'organisation, au rassemblement, à la production de langage, malgré les conditions de production ou la structure du marché des arts de la scène. Ce qui peut paraître *a priori* banal, voire démagogique, a néanmoins encouragé de nombreux jeunes artistes à s'engager dans une démarche autonome, comme nous le verrons dans la section suivante.

Il y a une troisième dimension politique dans le théâtre pratiqué par Bartís : il est présenté souvent comme une alternative à la politique. D'abord en occupant l'espace de la marginalité face à celui des institutions ; ensuite en tenant un discours artistique face aux discours politiques. Bartís a constamment critiqué la politique culturelle de l'État ainsi que le système économique du spectacle en Argentine. La répétition régulière dans les médias de ses critiques envers les institutions qui lui accordent souvent des co-productions ou le financement de tournées peut s'analyser sous deux angles : soit comme une irrésoluble contradiction (le rejet des institutions théâtrales publiques est juste une stratégie discursive pour préserver son image d'indépendance, mais il a besoin des institutions pour produire ses pièces et l'État lui apporte l'argent nécessaire pour vivre de son art) ; soit comme une preuve de son autonomie artistique (il accepte les co-productions ponctuelles de théâtres publics mais il ne dépend pas d'eux pour continuer à développer son travail et il conserve sa liberté d'opinion). Questionné sur ses récurrentes critiques à l'institution, tandis qu'une nouvelle fois un de ses spectacles – « *El pecado que no se puede nombrar* » – était programmé par une des plus grandes institutions théâtrales publiques, le *Teatro San Martín*, Bartís répondit :

Le San Martín devrait être un espace d'expression théâtral, indépendamment des opinions des acteurs et les metteurs en scène quant au fonctionnement des structures culturelles de la ville. Je suis redevable de cette invitation que je considère comme un privilège, mais je ne vais pas arrêter de formuler des critiques juste parce que je suis programmé encore une fois au San Martín : moi, je préserve ma liberté d'opinion par rapport à la politique culturelle officielle avec laquelle je n'ai aucun engagement⁷⁰⁸.

⁷⁰⁸ Cecilia HOPKINS, "Los siete lanzallamas", *Página 12 Espectáculos*, 21/08/1998.

Cet aspect de la démarche politique du projet artistique de Bartís est à examiner à la lumière d'une progressive insertion dans le paysage contestataire argentin. Bartís prend peu à peu une place particulière dans l'opinion publique, qui peut faire écho à la notion française de « l'intellectuel engagé » (il suffit de lire la presse culturelle de l'époque pour constater la fréquence des interventions de Bartís et leur teneur critique, notablement supérieure à celle des autres artistes du théâtre de sa génération, et ses multiples participations à divers mouvements collectifs de contestation). Les apparitions publiques de Bartís – toujours justifiées par une actualité théâtrale – sont à chaque fois l'occasion d'une virulente critique de la classe politique argentine et des gouvernements au pouvoir (que ce soient ceux du *ménémisme*, de l'*alfonisinisme* ou bien du FREPASO), qui se radicalisera encore à partir du milieu des années 1990⁷⁰⁹.

La création du *Sportivo Teatral* – et notamment à partir de 1998 où est inaugurée une salle de spectacles ouverte au public – est pour Bartís la matérialisation de sa proposition alternative, celle du théâtre comme substitut d'un projet politique. « Le théâtre par sa nature est un discours politique. Et aujourd'hui plus encore, car le discours strictement politique est psychotique, faux, négationniste », dit-il⁷¹⁰. Cependant, cette substitution n'a pas lieu par le biais de la création d'une structure collective (compagnie ou collectif) à l'image d'une des « cités du théâtre politique œcuménique » analysées par Bérénice Hamidi-Kim, dont le *Théâtre du Soleil* en France est l'exemple le plus représentatif⁷¹¹. *El Sportivo Teatral* suivra toujours un modèle associatif flexible et conjoncturel, qui ne produit pas une théorie de la communauté mais qui promeut l'autonomie du théâtre comme un espace, appartenant en premier lieu aux comédiens, où il est possible de produire un discours poétique sur la réalité⁷¹². Entre communauté artistique aux contours flous et engagement artistique par

⁷⁰⁹ « Menem est mon ennemi personnel. J'ai beaucoup de rancœur envers lui, je ne le dit pas avec orgueil, mais j'ai de la colère envers Menem, Duhalde, car ils sont les représentants de la politique qui vise à trouver des solutions et à diriger les événements des hommes, et cela attente à mon activité, car elle s'applique au contraire à promouvoir les questionnements. De plus, ce ne sont pas des politiciens, ce sont des délinquants. » Ricardo BARTIS, *Cancha con niebla, op.cit.*, p.140.

⁷¹⁰ *Ídem.*

⁷¹¹ « (...) la cité du théâtre politique œcuménique peut être définie comme le fruit d'un syncrétisme entre des conceptions et des pratiques théâtrales inspirées par des valeurs chrétiennes, démocratiques et républicaine. (...) L'artiste se définit comme un intellectuel engagé, doté d'un rôle politique spécifique au sein de la Cité et de l'espace public démocratique, prenant parti pour des causes et dénonçant les injustices. » Bérénice HAMIDI-KIM, *Les cités de théâtre politique en France depuis 1983, op.cit.* p. 167-168.

⁷¹² « Le théâtre comme une manière de combattre la haine, la haine qui était le vecteur principal de notre rapport avec l'Argentine de la dictature. Le théâtre comme manière de se regarder, de penser ce qu'il restait de nous-mêmes, ce deuil permanent... Une réflexion poétique sur les manifestations de violence de notre histoire, qui a toujours penché vers ceux qui ont le pouvoir. » Ricardo BARTIS, *Cancha con niebla, op.cit.*, p.33. (Tda.)

projets, nous retrouverons les répliques d'*El Sportivo* et de sa *praxis* théâtrale dans de nombreuses œuvres réalisées par les artistes qui y ont étudié.

5.2. Le *Sportivo Teatral de Buenos Aires* : le lieu de la socialisation artistique.

La légende raconte que le nom du collectif, « *Sportivo Teatral de Buenos Aires* », s'est imposé comme une blague au sein de l'équipe de « *Postales argentinas* » lors de sa participation au Festival de Cadix en Espagne en 1988. La troupe ne se considérait pas comme une compagnie, plutôt comme un collectif d'artistes. Pour cette première représentation à l'étranger de la pièce, l'idée est venue « de jouer et de respecter le jeu », comme le disent souvent les supporters de football. Ains, ils seraient le *Sportivo Teatral*⁷¹³. La pièce a obtenu le prix de la Révélation. « Nous avons senti que nous avons fait honneur à notre nom, *Sportivo Teatral*, nous avons joué la finale et nous avons remporté la coupe », s'en amusait quelques années plus tard Ricardo Bartís, ajoutant : « C'était encourageant de se tester à côté de troupes réputées, issues en l'occurrence du théâtre européen, et de découvrir que l'on pouvait créer un modèle de jeu absolument singulier qui pouvait surprendre et être reconnu pour son originalité⁷¹⁴. »

L'analogie avec le football, dans un pays comme l'Argentine, n'est pas anodine : le football est l'un des rares domaines que les Argentins s'approprient de façon complète et radicale, et ils sont fiers d'un style de jeu qui les distingue des autres équipes. Ainsi, l'analogie entre le théâtre et le sport national ne se limite pas au nom de la troupe. D'abord, le footballeur se comporte sur le terrain de jeu comme le comédien sur la scène : ce qui importe, dans un cas comme dans l'autre, c'est la maîtrise du corps par rapport à l'espace et aux corps des autres, fut-ce à l'encontre d'une technique enseignée (voire des règles, si l'on se souvient du but marqué de la main par Maradona lors de la Coupe du monde de 1986 et qui a été célébré unanimement par la population argentine)⁷¹⁵. Le jeu des comédiens doit être pratiqué

⁷¹³ « Nous avons choisi le Sportivo comme nom de l'équipe parce que nous devions aller en Espagne présenter *Postales argentinas* et nous devions donner un nom, et c'est comme ça que "Sportivo" est apparu. C'était pour ne pas nous présenter comme un "studio de nouvelle dramaturgie" ou bien un "centre dramatique contemporain" ou ce type de choses à la mode. De plus c'était une référence à la vie sportive, car nous savions que beaucoup de choses que nous utilisons sur la scène avaient été inspirées par le sport : l'intensité, les émotions... » Entretien avec Ricardo Bartís, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014. (Tda.)

⁷¹⁴ Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, op.cit., p. 39 (Tda.)

⁷¹⁵ « *Journaliste : Pourquoi la référence au football pour définir ton théâtre ?* Ricardo Bartís : Le seul élément qui nous a permis de comprendre quelque chose à l'activité théâtrale – le travail sur la scène, la relation avec l'objet, l'adaptation, la rapidité d'une réponse, les niveaux de créativité – est le football. Tu vas voir un match de foot et tu regardes la distribution spatiale, tu vois le niveau d'entraînement (...), tu vois un dispositif au service d'une activité. » *Ibid.* (Tda.)

à l'image des footballeurs argentins qui se « démarquent » pour atteindre un instant de grâce. Enfin, le *Sportivo Teatral*, comme un club de football de quartier, lieu de jeu par définition, lieu de socialisation par conséquent, valorise le sentiment d'appartenance à une équipe ainsi que l'esprit de confrontation (l'affirmation d'un 'nous' implique forcément la présence d'un 'eux').

C'est à partir de ce parallélisme entre football et théâtre que le studio-atelier où Bartís donnait des cours et montait ses pièces trouve son nom. D'abord implanté à Villa Crespo, en 1998 le *Sportivo Teatral* inaugure une salle de représentation dans le quartier Palermo, grâce à l'argent de Bartís lui-même et à un prêt d'un particulier, sans aucun argent public au départ (même si à partir des années 2000 la salle bénéficiera de la subvention versée aux salles indépendantes par le *Proteatro* de la ville de Buenos Aires). « Le nouveau lieu nous permettra de monter nos spectacles sans devoir demander auprès d'autres théâtres qu'ils veuillent nous programmer », se réjouira Bartís qui désormais y présentera toutes ses pièces⁷¹⁶. Elle jouxte le studio : « L'espace est très beau, c'est un ancien hangar du type anglais avec une structure en fer très jolie de vingt mètres de long pour dix de large. L'intention est aussi d'inviter des artistes ayant un niveau de production conséquent (...) pour qu'ils puissent présenter leur travail dans notre studio⁷¹⁷. » Le lieu est effectivement très beau, réinventant l'idée qu'on se fait d'un théâtre. Ni salle à l'italienne, ni salle contemporaine à la technique ostentatoire, ni salle à l'esthétique négligée typique de l'*under*, le *Sportivo Teatral* conserve sa structure de maison d'habitation, peinte d'un bleu vif avec une belle galerie extérieure couverte de plantes grimpantes. Dès que nous entrons au *Sportivo* nous avons l'impression de nous retrouver dans une réalité qui se rapproche de celle de la pièce que nous allons voir. Assis ou debout sur le sol en bois des salles de répétition qui précèdent la salle de spectacle, nous attendons le signal de Bartís lui-même pour pénétrer dans la salle de spectacles. Le *Sportivo* fait vivre le théâtre comme un rituel religieux, où le spectateur aussi doit jouer le jeu, et croire.

Si les générales des spectacles de Bartís dans le studio de Villa Crespo étaient déjà des évènements à ne pas manquer pour la frange bohème portègne – à l'occasion de la générale de « *El pecado...* » on pouvait croiser le musicien Fito Paez, l'actrice Cecilia Roth, le sociologue Horacio Gonzalez ou encore l'écrivain Ricardo Piglia –, désormais, avec l'inauguration de la salle du Palermo, qui accompagnera le succès de la pièce « *El pecado que no se puede nombrar* », le *Sportivo Teatral* devient un lieu majeur du nouveau réseau des

⁷¹⁶ Juan Carlos FONTANA, « Realidad del travestismo ideológico », *op.cit.* (Tda.)

⁷¹⁷ *Ídem.*

salles alternatives de Buenos Aires. De plus, le studio acquiert une réputation dans le milieu théâtral, devenant un lieu de passage obligé pour tout jeune étudiant de théâtre ou apprenti metteur en scène.

Comme école et comme lieu de création, mais également par cette forme de religiosité qu'il dégage (entre club de football et lieu de rituels mystérieux), le *Sportivo Teatral* a été le point névralgique des années 1990 pour ceux qui aujourd'hui composent l'actualité théâtrale argentine. Il fut le lieu central de la formation et de la socialisation d'une nouvelle génération théâtrale. Comprendre la dynamique du *Sportivo Teatral* est atteindre le dernier aspect du projet créatif de Bartís, celui de la transmission d'une manière de penser et de faire du théâtre. À partir d'entretiens avec des artistes qui ont été formés par Bartís ou qui ont participé à des ateliers créés par ses héritiers, nous allons à présent aborder la place du *Sportivo* dans leur conception du théâtre et les traces de la formation dispensée dans leurs trajectoires artistiques.

5.2.1. Entre le théâtre et les affects

Revenons au congrès du GETEA dédié au 25^{ème} anniversaire de la première de « *Postales argentinas* » en 2014. Pour la première table ronde, il est justement question du *Sportivo Teatral*. Des comédiens réputés dans le milieu théâtral (Analia Couceyro, María Onetto, Mirta Bogdasarián, Claudia Cantero entre autres⁷¹⁸) sont réunis autour d'une table, avec Carlos Defeo comme modérateur, sous le regard attentif du 'maître' au premier rang du public. Nombre d'entre eux, visages familiers des pièces de Bartís, ne font plus partie du *Sportivo* depuis plusieurs années. Mais tous s'identifient encore avec cet endroit qui « a tout changé dans leur vie⁷¹⁹ » et qui les « a encouragés à se dédier complètement au théâtre⁷²⁰ ». Tous parlent d'une façon très élogieuse du *Sportivo* et de Ricardo Bartís, ce qui était prévisible dans la mesure où hommage est rendu à un travail créatif qui n'a pas seulement produit quelques-unes des pièces les plus célèbres des trente dernières années du théâtre argentin, mais a aussi permis l'éclosion de nombreux artistes théâtraux⁷²¹. Les intervenants décrivent le *Sportivo* comme une exception, quelque chose « hors du commun » – ce que l'on

⁷¹⁸ Analia Couceyro, comédienne et metteuse en scène, joue dans « *El corte* » et « *Donde más duele* », María Onetto, comédienne, dans « *Donde más duele* », Mirta Bogdasarián comédienne joue dans « *El Box* », Claudia Cantero, comédienne et metteuse en scène, joue dans « *De mal en peor* ».

⁷¹⁹ Table ronde : « *El Sportivo Teatral y Postales argentinas* », Biblioteca Nacional, 04/08/2013, Buenos Aires.

⁷²⁰ *Idem*.

⁷²¹ Bartís dira au cours d'un entretien lors du Congrès : « Des 50 noms marquants du théâtre argentin aujourd'hui, 40 sont passées par *El Sportivo* ». Analia Couceyro, lors d'un entretien, va dans le même sens : « Je joue en ce moment dans une pièce au théâtre San Martín sous la direction de Tantanian [], on est neuf comédiennes : à deux exceptions près, nous sommes toutes passées par le *Sportivo*. » Entretien avec Analia Couceyro réalisée par l'auteure à Buenos Aires, 2014. (Tda.)

peut rapprocher du caractère quasi religieux des liens établis entre le lieu, son maître et les 'fidèles'. On note aussi que la plupart d'entre eux avaient connu des trajectoires artistiques atypiques au moment de leur rencontre avec le *Sportivo* qui a été décisive dans leur engagement théâtral futur.

Encadré N°15 : Le *Sportivo Teatral*: la dimension affective

« Si je n'étais pas passée par le Sportivo Teatral de Ricardo, je ne sais pas si je serais comédienne aujourd'hui. Je ne sais pas si je jouerais, du moins je ne sais pas si je jouerais autant. En tous les cas, ce qui est sûr, c'est que si je n'étais pas passée par le Sportivo, le théâtre ne serait pas ma seule activité professionnelle. (...) Il y a 'quelque chose' dans ce lieu. (...) C'est étonnant le nombre d'acteurs qui se sont formés là. En plus, ce lieu a toujours promu un certain état du mental, où réfléchir, être en ébullition constamment, être actifs. Et cet aspect a été fondamental pour le jeu. »

Mirta Bogdasarián, comédienne (théâtre, télévision et cinéma) et metteuse en scène.

« Ce que j'ai trouvé au Sportivo, c'est l'importance donnée à l'interprétation. (...) J'étais dans un moment charnière de ma carrière : soit il se passait quelque chose, soit je me disais que j'abandonnerais le théâtre, pour je ne savais trop quoi, ouvrir un magasin de fruits et légumes par exemple. (...) Au Sportivo j'ai trouvé un lieu où l'interprétation était primordiale, et j'ai décidé de rester là. Le Sportivo fut ma maison. Il entretenait une façon de voir le jeu et le théâtre qui était inimaginable pour moi auparavant. »

Claudia Cantero, comédienne, dramaturge et metteuse en scène, professeure de théâtre.

« Moi, je suis arrivé au Sportivo complètement perdu. (...) Cela a été toute une expérience de découverte et de reconnaissance avec ce théâtre, un théâtre dont je n'avais, au départ, aucune idée de ce dont il s'agissait. Sans pouvoir le comprendre tout-à-fait, le Sportivo m'offrait une manière de jouer qui me correspondait personnellement. (...) Au Sportivo, on travaillait d'une manière complètement contre-culturelle, à l'inverse des méthodes d'enseignement des autres écoles de théâtre où j'étais passé auparavant. Le Sportivo faisait exploser toutes les connaissances que j'avais acquises. (...) En plus, il permettait de penser le jeu non seulement dans son aspect poétique mais aussi politique. De la sorte, il n'était pas possible de continuer sans *tout donner*. »

Matías Scarvaci, comédien (théâtre, télévision et cinéma) et metteur en scène, professeur de jeu.

« Je pense à Bartís comme à un père de théâtre, avec tout ce qu'il y a de positif et de négatif dans une relation paternelle. (...) Ce que j'ai appris au Sportivo, je le porte aujourd'hui comme des lunettes à travers lesquelles je regarde le monde, car je pense qu'il y a quelque chose de très politique dans la façon de faire du théâtre au Sportivo. (...) C'était une expérience tellement vitale, ce qu'on faisait était d'une importance si grande, que pour nous tous qui étions là, il n'existait pas d'autre possibilité que d'ouvrir la porte et de s'engager complètement. »

Andrea Nussembaum, comédienne de théâtre, cinéma et télévision.

« Moi je venais d'une école plus didactique, plus pédagogique, et quand je suis arrivé au Sportivo je me suis retrouvé avec l'aspect dionysiaque du théâtre, avec tout un effet de contagion, (...) des échanges d'une grande intensité. (...) Ce que nous sommes aujourd'hui est en grande partie le résultat de ce par où nous sommes passés. Au Sportivo, j'ai compris la valeur du provisoire au théâtre : le théâtre est ce qui est en train de se passer sur scène, ce que l'on fait et qui ne va pas forcément se répéter. »

Martín Otero, comédien, dramaturge et professeur de théâtre.

Analyser le *Sportivo* comme lieu d'apprentissage et de socialisation artistique d'une nouvelle génération théâtrale oblige à prendre en compte la dimension affective de la formation et de la création théâtrale. Norbert Elias avait déjà entrevu comment les émotions ne sont pas quelque chose uniquement façonné par le contexte social et historique mais qu'elles peuvent être le produit d'une « structure relationnelle » d'un réseau⁷²². Elles sont en effet le produit d'interactions concrètes entre les individus et constituent un élément du système d'action des individus⁷²³. L'importance que les artistes attribuent à leur passage par le *Sportivo* dans leur choix de se dédier professionnellement au théâtre nous montre comment l'aspect affectif de l'expérience vécue joue un rôle décisif à l'heure d'entreprendre une action importante comme celle du choix d'un métier. D'autant plus que se dédier au théâtre, et plus précisément au théâtre indépendant, comportait plus des risques que des certitudes. Ainsi, le *Sportivo* est vécu comme une expérience formatrice qui ne ressemble en rien aux autres écoles ou ateliers de théâtre, plus professionnalisants. Bartís lui-même répète qu'il n'est pas un « professeur de théâtre », qu'il donne des cours presque malgré lui et que ce qu'il aime surtout est « juste répéter ». Les étudiants des ateliers précise-t-il, savent que le *Sportivo* est avant tout un lieu de création, que les responsables des ateliers sont des comédiens engagés dans la vie artistique du lieu, et qu'il ne s'agit pas tant d'apprendre une méthode que de se mettre en condition de recherche, ce qui exige un engagement absolu⁷²⁴. Aux étudiants de décider ensuite de poursuivre ou non dans cette voie.

Le cadre de l'activité de formation du *Sportivo* reste souple : d'une part, le fait d'être une formation non académique, non institutionnalisée, réduit les obligations formelles des étudiants ; mais surtout, ce qui prime est une vision du théâtre comme une « passion », une « activité qui a plus de rapport avec la vie qu'avec l'art » (et surtout pas comme « un *hobby* » ou une activité « récréative »). La motivation et l'engagement au travail artistique est l'un des

⁷²² Norbert ELIAS, *Qu'est-ce que la sociologie ?* Paris, « Pocket », 1993.

⁷²³ Jean-Hugues DECHAUX, « Intégrer l'émotion à l'analyse sociologique de l'action », *Terrains/Théories* [En ligne], 2015, vol.2. Disponible sur : <http://teth.revues.org/208> (Consulté le 15 décembre 2016).

⁷²⁴ « Nous dépendons des cours, nous avons une dette envers les étudiants, car c'est l'intérêt qu'ils portent à ce studio qui nous permet de le financer. En plus, ils sont intéressés par ce studio d'une manière particulière, car il faut comprendre que c'est un lieu de production, que ce n'est pas une école, ce n'est pas un institut, je ne suis pas un maître. Nous sommes très impliqués dans les cours, nous avons une longue histoire avec les cours, mais moi, ce qui me plaît vraiment, c'est répéter. » Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

principaux critères de sélection pour constituer les ateliers annuels⁷²⁵. Le choix du *Sportivo* pour un comédien en formation relève moins du pragmatisme (un programme à suivre, un calendrier à respecter, un diplôme à obtenir) que de l'affectif ou de l'émotionnel. Se joindre à l'histoire du *Sportivo* est une démarche porteuse de sens, au-delà d'une préoccupation strictement professionnelle. Les cours correspondent aussi à la primauté donnée à la recherche et au questionnement des formes, ils intègrent les nouveaux arrivants dans un projet (et une réflexion) d'une vaste amplitude. Ce cadre nourrit les liens affectifs des artistes avec le lieu, dans le sens où les nouveaux arrivants sont intégrés dans la vie du collectif et participent à quelque chose qui est en train de se passer (discussions, rencontres, retrouvailles esthétiques, nouvelles créations) mais également sont encouragés à entreprendre leurs propres projets créatifs, ce qui pour certains sera la première occasion de se penser artistes.

Analia Couceyro en atteste : « J'ai passé dix ans au *Sportivo*, de mes 18 ans jusqu'à 28 ans. J'ai fait beaucoup de choses là-bas : j'ai étudié, puis j'ai travaillé comme comédienne et aussi comme assistante à la mise en scène. J'ai mis en scène ma première pièce là-bas⁷²⁶. » Cette comédienne archétypique de la génération formée par le *Sportivo* estime que l'une des spécificités de la formation donnée au *Sportivo* était qu'elle encourageait à entreprendre des projets personnels⁷²⁷. « Le *Sportivo* poussait à la création, monter une pièce était quelque chose de naturel : j'ai créé « *La Movilidad* » à mes 25 ans, et je n'ai pas trouvé cela si complexe ». Cette décomplexion dans l'action était remarquable pour l'époque, où monter une pièce de théâtre était réservé à des artistes déjà renommés ou ayant déjà une grande expérience de la scène.

Des témoignages des artistes qui sont passés par le *Sportivo*, nous pouvons retenir trois aspects, toujours d'actualité. Tout d'abord le travail sur le jeu de l'acteur ainsi que la formulation d'une pratique de transmission (en dépit de l'opinion de Bartís qui refuse d'admettre qu'existe une méthode de travail transmissible chez lui⁷²⁸). « L'atelier de Bartís

⁷²⁵ Il faut souligner les trajectoires diverses des jeunes qui arrivaient aux ateliers du *Sportivo* : certains venaient d'ateliers du théâtre indépendant, d'autres sortaient de formations théâtrales plus classiques et avaient déjà un début de carrière théâtrale, d'autres encore venaient juste d'arriver à Buenos Aires depuis des ateliers de théâtre provinciaux. Cette hétérogénéité se retrouve parfois dans la distribution des pièces de Bartís, donnant à voir des visages jusqu'alors atypiques sur les planches du théâtre portègne.

⁷²⁶ Entretien avec Analia Couceyro réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷²⁷ « Je crois que la particularité du *Sportivo* réside dans une manière de penser le théâtre et de chercher une poétique personnelle, qui s'éloigne des formations plus académiques d'entraînement au jeu et des principes d'interprétation. (...) Créer un espace d'ébullition... Une grande partie de la valeur du *Sportivo* c'est l'enthousiasme, l'envie de faire. » *Idem*.

⁷²⁸ « Il n'y a pas un système, il n'y a rien. Chaque fois, il faut fonder à nouveau un territoire de plaisir et d'échange, d'une manière suffisamment forte pour que l'autre puisse se détendre. Il faut être très détendu comme acteur pour pouvoir faire des associations quand il n'y a rien derrière, et il faut en plus constamment détruire la

accompagnait la tendance de l'époque à revaloriser le jeu, d'ailleurs je crois que c'est grâce à lui que cela a pu être formulé dans une pratique transmissible », dit Alejandro Catalan⁷²⁹. Bartís a eu la lucidité d'élaborer une pratique faisant converger le refus des méthodes rigides avec la spontanéité du jeu qui fondait les expériences les plus innovatrices des dernières années⁷³⁰.

S'il y a une dimension politique au *Sportivo Teatral*, c'est qu'en pleine époque hégémonique des grandes maîtres de la méthode tels Alesso, Gandolfo, Fernandez, Serrano, nous déclarions : « il faut sortir sur le terrain et jouer ». Il fallait produire du jeu, en dehors des écoles et des méthodologies, mais en dehors aussi des espaces préexistants, des espaces qui étaient devenus des endroits peu stimulants, peu théâtraux⁷³¹.

Ce premier aspect entraîne le suivant, qui est l'autonomie du comédien dans le processus créateur. D'une part, chaque comédien peut/doit apporter son propre langage dans une création théâtrale (celui du metteur en scène ou de l'auteur ne suffit pas) ; d'autre part, il doit s'impliquer dans les autres dimensions esthétiques de la création (il doit réfléchir à la scénographie, aux lumières, aux habits qu'il portera, à la musique, au texte, à l'implication sociologique ou politique des paroles énoncées). Cette formation théâtrale, qui encourage la responsabilité active des comédiens, approfondit le lien des élèves avec leur maître. Analia Couceyro analyse cet aspect : le *Sportivo* a été « important dans la mesure où il a généré un fort sentiment d'appartenance. (...) C'était un endroit qui était tout le temps en train de produire des choses, de façon très naturelle⁷³². » Et cette productivité répandait l'idée parmi les jeunes étudiants « que tout le monde pouvait jouer, écrire, mettre en scène⁷³³. » Pour sa part, Bartís reste certes un peu ambigu par rapport à cet aspect : d'une part il refuse l'idée de « profession », car elle va à l'encontre des principes du théâtre d'avant-garde (nous le trouvons une fois de plus en concordance avec les premiers représentants du théâtre indépendant), mais il conteste également l'idée, très répandue alors à Buenos Aires, que tout

sensation de construction pour la construire à nouveau, lors des répétitions. » Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷²⁹ Entretien avec Alejandro Catalan, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷³⁰ « *Quelle était la particularité de l'atelier de Bartís comparativement aux autres ateliers ou écoles de théâtre à Buenos Aires ?* Sergio Boris : Un regard sur le comédien et ses densités, les multiplicités (...) du comédien en relation à son époque (...). A cette époque (1988, 1989), le comédien se libérait de toutes les règles autour de la composition du personnage, c'était une contestation de la dictature, à partir du corps de l'acteur. » Entretien avec Sergio Boris, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷³¹ Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷³² Entretien avec Analia Couceyro, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷³³ *Idem*.

le monde peut faire du théâtre⁷³⁴. Ceci étant, Couceyro parle bien évidemment des comédiens en formation, engagés déjà dans « la complexité de du jeu » chère à Bartís⁷³⁵.

Enfin, un troisième aspect est mis en avant par les artistes que nous avons rencontrés : grâce à la confluence d'artistes d'une même génération plus ou moins en train de développer leur propre créativité, la *Sportivo* remplissait une fonction d'espace de socialisation et d'échange, un espace rassembleur. « Nous avons tous débuté au *Sportivo*, à la fin des années 1980 et pendant les années 1990 », se souvient Sergio Boris, citant quelques-uns de ses pairs générationnels, aujourd'hui reconnus sur la scène argentine : Alejandro Catalan, Luis Machin, Maria Onetto... C'était un moment particulier, « de grand enthousiasme », abonde en son sens Couceyro, qui cite elle aussi quelques noms reconnus : Rafael Spregelburd, Andrea Garrote, Mirta Borgdasarian, entre autres⁷³⁶. Catalan, quant à lui, parle du *Sportivo* comme d'une « ville », renforçant un sentiment d'appartenance au lieu ainsi qu'une dynamique interne qui le différenciait des autres :

Le *Sportivo* était une ville. Je ne sais pas combien nous étions, mais nous savions que nous étions solidaires dans cette aventure qui était en train de commencer. Et le professeur était enthousiaste de ce qui se passait dans les répétitions et dans les ateliers. (...) Chacun prenait une direction, nous devions inventer ce qui était nécessaire pour jouer, nous n'étions pas des comédiens en attente, nous étions des comédiens qui généraient leur propre jeu, leur propre matériau⁷³⁷.

Le théâtre peut-il se substituer à un projet politique commun qui a échoué ? Cette question que se posait Bartís au milieu des années 1980 et que nous évoquions au début du chapitre n'a jamais eu autant de résonance qu'à l'époque dorée du *Sportivo Teatral*. Bartís avait réussi à installer sa vision artistique au centre de la discussion théâtrale argentine, et au-delà du succès de ses pièces il avait ouvert son studio-salle de spectacle et amorcé une activité pédagogique durable qui a formé une grande partie de la nouvelle génération du théâtre argentin – pour exemple, la distribution de la pièce « *El pecado que no se puede nombrar* » contient plusieurs noms qui font aujourd'hui référence dans le théâtre portègne, Alejandro Catalan, Gabriel Feldman, Sergio Boris, tous comédiens devenus metteurs en scènes, ainsi

⁷³⁴ « Un grand nombre de gens fait du théâtre comme un hobby parce que c'est une activité intelligente, géniale, stimulante, avec beaucoup d'humour, qui te pousse à l'imagination, à améliorer ton expressivité, c'est super. Mais cette popularisation de l'activité, qui d'un côté est bienvenue, a d'un autre côté affaibli le travail de celui qui n'est pas un touriste. Il y a des avantages et des inconvénients au développement de cette activité, et je ne parle pas de 'profession', je parle d'activité. » Entretien avec Ricardo Bartís, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷³⁵ *Ídem*.

⁷³⁶ Entretien avec Analía Couceyro, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷³⁷ Entretien avec Alejandro Catalan réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

que Luis Machin, l'un des comédiens les plus célèbres au théâtre – et à la télévision – en Argentine. Mais ce qui rend le travail de Ricardo Bartís plus intéressant encore est qu'il a eu un effet de contagion. De nombreux artistes disent avoir pris la décision de faire du théâtre après avoir vu une pièce de Bartís (Couceyro, Catalan, Boris), ou de mettre en scène après avoir joué dans un spectacle de Bartís.

Il y a, au-delà de sa position à l'avant-garde artistique (que Bartís comprend comme se positionner « avant » et réinventer à chaque création un langage théâtral), une dimension politique dans l'effet démultiplicateur de la démarche de Bartís. Celui-ci montre que l'autonomisation du comédien n'implique pas seulement l'autonomie d'une créativité individuelle face à des structures contraignantes (méthodes, conventions, figures hégémoniques). Elle implique aussi une certaine émancipation des artistes au moment de monter leurs propres projets, et de continuer à expérimenter, c'est-à-dire qu'elle implique un passage de l'attente à l'acte – tant dans la fiction que dans le monde réel.

5.2.2. L'héritage *bartisien* dans le théâtre actuel, quelques exemples

« Pour Ricardo Bartís et les nombreux comédiens, metteurs en scène et dramaturges qui se sont formés dans son école, écrit un journaliste de « *La Prensa* » en 1998, le théâtre est davantage lié à la vie qu'à l'esthétisme ». Le journaliste cite ensuite Bartís : « Le théâtre doit fonctionner comme une forme de résistance aux valeurs imposés. Chaque représentation doit engendrer le désir d'affirmer la valeur du jeu comme un élément vital, révolutionnaire, questionneur de toute l'existence⁷³⁸. » Ceci n'est pas contradictoire avec la distance prise par d'anciens étudiants vis-à-vis du *Sportivo* (et peut-être aussi de la figure charismatique de Bartís) au moment de réaliser leurs projets artistiques. Certains d'être eux ont ouvert avec succès leurs propres ateliers de recherche et d'enseignement, suivant le modèle du *Sportivo*, et nombreux sont ceux qui jouent aujourd'hui dans les scènes argentines ou qui dirigent des ateliers à Buenos Aires ou ailleurs.

Pompeyo Audivert, présent dans les premières pièces de Bartís, fut l'un des premiers à s'éloigner du *Sportivo* et à créer son propre studio-théâtre, « *El Cuervo* ». Sergio Boris, étudiant puis comédien dans les pièces « *El pecado que no se puede nombrar* » et « *La pesca* », a lui aussi créé sa propre équipe théâtrale, tout en se définissant comme un continuateur du travail *bartisien*. De même Alejandro Catalan, comédien également dans « *El*

⁷³⁸ Juan Carlos FONTANA, *op.cit.*

pecado... », a monté son propre atelier centré sur les mêmes principes que le *Sportivo*. D'autres artistes qui se reconnaissent héritiers du théâtre *bartisien*, comme c'est le cas d'Analia Couceyro, assurent aujourd'hui des cours au sein d'institutions académiques comme l'Institut Universitaire National des Arts (IUNA), transmettant ainsi largement une manière de penser et de pratiquer le théâtre, au sein même des institutions publiques. Mais il est intéressant de noter que les continuateurs de la recherche initiée par Bartís (notamment concernant la centralité donnée au jeu) ont réussi à l'adapter à leur propre sensibilité et à marquer leur différence, comme cela peut s'observer à travers des pièces récentes comme par exemple « *Viejo, solo y puto* » (2012), de Sergio Boris⁷³⁹, ayant obtenu un important succès international, ou bien la version de « *Muñeca* » (2014) de Pompeyo Audivert, célébrée par la critique locale⁷⁴⁰.

En ce qui concerne Pompeyo Audivert il a ouvert le théâtre « *El Cuervo* » dans une ancienne maison de Constitución, un quartier en déshérence au centre de Buenos Aires, acquise grâce aux rôles qu'il a joué pour des séries de télévision à l'époque où celle-ci (ainsi que le cinéma) était en demande de nouveaux visages et de comédiens talentueux issus du théâtre alternatif. Comédien du circuit *under* dans les années 1980 – où il joue des pièces comme « *Pater dixit* », « *La fuerza de la costumbre* » et « *El piquete* » –, il rejoint le théâtre indépendant auprès d'Alejandra Boero et de Lorenzo Quinteros, mais c'est aux côtés de Ricardo Bartís qu'il sera reconnu, interprétant les rôles principaux de « *Postales argentinas* » et de « *Hamlet o la guerra de los teatros* ». Puis, déjà dans son studio « *El Cuervo* », il associe activité pédagogique et création (« *Carne patria* », « *Buenos Aires 2003* », « *Lo mismo y lo otro* », notamment).

Les propos d'Audivert sont dans la continuité de ceux de Bartís : il faut échapper à la répétition de formules et s'éloigner d'un registre naturaliste ; la marginalité est une attitude politique, au théâtre le politique est indissociable de l'esthétique. « Les fonctionnaires de la culture sont aussi des fonctionnaires des demi-mesures, il faut assumer notre marginalité pour

⁷³⁹ « *Viejo, solo y puto* » de Sergio Boris. Mise en scène : Sergio Boris en 2012. Représentations : 2012-2016 Lieu : Becket Teatro, Bs.As. Tournée : Festival Cena Brasil Internacional, Brasil (2016), Teatro Solis, Uruguay (2016) Theatre de La Commune, Paris, Francia (2015), Theatre Garonne, Toulouse, Francia (2014), Festival tempotada alta, Girona, España (2014), Festival De Keuze, Rotterdam, Holanda (2014) Kunstenfestivaldasarts, Bruselas, Bélgica (2014), Theatre de la Vignette, Montpellier, Francia (2013) entre autres.

⁷⁴⁰ « *Muñeca* » de Pompeyo Audivert. Texte : Armando Discépolo version de Pompeyo Audivert / Mise en scène : Pompeyo Audivert, Andrés Mangone / Représentations : 2014-2015 / Lieu : Centro Cultural de la Cooperacion, Buenos Aires.

s'opposer à ce qui d'évidence est un appauvrissement du champ de la culture mais aussi de la santé, du logement, de l'éducation »⁷⁴¹. « *El Cuervo* » forme également une nouvelle génération de comédiens, avec des ateliers et une salle de représentation. Audivert s'est consacré à ses ateliers et à la gestion de son espace, défendant jalousement la « marginalité théâtrale » dont il était l'un des pionniers au début des années 1980.

Encadré N° 16 : Atelier de théâtre avec Pompeyo Audivert – Notes de terrain

Buenos Aires, Théâtre *El Cuervo*, mardi 9 octobre 2013

Premier cours de l'atelier de jeu théâtral « L'acteur et son double », mené par Pompeyo Audivert

Chaque participant devait apprendre par cœur un poème d'Olga Orozco qui lui avait été envoyé par mail (chacun un poème différent). Il était conseillé de venir avec des vêtements pratiques, « comme un immigrant qui vient de descendre du bateau, des vêtements sales ou déchirés, qui ne sont pas à la mode ». Chaque séance, tous les mardis pendant trois mois, commençait à 19h30 et finissait à 23h30. Il était recommandé d'arriver un peu avant pour « se préparer ».

J'arrive à 19h15 et je sonne au 133 de la rue Santiago del Estero. J'attends avec deux ou trois personnes devant la porte. La porte s'ouvre et nous montons un escalier qui nous conduit au premier étage. Nous sommes accueillis par une jeune femme assise dans un petit bureau, qui vérifie que nous sommes bien inscrits et qui recueille nos paiements. C'est vraisemblablement une comédienne. Une grande partie des participants sont déjà dans les lieux. Nous sommes informés que les vestiaires sont au fond du couloir, et à gauche les loges. Pour ceux qui n'ont pas apporté de vêtements pour le plateau, comme c'était mon cas, le vestiaire permet de se changer. Je laisse mes affaires dans les loges (une petite salle avec miroirs et penderies), pour ensuite monter un petit escalier en fer qui conduit au vestiaire. La petite salle est remplie de pièces d'habillement (cela fait penser à une braderie), elle déborde aussi de personnes – tous entre vingt et quarante ans – qui essayent différents costumes et s'examinent, un peu soucieux, dans les miroirs. Le résultat est assez traditionnel : les hommes sont pour la plupart habillés en costumes (pantalon, chemise, cravate et chapeaux pour certains) ; les femmes en revanche portent une robe ou une longue jupe, avec des chaussures anciennes. Moi, j'ai mis un costume plutôt masculin (pantalon, chemise et gilet).

Pour ceux qui sont prêts, il est temps de rejoindre la salle, et d'y attendre Audivert. On emprunte un passage qui relie le vestiaire à l'espace de jeu. Sur la scène sont disposés des meubles : un piano délabré, un lit en bronze, un canapé, des chaises. Ainsi que des objets que la pénombre ne me permet pas d'identifier. L'ambiance générale est en cohérence avec les habits que nous portons. Derrière la scène se trouve la salle de travail : un grand espace rectangulaire, avec un plateau, des lumières et des gradins au fond. Il y a également quelques meubles (chaises, tables, fauteuils) qui pourraient servir dans un décor. On attend en silence, contre le mur, certains relisent leur poème, on se regarde timidement. L'atmosphère a complètement changé entre la frénésie du vestiaire et l'attente dans la salle. Il y a un air d'étrangeté, dès qu'on a franchi le seuil de la salle tout le monde marchait sur des œufs, et personne n'osait plus parler, moi non plus.

A 19h30 précises, arrive Pompeyo Audivert. Il traverse la salle en diagonale, son pas est ferme et sa voix grave, on dirait un personnage d'une pièce de théâtre. Les lumières sont très faibles et cela renforce la théâtralisation de son entrée. Je réfléchis à la distance qui s'instaure toujours, ou du moins très souvent, entre les professeurs de théâtre et leurs étudiants, et qui participe de leur charisme. Puis je me dis qu'il ne faut surtout pas que je pense en sociologue. Depuis l'autre bout de la salle, Audivert ne fait pas de présentations, il dit juste

⁷⁴¹ Olga Cosentino, « Sin miedo a pensar », entretien avec Pompeyo Audivert et Ricardo Bartis, *Clarín Espectáculos*, 22/08/2000.

« Commençons par une petite relaxation ». Il nous guide pendant cette relaxation qui n'a rien de particulièrement originale mais qui est nécessaire pour établir un premier rapport entre lui et nous : il nous demande de nous allonger par terre, de porter notre attention sur notre respiration, puis il nous indique certains mouvements qui nous aideront à nous détacher de nos postures quotidiennes. On s'habitue rapidement à suivre ses indications. Finalement on revient à la verticale.

Une première série d'exercices consiste à travailler « la composition spatiale et le mouvement », d'abord individuellement, ensuite en intégrant le collectif. Il fallait décomposer les mouvements habituels les plus simples : en différents stades et vitesses. Puis, on devait y introduire le texte, transformant « l'intonation quotidienne » en une « intonation poétique ». Une deuxième série d'exercices vise à approfondir le travail de « composition ». Par groupes de quatre ou cinq personnes, et en suivant des consignes très simples proposées par Audivert, l'objectif était de créer des situations dramatiques à partir d'une situation initiale donnée, en étant attentifs aux relations avec les autres et les objets sur scène, et en gardant toujours la conscience de l'équilibre spatial. Soyez conscients de l'harmonie de la « composition spatiale » et de la « direction du regard », nous disait Audivert, prenant le tableau des *Ménines* de Velasquez en exemple.

A la fin de cet exercice, Audivert prend la parole. Il parle de travailler l'« antiréalisme » du mouvement, des actions, de l'intonation. « Imaginez-vous, nous dit-il, que vous êtes un groupe de *cartoneros* (personnes qui ramassent des cartons dans les rues de Buenos Aires) du futur, vous vous réveillez et vous commencez à prendre conscience de ce qu'il y a autour de vous ». Audivert annonçait ainsi l'orientation théâtrale des prochains mois du séminaire, mais il n'en a reparlé que plus tard dans le cours pour ne pas trop cibler le travail individuel. Après une courte pause, nous avons travaillé sur l'intonation. A partir de poèmes épars d'Olga Orozco, l'exercice consistait à construire des phrases avec des mots pris de manière hasardeuse, et à donner à cette spontanéité un « sens dramatique » malgré « l'absence d'un sens logique ».

Les quatre heures de la première séance se sont écoulées sans que je m'en rende compte, comme si nous étions tous entrés dans une transe ou un rituel religieux. »

Extraits de notes du cahier de terrain, Buenos Aires 2013. F. Dansilio

La démarche de Sergio Boris s'inscrit elle aussi dans la lignée de celle de Bartís. « *Postales argentinas* » lui a donné l'envie de faire du théâtre et de prendre des cours au *Sportivo*. Il a étudié quatre ans avec Bartís, puis avec Pompeyo Audivert, avant de s'inscrire à l'École municipale d'art dramatique dirigée par Mauricio Kartun. Sa carrière prend un tournant déterminant quand Bartís l'appelle pour participer à la création d'« *El pecado que no se puede nombrar* » en 1997 :

C'est une pièce qui m'a retourné la tête, car elle impliquait la création d'un langage théâtral, et une relation plus étroite avec Bartís. Les tournées que nous avons faites ont permis un dialogue et un échange plus intense que lors des cours. Suite à *El pecado...* j'ai commencé à mettre en scène⁷⁴².

Sergio Boris dit que dans ses pièces (« *La Bohemia* », « *El sabor de la derrota* », « *Viejo, solo y puto* », « *Artaud* ») il a cherché son « propre langage », prenant ses distances

⁷⁴² Entretien avec Sergio Boris réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014. (Tda).

avec l'esthétique de Bartís : même si les principes sont les mêmes, « on fait des théâtres différents ». Comme chez Bartís, le processus de création que mène Boris avec ses comédiens est long ; lui non plus ne part pas des textes mais des situations qui se produisent au cours des improvisations avec les comédiens, et c'est à partir de ce premier maillage de situations (des tonalités, des états) que la pièce commence à se construire. Les trois vecteurs du travail *bartisien* (centralité du comédien, rapport comédien/metteur en scène dans la construction de la pièce, quête d'un champ associatif entre les comédiens et les spectateurs) sont également présents dans le travail de Boris, mais avec une esthétique différente. C'est le cas de la pièce « *Viejo, solo y puto* », issue d'un travail d'atelier qui a pris plusieurs années à partir du monde marginal de la banlieue de Buenos Aires, que nous analyserons en détail dans le chapitre 9. Le travail s'inspirait des rites quotidiens et de l'esthétique propres à cette zone stigmatisée de la capitale argentine, sans vouloir nécessairement « la représenter » où transmettre un message.

Dans *Viejo, solo y puto*, au-delà du travail sur la culture de la banlieue de Buenos Aires, les bidonvilles et tout le monde marginal des travestis, nous avons créé un monde autonome qui ne se justifie pas en fonction de sa vraisemblance mais qui est justifié dans l'univers même de la pièce. Pour moi il s'agit plutôt de faire sauter les signes de la réalité pour les retravailler avec les lois de la scène. *Viejo, solo y puto* est un bon exemple, car même si l'on part de ce monde marginal qui est réel, nous nous éloignons de tout réalisme social : il y est travaillé d'une manière qui produit une distorsion⁷⁴³.

Il n'y a pas d'histoire dans cette pièce, il y a des personnages qui se retrouvent dans l'arrière-boutique d'une pharmacie de banlieue, des corps qui se rencontrent et qui par leurs interactions produisent une atmosphère et une tension scénique qui forment le véritable axe de la pièce. Ce ne sont ni l'intrigue, ni le texte, ni des analogies ou d'autres structurations externes qui donnent son sens à la pièce, c'est le jeu des comédiens.

Le public était déconcerté par le travail des comédiens : il ne comprenait pas sur quoi il reposait. Certains me demandaient : « Est-ce qu'il y a un texte écrit ? ». Bien sûr, mais le texte a été écrit lors des répétitions. Moi je ne signe pas le texte de cette pièce, seulement la mise en scène, parce que l'écriture est un produit qui se constitue par la relation entre les comédiens et le metteur en scène. Avec cette façon de travailler, nous sommes co-responsables de l'écriture⁷⁴⁴.

Cette réflexion sur le jeu des comédiens, mais surtout sur ce qui a été nommé la « dramaturgie de l'acteur », nous la retrouvons également chez Alejandro Catalan. « Ce qui est arrivé en Argentine pendant les années 1980 c'était le rêve de Meyerhold⁷⁴⁵ », soutient

⁷⁴³ *Idem.*

⁷⁴⁴ *Ídem.*

⁷⁴⁵ Entretien avec Alejandro Catalan réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014. (Tda.)

Catalan. « S'il y a un aspect qui caractérise le théâtre argentin, c'est qu'il est, au sens le plus large, un théâtre fait par les comédiens⁷⁴⁶ », ajoute-t-il. La production de théâtralité à partir des comédiens est l'axe du travail de son atelier et de ses cours, très recherchés dans la jeune génération. Il différencie la « création scénique » de la « mise en scène ». Selon lui, l'essence du théâtre c'est le jeu, et il s'agit de « donner des éléments aux comédiens pour qu'ils renforcent leur pouvoir, leur affirmation sur la scène et leur capacité de jeu⁷⁴⁷. »

Catalan a proposé dans quelques articles une ébauche théorique de la pratique théâtrale argentine, en la reliant au devenir historique de la pratique théâtrale occidentale. Dans son texte « *Producción de sentido actoral* », il parle d'un tournant dans les manières de faire du théâtre, qui se serait produit en Argentine pendant les années 1980 et 1990, et aurait permis de dépasser le « discours du metteur en scène », paradigme dominant de la création théâtrale depuis la fin du XIX^e siècle. Ce tournant se traduit par une autonomisation du comédien face à la volonté de l'auteur et à celle du metteur en scène, mais aussi face aux techniques de jeu (celles enseignées notamment par Eugenio Barba ou Jerzy Grotowski). Dans ce 'discours théâtral' l'imagination du comédien façonne le sens de la scène, contre tout ce qui auparavant légitimait les actes sur scène (texte, mise en scène, technique). Catalan parlera de production de sens scénique (sa « *producción de sentido actoral* »), à savoir « la production d'un devenir scénique par une volonté interne à la situation scénique⁷⁴⁸. »

Encadré N°17 : Atelier de théâtre avec Alejandro Catalan – Notes de terrain

Montevideo, Colegio JF. Kennedy, février 2016.
Premier cours de l'atelier de théâtre dirigé par Alejandro Catalan.

« J'arrive en courant, en retard, le cours a déjà commencé. Catalan m'autorise à rentrer, d'un geste silencieux. J'ai sûrement manqué le premier mot d'introduction ainsi que les consignes de l'exercice, me dis-je, donc il vaut mieux que je reste assise en tant que spectatrice. (Il y a deux possibilités d'assister à l'atelier : comme participant ou comme observateur.) Une vingtaine de personnes se tiennent dans la salle en train de faire un exercice (les participants), quatre ou cinq autres, contre les murs, prennent des notes (les observateurs). J'ai reconnu au moins la moitié des assistants, anciens étudiants de l'Ecole montevidéenne d'art dramatique (EMAD), ainsi qu'un professeur, connu à Montevideo, parmi les observateurs. Toujours souriant, Catalan me demande si je veux participer (il se souvient de moi et de l'entretien que j'avais réalisé avec lui dans son studio à Buenos Aires en 2013). Je lui dis oui. Il m'encourage d'un geste à rejoindre les autres.

Après quelques exercices d'échauffement où il s'agit de bouger, courir, crier, faire ce que l'on veut mais en respectant les intensités *crescendo* que propose Catalan, les premières consignes sont données. Il faut les

⁷⁴⁶ *Idem.*

⁷⁴⁷ *Idem.*

⁷⁴⁸ Alejandro CATALAN, « Producción de sentido actoral », *Teatro XXI*, p. 15. (Tda.)

appliquer à deux ou à quatre, mais tous en même temps. Rares sont les moments d'échange de regards. La consigne initiale est simple : marcher, rencontrer l'autre, et établir une relation. Il ne doit pas y avoir d'idée préalable, il s'agit simplement de construire quelque chose dans l'instant inattendu de la rencontre et du contact visuel. Il ne faut pas non plus se presser d'établir la situation en question, mais plutôt lui laisser le temps d'émerger. Il y en a toujours un qui démarre l'action, l'autre qui répond. Puis on échange les rôles. Catalan interrompt parfois le travail du groupe pour focaliser l'attention sur le travail d'un duo spécifique : il propose, il donne des pistes, il explique ce qui marche et ce qui ne marche pas à ceux que regardons. Et puis nous nous remettons tous au travail. Il n'y a presque pas de moment où l'on se retrouve dans un état passif, d'écoute ou d'observation en retrait.

Catalan observe en détail la singularité de chaque participant et d'une façon plutôt intuitive il suggère des gestes, des actions, des objectifs, des éléments déstabilisants. Pendant les quatre jours de l'atelier, il sera question de travailler le « langage théâtral de chacun ». Il ne s'agit pas de construire un personnage – car il n'y a pas d'histoire où un personnage puisse avoir un rôle – mais de trouver un passage à travers des personnages pour « amasser du jeu ». Pour ce faire, Catalan nous propose des chemins poétiques à travailler, qui nous éloignent de la façon dont chacun se définirait soi-même : on part de ce qui nous est plus facile socialement, pour opérer une inversion sur scène. Tout l'atelier sera composé du travail de chacun avec cela. Catalan se rapproche, il corrige des postures, il change les coiffures, il modifie les vêtements, les gestes, il suggère des choses à l'oreille. On écoute, on essaie, on se trompe, on valide.

(...) J'étais au milieu d'un exercice. Situation scénique avec deux ou trois personnes proches de moi. On ne savait pas ce qui se passait, juste qu'il y avait une situation de panique. Moi, j'étais assise sur un banc, effrayée mais gardant une certaine maîtrise de mes gestes. Catalan se rapproche, il m'observe puis enlève les pinces qui attachent mes cheveux. Il me décoiffe, il défait ma posture plutôt élégante et il me glisse à l'oreille : « Il faut que tu sois une indigène, une sorte de femme abrutie du fin fond de la campagne, tu ne sais pas parler comme eux [il me montre les autres participants] et tu les hais pour cela. »

La séance est finie. Catalan reparle des exercices. Les participants posent des questions. Il nous propose de réfléchir aux directions qu'il nous a proposées individuellement. Pour demain on doit trouver des vêtements.

Extraits de notes d'un cahier de terrain, Montevideo 2016. F. Dansilio

Des cours, des pièces, des écrits : il existe aujourd'hui une vaste production théâtrale argentine qui revendique ce que Ricardo Bartís a systématisé dans sa pratique soutenue de création scénique, et transmis à ses élèves : l'autonomie créative des comédiens. Elle avait été prônée par le théâtre *underground* du début des années 1980, mais Bartís en a fait un projet artistique et une réflexion rigoureuse. « À l'émergence de l'acteur [dans l'*under*] a répondu l'émergence d'un directeur d'acteurs [Bartís] qui puisse travailler avec lui », théorise Catalan⁷⁴⁹. L'encadrement de l'autonomie créatrice des comédiens, loin d'être perçu comme une normalisation de la rupture, permet aux artistes d'approfondir celle-ci et d'empêcher qu'elle disparaisse dans la fugacité de la mouvance contre-culturelle *under*. Cette

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p.18.

revalorisation du jeu comme élément subversif dans la logique du théâtre conventionnel peut-elle être politiquement subversive hors de la scène théâtrale ?

5.3. La portée politique du théâtre de Ricardo Bartís

La question de l'ampleur politique du projet de Ricardo Bartís reste ouverte. A la suite de Pierre-Michel Menger nous nous demandons quel est l'impact extra-artistique de la radicalité esthétique – du moins d'un point de vue discursif – de l'œuvre de Bartís⁷⁵⁰. Comment réussit-il à résoudre la contradiction, sociale et idéologique, entre l'avant-gardisme théâtral (en tant que volonté de rupture esthétique analogue à celle qu'a connu le champ politique et social) et l'individualisation créatrice (en tant qu'axe prioritaire qui suppose l'autonomisation de l'artiste-créateur dans une quête expressive personnelle et non nécessairement compatible avec un projet collectif) ?

Même si nous ne prétendons pas apporter de réponse définitive à cette question, elle nous permet d'analyser plus en profondeur la politisation de l'œuvre de Ricardo Bartís, à un moment où le nouveau théâtre – Bartís y compris – se déclare en rupture avec les formes antérieures de théâtre politique et revendique, en quelque sorte « l'art pour l'art », c'est-à-dire le principe de l'autonomie artistique. Analysons donc cette politisation en trois degrés : d'abord le rôle du projet *bartisien* dans la définition d'un nouveau *nomos* théâtral (critère de distinction entre ce qui est ou n'est pas artistique⁷⁵¹) ; ensuite le repositionnement de l'artiste en tant qu'intellectuel critique s'attaquant à l'ordre politique ; enfin, le projet pédagogique du *Sportivo Teatral* où la quête de la créativité individuelle peut devenir une pratique émancipatrice, même si elle ne rejoint que très indirectement les formes collectives de la mobilisation politique.

5.3.1. Convertir le refus critique en rupture artistique

La réussite du projet artistique de Ricardo Bartís tient à plusieurs éléments. D'abord il parvient à convertir le refus des conventions théâtrales (soit celles provenant de l'héritage européen du « théâtre bourgeois », soit celles provenant des formes plus populaires du théâtre argentin associées au « costumbrisme ») en une véritable rupture avec les manières de faire et de penser le théâtre. Son appel à une modernisation théâtrale afin de renouveler les formes

⁷⁵⁰ Pierre-Michel MENER, *op.cit.*, p. 186.

⁷⁵¹ Voir l'application du concept de *nomos* par Pierre Bourdieu quand il analyse le rôle de Charles Baudelaire dans la « conquête de l'autonomie » du champ littéraire. Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, op.cit.*, p.106.

esthétiques suppose la perception d'une perspective temporelle, historique, et implique la nécessité de se positionner contre la reproduction automatique d'une tradition et d'un dogmatisme théâtraux. Suivant Menger, « tout acte, toute expression créatrice n'a de sens que par différence critique avec un passé repoussé et par vision anticipatrice d'une contribution historisante à une nouvelle perpétuité, celle de l'innovation indéfinie⁷⁵² ».

Néanmoins, une rupture artistique réussie ne dépend pas seulement du caractère audacieux des propositions, mais également d'un contexte de production attentif aux nouveautés radicales. Nous pouvons identifier des comportements avant-gardistes chez de nombreux artistes bien avant les années 1980, dont les propos novateurs sont similaires à ceux de Bartís. C'est le cas par exemple, dans les années 1960, d'artistes expérimentateurs de l'Institut Di Tella, ou bien d'autres, peut-être plus isolés, pendant les années 1970. Toutefois, le contexte politique les empêchera de réaliser une rupture artistique en termes sociologiques et d'imposer un nouveau *nomos*. Les perturbations du contexte de production artistique provoquées par la dictature au moment où ces artistes ont émergé ont entravé la diffusion en réseau et la reconnaissance institutionnelle nécessaires pour porter les propos artistiques de rupture au-delà d'un cercle restreint d'initiés (tout en limitant la possibilité même du public d'accéder aux œuvres)⁷⁵³. Tout au contraire, le projet novateur de Bartís trouve pendant l'après-dictature un terrain fertile : d'abord il entre en résonance avec les projets analogues qui commencent à se monter pendant ces années-là, ainsi qu'auprès d'un réseau alternatif de production et de diffusion qui se développe rapidement ; ensuite il réussit à captiver un nouveau public, plus jeune, qui commence à remplir ateliers et salles de spectacles ; enfin il obtient une rapide reconnaissance institutionnelle et internationale.

Dans le chapitre précédent, nous avons montré comment le projet de Bartís coexiste avec d'autres projets novateurs et comment, même si ceux-ci présentent des propositions esthétiques et des stratégies de diffusion différentes (parfois même en contradiction entre elles), le nouveau champ théâtral qui se dessine présente une harmonisation des propos novateurs. De plus, comme nous l'avons analysé plus haut dans ce chapitre, le *Sportivo Teatral*, tout en étant de rupture, se situe comme un pont entre passé et futur : d'une part, il s'inscrit en continuation d'une somme de ruptures qui le relie au passé avant-gardiste du

⁷⁵² Pierre-Michel MENGER, *op.cit.*, p. 186.

⁷⁵³ J'analyse ici uniquement le caractère avant-gardiste des œuvres de ces artistes, qui consiste à pousser à l'extrême un projet rupturiste en phase avec le principe d'autonomie artistique. Je ne prends pas en compte leur succès en tant qu'auteurs ou metteurs en scènes – car de nombreux membres de cette génération sont de véritables références du théâtre argentin dans le pays et à l'étranger, tels Giselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, et leurs pièces ont joui d'un grand succès.

théâtre indépendant argentin ; et d'autre part, il trouve un public dans le nombre croissant de jeunes qui se tournent vers le théâtre, assurant ainsi sa projection dans le futur.

Malgré un discours revendicatif en faveur de la marginalité théâtrale, la reconnaissance institutionnelle – en Argentine et à l'étranger – a largement contribué à la consécration du théâtre de Bartís. Même s'il critique ouvertement les institutions théâtrales publiques et la logique de diffusion à l'international, Bartís fait partie de la programmation de grandes salles publiques et de festivals internationaux, ce qui est un facteur clé de la réussite de sa 'rupture', c'est-à-dire de la capacité à instituer un nouveau *nomos* bien au-delà du circuit théâtral alternatif. Comme nous l'avons vu dans notre périodisation du théâtre indépendant et sa relation avec les autres circuits – le théâtre public ou officiel et le théâtre privé ou commercial –, il est difficile d'identifier des institutions fortes et stabilisées de légitimation théâtrale. Trois explications artistiques et politiques à cette carence se dégagent de notre analyse socio-historique : d'abord l'existence de multiples tensions, à différents moments de l'histoire, entre les artistes de théâtre et les pouvoirs politiques ; ensuite l'incapacité de l'Etat à mener une politique culturelle stable qui résiste aux changements de gouvernement ; enfin l'influence des tendances théâtrales étrangères, qui forment le *nomos* esthétique déterminant.

Ceci étant, certaines institutions publiques comme le Théâtre *San Martin* ou le Théâtre *Cervantes*, sont parvenues à s'imposer comme des institutions phares d'un théâtre d'art national, et bien que sous-estimées par les artistes novateurs, elles jouissent d'une réelle attractivité pour un large public. Leur visibilité et leur centralité leur confère le statut de 'lieux du théâtre' même pour ceux qui n'y vont pas : dans l'imaginaire collectif, ces lieux sont les seuls qui peuvent concurrencer les théâtres commerciaux. Le fait que le *Sportivo Teatral*, seulement connu par un réseau restreint d'initiés dans les années 1980, soit programmé plusieurs fois dans la salle centrale du *Teatro San Martin*, permettra à Bartís d'élargir sa renommée à un cercle plus vaste, et critique et public. De plus, les prix et les tournées internationales permettront, suivant les termes de Pierre Bourdieu, de « renverser la table des valeurs ⁷⁵⁴ » : du côté de l'institution théâtrale dominante d'abord – car il introduira en son sein et diffusera à travers elle ses propos transgressifs –, et du côté de l'avant-garde ensuite, car en acceptant de 'frayer avec l'ennemi' il montrera (lui et quelques autres) qu'en tant qu'artiste de rupture il reconnaît quand même la valeur de ces 'vieilles' institutions.

⁷⁵⁴ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, op.cit.*, p. 109.

Nous pouvons comparer le rôle de Bartís avec celui du « *nomothète* » décrit par Bourdieu à propos de Charles Baudelaire, c'est-à-dire celui qui, depuis l'avant-garde, obtient la reconnaissance de l'institution qui était l'objet même de son refus critique, introduisant ainsi au centre de celle-ci un nouveau critère de division entre ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas. Ce nouveau critère défend le principe de l'art pour l'art, ce en quoi il s'oppose aux institutions établies et légitimes qui ont des exigences autres que celles liées au développement de l'art⁷⁵⁵. Ainsi, le discours de Bartís en faveur de l'autonomie créative des comédiens insère au cœur de l'institution théâtrale publique le principe de la liberté des artistes-créateur et de leur seule subordination aux exigences de la théâtralité 'pure' – qui ne seraient ni celles de la *doxa*, ni celles d'un auteur ou d'un metteur en scène, mais celles du jeu.

L'intérêt que témoignent les institutions publiques au théâtre de Bartís malgré le discours critique de celui-ci peut être interprété comme la capture du théâtre alternatif par le système – phénomène accompagnant chaque modernisation du champ théâtral. Il peut aussi être analysé, tout au contraire, comme une preuve d'autonomie du théâtre d'art par rapport aux intérêts du champ de la politique et aux intérêts économiques – car la prise de risque esthétique est aussi un risque économique. Ces interprétations duelles expliquent pourquoi les propos de Bartís sont perçus parfois comme contradictoires avec le théâtre public ou infidèles aux convictions politiques de l'ancien théâtre indépendant. Elles expliquent aussi la perplexité des critiques et des artistes institutionnels qui vivent mal le fait que Bartís accepte d'être programmé par les institutions publiques tout en maintenant un discours de refus face à l'institution (sans que cela porte préjudice majeur à sa réputation, voire au contraire). D'après Bourdieu :

C'est seulement dans un champ littéraire et artistique parvenu à un haut degré d'autonomie (...) que tous ceux qui entendent s'affirmer comme membres à part entière du monde de l'art, et surtout ceux qui prétendent y occuper des positions dominantes, se

⁷⁵⁵ Le cas de Charles Baudelaire qu'analyse Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* présente bien évidemment de nombreuses différences avec celui de Bartís. Néanmoins, il y a des dynamiques analogues dans le processus de « conquête de l'autonomie » par un champ artistique (en l'occurrence, pour ce qui concerne Baudelaire, de la littérature à la fin du XIX^{ème} siècle en France) et dans le rôle que jouent dans cette révolution de l'intérieur certains artistes, les nomothètes dit Bourdieu, ceux qui parviennent à imposer un nouveau *nomos*. Ainsi Baudelaire acceptera d'intégrer l'Académie des Lettres, dénigrée par l'ensemble de l'avant-garde littéraire. Selon l'analyse de Bourdieu, « par son acte contraire au bon sens, insensé, [Baudelaire] entreprend d'instaurer l'anomie qui, paradoxalement, est le *nomos* de cet univers paradoxal que sera le champ littéraire parvenu à la pleine autonomie, à savoir la libre concurrence entre des créateurs-prophètes affirmant librement le *nomos* extraordinaire et singulier, sans précédents ni équivalents, qui les définit en propre. C'est bien ce qu'il dit à Flaubert dans sa lettre du 31 janvier 1862 : 'Comment n'avez-vous pas deviné que Baudelaire, ça voulait dire : Auguste Barbier, Théophile Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, c'est-à-dire littérature pure ?' » Pierre BOURDIEU, *op.cit.*, p. 110.

sentiront tenus de manifester leur indépendance à l'égard des puissances externes, politiques ou économiques ; alors, et alors seulement, l'indifférence à l'égard des pouvoirs et des honneurs (...), la distance à l'égard des puissants et de leurs valeurs, seront immédiatement comprises, voire respectées, et par-là récompensées, et tendront de ce fait à s'imposer de plus en plus largement comme des maximes pratiques de conduites légitimes⁷⁵⁶.

En outre, en tenant au sein de l'institution théâtrale publique (héritière des valeurs du mouvement du théâtre indépendant qui prônait une responsabilité politique du théâtre envers la société) un discours d'autonomisation de l'art qui souscrive à des critères strictement théâtraux, Bartís se positionne comme le porte-parole d'une nouvelle avant-garde en rupture avec la notion antérieure de 'théâtre politique'.

Pour autant, son activité artistique ne traduit pas un abandon de tout engagement politique du théâtre. Bartís mène un double combat. D'abord, un combat artistique contre le conservatisme et l'inertie de toute forme artistique devenue une tradition – et qui en plus est récupérée par une politique culturelle d'État qui vise à la « réparation », comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail. Ensuite, un combat politique implicite contre l'ordre politique dominant, un combat qui, suivant Pierre-Michel Menger, est propre à toute « nouveauté radicale ». Toujours avec Menger, nous pouvons observer comment, « contrairement à un art prolétarien » – ce qui dans notre étude pourrait correspondre aux premières manifestations du théâtre indépendant dans les années 1930 – « l'avant-gardisme savant rejoint l'émancipation politique du peuple sans renoncer à son autonomie⁷⁵⁷ ». À la différence du mouvement théâtral indépendant de la première époque, qui voyait le théâtre comme un outil de mobilisation politique, mais à la différence aussi du théâtre politique des années 1960 qui voyait dans l'expérimentation du langage théâtral une manière de proposer une thèse sur la réalité politique, ce nouveau théâtre s'affirme comme une pratique strictement artistique (l'art théâtral ne pourrait rien changer aux structures de domination dans le monde social), mais qui néanmoins peut devenir politique en étant exempt de tout type de conservatisme, de domination et de dogmatisme. Ainsi, le combat artistique mené dans la pratique théâtrale peut devenir politique dans la mesure où il reproduit, par analogie, la logique du combat social contre les structures de domination.

⁷⁵⁶ *Idem.*

⁷⁵⁷ Pierre-Michel MENGER, *op.cit.*, 179.

5.3.2. Du combat artistique à la critique intellectuelle

Dans l'histoire du théâtre moderne nous pouvons identifier deux façons dont l'avant-garde artistique essaye d'établir une convergence avec l'avant-garde politique : en défendant la notion d'un théâtre populaire (la convergence est celle d'un militantisme à la fois politique et social) et en élaborant un théâtre expérimental autonome (la convergence réside dans l'analogie implicite entre l'opposition au théâtre bourgeois et le combat contre l'ordre bourgeois). Ces deux modalités caractérisent les projets novateurs les plus importants du théâtre européen depuis la fin du XIX^{ème} siècle⁷⁵⁸. Elles distinguent le *théâtre du peuple* d'une part, théorisé par Romain Rolland, qui prône la démocratisation de l'art théâtral⁷⁵⁹, et les théâtres expérimentaux comme le *Théâtre Libre* d'André Antoine ou le *Théâtre de l'œuvre* d'Eugène Lugné-Poe⁷⁶⁰. Le premier paradigme suppose la mise en place d'une politique culturelle qui prévoit de rapprocher le théâtre des classes populaires – ce qui se fait parfois au détriment de l'innovation artistique. Le deuxième paradigme suppose une remise en question radicale des conventions théâtrales, et par extension un refus de l'ordre bourgeois – mais ses effets dépassent rarement les cercles d'initiés du théâtre d'art et ne changent pas les logiques de circulation théâtrale⁷⁶¹. Les politiques publiques de développement du théâtre qui voient le jour dans certains pays européens à partir des années 1950 donneront une continuité à ces deux essais d'une convergence entre l'avant-garde artistique et politique ou, en d'autres mots, entre l'innovation artistique et les idées d'émancipation politique.

Nous trouvons de nombreuses manifestations de ces deux modèles dans l'histoire du théâtre argentin, parfois même des influences directes comme celle de Romain Rolland sur la gestation du mouvement des théâtres indépendants – encore en vigueur dans les années 1980 au moment de l'ouverture du premier cycle du *Teatro Abierto*⁷⁶². Dans les politiques culturelles mises en place en Argentine à partir du retour à la démocratie en 1983, on retrouve aussi une synthèse des principes qui ont accompagné le développement d'un « théâtre d'art » en Europe, surtout à partir de la prise en charge par l'État – notamment en France et en Allemagne – du développement de la création théâtrale⁷⁶³. L'idée d'un artiste impliqué au sein du pouvoir politique était directement héritée du mouvement des théâtres indépendants, et rejoignait celle d'un « théâtre à thèse » qui présente sur scène une critique de la réalité

⁷⁵⁸ Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales*, op.cit.

⁷⁵⁹ Chantal MEYER-PLANTUREUX, *Théâtre populaire, enjeux politiques*, op.cit.

⁷⁶⁰ Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'Art : aventure européenne du XX^{ème} siècle*, op.cit.

⁷⁶¹ Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales*, op.cit.

⁷⁶² Romain Rolland et son ouvrage *Théâtre du peuple* a été cité dans le discours inaugural du *Teatro Abierto*.

⁷⁶³ Jean-François DUSIGNE, op.cit.

sociale. La figure de l'artiste-intellectuel, présente dans le théâtre indépendant depuis ses origines et qui a en partie occasionné la répression des régimes politiques conservateurs, conquiert un respect nouveau ; certains de ces artistes participeront de l'intérieur au développement des politiques culturelles.

La personnalité publique de Ricardo Bartís peut être associée, elle aussi, à la figure de l'artiste qui joue parfois un rôle d'intellectuel, et qui ne se prive pas de critiquer les artistes-intellectuels de la génération précédente, tant en termes artistiques que politiques. Bartís refuse le « théâtre à thèse » en l'accusant d'être répétitif et conservateur, ainsi que l'engagement des artistes dans les politiques publiques du premier gouvernement démocratique après la dictature militaire. Cependant, en se plaçant comme artiste autonome qui s'exprime à titre personnel, il élabore au fur et à mesure un discours critique qui dépasse largement son domaine de prédominance (le théâtre), ciblant la classe politique argentine ainsi que toute pensée qui légitime l'ordre politique existant. De la critique artistique, le discours de Bartís glissera ainsi, notamment à partir du gouvernement de Carlos Menem, à la critique sociale et politique.

Cependant ce rôle d'intellectuel n'est pas chez Bartís une pratique régulière ou organisée. D'abord il ne se définira jamais comme un « intellectuel », et il cultive un langage plutôt populaire, loin du jargon que l'on associe au milieu intellectuel argentin. Il n'écrit pas dans les journaux, non plus qu'il n'est consulté par les médias sur les questions d'actualité. Enfin, il n'est pas engagé dans des mouvements ou dans un parti politique comme c'était le cas de ses devanciers. Néanmoins, lors de la plupart de ses apparitions publiques liées aux questions artistiques, il partagera vigoureusement son avis sur la politique, ce qui deviendra un aspect important de sa renommée en tant qu'artiste. Cette politisation du discours de l'artiste perpétue dans une certaine mesure et de manière implicite une tradition de vigilance face aux affaires publiques. Peut-on alors parler d'un effet politique extra-théâtral ? Seulement peut-être dans la mesure où Bartís introduit des enjeux politiques dans le débat théâtral, attirant l'attention de ses pairs et de la communauté qui constitue le public de son théâtre.

5.3.3. Au-delà des frontières du circuit théâtral

Il y a un dernier aspect du projet de Bartís qui peut s'analyser comme un troisième degré de politisation : l'effet émancipateur de sa pédagogie. Le *Sportivo Teatral* est devenu, comme nous l'avons vu plus haut, un lieu-culte pour les nouvelles générations théâtrales.

D'abord, la politisation de propos artistiques audacieux et la résistance aux critiques a radicalisé l'activité créatrice. Cette radicalisation tient à l'idée que le savoir-faire théâtral ne réside pas dans la possession d'un ensemble de techniques et de théories mais plutôt dans l'adoption d'une *praxis* de recherche constante. Enfin, la pédagogie de Bartís au *Sportivo Teatral*, plus qu'elle ne fournit un ensemble de connaissances pour faciliter la *praxis*, vise à nourrir et développer les capacités expressives scéniques de chacun.

Le *Sportivo* est rentable en partie grâce à ses ateliers de théâtre. Un grand nombre d'artistes débutants y sont passés. Nombre d'entre eux ont poursuivi ensuite une carrière théâtrale individuelle. La plupart se déclarent « marqués » par ce qu'ils ont « vécu » au *Sportivo*. Parmi tous les étudiants qui sont passés par le *Sportivo*, certains avaient déjà une orientation artistique (c'est-à-dire qu'ils répondaient aux critères habituels d'engagement dans le circuit théâtral) mais beaucoup n'avaient pas envisagé auparavant de suivre une carrière artistique. Le *Sportivo* représentera le moment de leur rencontre avec le théâtre et de la découverte de leurs possibilités expressives, avant qu'ils ne deviennent des comédiens ou des metteurs en scène.

Deux éléments pédagogiques du *Sportivo*, mis en valeur dans les ateliers, nous intéressent particulièrement à ce point de notre étude : l'encouragement à développer une autonomie créative et la recherche d'un « langage » ou d'une « poétique » personnels qui facilitent l'appropriation des moyens expressifs ; l'association au travail créatif d'une réflexion politique sur le rôle des comédiens dans la production théâtrale et la place du théâtre dans la société. Cela prolongera, chez les nouvelles générations, un sentiment d'appartenance à une communauté autour de l'idée de l'indépendance théâtrale⁷⁶⁴. Encore une fois l'engagement artistique rejoint le combat politique, au cœur même de l'enseignement théâtral.

La façon dont plusieurs des anciens étudiants des ateliers du *Sportivo* décrivent leur apprentissage théâtral au *Sportivo* comme une expérience vitale bouleversante peut sembler se rapprocher d'une sorte d'individualisme créatif à la mode, où prime une quête personnelle du « sujet expressif », plutôt que d'une pratique émancipatrice. Il y a en effet une dimension sociologique dans les ateliers de théâtre et dans l'engouement de la génération post-dictature pour les disciplines artistiques, qui rejoint le phénomène plus vaste de multiplication des activités de développement personnel valorisant le champ expressif de chacun dans les années

⁷⁶⁴ Récemment, sous la présidence de Mauricio Macri, et en réponse aux réductions des subventions destinées à l'activité théâtrale, de multiples manifestations ont été organisées par le milieu du théâtre indépendant, où Ricardo Bartís notamment était entouré d'artistes des générations théâtrales suivantes.

1990. L'affirmation du moi à travers l'expression artistique, que certains relieront à la mouvance *new age* issue des sociétés capitalistes contemporaines, est sans doute une des variables explicatives du nombre croissant de personnes qui se sont tournées vers le théâtre alternatif. Le *Sportivo Teatral* est inscrit lui aussi dans cette tendance.

Néanmoins, le deuxième aspect pédagogique que nous mentionnions, celui de la réflexion politique quant aux conditions matérielles de la production théâtrale, restitue son caractère collectif à l'entreprise théâtrale. La pédagogie *bartisienne* peut se comprendre dans une dimension émancipatrice par son insistance sur la transmission d'une *praxis* qui relie l'affirmation des facultés artistiques des comédiens avec une prise de conscience des conditions de production. En outre, le fait de ne pas recourir à une « méthode » préexistante qui serait tant bien que mal exécutée, mais de la suppléer par la recherche d'une théâtralité singulière à chacun, démocratise dans une certaine mesure le propos artistique. En d'autres mots, ce que les étudiants déclarent apprendre dans les ateliers de Bartís, ce n'est pas tant une méthode ou une technique qu'une *praxis* théâtrale, une forme de penser et de pratiquer le théâtre qui valorise l'interprétation et remet en question les conventions (notamment les techniques de jeu dominantes). On peut donc parler de démocratisation des intentions avant-gardistes qui étaient cantonnées jusqu'à ici à un cercle plutôt restreint – tant les artistes avant-gardistes sont historiquement issus des couches aisées de la société et par définition minoritaires dans le milieu artistique. Le fait d'encourager des trajectoires artistiques atypiques bouleverse, au moins timidement, les critères établis de sélection des artistes, qui plus est à travers la transmission non d'une méthode mais d'une *praxis* théâtrale.

Pour résumer, le dernier aspect de la politisation du projet artistique de Bartís tient à son potentiel émancipateur. D'une part, en affirmant les possibilités créatives des artistes potentiels et en mettant l'interprétation au centre du théâtre alors qu'elle n'avait qu'une importance secondaire auparavant. Cela s'est accompagné de la transmission d'une *praxis* supposant un rapport entre autonomisation de l'artiste-créateur et réflexion sur les conditions de production théâtrale, lequel rapport constitue un regard critique extra-théâtral. D'autre part en promouvant des trajectoires théâtrales non habituelles, ce qui a perturbé les critères classiques de sélection sociale des artistes de théâtre.

Chapitre 6

Réécrire la scène : la dramaturgie des années 1990

À partir du milieu des années 1990, en même temps que se répand la critique de la centralité du texte et la revendication d'une autonomie créative des comédiens dans le processus de création théâtrale, nous assistons à l'essor d'écritures dramatiques hétérogènes issues des nouvelles générations. Ce phénomène ne cessera de croître pendant les années 2000, élargissant notablement le répertoire local des textes théâtraux⁷⁶⁵. En rupture avec une configuration hégémonique favorisant les auteurs et les metteurs en scène, il s'agira pour le théâtre émergent d'écrire des textes depuis la scène, incorporant dans l'écriture une *praxis* théâtrale telle celle qui était défendue par Ricardo Bartís. Autrement dit, il s'agira d'oublier les aspirations plus « littéraires » de l'écriture théâtrale pour penser le texte plutôt comme un guide pour le jeu des comédiens. Ainsi, la critique de la centralité du texte et l'essor des nouvelles textualités sont deux aspects d'un même processus : la consolidation – par sa matérialisation écrite – d'un nouveau « canon » du théâtre argentin⁷⁶⁶.

De manière paradoxale, ces écritures feront irruption au moment où les générations plus anciennes s'inquiètent de la disparition du texte théâtral et craignent un retrait définitif de l'auteur face aux méthodologies d'écriture plus à la mode, comme l'écriture collective, l'improvisation, ou la performance⁷⁶⁷. Quant à la critique locale, ayant besoin de trouver des mots pour classer les écritures émergentes, elle utilise plusieurs catégories pour les désigner – comme celle de « jeunes », « nouvelles », « alternatives », faute d'une nomenclature esthétique plus spécifique. Puisqu'il apparaît que c'est la diversité qui fait la norme dans ces nouvelles textualités, il est impossible de les unifier dans une même

⁷⁶⁵ « La plus grande conséquence de ce nouveau fonctionnement est l'acceptation nouvelle et la cohabitation de différentes poétiques et subjectivités (...). Une 'théâtralité élargie' – *teatralidad extendida* – fera de l'Argentine de l'après-dictature un laboratoire de théâtralité sans précédent et amènera le théâtre à une redéfinition ». Jorge DUBATTI, « Prologo: Estudiar la Postdicatura » dans Celia DOSIO, *El Caraja-ji. Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2008, p. 9. (Tda)

⁷⁶⁶ Nous reprenons ici la définition de canon proposée par Lucas Rimoldi, comme « la sélection régulatrice qui donne la qualité de consacré, de choisi, de préservé à une œuvre ; et également un ensemble de textes déterminé par cette opération de sélection » Lucas RIMOLDI, « Para una teoría de la antología teatral », *Revista Telón de Fondo*, N°17, 2013, p.90-91. (Tda).

⁷⁶⁷ Dans une table ronde modérée par Osvaldo Pellettieri en 1996, Ricardo Monti expliquait : « Il y a eu un retrait du rôle de l'auteur, au moins, en tant que phénomène récurrent. En revanche, il y a eu une avancée du metteur en scène, puis une avancée du comédien face au metteur en scène ». Eduardo Rovner affirmait pour sa part : « La prédominance du metteur en scène aujourd'hui a un rapport avec le questionnement du pouvoir de la parole, de la signification de la parole. Dans ces conditions il est normal que l'apparence, le superflu, les lumières, la mise en scène prennent plus d'importance. » AAVV, « Los autores entre el acuerdo y la polémica. » *Mesa redonda, Revista Teatro XXI*, N°3, (1996), p. 67-78. (Tda.)

catégorie⁷⁶⁸. Seul le marqueur générationnel réussit à les rassembler : ces nouveaux écrivains sont pour la plupart nés entre les années 1960 et 1970, ont débuté leur activité artistique après la fin de la dictature militaire et sont dotés d'une formation et d'une expérience en tant que comédiens. A ces traits communs s'ajoute l'incorporation d'un discours disruptif vis-à-vis du théâtre précédent, cette « grammaire de la rupture esthétique » que nous avons analysée dans le chapitre 4, qui renforce une sorte de pacte générationnel. Ce discours, en continuité avec les expériences que nous avons analysées dans les chapitres antérieurs, prône la modernisation des formes dramatiques dominantes et la révocation de certains principes du théâtre indépendant (notamment celui de la « responsabilité » sociale et politique héritée du théâtre de la période dictatoriale). Cette rupture marque un conflit esthétique et politique qui éloignera, au moins au départ, les différentes générations d'artistes indépendants, mais qui contribuera en revanche à la rapide consécration des jeunes artistes émergents.

Afin de comprendre l'émergence de la nouvelle dramaturgie⁷⁶⁹, ce chapitre oscillera entre deux dimensions : d'abord nous nous intéresserons aux trajectoires artistiques des dramaturges émergents ; ensuite nous aborderons les caractéristiques esthétiques du théâtre qu'ils écrivent⁷⁷⁰.

Tout d'abord, comment la production des textes interagit-elle avec les points de rupture que nous avons étudiés auparavant quant à la centralité du texte ? S'agit-il, pour ces jeunes artistes, d'un 'retour aux textes', ce qui remettrait en question les ruptures proposées ? Ou bien le retour aux textes est-il pensé comme une prolongation des axes d'expérimentation sur le plan de l'écriture ? Une première hypothèse guidera notre analyse : le retour aux textes dans les nouvelles générations peut s'analyser comme une prolongation des axes d'expérimentation du théâtre de la post-dictature, conséquence de l'affirmation des comédiens dans le processus créatif et de la revendication du langage théâtral de chaque artiste⁷⁷¹. Les

⁷⁶⁸ C'est Jorge Dubatti qui proposera l'idée d'un « canon de la multiplicité » pour décrire le théâtre argentin de ces années. Voir par exemple: Jorge DUBATTI, « Teatro argentino y destotalización. El canon de la multiplicidad », *Foro hispánico : revista hispánica de Flandes y Holanda*, N°24, 2003.

⁷⁶⁹ En même temps que nous reprenons la notion de nouvelle dramaturgie, nous voulons attirer l'attention sur l'imprécision de cette nomenclature. D'abord, comme le disait Spregelburd dans le chapitre précédent, « nouvelle » est une condition très éphémère (jusqu'à quand une proposition artistique est-elle nouvelle ? Et est-elle vraiment 'nouvelle' ?). Ensuite, définir l'essor des écritures théâtrales comme un phénomène « dramaturgique » réduit les multiples dimensions des caractères novateurs des artistes, tant de leurs propositions théâtrales que de leurs trajectoires (par exemple l'aspect multitâche des artistes qui écrivent les textes).

⁷⁷⁰ Jorge DUBATTI, « Texto y contexto de la nueva dramaturgia argentina », *op.cit.*

⁷⁷¹ Rafael Spregelburd, dans la même table ronde mentionnée plus haut en note de bas de page raconte : « Je suis devenu metteur en scène parce que je voulais tester ce qui arrivait si je pouvais jusqu'au bout certains aspects de ma théâtralité. De la même manière, je pense que certains metteurs en scène commencent à écrire car ils ne

nouveaux dramaturges, du moins une grande partie d'entre eux, ne sont pas des 'auteurs en chambre' comme c'était la norme dans les générations antérieures, non plus qu'ils ne se prétendent exercer le métier de littérateur. Tout au contraire, ils viennent de la scène : ils se sont formés au jeu théâtral, ils testent des mises en scène, et la dramaturgie ne vient qu'après, comme une manière de personnaliser encore plus le théâtre qu'ils veulent jouer ou monter. De plus, les trajectoires artistiques de ces dramaturges influencent fortement le théâtre qu'ils écrivent. Les textes sont souvent en cours d'élaboration, ils changent lors des mises en scènes, et parfois, ils ne deviennent des textes écrits et publiés qu'après la représentation⁷⁷². De cette manière, loin de voir disparaître le rôle de l'auteur, nous assistons plutôt à une reconfiguration du métier de dramaturge et de son rapport à la création théâtrale. En outre, une grande partie des artistes qui écrivent sont également metteurs en scène, comédiens, ou bien participent à la direction d'un lieu ou d'une compagnie. Nous pouvons parler ainsi d'un type d'artiste polyvalent, qui se débrouille dans plusieurs domaines, et qui est, d'une certaine manière, autoentrepreneur de sa propre carrière. C'est ainsi que dans le jargon théâtral local le mot « *teatrista* » apparaît pour désigner ces artistes multiples, un *ethos* qui est indéniablement en continuité avec les artistes que nous avons étudiés dans les chapitres précédents. Une grande partie de ces « *teatristas* » se reconnaissent héritiers de l'*under* des années 1980, de Ricardo Bartís ou du collectif *Periférico de objetos*, des projets qui prônaient, chacun à sa manière, l'autonomie esthétique des artistes. Cela sera une dimension constitutive de leur consécration : au succès national ou international de leurs pièces, écrites ou représentées, s'ajoutera désormais leur capacité à bien exercer différentes compétences liées à l'activité théâtrale.

Ensuite, pouvons-nous identifier des modélisations caractéristiques ou bien des innovations formelles dans les écritures théâtrales émergentes ? Une deuxième hypothèse s'insère dans ce chapitre : ces nouvelles écritures, par leur manière particulière de recycler certaines traditions de la dramaturgie locale tout en intégrant des inflexions propres aux écritures contemporaines en vogue dans le reste du monde, mais également par leur perméabilité à la réalité environnante en tant que source d'inspiration, comportent des traits novateurs qui renouvellent la scène argentine. Deux questions de méthode s'imposent à l'heure d'aborder les textes. D'abord, de quelle manière allons-nous les aborder dans

trouvent pas de textes avec lesquels ils puissent s'identifier. » AAVV, "Los autores entre el acuerdo y la polémica", *op.cit.*, p. 70.

⁷⁷² "Dans le champ théâtral argentin, à partir des années 1980, la notion de dramaturgie est renouvelée, l'auteur théâtral écrit de plus en plus en parallèle avec le processus de mise en scène, et parfois même il fixe les textes après la première de la pièce, tout cela d'une manière non conventionnelle. » Lucas RIMOLDI, "Para una teoría de la antología teatral", *op.cit.*, p.90-91.

l'analyse ? Fréquemment traités depuis un point de vue sémiologique dans la littérature locale, nous n'avons pas beaucoup d'outils sociologiques pour aborder les textes théâtraux, et nous risquons toujours de sur-interpréter. Ensuite, comment et sur quels critères allons-nous constituer notre corpus d'étude ? Tenter de représenter l'ensemble des textes produits pendant la période d'étude dépasserait largement les capacités de cette thèse. D'autant plus qu'esthétiquement parlant, toute représentativité restera relative et encline à la subjectivité du chercheur. La représentativité ne sera donc pas ce qui guidera notre sélection, mais plutôt l'objectif d'atteindre un certain niveau de généralité⁷⁷³. D'après Bernard Lahire qui a étudié sociologiquement l'œuvre de Franz Kafka, il s'agit d'étudier les œuvres littéraires comme des points de vue singuliers sur le monde. Nous analyserons les textes théâtraux comme un « lieu privilégié de transposition des expériences sociales⁷⁷⁴ », en d'autres mots comme une fenêtre ouverte sur l'expérience collective d'une nouvelle génération d'artistes. Car, suivant toujours Lahire, « les œuvres littéraires sont aussi des points de vue singuliers sur le monde, des manières spécifiques de parler sur le monde mises en œuvre par des créateurs aux expériences, aux situations et aux horizons sociaux singuliers⁷⁷⁵ ». Ainsi, notre sélection de textes est loin d'être exhaustive ou même représentative de l'ensemble des textes existants, et elle n'a pas le propos de l'être. Mais ce sont des cas singuliers, riches sociologiquement et esthétiquement pour l'analyse d'un nouveau canon théâtral en formation.

Ainsi, prenant les textes comme des données mais également considérant le contexte où ces textes s'insèrent, nous allons analyser un événement, la formation du collectif d'écriture *Caraja-ji* (entre 1995 et 1996), et deux pièces théâtrales qui lui sont liées : « *Martha Stutz* » de Javier Daulte (écrite en 1995 au sein du *Caraja-ji*, publiée en 1996 et mise en scène en 1997 au *Teatro San Martín*) et « *La escala humana* » (écriture et mise en scène collective de Javier Daulte, Alejandro Tantanian et Rafael Spregelburd en 2001 au *Teatro Callejon de Buenos Aires*). La formation de l'atelier d'écriture appelé *Caraja-ji* en 1995 est un épisode que nous considérons symptomatique de l'affirmation de la nouvelle génération d'écrivains

⁷⁷³ Selon Bernard Lahire, la « solidité » et la « généralité » dans l'analyse d'une étude de cas, tant biographique que littéraire, implique une possible « transférabilité » dans la manière d'organiser et d'articuler les données, et non pas une représentativité du cas choisi face à l'ensemble des cas existants. « La 'généralité' des outils d'analyse a plutôt à voir avec un certain effort de cohérence interne (de robustesse argumentative, comme dit Jean-Claude Passeron) ainsi qu'avec la pertinence de leur mise en œuvre sur des cas empiriques particuliers, c'est-à-dire avec la capacité à montrer leur utilité dans l'interprétation de matériaux empiriques singuliers. Avoir démontré la fécondité ou le rendement scientifique d'un modèle d'analyse sur un cas soigneusement traité suffit à en prouver l'intérêt et à encourager son utilisation sur d'autres cas pour continuer à en valider la pertinence. » Bernard LAHIRE, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire, op.cit.*, p. 67.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

théâtraux dans le champ. Parce qu'il a supposé une « coupure⁷⁷⁶ » avec la génération précédente et parce qu'il propose de nouvelles stratégies de rassemblement, le *Caraja-jí* sera annonciateur d'un virage dans la configuration du champ théâtral, qui modifiera les manières de circulation et de production des pièces mais également les trajectoires de consécration des artistes. Les deux pièces que nous allons étudier ensuite s'inscrivent dans cette reconfiguration et révèlent certaines des particularités qui ont valu à cette dramaturgie le qualificatif de « nouvelle ».

6.1. Les écrivains : le cas du *Caraja-jí*

« Caraja-jí fut la pointe de l'iceberg de ce qui se passait, de nombreux auteurs comme nous étaient en train de vivre la même chose mais dans l'anonymat. »

Rafael Spregelburd⁷⁷⁷

« Je pense le Caraja-jí comme la condensation d'un phénomène plus large qui était en train de se produire dans le théâtre à Buenos Aires : un théâtre qui devait établir une coupure par rapport au théâtre antérieur. Nous avons refusé d'être les continueurs. Les raisons sont sociologiques : entre nous et les références de l'époque, il y avait une génération de disparus, et nous avons refusé d'occuper la place de ceux qui n'étaient pas là. »

Javier Daulte⁷⁷⁸

« On les appelait 'les talibans'... Nous avons tardé à comprendre qu'ils n'étaient pas des gamins, que dans ce groupe de jeunes il y avait des personnalités artistiques déjà bien affirmées, qu'ils avaient déjà fait un chemin, qu'ils étaient conscients et responsables de ce qu'ils faisaient et qu'ils allaient le défendre jusqu'à la mort. »

Bernardo Carey⁷⁷⁹

6.1.1. Le conflit avec le Théâtre San Martin

En 1994, Juan Carlos Gené, dramaturge et metteur en scène du théâtre indépendant, est nommé à la direction du *Teatro San Martin*. Depuis 1989, le plus important des théâtres publics de la ville de Buenos Aires traversait une période de transition, suite à la fin de la

⁷⁷⁶ La coupure, en espagnol, « *el corte* », est le mot utilisé par la plupart des artistes qui ont participé au *Caraja-jí* et que nous avons interviewés, pour décrire l'impact du conflit avec le Théâtre San Martin.

⁷⁷⁷ Entretien avec Rafael Spregelburd réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013. (Tda.)

⁷⁷⁸ Entretien avec Javier Daulte, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014. (Tda.)

⁷⁷⁹ Entretien avec Bernardo Carey, réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014. (Tda.)

gestion de Kive Staiff⁷⁸⁰, et le nom de Juan Carlos Gené, qui jouissait d'une grande notoriété depuis son retour au pays après son exil politique⁷⁸¹, pouvait redonner à l'institution plus de visibilité et de centralité artistique dans le milieu culturel. Une décision importante prise par Gené fut de soutenir la *Comedia Juvenil*, dirigée par Roberto Perinelli, lui aussi issu du mouvement des théâtres indépendants qui avait participé activement aux politiques culturelles du retour à la démocratie⁷⁸². Soucieux de l'émergence de figures prometteuses parmi les nouvelles générations, Gené propose la création d'un atelier d'écriture dramatique au sein du *Teatro San Martin*, afin d'écrire des textes pour la jeune troupe. Ainsi, huit jeunes artistes de 25 à 35 ans sont choisis pour participer à l'atelier sous la direction de deux dramaturges, Bernardo Carey et Roberto Cossa, artistes du théâtre indépendant reconnus pour avoir été parmi les fondateurs du cycle *Teatro Abierto*⁷⁸³. L'atelier, qui dans l'idéal aurait dû être un moment d'échange et de rencontre entre deux générations d'artistes, vire rapidement à l'échec, ce qui conduit à sa dissolution au terme des trois premiers mois de travail. Cette dissolution, dont la cause principale est les divergences esthétiques entre coordinateurs et participants, renforcera la distance générationnelle entre les anciens artistes indépendants et

⁷⁸⁰ Kive Staiff, critique théâtral, fut directeur du Théâtre San Martin entre 1971 et 1973. Sous la dictature militaire, en 1976, Staiff fut nommé à nouveau à la direction du théâtre, rôle qu'il occupera jusqu'en 1989. La gestion de Staiff fut longue et complexe. D'abord, il dirigeait un théâtre prestigieux pendant la dictature, période où une grande partie du théâtre indépendant est interdit et ses artistes exilés. Pour autant, il avait mis en place une politique de financement à travers des « sponsors » qui lui a donné une certaine marge de liberté économique et artistique vis-à-vis du gouvernement. Il restera à la direction du théâtre une fois restituée la démocratie, sous la présidence d'Alfonsín.

⁷⁸¹ Juan Carlos Gené s'exila au Venezuela et revint au pays en 1992. Il sera président de *l'Asociación Argentina de Actores*, puis directeur général de la chaîne de télévision publique Canal 7 et directeur général du Théâtre San Martin. Il sera jusqu'à sa mort le directeur du CELCIT.

⁷⁸² La *Comedia Juvenil* était une troupe de comédiens issus de l'École Municipale d'Art Dramatique. Celle-ci proposait aux jeunes artistes une première insertion dans le monde professionnel sous la tutelle de la Municipalité. Sandra Ferreyra en raconte le fonctionnement : « La *Comedia Juvenil* fut créée sous la direction d'Eduardo Rovner au Théâtre Municipal General San Martin, et son premier coordinateur fut Roberto Perinelli. La finalité du projet était l'ouverture au sein du théâtre officiel d'une troupe permanente afin d'intégrer les jeunes issus des écoles d'art dramatique de la ville de Buenos Aires : la nationale et la municipale. Bien que l'initiative ait été de Perinelli, la formation de la troupe fut réalisée par Juan Carlos Gené, Verónica Oddó et Hernán Gené, qui sera le directeur de la *Comedia Juvenil* alors que son père était le directeur du théâtre. Le premier spectacle, "*Las delicadas criaturas del aire*" [1993] fut le résultat d'un travail collectif qui avait comme base des textes de Garcia Lorca, et dans lequel priorité était donnée au travail corporel des comédiens. En accord avec ce projet, c'est-à-dire incorporer à l'activité du théâtre officiel de jeunes artistes issus de la nouvelle formation en dramaturgie de l'EMAD, seront invités les huit dramaturges qui créeront ensuite le Caraja-jí » Sandra FERREYRA, « La formulación dramática de lo inefable : Monti y el teatro emergente de los años noventa », Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2005, p. 206.

⁷⁸³ Les jeunes dramaturges choisis ont été : Alejandro Tantainan (1966), Rafael Spregelburd (1970), Javier Daulte (1963), Ignacio Apolo (1969), Carmen Arrieta (1964), Alejandro Robino (1963), Alejandro Zingman (1966) et Jorge Leyes (1962). Les critères selon lesquels ces artistes ont été choisis n'ont pas été explicités. Il n'y a pas eu de concours ni d'appel à candidatures. La sélection s'est faite de manière informelle, à partir du réseau relationnel de Juan Carlos Gené et des deux coordinateurs de l'atelier. Ils ont également demandé l'avis de Mauricio Kartun, directeur à l'époque de la nouvelle formation en dramaturgie au sein de l'EMAD, dont Alejandro Tantainan et Ignacio Apolo faisaient partie. Même s'ils étaient au commencement de leur carrière en tant qu'écrivains, les huit personnes invitées étaient déjà connues et très actives dans le milieu théâtral.

les jeunes artistes émergents, en même temps qu'elle révélera les divergences politiques au sein du champ théâtral.

L'objectif de l'atelier proposé par les coordinateurs et accepté à contrecœur par les participants était d'écrire des pièces de théâtre « jeunes » pour la *Comedia Juvenil*. Cette intention contenait déjà le germe du conflit : qu'est-ce que voulait dire, pour les responsables de l'atelier, une pièce de théâtre « jeune » ? Les coordinateurs de l'atelier attendaient des pièces abordant les « problématiques de la jeunesse » afin de proposer aux comédiens de la troupe municipale des histoires et de dialogues plus proches leur vie quotidienne. Cependant, « les pièces proposées par les participants de l'atelier ne correspondaient pas aux attentes du Théâtre San Martin » ce qui produira un « tragique malentendu », selon les mots de Mauricio Kartun⁷⁸⁴. Ainsi, les divergences autour de la notion de « jeune » se prolongeront rapidement sur le plan esthétique. Pour les coordinateurs, les premiers brouillons manquaient « d'humour, de passion et de tendresse ». Pour les participants, ces considérations révélaient plus une mésentente générationnelle qu'un défaut de leur dramaturgie ; ils choisirent la voie de la confrontation plutôt que d'orienter davantage leur travail vers les attentes du *Teatro San Martin*. Bernardo Carey, dans un entretien, revient sur ce désaccord avec la distance que permet le temps :

Quels sont les motifs, à votre avis, de l'échec de l'atelier ?

Bernardo Carey : À mon avis, ce qui a fait échouer l'atelier, ce fut la croyance de Gené qu'en suivant la méthode qui avait fait de lui un artiste, il allait pouvoir faire de même avec ces jeunes. Eh bien non. D'abord parce la situation historique était très différente de celle que nous avons connue, ils vivaient dans autre monde, dans un autre type de vie. Ensuite, ils étaient issus d'un milieu intellectuellement plus riche que celui dans lequel Tito (Roberto Cossa) et moi nous avons grandi dans les années 40 (...). Ces jeunes avaient besoin d'autre chose, que nous n'avons pas su leur donner.

De toute manière, la dissolution de l'atelier a été finalement productive pour eux...

BC : Oui, je pense que le conflit leur a été très utile. En plus, nous sommes restés des amis, malgré la rupture. En fait, tout a été une grande contradiction, avec un corolaire (...) : il fallait écrire quelque chose pour la *Comedia Juvenil*. Gené avait pensé qu'au lieu de faire un appel à textes, il valait mieux faire une sorte de séminaire d'écriture, un séminaire avec de jeunes écrivains. Et nous, les coordinateurs, nous devions leur demander d'écrire des textes pour des jeunes comédiens, des textes qui parlent des problèmes des jeunes... Mais le problème était que Daulte, Spregelburd et les autres se fichaient des 'problèmes de jeunes'... Quels étaient les problèmes des 'jeunes' ? nous demandaient-ils de manière agressive. Il y a eu, bien évidemment, un problème de communication entre eux et nous...

⁷⁸⁴ Celia DOSIO, *El Caraja-ji, op.cit.*, p.24.

Ce qui les a, par la suite, renforcés comme collectif...

BC : Bien sûr, après il y a eu la formation du « *Caraja-ji* » et ils ont élaboré un récit selon lequel ils avaient lutté contre le pouvoir... Finalement, oui, ça a très bien marché pour eux⁷⁸⁵.

Après la dissolution de l'atelier, un vif échange entre Roberto Cossa (coordinateur) et Javier Daulte (participant) se tiendra par journaux interposés. De cette manière, par écrit, s'explicitait et se cristallisait une opposition entre deux conceptions de la création théâtrale, ce qui dépassait largement la dimension esthétique du conflit. L'épisode allait éloigner encore davantage les deux générations de dramaturges, à travers des pactes intra-générationnels. Cela nous fait penser au dilemme rencontré par toute nouvelle génération artistique, entre le choix, plus assuré mais moins stimulant, d'occuper la place que veulent bien lui attribuer la génération précédente – en tenant compte des attentes et des exigences qu'on leur impose ; ou bien le choix, plus incertain mais aussi plus prometteur, de refuser la place offerte par les artistes confirmés afin de proposer une alternative qui puisse modifier les règles du champ. Une « coupure » avec ce qui était établi est donc indispensable pour ceux qui suivent le deuxième chemin.

C'est ainsi que, une fois dissous ce premier atelier, un deuxième se mettra en place, cette fois-ci autogéré par les jeunes artistes⁷⁸⁶. Ceci prendra par la suite le nom fort ironique de *Caraja-ji*⁷⁸⁷, fusion des premières lettres des prénoms des participants (Carmen, Alejandro, Rafael, Alejandro, Javier, Alejandro, Jorge, Ignacio). L'invention de ce nom n'est pas anodine car il mettra l'accent sur le caractère éphémère du rassemblement, l'absence de toute volonté unificatrice, soit-elle esthétique ou politique, et l'idée d'un collectif qui n'est que la somme d'individualités artistiques. La formation de ce collectif et la coupure déclarée avec la génération précédente ne s'explique pas seulement par une sorte d'intuition visionnaire de la part des artistes ou une stratégie rationnelle dans la quête de consécration. Il y a des moments particuliers où le champ lui-même fournit aux artistes les indices d'un besoin de renouvellement. Javier Daulte, lors d'un entretien, parle du « sentiment partagé » qu'il fallait se disputer avec la génération précédente. Ce sentiment, réfléchit Daulte, est indissociable du temps historique, ce qui a donné une ampleur particulière au désaccord :

⁷⁸⁵ Entretien avec Bernardo Carey réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷⁸⁶ Curieusement, au moment de constituer le *Caraja-ji*, il fut question de faire appel à un coordinateur. Les noms de Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun, Ricardo Monti et Giselda Gambaro ont circulé, ce qui relativise la « coupure » générationnelle.

⁷⁸⁷ L'atelier fonctionnera, au départ sans nom, au Théâtre Payro, salle de théâtre indépendante dont Javier Daulte faisait partie du comité de direction à l'époque. Le nom du groupe est venu au moment où le Centro Cultural Ricardo Rojas a proposé la publication collective des pièces.

Tito [Roberto Cossa] est bien évidemment une référence théâtrale. C'est une personne que j'estime et que je respecte beaucoup. Je pense que c'était bien que ce soit Tito notre antagoniste dans cette dispute, parce qu'il n'y avait pas mieux que lui pour représenter tout le cheminement du théâtre indépendant jusqu'à ce moment-là (...). Je pense qu'aujourd'hui, une discussion comme celle que nous avons eu, ne produirait rien, aucune rupture, mais à ce moment-là, il y avait quelque chose comme une force de rupture, même si je pense que nous n'en étions pas conscients... Tout au contraire, suite à la dissolution de l'atelier et à la rupture avec le San Martin, nous étions dévastés. On pensait à toutes nos pièces inachevées... C'était très angoissant. Le rassemblement ultérieur a été notre stratégie pour métaboliser cette angoisse. Et nous avons décidé de finir nos pièces (...). Mais sans doute il y avait une grande nécessité de se disputer (...) comme si la rupture allait de soi (...). Il y avait également une sorte de militantisme, afin de revendiquer l'idée que c'était le moment où le théâtre devait récupérer sa spécificité, c'est-à-dire son caractère ludique.⁷⁸⁸

Au-delà de cette force de rupture qui « allait de soi », qui réunissait les jeunes artistes dans un sentiment partagé, et qui sera déterminant pour le succès du *Caraja-jí*, l'action du *Centro Cultural Ricardo Rojas* ne peut pas être négligée. Poursuivant avec sa politique visant à privilégier la jeune création, et en même temps désireux de marquer une différence face la politique artistique du *Teatro San Martin*, le *Rojas* propose aux membres du groupe de publier les textes issus de l'atelier. Le fait d'être publié et d'avoir le soutien de l'UBA (il ne faut pas oublier que le *Rojas* dépendait de l'Université de Buenos Aires), donne au groupe une visibilité importante et marque un début de carrière pour certains d'être eux. En outre, pour le *Rojas*, promouvoir les artistes qui avaient été rejetés du *Teatro San Martin* permettait de renforcer une direction artistique qui se voyait à la pointe de la nouvelle création et en opposition aux institutions taxées d'obsolescence esthétique comme le *Teatro San Martin*. Les choix artistiques du *Rojas* n'étaient pas indépendants d'un jeu d'antagonismes – et politiques et esthétiques – qu'il menait face aux autres institutions publiques. Selon Ignacio Apolo, la dimension politique ne doit pas être négligée dans l'intérêt que porta au *Caraja-jí* Dario Lopérfido, directeur du *Rojas* entre 1992 et 1999 : la direction du *Teatro San Martin* était associée aux péronistes, tandis que la tendance politique de l'UBA, à laquelle appartenait le *Rojas*, avait été historiquement anti-péroniste. Rafael Spregelburd parle également du contexte institutionnel complexe qui est venu se mêler au désaccord artistique : pour lui, Lopérfido ne s'intéressait pas tant aux œuvres qu'à la polémique engagée contre une institution théâtrale rivale. Les témoignages de Spregelburd ainsi que ceux d'Apolo montrent comment ils ont finalement bénéficié d'une querelle institutionnelle et politique qui les

⁷⁸⁸ Entretien avec Javier Daulte réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

dépassait. D'après les propos des artistes, les médiateurs culturels apparaissent dans cette querelle comme des sujets politiques avant tout, mus par des luttes idéologiques ou des stratégies de marché, éloignés des questions artistiques qui devraient être au centre de n'importe quelle programmation. Cet argument soutient d'une certaine manière un propos mêlant d'une part la revendication d'une autonomie artistique et d'autre part un désengagement hors des institutions culturelles de l'État.

La formation du *Caraja-jí*, sa rupture avec le *Teatro San Martin* et son succès ultérieur grâce au soutien du *Rojas* constituent un événement capital qui permet de comprendre le positionnement dans le champ théâtral de la nouvelle dramaturgie. D'abord, parce qu'il oppose deux générations du théâtre indépendant : d'un côté, des artistes confirmés, qui ont participé aux politiques publiques lors de la transition à la démocratie ; de l'autre, des artistes plus jeunes et en voie de consécration, revendiquant leur éloignement de tout engagement autre qu'artistique. Ensuite, parce que le conflit ne révèle pas seulement des divergences esthétiques entre les artistes, mais également des tensions politiques entre deux institutions culturelles : d'une part, le *Teatro San Martin*, dirigé par des artistes associés au péronisme ; et d'autre part le *Centro Cultural Ricardo Rojas*, historiquement anti-péroniste et qui, sous l'action de Lopérfido, « un libéral avant tout » comme le définit Apolo, profitera de l'occasion pour réaffirmer sa position en matière de politique culturelle. L'histoire de la formation du *Caraja-jí* devient ainsi doublement intéressante car elle nous montre à la fois les discussions esthétiques fondatrices de la nouvelle dramaturgie et en même temps la reconfiguration complexe des institutions théâtrales suite au retour à la démocratie et aux nouvelles luttes politiques à l'intérieur du champ théâtral.

D'après les documents de l'époque et les entretiens réalisés avec les artistes, il devient possible d'identifier plusieurs dimensions de l'épisode formateur du *Caraja-jí*. Une première dimension est d'ordre esthétique, avec la formulation d'une divergence définitive entre les artistes de la génération du *Teatro Abierto* et les plus jeunes. Cette divergence, citée en premier par les protagonistes, est ce qui selon eux a justifié la dissolution de l'atelier au sein du *Teatro San Martin*. Mais quelles étaient les caractéristiques des textes qui ont heurté les coordinateurs du *Teatro San Martin* ? Comment s'explique un rejet si radical, sachant que certains de ces textes reviendront ensuite dans ce même théâtre, notamment « *Martha Stutz* » de Javier Daulte, qui y sera mis en scène deux ans après le conflit ? Sachant la notoriété que ces nouvelles dramaturgies ont obtenue dans le milieu théâtral, il est difficile de saisir aujourd'hui ce qui dérangeait à l'époque. La critique portait surtout sur l'aspect formel –

notamment l'introduction de jeux de répétition et d'une circularité – qui semblait prendre le dessus sur le contenu. Par ailleurs, le recours à la parodie, produisant un détachement affectif des personnages et de leurs actions, les éloignait du *pathos* qui était associé au théâtre politique de l'époque antérieure. Selon Ignacio Apolo :

Il y a une zone parodique très présente dans la plupart des pièces, bien que d'une manière très raffinée et subtile comme dans la pièce de [Alejandro] Tantanian, *Juego de Damas Cruelles*, une pièce qui ne se prête pas d'emblée au rire, mais qui joue constamment avec les genres théâtraux. Rafael [Sprengelburd] travaille quant à lui avec des paradigmes étrangers à l'art, d'autres textualités, prenant de la distance par rapport au réalisme costumbriste local à partir d'une stylisation et d'une parodie de genres littéraires. Javier [Daulte] avec *Martha Stutz* travaille plutôt sur des genres du cinéma populaire, la science-fiction et le *thriller*. En général, au niveau des contenus, je crois que nous sommes tous plongés dans une réflexion autour de la perplexité du sujet face au monde contemporain⁷⁸⁹.

D'après Apolo, le recours à la parodie et l'expérimentation avec les genres étaient les deux axes qui rassemblaient esthétiquement le groupe, sans que celui-ci abandonne pour autant la réflexion sur le contenu. Daulte, quant à lui, pense que la manière d'articuler la dichotomie forme-contenu est un des sujets majeurs de divergence avec les coordinateurs de l'atelier du *Teatro San Martin*. Roberto Cossa et Bernardo Carey ont été tous les deux parmi les fondateurs du cycle *Teatro Abierto*. Dans un moment clé d'opposition à la dictature militaire à travers le théâtre, le contenu de leurs pièces était un des enjeux majeurs de la création. En revanche, dit Daulte, « nous n'avions aucun type de préoccupation quant à cet héritage (...), nous étions avant tout intéressés par les procédures dramaturgiques⁷⁹⁰ ». Ainsi, le travail collectif qu'ils ont développé ensuite au sein du *Caraja-jí* se façonnera à partir de l'idée de dépassement de l'opposition entre forme et contenu et de l'acceptation de styles divers. À l'atelier, dit Daulte, « les poétiques des autres étaient appréciés même si elles étaient très différentes » car « nous ne nous soucions absolument pas d'obtenir une unicité au niveau des contenus »⁷⁹¹, ce qui a été central pour la définition de sa propre poétique.

6.1.2. La dramaturgie du *Caraja-jí*

La thèse de doctorat de Sandra Ferreyra analyse les singularités des pièces écrites par le *Caraja-jí* en les rapportant à l'œuvre de Ricardo Monti, dans la dramaturgie des années

⁷⁸⁹ Entretien avec Ignacio Apolo réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷⁹⁰ Entretien avec Javier Daulte réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷⁹¹ *Idem*.

1990⁷⁹². Pour comprendre le style des pièces du *Caraja-jí*, Ferreyra part des pratiques d'écriture de ses jeunes auteurs, qui les démarquent de leurs prédécesseurs. L'atelier du *Caraja-jí*, explique-t-elle, met en place une méthodologie qui prend comme point de départ les oppositions esthétiques et la confrontation idéologique et stylistique des participants, une manière de dépasser l'unité esthétique et l'esprit de groupe associés au « style des années soixante » :

Ce qui fonctionne comme moteur créatif et comme délimitation de l'écriture de chacun, c'est l'opposition esthétique. Au contraire des hypothèses soutenues par la critique sur le fleurissement de l'individualisme et la prolifération d'une esthétique 'micro', nous considérons que ce n'est pas la coexistence pacifique de poétiques divergentes qui façonne la singularité née avec le *Caraja-ji*, mais plutôt la vive confrontation au sein du groupe sur les principes de la production dramaturgique. Ce que la critique ne voit pas, c'est que derrière l'hétérogénéité des thématiques et procédures développées par ce groupe, on trouve des traits communs qui se rejoignent autour de la possibilité d'écrire du théâtre en dehors des principes idéalistes qui dominent la dramaturgie argentine moderne : même dans les années 1990, on retrouve encore la puissance expressive des tensions entre identité et négativité, entre totalité et fragmentation, entre causalité et discontinuité, des problèmes encore sans résolution dans le théâtre argentin moderne⁷⁹³.

Ainsi, la volonté de dépasser les principes de ce qu'ils appellent le « théâtre moderne argentin » caractérisera les dramaturgies produites au sein du groupe. D'abord, Ferreyra identifie la présence dans la plupart des pièces d'un procédé commun qui consiste à lier la structure dramatique de la pièce à un dispositif extra-dramatique (la marche en arrière d'une caméra vidéo dans « *Rew* » de Carmen Arrieta, un jeu de dames dans « *Juego de damas crueles* » d'Alejandro Tantanian, un procès judiciaire dans « *Martha Stutz* » de Javier Daulte, les rails du train dans la pièce de Rafael Spregelburd, etc.). Ensuite, elle identifie deux grandes tendances dans les pièces des huit auteurs : d'une part, les pièces où une *idée* vise à transmettre l'expérience vécue par la jeune génération argentine (comme celles de Carmen Arrieta, Alejandro Robino, Alejandro Zingman, Jorge Leyes et Ignacio Apolo) ; d'autre part, les pièces qui se structurent autour d'images qui expriment une *véritable expérience* (comme celles d'Alejandro Tantanian, Javier Daulte et Rafael Spregelburd). Les premiers textes ne proposent pas d'innovations formelles d'envergure, l'innovation réside dans ce qu'ils communiquent sur la jeunesse et comment. Les deuxièmes textes se situent, selon Ferreyra, en continuité avec les détournements proposés par la dramaturgie de Ricardo Monti. Dans ces

⁷⁹² Sandra FERREYRA, «La formulación dramática de lo inefable: Monti y el teatro emergente de los años noventa», Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2015. (Tda).

⁷⁹³ *Ibid.*, p.208.

derniers types de textes, qu'elle appelle « matériels », les images esthétiques sont arrachées de leur univers de sens habituels, pour construire de nouvelles associations qui permettent d'aborder ce qui ne peut pas se dire, ce qui est de l'ordre de « l'ineffable »⁷⁹⁴.

Ce que montre l'analyse du *Caraja-jí* réalisée par Ferreyra est que, malgré leur hétérogénéité, il est possible d'identifier des traits communs dans les dramaturgies des huit participants, notamment liés à une réflexion formelle, qui dans ce cas précis dépend d'une contrainte concrète qu'ils se sont imposée : structurer la pièce à partir d'un mécanisme extra-théâtral. Ensuite, Ferreyra distingue deux tendances selon le degré de détournement des principes du théâtre moderne, entre ceux qui se situent en continuation formelle, et les autres, plus disruptifs (les trois auteurs qui obtiendront par la suite le plus de succès).

Une deuxième dimension intéressante pour analyser la formation du *Caraja-jí* est d'ordre générationnel. L'idée d'un « décalage », voire d'un « abîme » entre les différentes générations d'artistes indépendants sera souvent avancée pour expliquer la divergence esthétique dont nous avons parlé auparavant. Comment peut-on comprendre ce choc générationnel à l'intérieur d'un même espace de production artistique ? Certes la génération plus ancienne a connu une expérience radicalement différente avec la dictature militaire et l'échec des espoirs émancipateurs des projets politiques, artistiques et intellectuels des années soixante. Si, pendant la dictature, soit depuis l'exil (comme ce fut le cas de Juan Carlos Gené), soit en ayant une activité restreinte ou bien clandestine au pays (comme ce fut le cas de Bernardo Carey et de Tito Cossa), le théâtre indépendant avait réussi à survivre et même à se régénérer – comme le montrent le cycle *Teatro Abierto* et les mobilisations qui ont suivi le printemps démocratique, c'était parce que quelque chose de la force des années 1960 et de leur paradigme politique et artistique agissait encore dans ces générations d'artistes. En revanche, pour ceux dont la transmission intergénérationnelle a été perturbée par la période dictatoriale, le paradigme des années 1960 paraissait étranger, lointain, dépassé, inefficace pour traduire théâtralement leurs préoccupations actuelles. D'autant plus que les tragédies causées par le régime dictatorial apparaissaient comme une charge quasiment paralysante pour ceux qui n'en avaient pas vécu l'expérience directe. Il valait mieux pour eux se débarrasser de cet héritage afin d'agir au présent, diront-ils, au point parfois de radicaliser leur opposition. Pour les plus vieux, la mémoire du passé rappelle la responsabilité du théâtre d'apporter une voix critique à la société ; pour les plus jeunes, cette responsabilité impose

⁷⁹⁴ *Idem.*

plutôt des restrictions et des formatages esthétiques obsolètes, car les enjeux de la réalité sociale qu'ils sont en train de vivre sont tout autres. Ainsi, l'expérience de la dictature militaire et de l'échec de l'espoir révolutionnaire sépare les générations artistiques et oriente les dispositifs esthétiques que chacune valorise. A ce sujet, Daulte synthétise :

Je pense que le théâtre s'était occupé pendant beaucoup de temps de problèmes très urgents, du fait d'être sous la dictature. Et heureusement qu'il l'a fait ! Il a échappé à la censure, il a résisté politiquement... Alors, une fois que la dictature a pris fin, certains dispositifs artistiques très sophistiqués, qui étaient des armes pour travailler sous elle, n'avaient plus de sens, étaient devenus des outils périmés. Cela fait partie des ravages que causent les dictatures militaires⁷⁹⁵.

Le décalage générationnel est formalisé dans les propos des principaux intéressés par l'idée d'une opposition esthétique entre unicité et multiplicité. Plus précisément, prioriser une responsabilité sociale du théâtre – ce qui était propre à la période précédente – conduit pour la nouvelle génération à une sorte de dogmatisme esthétique, trop contraignant et inutile. Il faut donc s'opposer à ceci par la revendication de la multiplicité des esthétiques. Le *Caraja-jí* se présente ainsi, du moins dans les termes de ses participants, comme un exemple de multiplicité face à la volonté unificatrice, et les coordinateurs de l'atelier du *Teatro San Martin* font office de contre-exemple. La dichotomie entre unicité et multiplicité n'est pas un aspect propre uniquement au *Caraja-jí*, car c'est à travers celle-ci que les nouvelles générations re-sémantiseront la notion d'indépendance théâtrale, comme nous l'avons analysé déjà dans la première partie de cette thèse. L'indépendance théâtrale désignera ainsi, pour eux, un système de production théâtral mais également le refus de toute imposition dogmatique, comme celle de faire un théâtre politiquement « responsable ». Pour Rafael Spregelburd les conséquences esthétiques de ce décalage sont indéniables :

Après la dictature militaire tout explose, les moyens de productions sont aux mains des artistes indépendants, les comédiens découvrent de nouvelles méthodes de travail, ils ouvrent leurs ateliers au public, le public vient les voir car il y a un grand bouillonnement qui se produit partout, apparaît le phénomène du *Parakultural*, on voit des choses très étranges... Alors, tout le monde attend ce qui va se décanter textuellement de toute cette génération de comédiens qui, d'une manière presque violente, ont crié que le théâtre n'est pas sérieux, qu'il n'est pas solennel, qu'il n'est pas formel, que le théâtre est beaucoup d'autres choses. C'est à ce moment, quand tout explose et qu'on a besoin de parler d'autres choses que de la révolution ou de la lutte des classes, que le théâtre prend des formes multiples et que naissent un milliard de poétiques. On savait que nos voix allaient se réverbérer sur un mur d'échos et d'esthétiques différents, car personne ne prétendait changer l'esthétique d'autrui, au

⁷⁹⁵ Entretien avec Javier Daulte réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

contraire de ce qui se passait avant, quand tout était déjà défini avec des maîtres produisant des disciples⁷⁹⁶.

Enfin, une troisième dimension traverse les débats esthétiques et générationnels : la politique. Dans la citation précédente, Spregelburd dit qu'au moment où la nouvelle génération fait « exploser » la solennité du théâtre « responsable », « on a besoin de parler d'autres choses que de la révolution ou de la lutte de classes ». Malgré cette opinion qui suggère une sorte d'apolitisme ou de postmodernisme, la nouvelle génération n'abandonne pas toute réflexion sur le social, bien au contraire, elle en parle abondamment dans ses pièces. La politique se retrouve aussi dans les pratiques des artistes, par exemples dans les différentes manières d'œuvrer en collectif dont le *Caraja-jí* est un exemple.

La question du politique revient fréquemment dans les propos tenus. Daulte par exemple estime que la dimension politique du théâtre dépend de « la place que la réalité occupe dans la pièce⁷⁹⁷ », laquelle n'est pas nécessairement définie au moment de la création. En d'autres mots, l'artiste n'a pas à se préoccuper de 'parler de la réalité', car le théâtre l'inclut de lui-même. Cette conception diffère de celle d'un théâtre déterminé par la conjoncture politique, qui de manière consciente répond aux contraintes que la réalité lui impose. Selon Daulte, le passé récent de la dictature militaire identifiait les notions de théâtre politique et de théâtre de conjoncture :

Je pense qu'il y a d'un côté le lieu du politique, c'est-à-dire la place que la réalité occupe dans une pièce, et de l'autre la conjoncture politique. Nous ne devons pas confondre ces deux choses, réalité et conjoncture, car elles sont bien distinctes, même si la dictature et la post-dictature les ont confondues. Ainsi, nous pouvons voir le *Teatro Abierto* par exemple comme le sommet du théâtre de conjoncture. Contrairement à eux, nous sommes partis dans la direction inverse, au point d'ignorer la conjoncture⁷⁹⁸.

Les artistes rassemblées autour du *Caraja-jí* ont-ils, pour reprendre la citation de Daulte, « ignoré la conjoncture politique » lors de l'écriture de leurs pièces ? Comment la *réalité sociale* a-t-elle influencé leurs textes, auxquels certains reprochaient un manque de contenu au profit de la forme ? Ils refusent l'obligation de devoir s'exprimer à travers leurs textes sur la réalité, mais ils en parlent de fait. Pour en donner quelques exemples, « *Martha Stutz* », de Javier Daulte, raconte sous forme de triller parodique l'assassinat et la disparition d'une jeune fille. La pièce reproduit la dynamique d'une audition judiciaire où toutes les

⁷⁹⁶ Entretien avec Rafael Spregelburd réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁷⁹⁷ Entretien avec Javier Daulte réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁷⁹⁸ *Idem*.

personnes impliquées dans l'affaire donnent leur avis, racontent leur version de l'histoire, s'accusent et se défendent, sans jamais parvenir à résoudre l'affaire. Même si la pièce ne le dit pas explicitement, de multiples correspondances avec les disparitions politiques sous la dictature peuvent nourrir l'analyse du texte. « *Rew, secuelas de una dulcisima pasion* », de Carmen Arrieta, décrit les vacances d'été d'une bande d'amis de lycée à travers la reconstitution des souvenirs de Horacio « El Urraca ». La pièce utilise un procédé de retour en arrière (flashback), pour nous dévoiler progressivement la tragédie qui interrompt dramatiquement la monotonie d'un été dans la ville et révèle la précarité de la jeunesse urbaine. « *Raspando la cruz* », de Rafael Spregelburd, une des pièces plus polémiques du *Caraja-jí*, se présente d'abord comme un exercice formel d'écriture : elle raconte deux fois la même histoire, puis s'interrompt et inverse l'ordre des épisodes. On assiste aux actions et trahisons, cyniques et banales, d'un groupe de résistants tchèques qui retarde l'avancée nazie vers Prague lors de la Deuxième Guerre Mondiale. L'auteur soutiendra que, bien que l'histoire se passe à Prague dans les années 1940, elle parle de l'Argentine ménémiste⁷⁹⁹. Dans l'étude sur le *Caraja-jí* réalisée par Celia Dosio, celle-ci confirme que « chaque fois que Spregelburd fait référence à cette pièce, il souligne que son but était de faire un portrait du comportement de la classe moyenne argentine face au ménémisme (...) Il a inventé un dispositif pour pouvoir mettre en scène ce comportement⁸⁰⁰ » En d'autres mots, la structure formelle de la pièce était au service de la critique politique que la pièce proposait. Pour l'auteur, c'était une manière de faire converger la forme et le contenu⁸⁰¹.

Il est difficile de déterminer, si l'on tient à se garder de toute surinterprétation, quels aspects des œuvres du *Caraja-jí* dialoguent avec la réalité environnante, mais il serait réducteur de dire que les jeux de la forme nuisent à l'interpellation politique de la réalité. Dans l'ensemble il y a des textes qui proposent des structures plus classiques et des sujets plus

⁷⁹⁹ « De nombreux critiques nous ont quasiment catalogué comme des complices du ménémisme, ils parlaient à l'époque des 'auteurs qu'ont été validés par les années 1990', mais personne n'a lu les pièces, personne ne s'est rendu compte que *Raspando la Cruz* est une critique brutale du ménémisme, je dirais même du nazisme en général, avec tous les mots, tous les signes que peut apporter une pièce de théâtre. J'étais dégoûté de Menem et je cherchais à l'époque à comprendre pourquoi les gens continuaient à voter pour lui. Et dix ans après je dois supporter qu'on continue à dire que nous sommes les auteurs du ménémisme, juste parce que pendant cette époque nous avons eu du succès. » Entretien avec Rafael Spregelburd réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁸⁰⁰ Celia DOSIO, *op.cit.*, p. 73.

⁸⁰¹ Cet aspect a été l'un des motifs de confrontation avec les coordinateurs de l'atelier du Théâtre San Martin. Spregelburd raconte qu'une des critiques qu'il a reçues au moment de présenter la première mouture de sa pièce concernait son cadre géographique et temporel : pourquoi la situer en Tchécoslovaquie, lui reprochaient les coordinateurs, quand elle aurait pu se situer à Villa Ballester, (une ville de la Province de Buenos Aires), où il y a par ailleurs beaucoup d'Allemands ? Pour les coordinateurs de l'atelier, cela aurait permis de rendre la pièce « plus argentine ». Mais pour Spregelburd, la métaphore de la Seconde Guerre Mondiale permettait une distance temporelle et spatiale qui rendait la critique plus « puissante ».

rapidement transposables à la réalité (comme c'est le cas de la pièce de Carmen Arrieta) ; d'autres qui jouent avec des images chargées de symbolisme comme celle d'un corps « disparu » et d'un cas judiciaire irrésolu (comme c'est le cas de la pièce de Javier Daulte) ; ainsi que des pièces plus fantastiques, qui mélangent des styles (l'expressionnisme, le surréalisme) et proposent des personnages à la limite du grotesque, pouvant néanmoins renvoyer aux inquiétudes d'une réalité très immédiate (comme c'est le cas des pièces d'Alejandro Tantanian ou de Rafael Spregelburd). En revanche, aucune des pièces ne témoigne d'un parti pris face à la situation ou à la problématique, que ce soit de manière explicite ou implicite. Dans ces pièces, nous ne trouvons pas de jugements, de thèse ni de réponse aux questions que leurs auteurs posent à travers la fiction sur la réalité.

Les discussions autour de la reconfiguration de la place du politique dans le théâtre contemporain ont été toujours un enjeu polémique en Argentine, souvent traité d'une manière simplificatrice. Dans un premier temps, on a situé le positionnement des artistes sur un axe « politiques/apolitiques ». Ainsi, les anciennes générations seraient celles qui soutiendraient un théâtre politiquement engagé, tandis que les plus jeunes seraient l'exemple frappant de la dépolitisation du tournant post-moderne. Cette polarisation montrera rapidement ses limites, et sera remplacée ensuite par un consensus autour de l'idée que tout théâtre est par définition politique. La différence entre une génération et l'autre serait donc la manière dont chaque groupe ou chaque artiste conceptualise la composante politique de son théâtre et l'intègre à la création. Le politique devient donc un élément modulable sujet aux choix individuels, parfois même un simple élément de partis-pris d'ordre esthétique. Les générations issues du mouvement des théâtres indépendants défendent un théâtre politique par ce qu'il *dit* à la société sur la réalité environnante ; les générations plus jeunes, quant à elles, font un théâtre qui est politique tout simplement par le fait d'*être* sur la scène et d'établir un lien de partage avec le public. Un nouvel axe se construit alors entre la prépondérance du message et celle de l'événement (et du lien éphémère, de l'action), un continuum qui finit par réduire encore une fois la complexité du politique. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette thèse.

Pour finir, un dernier aspect mérite d'être souligné : les oppositions autour du *Caraja-jí* sont révélatrices de la lutte entre les institutions culturelles de l'époque, dans un champ artistique en pleine reconfiguration. Le conflit entre le *Teatro San Martín* et le *Centro Cultural Ricardo Rojas* est significatif de l'influence des antagonismes politiques dans les orientations artistiques des institutions. Dans ce contexte, de nouvelles façons de présenter les artistes commencent à apparaître : par exemple, nous pouvons détecter un abandon progressif

de la catégorie 'jeune', utilisée abondamment lors des premières années du retour à la démocratie. En revanche, l'accent est mis sur d'autres caractéristiques, on parle d'artistes 'de rupture' ou 'novateurs', ou encore 'indépendants' (à destination du public international). Ces nomenclatures, déjà utilisées dans les années 1990 dans les expériences plus *under*, commencent à être reprises et promues par les différentes institutions théâtrales. La disruption séduit. En effet, selon Rafael Spregelburd, le fait que Dario Lopérfido soit allé chercher le *Caraja-jí* relève plus d'une stratégie de marché que d'un positionnement politique : « Il a pensé 'Ceci va intéresser la presse, ceci va intéresser les critiques, ceci est le type de pièces qui ont du potentiel parce qu'elles ont été refusées par un théâtre en désuétude'⁸⁰² ». Si tel était effectivement le raisonnement de Lopérfido, il ne se trompait pas : la présentation des textes dans la salle principale du *Rojas* se fera à guichet fermé et attirera l'attention de la presse culturelle, y compris les grands journaux nationaux comme *La Nación*. Des critiques réputés comme Ernesto Schoo valoriseront les nouveaux artistes, des articles dans les journaux amplifieront leur notoriété. « C'était étrange, toute cette répercussion, mais c'était aussi une formidable légitimation⁸⁰³ », résume Alejandro Tantanian.

La polémique esthétique et politique que soulève la création du *Caraja-jí* nous révèle un champ théâtral en pleine reconfiguration, où l'équilibre de forces entre les différents acteurs (artistes, institutions, programmeurs) est en train de changer, et par conséquent les formes de reconnaissance et de consécration artistique. L'engagement politique en tant que responsabilité du théâtre devient dans les propos de la nouvelle génération un devoir illégitime, d'autant plus si elle s'exerce depuis les institutions publiques. Le caractère « novateur » des démarches artistiques commence en revanche à être célébré, promu et reconnu par les nouveaux médiateurs culturels, locaux et internationaux. L'unicité prônée autrefois, dans un ensemble artistique plus vaste (la notion de mouvement par exemple), est battue en brèche par l'idée de la multiplicité, sans pour autant que celle-ci empêche toute forme d'organisation collective. Le « canon de la multiplicité⁸⁰⁴ », ainsi qu'on le formalisera quelque temps plus tard, montre des trajectoires individuelles, qui revendiquent l'originalité du langage de chaque artiste et refusent la soumission à un style, à un courant, un collectif ou un mouvement. Le politique et l'esthétique sont indéfectiblement liés dans cette conception. Le *Caraja-jí* en tant que rassemblement d'individualités artistiques fera de la multiplicité l'un

⁸⁰² Entretien avec Rafael Spregelburd réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁸⁰³ Entretien avec Alejandro Tantanian réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁸⁰⁴ Jorge DUBATTI, "El teatro argentino en la post-dictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad" *op. cit.*

des arguments prépondérants de sa présentation officielle. La deuxième et dernière publication du *Caraja-jí*, parue en 1997 et contenant huit nouvelles pièces, s'appellera *Caraja-jí / La Disolucion*, annonçant la dissolution effective du groupe, démembrement sous-jacent depuis le *non-manifeste* parue dans la toute première publication :

Ceci n'est pas un manifeste.

Mais il y a une intention de groupe indéfinie. Plus encore : moins.

Donc, ceci n'établit pas aucun précédent. Il ne s'agit pas non plus d'un premier pas. La finalité du CARAJA-JI est de ne remplir aucun vide. Bien qu'il ne soit pas un point. (point) d'arrivée.

Les membres du CARAJA-JI : Arrieta, Tantanian, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes et Apolo, soussignent ceci. »⁸⁰⁵

Avec ce non-manifeste, ou parodie de manifeste artistique, nous pouvons tenter d'analyser une nouvelle manière de se présenter pour les jeunes artistes. D'abord, un style d'écriture parodique qui se moque d'une quelconque mission assignée ordinairement à un rassemblement artistique ou politique – « Il y a une intention de groupe indéfinie. Plus encore : moins. » Néanmoins, il y a quand même une volonté de se présenter en tant que collectif, au moins pour établir ce qui sépare le *Caraja-jí* des autres collectifs qui jugent essentiel d'explicitier leurs intentions dans des manifestes (il faut se rappeler par exemple que l'inauguration du cycle *Teatro Abierto* en 1981 a donné lieu à la lecture d'un long manifeste qui rappelait l'engagement artistique et politique des artistes réunis). Ensuite, ce collectif d'artistes qui se présente sur le nom de *Caraja-jí* nous informe qu'il est avant tout un rassemblement éphémère, ni l'aboutissement d'une idée ni un projet à développer – « Il ne s'agit pas non plus d'un premier pas ». Enfin, il souligne sa dimension générationnelle en précisant qu'il n'a pas l'intention d'occuper la place que leur laisse la génération précédente – « La finalité du *Caraja-jí* est de ne remplir aucun vide ». En définitive, ils ne veulent pas occuper une place car ils ne veulent pas prendre la responsabilité des attentes d'autrui. Javier Daulte confirme : « Le premier manifeste était très clair. Nous avons voulu dire que nous ne voulions rien dire ». Puis, il ajoute : « Il n'y avait pas de solennité. On ne se prenait pas très au sérieux et cela nous paraissait important »⁸⁰⁶.

La présentation collective du *Caraja-jí* met en avant que, davantage qu'un collectif, il s'agit d'un rassemblement d'individualités artistiques. Le nom du groupe, constitué des

⁸⁰⁵ «Esto no es un manifiesto. Pero existe una intencion grupal indefinida. Más aún: menos. Por lo tanto, esto sienta ningún precedente. Se trata tampoco de un primer paso. La finalidad CARAJA-JI es llenar vacío alguno. Aunque no es un punto. (punto) de llegada. Los integrantes de CARAJA-JI: Arrieta, Tantanian, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo, escriben esto.» Caraja-jí. "Breve manifiesto Caraja-jí" en *Caraja-jí*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1996, p.8. (Tda.)

⁸⁰⁶ Javier Daulte cité par Celia DOSIO, *op.cit.*, p. 34.

premières lettres du prénom de chaque membre est en concordance avec cet idée. C'est un rassemblement éphémère, qui n'impose aucune contrainte aux membres, plus encore, qui revendique l'individualité de chacun et promeut la singularité esthétique de chaque écriture. Ils sont à la fois 'un' face aux générations précédentes, d'où la pertinence du manifeste ; et 'multiples' face à eux-mêmes. La formation et la dissolution du *Caraja-jí* marque, à nos yeux, l'affirmation d'une nouvelle façon de se présenter et d'intervenir pour les artistes du théâtre indépendant.

6.2. Les écritures : le retour au texte

Le texte, par sa capacité à prolonger le caractère éphémère du théâtre en un objet – c'est-à-dire une pièce écrite et publiée -, est garant de la durabilité d'une pièce à travers traductions, reprises par d'autres compagnies, inclusion dans des anthologies ou des programmes de cours. Dans cette section nous nous intéresserons principalement aux caractéristiques des nouvelles écritures (*texte*), tout en inscrivant les pièces dans leur *contexte* de production, et en étudiant les formes de réception qu'elles ont rencontrées (*métatexte*).

Les deux pièces que nous avons choisies nous permettent, mieux que d'autres, de faire appel aux deux axes qui délimitent cette thèse : d'une part, l'axe esthétique, puisqu'on peut identifier dans chacun des traits distinctifs du nouveau canon dramaturgique la « nouvelle dramaturgie » qui émerge à partir de la moitié des années 1990 ; d'autre part, l'axe sociologique, dans la mesure où chacune s'insère dans les nouvelles dynamiques de création et de diffusion théâtrales qui se développent durant la période que nous étudions. L'une et l'autre ont été créées dans le creuset de ces rassemblements artistiques aux frontières plus souples qui se sont multipliés pendant les années 1990. Ainsi, les aspects esthétiques et sociologiques de la production dramaturgique des années 1990, loin de se présenter comme deux dimensions séparées, sont indissociables l'un de l'autre, et le défi sera de ne pas réduire l'explication de l'un par l'autre et vice-versa.

6.2.1. « *Martha Stutz* » de Javier Daulte

« Je supposais que le théâtre devait trouver d'autres moyens de raconter des histoires, et que si ces histoires disaient quelque chose, elles le disaient, point. Je ne comprenais pas très bien pourquoi on devait dire quelque chose, et en plus, vouloir le dire. Si l'on dit, on ne veut pas dire, et si l'on veut dire, on ne dit pas. »

Javier Daulte⁸⁰⁷

Contexte

« *Martha Stutz* » est une pièce écrite par Javier Daulte en 1995 au sein du collectif *Caraja-jí*. Cette pièce apparaît en 1996 dans le premier numéro de la publication du groupe, avec pour maison d'édition *Cuadernos del Rojas* du *Centro Cultural Ricardo Rojas*. Elle fut mise en scène en 1997 par Diego Kogan, avec une production du *Teatro San Martin* alors sous la direction d'Ernesto Schoo – critique théâtral qui avait fait l'éloge des textes du *Caraja-jí* lors de leur présentation au *Rojas*. Javier Daulte et Diego Kogan, présentés par la critique journalistique de l'époque comme « le binôme plus actif de la jeune génération théâtrale⁸⁰⁸ », avaient déjà collaboré lors de la mise en scène de la pièce « *Criminal* » de Daulte, et tous les deux étaient membres de la coopérative qui dirigeait le *Teatro Payro*, aux côtés de Jaime Kogan (jusqu'à son décès en 1996) et Felisa Yeni, les parents de Diego.

Le *Teatro Payro* a été fondé par Felisa Yeni et Jaime Kogan en 1967 en continuation d'un projet antérieur, celui du théâtre *Los independientes* qu'Onofre Lovero avait fondé avec la compagnie éponyme en 1952. En plus d'être à la tête du *Teatro Payro* pendant plus de vingt-cinq ans, Jaime Kogan a réalisé d'importantes mises en scènes dans les salles publiques à partir du retour à la démocratie, comme le « *Galileo Galilei* » de Bertolt Brecht au *Teatro San Martin* en 1984 (qui sera le plus grand succès public des derniers vingt-cinq ans du théâtre) ou l'opéra « *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* » de Bertolt Brecht et Kurt Weill au *Théâtre Colon* en 1987. Quant à Felisa Yeni, comédienne de grande réputation dans le circuit indépendant, elle a joué dans des pièces louées par la critique spécialisée, comme « *El señor Galindrez* » d'Eduardo Pavlovsky ou « *Historia de la clase media argentina* » de Ricardo Monti, toutes les deux montées au *Teatro Payro*. Cette salle a vu défiler une grande partie de l'histoire du mouvement des théâtres indépendants : d'abord en tant que siège de la

⁸⁰⁷ Javier DAULTE, *Teatro. Vol. I*. Buenos Aires, Corregidor, 2004, p. 212

⁸⁰⁸ « Trabajo en equipo », *Clarín*, 30/07/1997.

compagnie *Los Independientes*, au moment de la professionnalisation des premières compagnies indépendantes ; ensuite en accueillant plusieurs mises en scènes d'œuvres réalisées par les générations d'écrivains et de metteurs en scène des années 1960 et 1970 qui ont renouvelé les formes et les contenus du théâtre indépendant, comme c'est le cas des pièces de Ricardo Monti ou d'Eduardo Pavlovsky ; elle a également joué un rôle important pendant la dictature militaire, devenant notamment un des lieux de diffusion de la « nouvelle chanson » argentine. Pendant l'après-dictature et à travers l'incorporation de jeunes artistes à la direction du théâtre, le *Teatro Payro* servira aussi de refuge temporaire aux jeunes dramaturges du *Caraja-jí* en conflit avec la plus grande institution du théâtre public.

Le *Teatro Payro*, bastion du mouvement des théâtres indépendants, sera le premier lieu d'accueil du *Caraja-jí*, où s'écrira « *Martha Stutz* ». Par la suite, c'est le *Teatro San Martin* qui produira la pièce mise en scène par Diego Kogan, le fils du metteur en scène qui a fait ses beaux jours. Le contexte de production de « *Martha Stutz* » est donc indissociable d'un espace de production qui relie les jeunes artistes, même indirectement, à l'histoire du théâtre indépendant. Cela dit, il ne s'agit pas ici de prouver une continuité esthétique ou politique avec la tradition du théâtre indépendant, mais plutôt de souligner des éléments d'une reconfiguration de la notion d'indépendance qui inclura l'héritage des générations antérieures, dans un espace où les frontières sont changeantes. Il faut comprendre que l'émergence des nouvelles générations artistiques se fait en rupture mais également en dialogue avec les générations précédentes : d'abord parce que les générations ne sont pas séparées d'une manière radicale, et ensuite parce que plusieurs liens intergénérationnels se tissent entre elles, malgré la tenue de propos explicites de rupture de la part des plus jeunes, désireux de façonner leur propre place dans le circuit théâtral. En bref, au début de la carrière de ces jeunes artistes, certains liens (de filiation, d'amitié, de formation) entre eux et avec des lieux importants du théâtre indépendant vont apporter une plus grande visibilité à leurs premiers pas artistiques, confirmant en même temps l'existence d'un espace indépendant re-signifié par les trajectoires de consécration des jeunes générations⁸⁰⁹.

« *Martha Stutz* » connaît ainsi sa première à la salle Cunill Cabanellas du *Théâtre San*

⁸⁰⁹ Cette remarque a été faite également par Sandra Ferreyra dans sa thèse sur la dramaturgie des années 1990 et la place qu'occupaient les auteurs du CARAJA-JI dans le champ théâtral au moment de leur invitation par le Théâtre San Martin. « Le fait que Javier Daulte appartenait à la coopérative, que Jaime Kogan administrait le théâtre Payro, qu'Alejandro Tantanian bénéficiait alors d'une bourse de la Fondation Antorchas pour se perfectionner comme dramaturge avec Ricardo Monti, que la plupart des dramaturges avaient été formés avec Mauricio Kartun – disciple, lui aussi, de Monti – dans le cursus en dramaturgie de l'EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramatico), toutes ces données ne peuvent pas être négligées au moment de penser l'insertion de ce groupe d'auteurs dans le champ théâtral argentin. » Sandra FERREYRA, *op.cit.*, p : 207.

Martín le 23 mai 1997, avec une distribution de comédiens de grande réputation tels Alejandro Urdapilleta, que nous avons déjà vu aux côtés de Walter « Batato » Barea dans *l'under* ou dans « Hamlet » de Ricardo Bartís ; Rita Cortese, comédienne renommée du théâtre et de la télévision ; Felisa Yeni, à la tête du *Teatro Payro* ; et Leticia Brédice, comédienne de théâtre connue de *l'under*, devenue star des médias depuis ses apparitions à la télévision et au cinéma et des contrats de mannequinat⁸¹⁰. « *Martha Stutz* » a été très bien accueillie par la critique, recevant le premier prix du concours des « *Escritores Patagónicos* » en 1996 et une mention au concours du *CELCIT* la même année. La mise en scène de Diego Kogan concourra au titre de la meilleure pièce argentine dans les *Prix ACE 1997* (prix de l'Association des chroniqueurs de spectacles). Publiée en espagnol, puis traduite en anglais et en allemand, la pièce sera reprise de nombreuses fois par des troupes théâtrales en Argentine et à l'étranger. Elle a été également un objet d'étude privilégié dans des travaux académiques qui analysent la dramaturgie des années 1990⁸¹¹, la plupart d'entre eux la définissant comme emblématique des partis pris esthétiques propres à la nouvelle génération : le recours à la parodie comme forme d'énonciation prépondérante, la valorisation de l'aspect ludique (le jeu pour le jeu) au détriment du principe de vraisemblance (contrairement au théâtre réaliste), la déconstruction de l'unicité de l'histoire et des personnages à travers la superposition et la friction de différents niveaux de réalité.

Texte

L'intrigue de la pièce part d'un fait divers : la disparition d'une petite fille de neuf ans, Martha Stutz, à Cordoba en 1938. L'affaire, jamais résolue, attire différentes hypothèses (assassinat, viol, proxénétisme) que l'absence de toute preuve (dont le corps de la fille) interdit de vérifier. Ainsi, à partir de cet épisode et d'extraits du roman de Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, Javier Daulte décrit, suivant une esthétique qui fait appel aux thrillers cinématographiques, la réouverture du procès en justice.

⁸¹⁰ La distribution complète de la pièce : Alejandro Urdapilleta (le Présentateur), Horacio Roca (González), Carlos Kaspar (assistant 1), Rodolfo Prante (assistant 2), Leticia Brédice (la femme/la jeune fille), Luis Campos (Suárez Zabala), Alejandro Awada (Suárez Zabala 2), Felisa Yeni (Pascuita), Rita Cortese (Risler) et Norma Ibarra (Carmen).

⁸¹¹ Osvaldo PELLETTIERI (2004), "La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)", en *Teatro Tomo 1*, Buenos Aires, Corregidor; Celia DOSIO, "¿Dónde esta Marthita Stutz?", *El Caraja-ji (primera parte)*, op.cit., pp. 82-92; Marina SIKORA, 1997. "La aparente homogeneidad de la dramaturgia emergente: Bar Ada y Martha Stutz", en *Teatro XXI*, año III, n° 5; Ricardo DUBATTI, *La crisis de representación y el Teatro de los Muertos en Martha Stutz*, de Javier Daulte *Dramateatro Revista Digital*. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. N° 1-2, Octubre 2015 – Marzo 2016, pp. 116-122.

Onze personnages interviennent dans cette pièce-procès qui est structurée autour de l'élucidation de la disparition : le « *Présentateur* », qui occupe le rôle du juge, ses deux assistants, le journaliste judiciaire « *Gonzalez* », l'ingénieur « *Suarez Zabala I* » et « *II* » (un des suspects, dédoublé en deux personnages aux récits contradictoires), « *Pascuita* » (épouse de Suarez Zabala), « *Juan Barrientos* » (témoin potentiel), la prostituée « *Risler* », « *Carmen* » (une infirmière qui aurait aidé la fille après son viol) et finalement la « *Femme/Fille* » (qui occupera la place de la fille disparue de plusieurs manières : en tant que Martha Stutz, en représentante d'autres filles comme elle, en comédienne chargée de la reconstruction du crime). Tous les personnages se caractérisent par une ambivalence constitutive, tant dans la construction même du personnage (ces contradictions et dédoublements sèment le doute sur sa véritable identité de chacun) que dans leurs dires (car on n'est jamais certain non plus de la véracité des déclarations). Alors qu'il s'agit d'un procès judiciaire censé élucider un événement, les contradictions des personnages donnent un caractère douteux au procès lui-même. Au lieu d'élaborer collectivement un récit unique du crime, la dynamique même du procès ne fait que multiplier les récits possibles. « Nous sommes tous suspects » dit le *Présentateur* à *Gonzalez*, ce qui complique d'abord toute possibilité de prouver quoi que ce soit, mais responsabilise tous les personnages, comme nous pouvons l'observer dans les extraits ci-dessous :

Extrait 1	<i>Français</i>	<i>Espagnol (original)</i>
<p>(...)</p> <p>L'Assistant 2 donne l'enveloppe à Gonzalez. Le Présentateur fait un signe. Noir. Il y a juste une lumière sur Gonzalez et l'enveloppe contenant les photos. La lampe du Présentateur s'allume.</p> <p>PRESENTATEUR : Justice.</p> <p>González ouvre l'enveloppe. Il regarde. Déconcerté, il retourne un par un des feuillets de papiers vierges. Furieux, il regarde le Présentateur.</p> <p>Qu'est-ce que vous vouliez trouver, González ?</p> <p>Pause</p> <p>Des photos ? De quoi ? Du viol ? Du meurtre ? Du corps démembré ? De la crémation ?</p> <p>Pause.</p> <p>Avez-vous peur de que cette fille revienne ?</p> <p>Pause...</p> <p>Vivante ou morte, la présence de Marthita te rend complice, González.</p> <p>GONZALEZ : Tais-toi...</p> <p>PRESENTATEUR : Parce qu'il n'y a plus que toi pour veiller sur sa complète et totale absence. Toute ton existence repose là-dessus, n'est pas ?</p> <p>GONZALEZ : Ça suffit !</p> <p>PRESENTATEUR : Nous nous sommes tous appuyés sur ça. Tous possédés par l'absence d'une</p>	<p>(...)</p> <p>El Ayudante 2 le lleva el sobre a González. Señala del Conductor. Apagón general. Sólo queda una luz para González con el sobre de fotos. Se enciende el velador del Conductor.</p> <p>CONDUCTOR: Justicia.</p> <p>González abre el sobre. Mira. Desconcertado va volviendo lo que son únicamente papeles en blanco. Mira al Conductor con furia.</p> <p>¿Qué esperabas encontrar, González?</p> <p>Pausa.</p> <p>¿Fotos? ¿De qué? ¿De la violación? ¿Del asesinato? ¿Des desmembramiento del cuerpo? ¿De la cremación?</p> <p>Pausa.</p> <p>¿Tanto te asusta que esa chica venga?</p> <p>Pausa...</p> <p>Viva o muerta la presencia de Marthita te vuelve cómplice, González.</p> <p>GONZALEZ: Calláte...</p> <p>CONDUCTOR: Porque no queda nadie más que vos para velar por su completa y total ausencia. Toda tu existencia está sostenida de eso ¿no?</p> <p>GONZALEZ. Basta.</p>	

<p>filles de neuf ans. GONZALEZ. Ça suffit, j'ai dit ! PRESENTATEUR : Voici la sentence. Il n'y a pas de corps du délit. Et nous sommes tous innocents. Ce n'est pas vrai ? GONZALEZ Conneries. PRESENTATEUR. Mais c'est la fiction. Pause. Nous sommes tous suspects. (...)812</p>	<p>CONDUCTOR. Todos estamos sostenidos de eso. Posesos de la ausencia de una niña de nueve años. GONZALEZ. Dije basta. CONDUCTOR. Esa es la sentencia. No hay cuerpo del delito. Y somos todos inocentes. ¿No es cierto? GONZALEZ. Estupideces. CONDUCTOR. Pero esa es la ficción. Pause. Somos todos sospechosos. (...)813</p>
<p>Extrait 2</p> <p style="text-align: right;"><i>Français</i></p>	<p style="text-align: right;"><i>Espagnol (original)</i></p>
<p>PRESENTATEUR : Zabala : vous m'embrouillez. Êtes-vous innocent ou voulez-vous que nous le croyions ?</p> <p>SUAREZ ZABALA 1 : La vérité est une.</p> <p>PRESENTATEUR : Oui, et elle s'appelle Marthita Stutz.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Je ne connais pas cette fille. Je ne l'ai jamais vue.</p> <p>PRESENTATEUR : Le fait de l'avoir vue ne fait pas de vous un criminel.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Très bien. Très bien. Supposons que c'était moi qui l'ai tuée.</p> <p>PRESENTATEUR : Elle a été tuée ?</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Et sinon, quoi d'autre ?</p> <p>PRESENTATEUR : Je ne sais pas. C'est vous qui avez dit le mot, c'est pour cela que je vous pose la question.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Mais vous présumez que c'est moi qui l'a fait.</p> <p>PRESENTATEUR : Je n'ai jamais dit ça.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1 : Ce n'est pas moi. Pas moi. Pour quoi j'aurais fait ça ? Dites-le-moi, puisque vous savez tant de choses sur moi. Je n'ai pas et je n'ai jamais eu de raison de tuer cette fille ni personne d'autre.</p> <p><i>Pause.</i></p> <p>PRESENTATEUR : Croyez-vous qu'il doit y avoir des 'raisons' pour assassiner une fille de neuf ans ? Je veux dire : que quoi que ce soit puisse justifier les actes de chacun ?</p>	<p>CONDUCTOR : Zabala : usted me confunde. Usted es inocente o quiere solamente que todos lo pensemos?</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: La verdad es una sola.</p> <p>CONDUCTOR: Si, y se llama Marthita Stutz.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Yo no conozco a esa chica. Nunca la vi.</p> <p>CONDUCTOR: Verla no lo convierte en un criminal.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Muy bien. Muy bien. Supongamos que yo lo hice. Supongamos que yo la asesiné.</p> <p>CONDUCTOR: Fue asesinada?</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Y qué sino?</p> <p>CONDUCTOR: No sé. Usted menciona la palabra por eso le pregunto.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Pero si usted presume que yo lo hice.</p> <p>CONDUCTOR: Nunca dije qué.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: Yo no fui. Yo no. Por qué lo habría hecho ¿ Diagmelo ya que sabe tanto de mi. No tengo ni tuve nunca motivos para matar a esa chica ni a nadie.</p> <p><i>Pausa.</i></p> <p>CONDUCTOR: Usted cree que pueden existir "motivos" para asesinar a una chica de nueve años? Es decir, que pueda existir algo que de algun modo lo justifique.</p> <p>SUAREZ ZABALA 1: No.</p>

⁸¹² Javier DAULTE, "Martha Stutz" en *El Caraja-jí*. Buenos Aires : UBA, 1996. (Tda).

⁸¹³ *Ídem*.

SUAREZ ZABALA 1: Non.	CONDUCTOR: Entonces por qué la mataron?
PRESENTATEUR : Alors, pourquoi la tuer ?	SUAREZ ZABALA 1: Quién sabe si la mataron.
SUAREZ ZABALA 1: On ne sait pas si elle a été tuée.	CONDUCTOR: Pero fue usted hace un momento el que sugirió la teoría del asesinato. Ahora la niega. Quién lo entiende?
PRESENTATEUR : Mais c'était vous, tout à l'heure, qui suggériez la thèse du meurtre. Et maintenant, vous la reniez. Quelqu'un peut comprendre cela ?	SUAREZ ZABALA 1: Yo soy inocente.
SUAREZ ZABALA 1: Moi, je suis innocent.	CONDUCTOR: No estamos hablando de eso.
PRESENTATEUR : On ne parle pas de ça.	SUAREZ ZABALA 1: Usted quiere confundirme.
SUAREZ ZABALA 1: Vous voulez me confondre.	CONDUCTOR : ¡No! ¡Usted me confunde a mí! No haber asesinado a una chica no convierte a nadie en inocente. Usted habla de inocencia y usted habla de asesinato. En lo que se refiere a ese caso puede haber certeza acerca de cualquier cosa menos sobre inocencia y asesinato porque la chica no está. Y son las únicas dos cosas que usted no para de mencionar. ⁸¹⁵
PRESENTATEUR : Non ! C'est vous qui êtes en train de créer de la confusion ! Vous parlez d'inocence et vous parlez d'assassinat. En ce qui concerne ce cas, nous ne pouvons avoir aucune certitude relevant de l'inocence et de l'assassinat parce que la fille n'est pas là. Et ce sont les deux seules choses que vous n'arrêtez pas de mentionner. ⁸¹⁴	

Si l'on analyse la pièce du point de vue artistique, la disparition de « Martha », point de départ de l'action dramatique, se déplace progressivement vers un débat sur les preuves d'un crime. La fille disparue est un corps absent, sans lequel la résolution d'un hypothétique crime demeure impossible. Le constat d'une impossible résolution redimensionne l'importance du corps au point de souhaiter qu'apparaisse une preuve, un corps quelconque, seule manière d'en finir avec le procès. Le personnage de la jeune fille est d'une certaine manière présent tout le temps – « Martha est toujours présente comme résonance, comme écho », écrit le critique Ricardo Dubatti⁸¹⁶ –, mais en même temps il est absent de l'action, c'est son absence physique qui structure la pièce et qui donnera leur sens à l'action des autres personnages.

Le personnage de Martha Stutz est investi de sa propre disparition réelle – validée par l'existence du fait divers (ce qui a été analysé par certains comme une parodie de 'théâtre documentaire', voire une parodie du théâtre politique aux prises avec la notion de vérité) – et en même temps de l'interprétation fantastique de sa disparition, à travers le lien tissé avec la disparition de l'*Alice* de Lewis Carroll. Les références aux *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* sont nombreuses : la description des vêtements que portait Martha Stutz le jour de

⁸¹⁴ *Idem.*

⁸¹⁵ *Idem.*

⁸¹⁶ Ricardo DUBATTI, *op.cit.*, p. 117.

sa disparition les identifie à ceux que portait Alice dans la version cinématographique de *Disney*, elles sont toutes deux des modèles de ‘fille-femme’, le personnage de « *Risler* » est une sorte de « Reine de Cœur », la pause dans le procès reprend la scène du thé dans *Alice*, enfin le procès en lui-même devient de plus en plus similaire à celui d’*Alice*, où le juge n’est pas vraiment un juge, les arguments sont tous empreints le non-sens, et la victime devient l’accusée. Dans l’extrait qui suit, nous pouvons observer comment l’histoire d’*Alice* se confond avec celle de *Martha* en nous éloignant de la réalité du crime :

<p>Extrait 3</p> <p style="text-align: right;"><i>Français</i></p>	<p style="text-align: right;"><i>Espagnol (original)</i></p>
<p><i>Tous (sauf Gonzalez, le Présentateur et la Femme/Fille) tombent comme foudroyés sur la table. La seule qui rit, scandalisée et un peu excitée, est la Femme/Fille. Ni elle ni le Présentateur ne paraissent remarquer l'évanouissement général qui vient de s'éproduire. Gonzalez regarde ceux qui sont effondrés avec étonnement. Le Présentateur continue à boire son thé comme si rien ne s'était passé. Quand le rire de la Femme/Fille s'éteint, Gonzalez ose demander :</i></p> <p>GONZALEZ : Que s'est-il passé ?</p> <p>PRESENTATEUR : Rien. Ils dorment. Ils sont fatigués.</p> <p>GONZALEZ : Fatigués ?</p> <p>PRESENTATEUR : Pourquoi pas ? Sommeil. Faim. Ils ont le droit aussi.</p> <p><i>Il continue à boire son thé. De même la Femme/Fille. L'action est très dissociée. Pendant que le Présentateur mange, boit et parle, il ne cesse pas de servir la Femme/Fille. Il veille à ce que sa tasse soit toujours remplie et il lui donne des biscuits, des scones, des gâteaux, etc. La Femme/Fille mange et boit sans arrêt, mais tout doit paraître très « naturel ». Après un moment, il lui dit :</i></p> <p>Regarde-les.</p> <p><i>La Femme/Fille les regarde pendant qu'elle mange.</i></p> <p>Ne dirait-on pas que nous n'appartenons à ce monde que pendant les deux tiers de notre existence et que l'autre tiers se passe comme si tu n'étais pas encore née ?</p> <p>GONZALEZ : Pardon ?</p> <p>PRESENTATEUR : Je ne m'adressais pas à vous.</p> <p>GONZALEZ : Ah.</p> <p><i>Pause.</i></p>	<p><i>La reaccion de todos (menos Gonzalez, el Conductor y la Mujer/Nina) es la de caer como fulminados sobre la mesa. La única que rie, escandalizada, y algo excitada, es la Mujer/Nina. Ni ésta ni el Conductor parecen registrar el desamyo general que acaba de producirse. Gonzalez mira a los caidos con distanciada sorpresa. El Conductor continua tomando el té como si tal cosa. Cuando la risa de la Mujer/Nina se extingue, Gonzalez se atreve:</i></p> <p>GONZALEZ: ¿Qué...les paso?</p> <p>CONDUCTOR: Nada. Duermen. Estaban cansados.</p> <p>GONZALEZ: ¿Cansados?</p> <p>CONDUCTOR: ¿Por qué no? Sueno. Hambre. También tienen derecho.</p> <p><i>Continua tomando el té. Lo mismo que la Mujer/Nina. La acción es bastante disociada. Mientras el Conductor come, bebe y habla, no deja de servir a la Mujer/Nina durante todo el rato. Le tiene siempre llena la taza y no deja de convidarle masitas, scones, porciones de torta, etc. La Mujer/Nina come y bebe sin parar, aunque todo esto debe resultar sumamente "natural". Después de un momento se dirige a ésta:</i></p> <p>Miralos.</p> <p><i>La Mujer/Nina lo hace mientras mastica.</i></p> <p>¿Se diría que no pertenecemos al mundo más que en dos terceras partes de nuestra existencia, y que la otra tercera parte es como si todavía no hubiese nacido no?</p> <p>GONZALEZ: ¿Como?</p> <p>CONDUCTOR: No le hablaba a usted.</p> <p>GONZALEZ: Ah.</p> <p><i>Pausa.</i></p> <p>CONDUCTOR: A veces, digo, creo que seria mas fácil pensar que nunca existio. Como en algún sentido cada</p>

<p>PRESENTATEUR : Parfois, dis-je, je crois qu'il serait plus facile de penser qu'elle n'a jamais existé. Comme chacun de nous, qui en un sens, n'existons pas non plus.</p> <p><i>Pause. A Gonzalez.</i></p> <p>Maintenant oui, je m'adresse à vous.</p> <p>GONZALEZ : Ah... Vous disiez quoi ?</p> <p>PRESENTATEUR : Que parfois je pense qu'elle n'a jamais existé. Et que dans un sens nous n'existons pas non plus.</p> <p>GONZALEZ : Dans quel sens ?</p> <p><i>Avant chaque réponse le Présentateur le regarde fixement pendant un long moment, sans rien dire, pendant lequel il boit et il mange. Après une longue pause :</i></p> <p>PRESENTATEUR : Quoi ?</p> <p>GONZALEZ : Quoi.</p> <p>PRESENTATEUR : Du thé ?</p> <p><i>Gonzalez ne répond pas et le Présentateur prend une théière – parmi les nombreuses qui sont sur la table, toutes en argent – et lui sert un thé dans un geste qui n'en finit pas, comme si la tasse de Gonzalez n'avait pas de fond. Dans le même temps, il lui dit :</i></p> <p>Même pas un morceau de sa fameuse robe...</p> <p>ASSISTANT 1 : (Parle endormi) Bleue, manches rouges, jupe plissée, chignon blanc.</p> <p>PRESENTATEUR: Même pas un petit insignifiant tas de cendres. C'est comme quelque chose qui n'a pas de fin. Qui a commencé un jour mais qui jamais n'en finit. Du lait ?</p> <p>GONZALEZ : Merci.⁸¹⁷</p>	<p>uno de nuestros tampoco existe.</p> <p><i>Pausa. A Gonzalez.</i></p> <p>Ahora si le hablo a usted.</p> <p>GONZALEZ: ¿Ah...Como?</p> <p>CONDUCTOR: Que a veces pienso que nunca existio. Como en algún sentido nosotros tampoco existimos.</p> <p>GONZALEZ: En qué sentido?</p> <p>Por toda respuesta el Conductor se lo queda mirando fijo durante un largo momento sin decir nada mientras bebe y mastica. Tras esa larga pausa:</p> <p>CONDUCTOR: Qué?</p> <p>GONZALEZ: Qué.</p> <p>CONDUCTOR: ¿Té?</p> <p><i>Gonzalez no responde y el Conductor toma una tetera – de las muchas que debe haber, todas muy ornadas, todas de plata-, y le sirve lo que se convierte en un chorro infinito de té, como si la taza de Gonzalez no tuviera fondo. Mientras ese eterno té se va sirviendo:</i></p> <p>Ni siquiera un retazo de su famoso vestido...</p> <p>AYUDANTE 1: (Haba dormido) Azul, punos rojos, pollera a tablas, mono blanco....</p> <p>CONDUCTOR: Ni un pequeño, insignificante punado de las cenizas de uno de sus huesos. Como algo que no tiene fin. Que empezó un día pero nunca termino. Hasta da un poco de vértigo. Leche?</p> <p>GONZALEZ: Gracias.⁸¹⁸</p>
---	--

Le chercheur espagnol José Luis Garcia Barrientos distingue trois niveaux de réalité présents dans toute pièce de théâtre : un premier niveau « manifeste », c'est-à-dire tout ce qui se passe sur scène ; un deuxième niveau « latent », c'est à dire ce à quoi la pièce fait allusion mais qui n'est pas représenté sur scène ; et un troisième niveau qui comporte ce qui n'est ni présent ni latent, mais absent⁸¹⁹. Dans la pièce de Daulte, nous pouvons associer le procès à l'aspect manifeste, tandis que la disparition de la fille reste au niveau latent, et que le corps de

⁸¹⁷ Javier DAULTE, *Martha Stutz, op.cit.*

⁸¹⁸ *Idem.*

⁸¹⁹ José Luis GARCÍA BARRIENTOS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis, 2001.

Martha est l'élément absent. En même temps, ce qui est manifeste (le procès) présente également une superposition de réalités, devenant chaque fois plus fantastique, confus et contradictoire, à l'opposé des caractéristiques que devrait présenter un véritable procès judiciaire. L'extrait qui suit montre comment, faute de preuves, les personnages commencent à mettre en question la réalité du crime lui-même, ce qui mène le procès à une situation absurde :

Extrait 4	
<i>Français</i>	<i>Espagnol (original)</i>
<p>GONZALEZ : Qu'est que vous faites ?</p> <p>CARMEN : Ceci n'est jamais arrivé ! Pas comme ça !</p> <p>GONZALEZ : Admettez-le, Carmen ! Vous n'aviez plus le choix !</p> <p>CARMEN : Mais ce n'est pas une raison.</p> <p>GONZALEZ : Il fallait la tuer et il fallait faire disparaître le corps !</p> <p>CARMEN : Non ! Ce n'est pas vrai ! Ce n'est pas vrai !</p> <p>GONZALEZ : Vous n'aviez plus le choix !</p> <p>CARMEN : Mais ce n'est pas une raison. Ce n'est pas une raison. Vous voulez me rendre folle ? Elle est partie vivante d'ici. Vivante !</p> <p>GONZALEZ : Et vers où est-elle partie ? Qui l'a enlevée ? Vous vous êtes les derniers à l'avoir vue !</p> <p>CARMEN: Oui, vivante.</p> <p>GONZALEZ : Où est-elle alors ? A qui l'avez-vous livrée ? Dites-le-moi !</p> <p>CARMEN : Qui voulez-vous que j'accuse ? Le dernier ? Le dernier est le coupable ? Moi, je n'ai vu personne la tuer.</p> <p>GONZALEZ : Montrez-la-moi, alors ! Montrez-la-moi !</p> <p><i>A tous :</i></p> <p>Allons-y ! Montrez-la-moi si vous en êtes capables ! Montrez-la-moi !</p> <p><i>Tous se regardent. Silence tendu.</i></p> <p>Imbéciles ! Vous tous ! Imbéciles. Croyez-vous que vous me faites peur ? Que vous pourriez m'intimider ?</p> <p><i>Pause. Ensuite, prenant une résolution ; comme une bête :</i></p>	<p>GONZALEZ : Qué hace ?</p> <p>CARMEN: Es que esto nunca sucedio ! No fué asi ;</p> <p>GONZALEZ : Admitalo, Carmen ! Usted no tuvo mas remedio !</p> <p>CARMEN : Pero eso no es razón.</p> <p>GONZALEZ : Habia que matarla y hacer desaparecer el cuerpo!</p> <p>CARMEN : No! Es mentira! Mentira!</p> <p>GONZALEZ : No tenia mas remedio!</p> <p>CARMEN :Pero eso no es una razón! No es una razón! Me quieren volver loca? Ella se fue viva de aca. Viva!</p> <p>GONZALEZ : Y a donde se fue, eh? Quién se la llevo? Ustedes fueron los últimos que la vieron!</p> <p>CARMEN: Si, viva.</p> <p>GONZALEZ : Y donde esta? A quien se la entrego? Digamelo!</p> <p>CARMEN : A quien quiere que acuse? Al ultimo? El ultimo es el culpable? Yo no vi que nadie la matara.</p> <p>GONZALEZ : Muéstremela, entonces! Muéstremela !</p> <p><i>A todos.</i></p> <p>Vamos ! Muéstrenla si son capaces ! Muéstrenla !</p> <p><i>Todos se miran entre si. Silencio tenso, ominoso.</i></p> <p>Imbéciles! Todos ustedes! Imbéciles. Se creen que les tengo miedo ? Que pueden intimidarme ?</p> <p><i>Pausa. Luego, tomando una resolución ; como una fiera.</i></p> <p>Fuera ¡ Fuera de aqui! Vayanse! Vayan muriéndose cada uno ! Vayan dejando limpio el lugar de sus estúpidas presencias! Busquenla! Escapense! Emigren ! Contagiense enfermedades ! Todos !</p>

<p>Dehors ! Dehors ! Allez-vous-en ! Allez tous mourir un par un ! Dégagez d'ici, épurez cet endroit de vos présences stupides ! Cherchez-la ! Fuyez ! Emigrez ! Contaminez-vous les uns les autres ! Tous ! Tous ! Allez vous mettre sous la terre. Perdez-vous. Effacez-vous. Et ne vous retournez pas. Ne vous retournez pas. 820</p>	<p>Todos ! Todos vayanse metiendo debajo de la tierra. Piérdanse. Desvanézcanse. Y no vuelvan. No vuelvan.⁸²¹</p>
--	--

Les arguments étant déçousus, les récits contradictoires et les rôles des personnages mouvants et interchangeables (tous sont potentiellement suspects à divers degrés de responsabilité), le procès devient de plus en plus difficile à conclure. Finalement, il n'y aura pas d'autre issue que d'inventer une preuve du crime, faire apparaître un corps qui puisse suppléer l'absence du véritable corps disparu (dont on n'est même plus sûr qu'il ait véritablement existé). « Allez-y ! Montrez-la si vous en êtes capable ! Montrez-la ! » met au défi « *Gonzalez* », réclamant le corps de la jeune fille comme preuve. Proche de la crise de nerf, « *Gonzalez* » finit par injurier tous les participants au procès. La démesure de ses invectives (« Allez vous mettre sous la terre. Perdez-vous. Effacez-vous. Et ne vous retournez pas. Ne vous retournez pas. ») laisse penser qu'il y a un enjeu qui dépasse le crime en soi, comme si les destinataires des injures étaient d'autres personnes. Loin d'être tragiques, les correspondances avec l'*Alice* de Lewis Carroll renforcent le caractère ludique – plus que dramatique – de l'histoire. Elles donnent plus de légèreté et d'absurdité au caractère manifeste de la pièce, tandis que ce qui relève de l'abominable – un crime effrayant dont apparemment tous partagent une part de responsabilité –, reste sous une forme latente.

Sandra Ferreyra propose la notion de « constellations discursives » pour analyser les dispositifs formels que mettent en place certains dramaturges du *Caraja-jí* dont Daulte, un mécanisme que, selon elle, nous pouvons trouver déjà chez Ricardo Monti mais également chez Ricardo Bartís. C'est la reconfiguration de fragments qui donne lieu à ces constellations. Ainsi, c'est par la juxtaposition de morceaux de textualités que nous aboutissons à ces constellations, qui nous permettent une « exploration allégorique » du texte, c'est-à-dire la possibilité d'accéder au non-dit à travers ce « qui a été déjà dit »⁸²². Pour Ferreyra, « *Martha Stutz* » est un des meilleurs exemples de ce mécanisme dans la dramaturgie pratiqué par le *Caraja-jí*. Daulte y juxtapose fragments d'un procès judiciaire passé et fragments d'*Alice* de Lewis Carroll non pas pour les parodier mais plutôt pour les re-signifier, donnant lieu à une

⁸²⁰ Javier DAULTE, *Martha Stutz*, op.cit.

⁸²¹ *Idem*.

⁸²² Sandra FERREYRA, op.cit., p. 217.

nouvelle « constellation » qui permet d'« évoquer d'autres disparitions, d'autres absences »⁸²³. Ces disparitions dont parle Ferreyra, ce sont les disparitions réelles liées aux crimes commis par la dictature militaire argentine, les corps jamais réapparus, les affaires criminelles ouvertes qui n'auront jamais été résolues. Le lien avec ces disparitions ne sera jamais explicité, il reste traité de manière allégorique, comme nous allons le voir à présent.

Métatexte

Nous entendons par métatexte les autres textualités de l'œuvre qui fonctionnent comme descriptives de l'œuvre en soi, c'est-à-dire qu'elles ont un rapport critique avec le texte lui-même. Dans ce sens, nous pouvons identifier au moins deux types de productions métatextuelles : celles produites par l'auteur de l'œuvre et celles produites par les récepteurs qui sont souvent des médiateurs entre l'œuvre et ses réceptions ultérieures⁸²⁴.

Javier Daulte est, parmi les artistes de sa génération, l'un de ceux qui a le plus écrit sur son œuvre, produisant une série de textes qui complètent sur un plan théorique sa production dramaturgique. Dans des articles publiés par des revues théâtrales ou bien au cours de nombreux entretiens accordés aux journalistes, il propose constamment des clefs interprétatives de son œuvre, qui seront ensuite reprises par les critiques⁸²⁵. C'est ainsi qu'il propose la notion de « *procedimiento* » – que nous pourrions traduire en français par « procédure » – comme élément central de ses pièces – idée reprise ensuite par d'autres auteurs, notamment Rafael Spregelburd⁸²⁶. Avec la notion de « procédure », Daulte place la structure de la pièce au centre, comme axe articulateur de ce qui se passe sur la scène, avant

⁸²³ *Idem.*

⁸²⁴ Il arrive souvent que certaines interprétations des œuvres, notamment celles réalisées par les critiques – universitaires ou journalistiques –, parfois en intégrant également les propos manifestes des auteurs, soient rapidement associées à l'œuvre en soi, et orientent les réceptions postérieures de celle-ci. Avec la pièce *Martha Stutz* cet aspect est particulièrement curieux : malgré la résistance de Javier Daulte à associer son théâtre à tout type d'engagement en lien avec la conjoncture politique, le traitement de la figure du disparu a été associé à la situation des disparus de la dernière dictature militaire argentine et au contexte immédiat des lois qui empêchaient le procès des responsables des crimes. Les disparus de la dictature militaire apparaissent ainsi dans la dimension métatextuelle de la pièce mais interrogent le texte, et d'une certaine manière s'adjoignent à celui-ci. Il se produit ainsi que le métatexte re-signifie le texte, comme c'est le cas avec la disparition chez Martha Stutz, dans la mesure où il existe une association directe entre la jeune fille de la pièce de Daulte et les enfants disparus de la dictature militaire, sans que rien du caractère manifeste ou latent du texte ne nous oriente nécessairement vers cette interprétation.

⁸²⁵ Voir par exemple: Javier DAULTE, «Contra el teatro de tesis, una tesis» en *Teatro XXI*. Año XI, N° 20, otoño 2005. 15-18.

⁸²⁶ La notion de « *procedimiento* » telle qu'elle est utilisée par les auteurs argentins, est difficile à traduire en français. Sa traduction littérale serait « procédure », mot qui est plutôt associé à un ensemble d'actes qui doivent être exécutés pour le bon déroulement d'un processus administratif, judiciaire, sécuritaire. L'utilisation de ce mot par les auteurs que nous étudions est éloignée du langage procédural pour faire simplement référence à la méthode d'exécution de quelque chose à travers l'accomplissement d'étapes successives et systématiques. Ce terme désigne plutôt la structure de règles d'un jeu.

tout propos, toute histoire ou tout message. Selon lui, le théâtre ne doit pas être au service de préoccupations extra-théâtrales (comme de devoir raconter une histoire ou transmettre un message), mais à son propre service. Daulte ne conteste pas qu'une pièce de théâtre puisse communiquer ou bien transmettre des opinions au public, mais cette transmission n'est pas un impératif ou une volonté devant guider l'écriture, plutôt une conséquence. Une pièce transmet des idées, déclenche des évocations et des associations dans l'imaginaire du public à partir de la structure qu'elle met en scène, régie par les principes du jeu et non par des principes extérieurs à celui-ci.

Dans une série d'articles écrits entre 2001 et 2003, Daulte définit sa recherche théâtrale autour de l'idée du binôme « jeu et engagement », qu'il synthétise dans la citation suivante :

Le jeu suppose un élément incontournable : l'engagement. Mais de quel engagement s'agit-il ? L'engagement avec les règles du jeu et avec rien d'autre. Mais attention : les règles du jeu peuvent cacher le jeu en soi, et le faire apparaître sous une autre forme. Tel est justement le paradoxe du jeu et de son engagement : plus on s'engage dans les règles, plus le jeu devient divertissant et passionnant, et en même temps moins il s'apparente à un jeu⁸²⁷.

Le choix du mot « engagement » n'est pas hasardeux : Daulte reprend un mot cher au théâtre politique des générations précédentes, en lui donnant un tout autre sens. L'engagement au théâtre n'est pas, selon lui, associé à un engagement avec la conjoncture politique ou sociale, il est plutôt un engagement avec les règles du jeu théâtral lui-même, et il sollicite autant les artistes que le public. Ainsi, la croyance collective dans le jeu – ce qui se passe sur scène n'est pas réel mais on fait comme si cela l'était –, confère un surplus d'intensité à la réalité représentée et assure l'établissement d'une communication horizontale entre la pièce et les spectateurs. La vision de Daulte s'oppose à l'idée d'un « théâtre responsable, didactique voire dictatorial », dit-il, « un théâtre qui utilise le théâtre pour parler de choses importantes⁸²⁸ ». Il s'agit pour Daulte de sortir du théâtre pensé comme un acte « sérieux » et « solennel » pour lui restituer son caractère « ludique », de déplacer hors d'une conception romantique centrée sur l'importance des contenus la question de l'engagement pour la rattacher à une conception purement théâtrale, intrinsèque au jeu théâtral lui-même⁸²⁹. Il ne s'agit pas

⁸²⁷ Javier DAULTE, "Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido" en Teatro XXI. Año VII, N° 13, primavera 2001. 13-18.

⁸²⁸ *Idem.*

⁸²⁹ Dans le texte « Juego y compromiso », Daulte explique sa « procédure » à travers une série de sept axiomes : 1. Le théâtre tend à s'opposer à la réalité ; 2. Au théâtre, le seul engagement est avec la règle ; 3. La procédure est un système de relations mathématiques qui peut se déduire d'une pièce de théâtre ; 4. Toute procédure est

d'extirper du théâtre sa dimension politique, mais plutôt d'en exiger seulement ce qui lui revient, à savoir l'établissement d'un jeu, et la croyance dans la réalité de ce jeu. « *Martha Stutz* » se situe ainsi dans cette ligne de recherche, car le contenu de la pièce (la disparition, l'inefficacité de la bureaucratie judiciaire) est d'une certaine manière subordonnée à la dynamique du jeu, laquelle reprend la structure d'un procès (preuves, déclarations, hypothèses) pour laisser les spectateurs faire leur propre synthèse et construire leur propre histoire.

Un deuxième type de métatexte est celui produit par les critiques. De nombreux articles considèrent « *Martha Stutz* » comme une vitrine des différents dispositifs qui identifient les nouvelles écritures théâtrales : la parodie pour Osvaldo Pellettieri⁸³⁰ et Martina Sikora⁸³¹, l'intertextualité pour Celia Dosio⁸³², les réalités superposées pour Ricardo Dubatti⁸³³, le recours à l'extra-dramatique comme structure du drame pour Sandra Ferreyra⁸³⁴. Toutes ces analyses visent à montrer, chacune à sa manière, comment, à travers des opérations formelles, « *Martha Stutz* » est construit en opposition à l'unicité du sens et à la linéarité de l'histoire qui était la règle dans le théâtre argentin dominant moderne. Par ailleurs, la pièce renverse l'objectif d'une transmission d'idées aux spectateurs en faveur d'un théâtre qui désarticule toute idée préalable afin de créer sur scène de nouveaux arrangements de sens. Enfin, tant à travers une parodie du théâtre documentaire (lequel, d'après Pavis, vise à l'élucidation de la réalité en produisant une sélection de documents et de sources authentiques), qu'à travers le renversement du théâtre propagateur de vérités, les auteurs convergent autour de l'idée que « *Martha Stutz* » marque un éloignement de tout objectif didactique du théâtre. Le choix du

mathématique, c'est-à-dire qu'à l'égal des mathématiques, elle est indifférente aux contenus ; 5. L'objectif de tous les éléments qui composent le phénomène « théâtre » est de rendre efficace une procédure ; 6. La fidélité à une procédure est capable de générer une vérité ; 7. La clé de la procédure ne doit pas être donnée aux spectateurs, afin qu'ils puissent devenir un public. *Idem*.

⁸³⁰ Selon Osvaldo Pellettieri, *Martha Stutz* propose une "exposition, un renversement et une transgression" du théâtre documentaire. Dans : Osvaldo PELLETTIERI, Pellettieri, Osvaldo, 2004. "La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989- 2000)", *op.cit.*, p. 27.

⁸³¹ Dans le texte, la parodie sert à dégrader la valeur des témoignages des personnages car ils se contredisent, se dédoublent, mentent (...), ce qui laisse apparaître qu'aucun des protagonistes ne sait vraiment ce qui s'est passé. Le résultat est un questionnement du théâtre didactique. » Marina SIKORA, "La aparente homogeneidad de la dramaturgia emergente: Bar Ada y Martha Stutz", *op.cit.*, p. 62.

⁸³² « Comment s'articule la relation entre Martha Stutz et Alice au Pays des Merveilles ? L'intertextualité devient évidente car elle est présente à tous les niveaux du texte (...) L'intertextualité avec Alice devient de plus en plus inquiétante car (...) elle recouvre une ombre de pédophilie et le meurtre d'une jeune fille. » Celia DOSIO, *op.cit.*, p.86.

⁸³³ « Face à l'impossibilité de formuler une lecture linéaire et d'identifier des hiérarchies qui encadrent la pièce dans une morale, toutes les affirmations qui apparaissent dans la pièce sont traitées d'égale manière (...) De la sorte, (...) la pièce produit une explosion des sens, non pas comme un simple geste désintégrateur, mais comme une manière de produire de nouvelles formes de pensée, et à travers celles-ci de nouvelles manières de se positionner dans le théâtre et dans la vie quotidienne. Cette désintégration a pourtant un fort potentiel intégrateur... » Ricardo DUBATTI, « Crisis de representacion y el teatro de los muertos », *op.cit.*, p. 117.

⁸³⁴ Sandra FERREYRA, *op.cit.* p.229.

sujet, celui d'une disparition, confirme ce détournement de sens, car la disparition était une thématique très politisée à l'époque et qui faisait l'objet de nombreuses pièces de théâtre plutôt didactiques. « Martha Stutz » évoque les disparitions réelles dans l'histoire argentine récente, mais le sens et l'intérêt de la pièce ne dépend pas de cette association. Sandra Ferreyra suggère que la réussite de « *Martha Stutz* » de Daulte est de proposer un mécanisme autonome qui ne s'explique pas par ses liens avec des éléments extérieurs mais exclusivement par ce qui se passe sur scène :

Avec *Martha Stutz* (...), ce qui est en jeu est un dispositif d'exposition judiciaire ; de cette manière la pièce s'organise à partir des éléments constitutifs de cette exposition : les faits, les preuves, les alibis, les soupçons, les hypothèses. L'exposition est comprise, à la manière de Brecht, comme la possibilité de rendre présent ce qui est absent. Dans cette pièce, le questionnement du caractère didactique du théâtre repose sur l'exploration des formes qui évitent qu'on parle directement de la réalité ; l'auteur fait appel à un théâtre autonome vis-à-vis de toute explication extérieure à la narration. Ainsi, le dispositif oriente les regards vers ce qui est « là », présent dans le matériau exposé⁸³⁵.

Cette idée d'un théâtre autonome, c'est-à-dire indépendant de toute explication extérieure à la trame narrative de la pièce – à la différence d'un théâtre qui entre en dialogue, implicite ou explicite, avec la réalité environnante –, nous permet d'analyser un dernier aspect de « *Martha Stutz* », celui des évocations politiques qu'elle produit, notamment concernant les disparitions sous la dictature militaire. La pièce n'en parle pas directement, mais elle laisse l'opportunité aux spectateurs de s'y référer au travers de multiples arrangements de sens qui peuvent être tirés des « constellations discursives » suivant les mots de Ferreyra. Rappelons que la pièce fut écrite en 1995, quelques années après la promulgation des lois d'amnistie par Raul Alfonsin (*Ley de Punto Final* en 1986 et *Ley de Obediencia Debida* en 1987) et la grâce des militaires condamnés octroyée par Carlos Menem entre 1989 et 1990. Ces décrets présidentiels, qui empêchaient que soient jugés les responsables des crimes et des disparitions de la dernière dictature, étaient le motif de manifestations organisées par plusieurs organisations des droits de l'homme. Le traitement du problème par le gouvernement et par les associations ainsi que les multiples revirements des procédures judiciaires constituent une part importante des débats politiques de l'après-dictature. La question des disparitions de personnes et l'inertie de la bureaucratie judiciaire relie potentiellement la pièce à une conjoncture politique bien concrète. La spécificité de cette pièce est que l'association peut être faite ou non, elle n'est pas une condition de l'efficacité de la pièce. « S'il n'y a pas *a priori* d'information à transmettre, il n'y a pas non plus, dans le théâtre de Daulte, de

⁸³⁵ *Idem.*

conjectures comme points de départ qui dirigeraient la trame de l'histoire ou configurerait un message », selon Maria Florencia Heredia⁸³⁶. Cette interprétation politique de « *Martha Stutz* » – que partagent la plupart des critiques – n'est que l'une des « multiples vérités » (selon l'expression de Magnarelli) de la pièce ; d'ailleurs, quand la pièce a été mise en scène au Mexique, ce sont les femmes de Ciudad Juarez qui ont été évoquées)⁸³⁷.

Quant à la potentialité politique du choix du procès comme structure dramatique et du corps disparu comme point de départ, Ricardo Dubatti en dit ceci :

Quoi de plus juste pour représenter la bureaucratie juridique que de donner un statut ontologique à toutes les contradictions qui empêchent finalement la connaissance de la vérité ? (...) Le procès dans la pièce de Daulte se présente au spectateur comme une évocation possible d'un autre procès en suspens, en même temps qu'il propose, derrière un monde désintégré, la nécessité du deuil comme forme de réintégration, comme manière de revivre une mémoire apparemment suspendue, en lien avec le souvenir des disparus. Le deuil apparaît dans une double suspension, comme la négation de quelque chose qui doit être restitué, mais qui ne le sera pas par une bureaucratie juridique⁸³⁸.

Daulte lui-même ne conteste pas le parallélisme qui peut être établi entre la disparition fictive dans « *Martha Stutz* » et la question politique des disparus, mais il souligne que cette association n'est pas une intention préalable ni une condition *sine qua non* pour l'efficacité de la pièce. Ce qu'il refuse, c'est la dichotomie qui oppose un « théâtre responsable » – celui 'qui dit des choses' – et un « théâtre irresponsable » – celui 'qui ne dit rien' – où serait reléguée toute pièce qui n'aurait pas l'intention de transmettre un message⁸³⁹. Une telle polarité n'existe pas selon Daulte : le lien du théâtre avec la réalité va de soi, c'est quelque chose d'incontournable mais qui ne peut pas être forcé. C'est pour cette raison que dans son texte « *Juego y compromiso* », il conclut :

L'engagement avec les faits de la réalité est inévitable, il va de soi ; mais il ne peut pas être forcé. En revanche, l'engagement avec la règle, la fidélité à la procédure, n'est pas quelque chose qui va de soi, c'est facilement contournable et pourtant il faut le forcer. Là est peut-être la seule obligation éthique du théâtre⁸⁴⁰.

⁸³⁶ Maria Florencia HEREDIA, "El teatro de Javier Daulte o la pregunta por lo humano" (Estudio preliminar a la obra), dans Javier DAULTE, *Teatro. Tomo 3*, Buenos Aires, Corregidor, 2010. (Tda)

⁸³⁷ « La singularité de l'œuvre de Daulte réside peut-être dans le fait qu'il ne choisit pas une vérité à la base, un message important, à disséminer, car il reconnaît qu'il ya toujours de multiples vérités (...). Ainsi Daulte laisse le spectateur trouver sa propre vérité. » Sharon MAGNARELLI, « Ruidos y juegos teatrales », Prologue, dans Javier DAULTE, *Teatro. Tomo 5*, Buenos Aires, Corregidor, 2012. (Tda)

⁸³⁸ Ricardo DUBATTI, *op.cit.*, p. 118.

⁸³⁹ Sandra FERREYRA, *op.cit.*, p. 237.

⁸⁴⁰ Javier DAULTE, "Juego y compromiso", *op.cit.*, p.18.

Nous arrivons ainsi au centre du débat qu'impose la nouvelle dramaturgie, qui à notre avis dépasse la question générationnelle. Daulte n'est pas *contre* le théâtre qu'il appelle « responsable », ou *contre* la transmission d'un message, ni, comme il le disait dans une citation antérieure, *contre* un théâtre engagé dans la conjoncture politique. D'ailleurs, il reconnaît l'utilité que ce type de théâtre a présentée dans des conditions exceptionnelles comme c'était le cas sous la censure militaire, dont *Teatro Abierto* a été le paradigme. Néanmoins, il critique l'usage de ce type de dispositif dans son époque, alors que les conditions de production et les enjeux politiques sont bien différents. Selon lui, l'éthique de la responsabilité politique du théâtre hérité de cette période éloigne la pratique théâtrale d'une véritable inscription dans sa réalité présente. En conséquence, le seul engagement valable doit être tenu à l'égard du jeu théâtral, ce qui est la seule manière selon Daulte de restituer son caractère ludique au théâtre et, à travers celui-ci, d'explorer d'autres manières d'établir une communication – politique elle aussi – avec le spectateur.

6.2.2. « *La escala humana* » de Alejandro Tantanian, Javier Daulte et Rafael Spregelburd

« C'est une pièce dont personne ne pensait qu'on l'aurait écrite ensemble : une comédie policière très vulgaire et très idiote. Et pourtant, plus idiote elle est, plus radical est son discours »

Rafael Spregelburd⁸⁴¹

Contexte

« *La escala humana* » [« À l'échelle humaine »] est une pièce écrite 'à six mains' par Alejandro Tantanian, Javier Daulte et Rafael Spregelburd quelques années après leur rassemblement au sein du *Caraja-jí*. Elle est créée en 1999, en réponse à une commande du *Hebbel Theater* de Berlin, et elle est jouée (avec une mise en scène signée aussi par les trois artistes), au théâtre *El Callejon de los deseos* de Buenos Aires en 2001 (salle que nous avons vu apparaître dans l'Abasto au moment de passage de l'*under* au *off*). La pièce, coproduite par le *Hebbel Theater* et le *Teatro San Martin* désormais inclus dans la toute récente structure appelée *Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires* (CTBA), obtient un important succès auprès du public et de critique. La coproduction facilite également une tournée internationale qui débute au Festival de Cadix en octobre 2001, puis se poursuit au Théâtre Hebbel de Berlin et à la Schauspielhaus de Hambourg en novembre de la même année, et l'année suivante dans de nombreux festivals, notamment le Festival de Caracas, le Festival International de

⁸⁴¹ Rafael Spregelburd cité dans « Spregelburd: defensa de un teatro idiota », *La Nacion*, vendredi 27 avril 2001.

Londrina, le Festival de Manizales, et le Festival madrilène de Otoño. Le texte sera publié dans plusieurs revues et recueils en Argentine, à Cuba, au Mexique, en Espagne, et il sera traduit en allemand, anglais et français (dont une édition française parue aux Solitaires Intempestifs en 2003)⁸⁴².

Un premier point à souligner dans cette contextualisation est le support institutionnel du projet, qui réunit une institution publique nationale (le CTBA), une institution étrangère (le Théâtre Hebbel), et l'un des pôles les plus réputés du nouveau circuit de salles alternatives (*El Callejon de los deseos*). Le *Teatro San Martin* fait partie depuis les années 2000 du CTBA, macrostructure culturelle rassemblant sept salles de théâtre portègues, créée par le premier gouvernement du FREPASO. La modernisation de l'infrastructure théâtrale de Buenos Aires a entraîné un renouvellement de la politique théâtrale, qui vise désormais à promouvoir et diffuser la jeune création. Le Théâtre Hebbel de Berlin apparaît en coproduction dans la continuation du rapprochement des artistes argentins vers le théâtre allemand et de l'intérêt croissant de celui-ci pour la création argentine. Les liens entre les artistes indépendants et les institutions culturelles allemandes ne sont pas une nouveauté. Le *Pérférico de objetos* a coproduit certaines de ces pièces, notamment depuis « *Maquina Hamlet* », avec le *Goethe Institut* à Buenos Aires ; Alejandro Tantanian a obtenu la bourse *Akademie Schloss Solitude* de Stuttgart, le *Deutsches Schauspielhaus* de Hambourg a commandé une pièce à Rafael Spregelburd. D'autre part, *El Callejon de los Deseos*, salle du réseau alternatif, présente toutes les caractéristiques du paysage théâtral que nous avons analysé en détail dans le chapitre 3 : une salle de petite taille construite dans une maison recyclée du quartier *Abasto*, qui poursuit la tradition inaugurée par le *Babilonia* au début des années 1990, et dont la programmation donne leur place aux créations les plus prometteuses de la scène argentine (c'est une des salles fétiches de *El Periférico de objetos*, par exemple, dont faisait partie Tantanian).

Bien que les coproductions entre institutions nationales et étrangères pour soutenir de nouveaux projets issus du théâtre indépendant soient en vigueur depuis quelques années déjà, elles se font de plus en plus courantes à partir des années 2000. « *La escala humana* » s'inscrit dans ce processus. Les noms de Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian sont pour beaucoup dans la confluence des intérêts institutionnels : ils sont jeunes, en début de

⁸⁴² « *La escala humana* » sera publiée dans : *Revista Conjunto*, Casa de las América, La Habana, 2001; *Revista Funámbulos*, Buenos Aires, 2001; *Teatro americano actual: nueva dramaturgia de Buenos Aires*, Casa de América, Madrid, 2001; *La escala humana*, Teatro Vivo, Buenos Aires, 2002 ; *À l'échelle humaine*, traduction de Dorothee Suárez et Françoise Thanas, Editions Les Solitaires Intempestifs, Paris, 2003 ; *La escala humana*, Colección Escenaria, Anónimo Drama Ediciones, México, 2004.

carrière, ils sont liés à l'apparition de nouveaux centres de création dans la ville, ils mettent en avant leurs intentions disruptives et leur *ethos* indépendant, ils font preuve d'une grande productivité en écrivant et en mettant en scène parfois plus d'une pièce par an. Ainsi, le trio institutionnel (national, indépendant et étranger) qui soutient « *La escala humana* », témoigne de l'influence qu'ont acquise les trois artistes, qui deviendront vers les années 2000 les « têtes d'affiche » des salles indépendantes mais aussi des artistes recherchés par les institutions publiques nationales et étrangères. Pour les salles publiques, programmer ces jeunes artistes célébrés par la presse et de notoriété croissante à l'international est une preuve de modernisation. À travers une sorte de mécanisme de *don* et *contre-don*, les institutions publiques financeront des tournées ou bien octroieront une part de financement à des coproductions – ce que les salles indépendantes comme *El Callejon*, qui peinent à financer leur saison, ne sauraient proposer. En échange, leur nom est donc associé à celui d'artistes qui parcourent les scènes et les festivals internationaux. Bien que les artistes ne se reconnaissent pas en représentants de quoi que ce soit, ils seront présentés comme des ambassadeurs à l'étranger du « théâtre argentin indépendant », désormais soutenu par les politiques publiques. Pour se dissocier autant que possible des institutions publiques – qui connaissent en plus un incessant changement d'hommes et d'orientations –, ils insistent sur le caractère réel de leur « indépendance ». C'est ainsi que la salle *El Callejon de los Deseos* sera choisie pour la création et les représentations à Buenos Aires : elle reste un lien direct avec le circuit indépendant (un public, une génération, une manière de faire qui lui est associé) – qui vit d'ailleurs un essor inattendu à ce moment-là –, et indirectement avec tout l'éventail d'artistes pionniers⁸⁴³. En définitive, on peut dire que les auteurs de « *La escala humana* » ont bénéficié d'une conjonction d'intérêts nationaux et internationaux qui montre un nouveau paysage institutionnel à la fin de notre période d'étude. Les créateurs argentins prendront une place privilégiée dans la vaste et imprécise catégorie du « théâtre du monde » en vogue à partir des années 1980, et réussiront même à la dépasser.

Un deuxième élément qui mérite d'être signalé dans le contexte de « *La escala humana* » est l'importance du nombre d'artistes qui ont participé au projet, directement ou indirectement, créant une série de liens inter et intra-générationnels. D'abord, la pièce réunit trois des noms les plus prometteurs de la génération apparue pendant les années 1990 ; avec

⁸⁴³ Daulte par exemple disait à l'époque : « Je pense que ce qui se passe au théâtre à Buenos Aires comporte de nombreuses contradictions, car cela dépend du lieu où nous donnerons la pièce. Nous voulons que « *La escala humana* » se monte au *Callejon de los Deseos* parce que nous pensons que ces projets doivent être au bon endroit pour ne pas souffrir d'un effet d'érosion » Propos recueillis par Carlos Pacheco, « Tres autores para una sola obra », *La Nacion*, 11 juin 2000.

eux, une troupe de comédiens formés dans les nombreux ateliers ouverts à Buenos Aires pendant l'ébullition de l'après-dictature, notamment le *Sportivo Teatral de Buenos Aires* de Ricardo Bartís. Ainsi, à la 'relève' du théâtre argentin constituée par Daulte, Spregelburd et Tantanian (« trois des plus remarquables dramaturges de ce qu'on nomme 'la nouvelle scène argentine'⁸⁴⁴ », dit la presse de l'époque), s'ajoute une distribution de jeunes comédiens, héritiers déclarés du « théâtre d'états » de Bartís : Maria Onetto (née en 1966, membre du *Sportivo Teatral* entre 1991 et 1996), Héctor Diaz (né en 1966, formé d'abord avec Eduardo Pavlovsky et Pompeyo Audivert, puis à partir de 1993 au *Sportivo Teatral*), Maria Inés Sancerni (née en 1970, au *Sportivo Teatral* entre 1993 et 1995), Gabriel Levy (lui aussi issu des ateliers du *Sportivo Teatral*). Ils ont tous autour de trente ans à ce moment-là, et ils ont participé en même temps aux ateliers de Bartís, à une époque décrite par les personnes que nous avons rencontrées comme la plus glorieuse du *Sportivo Teatral*, où « il y avait tout le monde ». Ce partage générationnel crée sur scène une symbiose : le jeu des comédiens et la mise en scène qui les met en valeur sont, d'après la critique, un des points remarquables de cette pièce. « *La escala humana* repose plus sur les comédiens que sur le texte qui, en-dehors des planches, au simple titre de littérature, perdrait un peu de son sens⁸⁴⁵ », dit un article de l'époque. Mais loin d'être du théâtre pour les « jeunes » – une catégorie dont Daulte et Spregelburd n'ont jamais reconnu la pertinence –, la pièce comporte des 'clins d'œil intergénérationnels'. « *La escala humana* » inclut ainsi des interventions en voix *off* de certains artistes confirmés du théâtre argentin, dont le nom est inscrit dans le programme : Mauricio Kartun (né en 1946, dramaturge réputé et professeur de dramaturgie de Tantanian et Spregelburd), Cristina Banegas (née en 1948, comédienne de grand prestige qui a travaillé aux côtés d'Alberto Ure), Mirta Busnelli (née en 1946, comédienne de théâtre et de cinéma) et Alberto Segado (né en 1944, comédien de théâtre et de cinéma). Cet hommage est très significatif dans le positionnement des jeunes artistes, car à travers celui-ci ils définissent un champ d'alliances artistiques dans le panorama théâtral argentin, montrant surtout que ce qu'ils font n'est pas du théâtre « jeune » mais simplement du théâtre. Pour les artistes cités, déjà confirmés, le fait d'apparaître comme les tuteurs de jeunes artistes qui regrettaient quelques années auparavant le manque de « pères artistiques » dans le contexte théâtral de l'après-dictature, est un gage de leur propre modernité artistique.

⁸⁴⁴ s/n, « Argentina: La escala humana », *Analítica* [on line]. 6/03/2002. Disponible sur : <http://www.analitica.com/entretienimiento/argentina-la-escala-humana/> (Consulté le 5 avril 2016).

⁸⁴⁵ *Ídem*.

Suite à la première à Buenos Aires le 28 avril 2001, « *La escala humana* » devient rapidement un succès public et critique. La chercheuse argentine Julia Elena Sagaseta écrit lors des premières représentations : « Peu après la première, [la pièce] est devenue un spectacle culte pour le public jeune, particulièrement pour les étudiants en théâtre. Mais elle attire également un public d'autres générations habituées au théâtre novateur⁸⁴⁶ ». Cette citation fait état de deux éléments intéressants. Premièrement l'existence d'un public jeune, plus jeune que les artistes, et composé d'une forte proportion d'étudiants de théâtre. Ce nouveau public de théâtre qui remplit la salle d'*El Callejon* (et d'autres salles du circuit alternatif), est un public pour qui Daulte, Spregelburd et Tantanian deviennent des références incontournables et des modèles à suivre. La transmission, nous l'avons déjà vu en étudiant le parcours de Bartís, est une étape fondamentale de toute reconnaissance artistique, manière de prolonger dans le temps et dans l'espace les démarches individuelles. Deuxièmement, la pièce est également appréciée par les générations déjà habituées, selon Sagaseta, à un théâtre esthétiquement novateur.

Les prix multiples et prestigieux que la pièce a cumulés (parmi lesquels le prix d'ACE de la Meilleure Pièce Argentine et de la Meilleure Comédienne à Maria Onetto en 2001, ou bien le prix Maria Guerrero 2001 du Meilleur Auteur⁸⁴⁷) confirment son caractère rassembleur. Cette pièce « culte » pour les jeunes étudiants de théâtre, est également célébrée par les institutions publiques ou privées les plus importantes du théâtre argentin. Un théâtre qui défendait encore sa position disruptive est désormais au centre de l'attention. Que nous racontait donc (et comment) « *La escala humana* » pour obtenir un succès si unanime ?

Texte

La pièce commence quand « *Mini* » (Maria Onetto), de retour à la maison après les courses, raconte à ses deux fils et à sa fille qu'elle a tué sa voisine *Rebeca* alors qu'elle faisait la queue au marché, parce que celle-ci « s'obstinait à appeler 'piments' les poivrons⁸⁴⁸ ». Le

⁸⁴⁶ Julia Elena SAGASETA, «La escala humana (Sobre experimentación y realismo)», *Lugar Teatral*, ano 1, n°2, Buenos Aires, octobre 2001. (Tda).

⁸⁴⁷ «*La escala humana*» a obtenu le Prix de l'Asociación de Críticos del Espectáculo (ACE) 2001 de la «Meilleure Pièce Argentine» ; le Prix ACE 2001 de la «Meilleure Comédienne» pour María Onetto ; le Prix «María Guerrero 2001» (de l'Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes) du «Meilleur Comédien» ; le Prix «Clarín Espectáculos 2001» de la «Meilleure Comédienne» pour María Onetto ; le Prix «Teatro del Mundo 2002» (*Universidad de Buenos Aires*) du «Meilleur Auteur» ; le Prix «Teatro del Mundo 2002» de la «Meilleure Comédienne» pour María Onetto ; le Prix «Trinidad Guevara 2002» (*Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires*) de la «Meilleur Pièce».

⁸⁴⁸ Javier DAULTE, Rafael SPREGELBURD, Alejandro TANTANIAN, « *A l'échelle humaine.* », traduction par D. Suarez et F. Thanas, *Les Solitaires Intempestifs*, 2003, p. 9.

pire, dit-elle à ses fils, est qu'elle n'a pas pu acheter de citrons pour les escalopes à la milanaise, et qu'ils vont devoir se contenter de mayonnaise ou de moutarde. « *Leandro* » (Gabriel Levy), « *Nene* » (Héctor Diaz) et « *Silvi* » (Maria Inés Sancerni), les trois enfants de « *Mini* », essaient de cacher les preuves du meurtre commis par leur mère, et d'un deuxième meurtre qui lui fait suite, sans pour autant interrompre leurs petites querelles quotidiennes : « *Silvi* » veut aller au shopping s'acheter un sèche-cheveux avec la carte de crédit de sa mère, ses frères lui reprochent ses dépenses, « *Mini* » se plaint de la négligence de ses enfants devant les tâches domestiques, elle dénigre leur père absent, sa fille s'énerve de ses reproches récurrents. Pendant que ces discussions se déroulent, les trois adolescents s'emploient à faire disparaître les preuves des crimes de leur mère : ils démembrèrent *Rebeca*, l'enterrent dans le jardin de sa maison, ils font disparaître les traces de sang que leur mère a laissées sur le trottoir, ils réfléchissent à la façon d'échapper à une éventuelle enquête policière. Intervient « *Norberto Suardi* » (Rafael Spregelburd), un policier qui tombe amoureux de « *Mini* », qui se rend de plus en plus à la maison, ce qui contrarie les adolescents.

La pièce est divisée en cinq scènes qui se déroulent toutes dans le garage de la maison familiale : 1. la confession de « *Mini* » du meurtre de *Rebeca* à ses trois enfants ; 2. L'élimination du corps de *Rebeca* par les trois adolescents ; 3. l'apparition de « *Norberto* » dans la maison, les hypothèses des adolescents face à l'apparition du policier, le deuxième meurtre de « *Mini* » perpétré contre une autre voisine, *Azucena* ; 4. les trois adolescents essaient de comprendre la situation (leur mère devenue une tueuse en série, l'indifférence du voisinage face à un meurtre commis aux yeux de tous, la relation entre leur mère et « *Norberto* ») et élaborent un alibi pour échapper à une condamnation, « *Mini* » décide de quitter « *Norberto* » à la fin de la scène ; 5. les trois adolescents espionnent « *Norberto* » pour savoir ce qu'il sait des crimes de leur mère et essayer de les réconcilier afin d'éviter une vengeance d'amant dépité. Un développement possible apparaît vers la fin, on suppose un nouveau meurtre, mais la pièce finit sans résolution. Dans l'extrait suivant, nous reproduisons le début de la pièce, qui nous introduit d'emblée au registre discursif qui la caractérise : la normalisation de l'anormal.

Extrait 1 :	
Français	Espagnol (original)
<p>1.</p> <p><i>Un garage encombré d'un tas d'objets. Quelques instruments de musique: batterie, guitare, basse...Une bâche de couleur sombre recouvre une voiture, laissant juste dépasser l'avant du capot. Mini est</i></p>	<p>a. 1.</p> <p><i>Garaje atiborrado de cosas. El frente de un auto asoma por debajo de un cubre autos oscuro. Mini está de pie. Lleva un vestido floreado empapado de sangre</i></p>

debout. Elle est vêtue d'une robe à fleurs toute tachée de sang frais. Trois jeunes gens – Leandro, Nene et Silvi – l'écoutent, excédés.

Mini

Ce qui m'étonne le plus, c'est que je sois allée au marché avec le couteau à pain dans mon caddie. Est-il possible qu'il soit tombé de la table sans que je m'en aperçoive ? Non ? Autrement, je ne me l'explique pas. (Silence.)

Vous vous souvenez de Rebecca, laveuve du pâté de maisons d'à côté, celle de la maison aux hortensias ? Eh bien, elle était au marché, Rebecca, juste devant moi. Elle s'obstinait à appeler « piments » les poivrons. C'est une habitude qui me rend malade. J'ai essayé de lui expliquer, M. Guillermo aussi il a essayé, mais cette femme était butée. Il y avait des gens qui attendaient... et... quelqu'un a dit quelque chose à propos du quartier et des accidents de la circulation et du temps qui faisait que le marché était le marché... Je me souviens aussi d'un chien qui flairait l'étal de poissons accolé à celui des légumes. Ce que je ne m'explique pas, c'est comment, soudain, je me suis retrouvée en train de scier cette partie-là de Rebecca.

(Elle montre un côté de la base de son cou.)

Le couteau à pain est émoussé.

(Silence.)

Si seulement vous aviez daigné un jour préparer le petit-déjeuner, vous le sauriez. Tu sais que je ne dis pas ça pour toi, Pupu.

(Silence.)

Je veux dire que c'est à cause de ça que j'ai dû scier. *(Silence.)*

Bon, revenons à nos moutons : je n'ai pas pu acheter les citrons. Les escalopes, il faudra les manger avec de la mayonnaise ou avec de la moutarde. Si tu n'en veux pas, Silvi, tu n'en mangeras pas. Mais, au marché, moi, je ne peux pas retourner. Du moins, pas aujourd'hui. J'ai tué quelqu'un et la police est probablement en train de me rechercher.

(Elle sort)

*Noir.*⁸⁴⁹

fresca. Tres jóvenes (Leandro, Nene y Silvi) la escuchan, azorados.

Mini

Lo que más me llama la atención es que yo haya ido hasta el mercado con el cuchillo para el pan dentro del changuito. Es posible que se haya caído desde la mesada sin que me diera cuenta ¿no? De otra forma no le encuentro explicación.

Silencio.

¿Se acuerdan de Rebeca, la viuda de la otra cuadra, la de la casa de las hortensias? Bueno, estaba en el mercado, Rebeca, justo delante de mí, insistiendo en decirle pimientos a los ajíes, que es una costumbre que me enferma. Yo le traté de explicar, don Guillermo también trató, pero la mujer estaba emperrada. Había gente esperando y... Alguien dijo algo del barrio y de los accidentes de tránsito y del tiempo que hacía que el mercado era mercado. Había un perro husmeando en la pescadería, que es el puesto que está pegado al de verduras. La cosa es que no me explico cómo, de pronto yo le estaba serruchando a Rebeca esta zona de acá.

Se señala un costado de la base del cuello.

El cuchillo del pan es romo.

Silencio.

Si alguna vez se dignasen a preparar el desayuno lo sabrían. Sabés que no lo digo por vos, Pupu.

Silencio.

Quiero decir que por eso tuve que serruchar.

Silencio.

Bueno, a lo que iba: es que no pude comprar los limones. Las milanesas las vamos a tener que comer con mayonesa o mostaza. Si no querés, Silvi, no las comas. Pero al mercado no puedo volver. Por lo menos hoy. Maté a alguien y tendría que estar buscándome la policía.

*Apagón.*⁸⁵⁰

Une grande partie des dialogues sont liés à des questions concrètes et quotidiennes suivant un registre langagier très familier. Il n'y a pas de deuxième degré dans les propos des personnages et les situations les plus bizarres sont traitées avec une surprenante normalité. C'est justement la familiarité et l'aplomb que tous les personnages montrent face à une situation si délirante (tuer une voisine au marché et ensuite la démembrer et l'enterrer dans le

⁸⁴⁹ Javier DAULTE, *et al.*, *op.cit.*, p. 9-10.

⁸⁵⁰ Javier DAULTE, Rafael SPREGELBURD, Alejandro TANTANIAN, « *La escala humana* », *Revista Funámbulos*, Buenos Aires, 2001.

jardin, enchaîner avec un second meurtre, cette fois au couteau électrique Moulinex), qui rapproche la pièce d'une comédie noire et provoque le rire des spectateurs. Néanmoins, la comédie peut très facilement glisser vers un drame plus obscur, si on l'interprète comme une forme de négationnisme. Le fait de placer les spectateurs dans une oscillation constante entre le rire et l'effroi est l'une des caractéristiques devenues significatives du théâtre argentin contemporain, par une hybridité des genres théâtraux qui relativise le drame à travers la dérision explicite mais obscurcit la comédie à travers un implicite terrifiant. Aux situations comiques se mêle un aspect plus sinistre par le biais de l'indolence extrême que dégagent les personnages : personne dans cette histoire, ni « *Mini* » ni ses trois enfants ni le policier amoureux, ne veut faire face à la réalité de sa vie quotidienne, pourtant insupportable, et encore moins prendre la responsabilité de ses actes. Ni le désespoir généralisé ni la brutalité sanguinaire – et son acceptation collective – comme façon de résoudre les tensions et les frustrations de chacun ne sont un sujet de discussion. Dans l'extrait qui suit, « *Nene* » rassure son frère et sœur face à l'éventualité d'une plainte du voisinage. L'indifférence collective du quartier face aux crimes de « *Mini* » les sauve. L'hypothèse de « *Nene* » repose sur l'idée d'un désengagement collectif, naturel et logique à son avis, à propos de ce qui se passe dans l'espace public : si tous ont vu la même chose, dit-il, la responsabilité individuelle disparaît, et ainsi personne n'agira, car tous pensent en même temps, qu'« un autre va s'en occuper ».

Extrait 2 :	
<i>Français</i>	<i>Espagnol (original)</i>
<p>4.</p> <p>Leandro: (...) Tout le marché a vu maman en train de tuer Rebecca !</p> <p>Nene : Je spécule là-dessus. Un truc qui a des proportions si monstrueuses, et que TOUT LE MONDE VOIT, ce doit être une erreur, tu comprends ?</p> <p>Leandro : Non.</p> <p>Nene : <u>Pourquoi est-ce que personne n'a encore porté plainte ? Pourquoi est-ce que Norberto ne nous arrête pas ? Réfléchissez. Pourquoi ? Parce que les gens du marché n'ont pas enregistré ce qu'ils ont vu.</u> Tout comme Norberto, qui a vu les trous dans le jardin, ne les a pas enregistrés. Si je marche tout seul dans la rue, et que je vois un type cribler de balles un autre type, je ne peux pas éviter d'enregistrer le fait, d'observer le visage de l'assassin, d'avoir des réponses sérieuses face au problème : appeler la police, me cacher jusqu'à ce que le danger soit passé, ou n'importe quoi d'autre. Mais si ce que je vois, tous les gens qui sont dans la rue le voient, mon attitude est différente. Quelqu'un s'en occupera, je me dis. Ce n'est peut-être pas ce que je pense, je me dis. Et je</p>	<p>4.</p> <p>Leandro: (...) ¡Todo el mercado vio a mamá matando a Rebeca!</p> <p>Nene : Especulo con eso. Algo de proporciones tan monstruosas que TODO EL MUNDO VE, debe ser un error, ¿entendés?</p> <p>Leandro : No.</p> <p>Nene : <u>¿Por qué nadie hizo una denuncia, todavía? ¿Por qué Norberto no nos lleva detenidos? Piensen un poco. ¿Por qué? Porque la gente en el mercado no registró lo que vio, así como Norberto vio los pozos en el jardín y no los registró. Si yo voy solo por la calle y veo que un tipo acribilla a balazos a otro, no puedo evitar registrar el hecho, fijar el rostro del asesino, tener respuestas formales ante el problema: llamar a la policía, ocultarme hasta que pase el peligro, lo que sea. Pero si lo mismo que yo veo, lo ven todos los que están en la calle, mi comportamiento es distinto. Alguien se hará cargo, me digo. A lo mejor no es lo que yo pienso, me digo. Y no llamo a ningún policía, y no me escondo nada, y a las dos cuadras ya me olvidé del tema. Yo soy así. Lo comento en la cena, y nada más. Al día siguiente no leo ninguna</u></p>

<p>n'appelle aucun policier, et je ne me cache pas du tout, et deux pâtés de maisons plus loin j'ai déjà oublié. Je suis ainsi. J'en parle au dîner, et rien de plus. Le lendemain, je ne lis rien dans les faits divers. Alors je me convaincs qu'il ne s'est rien passé.</p> <p>Leandro : Et Norberto ? Norberto était seul quand il a vu les trous.</p> <p>Nene : Justement. Nous sommes d'accord sur le fait qu'il s'est infiltré dans la maison pour enquêter et non parce qu'il est amoureux de maman. On est bien d'accord là-dessus ?</p> <p>Silvi : Je ne suis pas si sûre qu'il ne soit pas amoureux.</p> <p>Leandro : Je t'en prie.</p> <p>Silvi : Tu as vu comment il la regarde ? Vous avez vu sa tête quand il écoute ce qu'elle dit ?</p> <p>Leandro : Il fait semblant, c'est clair.</p> <p>Silvi : Mais bien sûr, vous n'enregistrez pas ces détails. Cela fait combien de temps que tu n'es pas tombé amoureux, toi ?</p> <p>Leandro : Ne commence pas.⁸⁵¹</p>	<p>noticia en los policiales, y entonces me convenzo de que no pasó nada.</p> <p>Leandro : ¿Y Norberto? Norberto estaba solo cuando vio los pozos.</p> <p>Nene : Justamente. Estamos de acuerdo que él se infiltró en casa para investigar y no porque esté enamorado de mamá. ¿Estamos de acuerdo en eso?</p> <p>Silvi : Yo no estoy tan segura de que no está enamorado.</p> <p>Leandro : Por favor.</p> <p>Silvi : ¿Vos viste cómo la mira? ¿Ustedes vieron con qué cara la escucha cuando ella habla?</p> <p>Leandro : Está fingiendo, es obvio.</p> <p>Silvi : Claro, ustedes no registran esos detalles. ¿Hace cuánto que no te enamorás vos?</p> <p>Leandro : No empieces.⁸⁵²</p>
---	---

Il est difficile de classer la pièce dans un genre précis car l'un de ses enjeux est justement la fusion de différents genres, ou bien, comme le dit Julia Elena Sagasetta, leur « inversion⁸⁵³ ». D'abord, nous pouvons repérer la structure d'une comédie noire, qui mélange des éléments du *thriller* policier avec le théâtre costumbriste, si présent dans l'histoire du théâtre argentin. A côté des meurtres, l'histoire qui se déroule en parallèle prend la forme d'un petit drame familial, marqué de références quotidiennes (la maison, la cuisine, les tâches domestiques, le voisinage, les courses). L'inversion dont parle Sagasetta, qu'elle associe à l'effet « parodique » produit par la juxtaposition ou l'hybridation des genres, permet deux décalages qui nous éloignent du registre costumbriste. D'une part, celui qui se produit entre le registre d'interprétation des acteurs – proche du réalisme – et le genre théâtral prédominant – proche du *thriller* ou même du cinéma *gore*. D'autre part, le décalage entre l'importance que prennent les conflits insignifiants de la vie des personnages, et le second plan où sont relégués les faits plus importants, comme les meurtres⁸⁵⁴. Le résultat crée une fusion entre d'une part

⁸⁵¹ Javier DAULTE *et al.*, « A l'échelle humaine », *op.cit.*, p. 21-22.

⁸⁵² Javier DAULTE *et al.*, « La escala humana », *op.cit.*, p.19

⁸⁵³ Julia Elena SAGASETA, *op.cit.*

⁸⁵⁴ « L'inversion produit d'autres types de distorsions : Mini ne joue pas comme on s'y attendrait dans un thriller, son interprétation se rapproche du naturalisme dans une situation qui échappe à cette esthétique. C'est-à-dire que se produisent des dissociations entre le registre du jeu et le genre discursif. Les rapports familiaux paraissent

un théâtre argentin moderne, avec une tendance bien marquée vers un réalisme du quotidien, et d'autre part des éléments du cinéma et de la télévision contemporains nord-américains, notamment des séries policières (omniprésentes dans la programmation des chaînes de télévision à l'époque), du cinéma *gore* (où abondent les scènes sanglantes de mutilation et de démembrement), et du cinéma de Quentin Tarantino (dont *Reservoir Dogs* (1992) et *Pulp Fiction* (1994) avaient connu une réception enthousiaste en Argentine). Par la juxtaposition du micro-drame familial, de la comédie noire légère et du cinéma *gore*, les genres deviennent hybrides, ce qui provoque une déstabilisation des spectateurs, car les codes d'interprétation ne sont ni clairs ni explicites⁸⁵⁵. Du rire à l'effarement, est-on dans une comédie ou une critique sociale ? Assistons-nous à un théâtre *gore* ou bien à l'utilisation du *gore* comme métaphore d'une autre violence moins spectaculaire et plus quotidienne ? « *Mini* » est-elle une mère si étrange ou ressemble-t-elle, plus qu'on ne le souhaiterait, à nous-mêmes ?

Extrait 3 :	
Français	Espagnol (original)
<p>2 (...) Silvi : Il y a du sang sur le trottoir. Leandro : Comment ça, du sang ? Silvi : Du sang. Il y a du sang sur le trottoir. Nene : Va le nettoyer. Silvi : Moi ? Nene : Oui. Vas-y. Lave le trottoir à grande eau. Tout le monde lave le trottoir à grande eau. Silvi : Pas à cette heure-ci. Maman va sortir et elle s'en apercevra. Leandro : Où sont les taches ? Silvi : Là. Devant la porte. Leandro : Sortons la voiture. De toute façon, il faudra la sortir pour la répète. Sortons-la maintenant. Les taches se trouveront dessous. Silvi : Et le corps, vous ne l'avez pas encore caché ? Leandro : Le mieux serait de l'enterrer directement. Silvi : Elle s'approche du corps. J'ai besoin de la voir. Nene : Laise tomber, Silvi. Silvi : à Nene, montrant le sac qui enveloppe le corps. Ouvre. Nene : Non, Silvi, Pourquoi faire ?</p>	<p>2 (...) Silvi : Hay sangre en la vereda. Leandro : ¿Cómo sangre? Silvi : Sangre. Hay sangre en la vereda. Nene : Andá a limpiarla. Silvi : ¿Yo? Nene : Sí. Andá. Baldeá la vereda. Todo el mundo baldea la vereda. Silvi : No a esta hora. Mamá va a salir y se va a dar cuenta. Leandro : ¿Dónde están las manchas? Silvi : Acá. Adelante de la puerta. Leandro : Saquemos el auto. Igual lo tenemos que sacar para el ensayo. Lo sacamos ahora. Las manchas van a quedar abajo del auto. Silvi: Por el cuerpo. Necesito verla. Leandro : Dejá, Silvi. Silvi A Nene, por el envoltorio. Abrí. Nene : No, Silvi. ¿Para qué? (...) Silvi : Tengo que verla. Tengo que verla para tratar de entender que mamá mató a alguien. A ustedes puede</p>

suivre la causalité réaliste et le stéréotype : la mère s'inquiète pour les situations quotidiennes de ses enfants, ceux-ci parlent de la trivialité quotidienne avec la mère et la soutiennent dans ses relations affectives. Mais la mère ne se sent pas responsable des crimes et les fils, s'efforçant de la sauver deviennent complices. S'établit alors une dissociation entre les faits minimes et quotidiens qui sont au premier plan et les faits les plus importants qu'on tente de dissimuler. » *Idem*.

⁸⁵⁵ Dans un entretien collectif pour le journal *La Nacion*, les auteurs répondent à ces questions. Selon Jorge Daulte, « les spectateurs sont aussi trompés, car à la fin ils sont victimes des personnages. Ils (les spectateurs) croient qu'ils sont en train de résoudre un problème policier, mais en fait, ils sont en train de résoudre un problème sentimental... » Rafael Spregelburd, complète : « ...ou domestique. Ça dépend d'où on le regarde, le conflit peut être un drame social ou un mélodrame stupide. » Propos recueillis par Carlos Pacheco, « Tres autores para una sola obra », *La Nacion*, 11 juin 2000. (Tda).

Silvi : Il faut que je la voie. IL faut que je la voie pour vraiment réaliser que maman a tué quelqu'un. Il est possible que cela ne vous fasse rien à vous, parce que vous êtes des hommes, mais à moi... Maman, c'est mon modèle. Elle...j'ai besoin de la voir.

Leandro : C'est Rebecca, la veuve de l'autre rue. Il n'y a rien à voir.

Mini entre.

Mini : Les enfants. J'ai quelque chose à vous dire. (Pause) Je vous ai menti. (Long silence) Il n'est pas certain que je ne sache pas pourquoi je l'ai fait. Je l'ai fait parce que je le hais. Je parle de votre père, à vous deux. Je le hais de toute mon âme. Et, des années durant, je me suis sentie humiliée par le mépris de tout le monde, y compris le vôtre, sous-estimant ma haine, la dévalorisant. Mais ma haine, elle, elle était réelle. Chaque fois que je le croisais, je parle toujours de votre père à tous les deux, je faisais une petite mise en scène de ma haine. Une chose jugée stupide par certains. Mais bien sûr, ceux qui nous connaissaient tous les deux pensaient que tout ce que je faisais – mes insultes, mes gestes, mes airs de mépris maladroits, mes scènes –, que tout cela était le fruit de cet amour qui, le supposaient-ils, existait encore entre nous. Moi seule je savais alimenter cette haine. Et je savais que cette haine était véritable. Quand, tellement seule, pendant tellement de temps, on porte une vérité tellement enfouie au fond de soi, elle finit par éclater. C'est pour cela que je l'ai fait.

Nene : Mais, maman, papa est mort depuis des années.

Mini : Mais ma haine, non. Je devais le faire. Je devais tuer.

Nene : Rebecca?

Leandro : Ne sois pas bête et tais-toi.

Mini : Je ne sais pas. Je suis dans la confusion la plus totale. Je ne peux penser pour le moment à l'étrange destin de Rebecca, une femme du quartier que nous connaissions à peine. Mais lui je l'ai connu, oui, et c'est pour lui qu'a grandi cette haine dans mon cœur. Pourquoi est-ce tombé sur Rebecca ? Je ne sais pas. Je ne le sais pas. Qu'en pensez-vous? Est-il possible qu'une nouvelle vie commence pour moi maintenant ?

(A Nene.) Tu as du sang, là. *(Elle lui montre sa main)* Lave-toi. Je ne peux plus parler. Il faut que je me repose. Dans le fond, je sais que je ne suis pas une meurtrière. Pas une meurtrière ordinaire. Il est tellement facile de juger de l'extérieur. Tellement facile. Je ne sais pas ce qui va m'arriver, mais je sens que tout a changé. Il y a des escalopes dans le réfrigérateur. Si vous voulez manger maintenant, vous pouvez les préparer. Après les avoir fait frire, jetez l'huile. Jetez tout, votre génération est une génération d'éboueurs. Vous ne mélangez pas le verre et le carton, vous fouillez dans les ordures pour vous assurez que tout est bien recyclé. Vous, vous voulez la

no importarles porque son hombres y se comparan entre ustedes, pero yo, ¿con quién me voy a comparar? Ella es mi modelo. Necesito verla.

Leandro : Es Rebeca, la viuda de la otra cuadra. No hay nada que ver.

Aparece Mini.

Mini: Chicos. Quiero decirles algo. Pausa. Les mentí. Silencio prolongado. No es cierto que no sé por qué lo hice. Lo hice porque lo odio. Hablo del padre de ustedes dos. Lo odio con toda el alma. Y a través de los años me vi siempre humillada por el desprecio de todo el mundo, incluido el de ustedes, que menospreciaban mi odio, lo desvalorizaban, y mi odio era real. Cada vez que me cruzaba con él (sigo hablando del padre de ustedes dos) yo hacía una pequeña puesta en escena de mi odio. Una estupidez, para algunos. Pero claro, aquéllos que nos conocían a los dos, creían que todo lo que yo hacía, mis insultos, mis ademanes, mis torpes gestos de desprecio, mis escenas, que todo esto eran hijos del amor que aún se suponía existía entre nosotros. Sólo yo sabía alimentar ese odio, y sabía que ese odio era verdadero. Cuando se lleva una verdad tan sola, tan adentro, durante tanto tiempo, se termina por estallar. Por eso lo hice.

Nene : Pero mamá, papá murió hace quince años.

Mini : Pero mi odio no. Tenía que hacerlo. Tenía que matar.

Nene : ¿A Rebeca?

Leandro : No seas imbécil y calláte.

Mini: No sé. Estoy confundida. No puedo ahora pensar en el raro destino de Rebeca, una mujer que apenas conocíamos del barrio. Pero yo sí lo conocí a él y por él creció este odio en mi pecho. ¿Por qué tuvo que ser Rebeca? No sé. No lo sé. ¿Cómo me ven? ¿Será posible que empiece una nueva vida para mí ahora?

A Nene. Tenés sangre ahí.

Nene advierte una mancha de sangre en su mano.

No puedo seguir hablando. Tengo que descansar. En el fondo sé que no soy una asesina, no una asesina común. Es tan fácil juzgar estas cosas desde afuera. Tan fácil. No sé qué me va a pasar, pero siento que todo cambió. Hay milanesas en la heladera. Pueden prepararlas si quieren comer ahora. Después de freírlas tiren el aceite usado. Tiren todo, la generación de ustedes es una generación de basureros. No mezclan el vidrio con el cartón, revuelven en la basura para asegurarse que todo quede bien reciclado. Quieren parques, ustedes, quieren el cinturón ecológico, ustedes. Háganme el favor. Tiren lo que no sirve. La basura es basura. Y hay que aprender a desprenderse de ella sin tantos miramientos. Ahora, si quieren que se las prepare yo, van a tener que esperar. No me siento bien. Van a tener que esperar cinco

<p>ceinture écologique. Faites-moi plaisir. Jetez ce qui ne sert plus. Les ordures, c'est les ordures. Et il faut apprendre à s'en défaire, sans trop y regarder. Maintenant, si vous voulez que je vous les prépare, vos escalopes, il faudra attendre que je me sente d'attaque.</p> <p>(Elle sort.) Silence.</p> <p>Silvi : Ca me tue qu'elle parle de lui comme ça.⁸⁵⁶</p>	<p>minutos.</p> <p><i>Sale. Silencio.</i></p> <p>Silvi : Me revienta que hable así de papá.⁸⁵⁷</p>
--	--

Dans l'extrait précédent, peut être l'un des passages de la pièce où la question du meurtre est le plus présente, la gravité de l'affaire est nuancée par d'autres éléments qui occupent une place majeure dans les préoccupations immédiates des personnages : les rancœurs de « *Mimi* » envers son défunt mari, l'énervement de sa fille quand elle parle mal de son père, les escalopes à la milanaise qu'il faut préparer pour le déjeuner. Le traitement de tout ce qui est terrifiant est placé au niveau du sous-texte, et se laisse seulement entrevoir dans les comportements inconséquents des personnages. D'après Javier Daulte : « Ce qui est évident échappe aux yeux de tous. Et comme toujours, l'insignifiant prend le centre de la scène »⁸⁵⁸.

Pour réussir à rendre cette tension entre le texte explicite et un sous-texte latent, l'interprétation des comédiens est centrale. C'est le travail du texte sur scène, que les comédiens mènent avec finesse, qui rend perturbante cette absurdité qui au départ paraît comique. Et c'est pour cela qu'avec le texte seul on perd une grande partie du sens. L'interprétation de « *Mini* », assurée à l'origine par Maria Onetto, actrice qui jouera dans nombre de pièces créées par des metteurs en scène du théâtre indépendant, donne de la profondeur à l'intrigue de façon essentielle. En d'autres mots, c'est l'appropriation que réalise Maria Onetto du personnage de « *Mini* » qui constituera la force dramatique du personnage, pas le personnage en soi ni ce qu'il dit. Les trois dramaturges le savent très bien, qui ont été formés dans la désacralisation de la littérature théâtrale. Ainsi, « *La escala humana* » nous montre comment la réflexion sur le travail des comédiens et la centralité du jeu pour la construction du sens sur la scène, un des 'chevaux de bataille' du nouveau théâtre, est intégrée à la création depuis le moment de l'écriture.

⁸⁵⁶ Javier DAULTE *et al.*, « A l'échelle humaine », *op.cit.*, p.13-14.

⁸⁵⁷ Javier DAULTE *et al.*, « La escala humana », *op.cit.*, p. 12.

⁸⁵⁸ Javier Daulte, synopsis de « *La escala humana* » sur sa page web : <http://www.javierdaulte.com.ar> (consultée le 6 avril 2017).



De gauche à droite : Rafael Spregelburd, Maria Inés Sancerni, Maria Onetto, Gabriel Levy, Héctor Diaz.



■ Maria Onetto, Héctor Diaz, Gabriel Levy, Rafael Spregelburd y Maria Inés Sancerni

Métatexte

Cette fois encore il s'agit de distinguer les propos des auteurs et ceux des critiques universitaires ou journalistiques. Pour le premier type de métatexte, nous allons étudier la

notion de « théâtre idiot » et celle de « procédure » que nous avons déjà abordée avec « *Martha Stutz* ». Pour le deuxième, nous nous attarderons sur deux interprétations suggérées : celle des conflits familiaux comme métaphore des problèmes sociaux – liée au concept de « famille dysfonctionnelle⁸⁵⁹ » –, et celle du déni collectif face aux tragédies du quotidien. Ces deux interprétations nous intéressent car elles portent un regard critique sur la profonde crise économique et sociale que vit le pays pendant ces années et qui connaîtra son apogée en décembre 2001.

Lors de nombreux entretiens parus dans la presse de l'époque, les auteurs évoquent leur méthode d'écriture collective. Ils insistent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'arriver à une somme de trois esthétiques mais à l'élaboration d'une quatrième esthétique, en s'éloignant du langage individuel de chacun. Le but est de travailler en collectif sans diluer les personnalités artistiques. D'après Spregelburd il s'agissait de jouer avec l'altérité, de « travailler dans la maison de l'autre⁸⁶⁰ », comme il l'explique dans cet entretien au journal *La Nación* en 2001 :

La méthode de départ consistait en que chacun écrive la même scène pour conserver ensuite ce qui nous plaisait le plus dans chaque proposition... Cela n'a pas fonctionné. Nous nous sommes rendu compte que ce que nous voulions n'était pas de faire la somme de trois esthétiques, mais de parvenir à une esthétique qui soit nouvelle pour tous. Nous avons défini ceci comme « écrire toujours dans la maison de l'autre ». Quand on écrit, on veut être un autre, on veut négocier avec l'altérité et découvrir des choses qu'on ne connaissait pas avant⁸⁶¹.

L'écriture collective suppose *a priori* un système de règles à suivre, une « procédure », qui devient le centre de l'écriture elle-même. Malgré la simplicité apparente de la pièce, nous pouvons trouver néanmoins des dispositifs semblables à ceux utilisés dans les pièces antérieures des trois dramaturges : la répétition, mécanisme utilisé par Daulte et aussi par Spregelburd – l'acte criminel est conçu dans ce registre répétitif, il apparaît comme un réflexe, comme une force extérieure qui s'impose au personnage de « *Mimi* » (quelque chose l'offusque et elle ne peut pas s'empêcher de tuer) ; ou l'élaboration de solutions confuses et absurdes, déjà vue chez Tantanian et Spregelburd – comme le plan pour faire disparaître le corps ou l'espionnage de « *Norberto* ».

⁸⁵⁹ Je suis redevable à Joana Sanchez pour nos échanges et son travail de recherche sur l'usage de l'expression « famille dysfonctionnelle » qu'elle mène dans le cadre d'une thèse de doctorat en cours, « *Familles, théâtre, société : penser le lien à travers la scène indépendante argentine (1975-2015)* », à l'Université de Strasbourg.

⁸⁶⁰ Alejandro Tantanian, site Internet personnel, <http://www.alejandrotantanian.com.ar/t-escala.php>, consulté le samedi 8 avril.

⁸⁶¹ Rafael Spregelburd cité par Veronica PAGÉS, « Spregelburd: defensa de un teatro idiota », *La Nación*, vendredi 27 avril 2001.

Par ailleurs, les auteurs, à travers « *La escala humana* », participent à la revendication d'un théâtre d'art qui met l'humour au centre, contre celle d'un théâtre qui se considère comme « sérieux » et « important »⁸⁶². Cette position, que nous avons déjà analysée au moment de création du *Caraja-jí*, est théorisée par Javier Daulte comme un refus de la solennité théâtrale et le retour à la dimension ludique du théâtre⁸⁶³. En ce qui concerne « *La escala humana* », l'auteur assume avoir voulu récupérer une « dimension puérile », héritage du théâtre *under* des années 1980 : « une sorte de revendication de la puérité, laquelle, pour le 'bon théâtre' était presque une insulte. Cela a trait aux années 1980, au *Parakultural*, où l'aspect puéril du théâtre revenait comme quelque chose de quasi pornographique, mais très intéressant⁸⁶⁴. » Spregelburd va un peu plus loin et décrit « *La escala humana* » comme « vulgaire » et « idiote », en réponse provocatrice à une critique qui jugeait parfois son théâtre trop intellectuel et cryptique. Il met cela en rapport avec certains préjugés qui ont divisé les publics théâtraux en Argentine et qu'il faudrait éradiquer : comme de penser qu'un théâtre comique est un théâtre léger, ou qu'un théâtre qui réfléchit aux procédures esthétiques est un théâtre intellectuel et élitiste.

Je suis étonné par la réponse du public car je sais qu'il y a des gens qui disent que mes pièces sont cryptiques, une chose que je ne crois pas, je crois qu'elles sont d'une stupidité inouïe. Peut-être ne peut-on pas saisir la procédure à travers laquelle elles ont été construites, mais c'est bien qu'il en soit ainsi. Comme le théâtre fonctionne à partir des mots, parfois les gens pensent que s'ils ne comprennent pas la logique à travers lesquelles ces mots ont été choisis, on les traite d'idiots. Mais j'insiste, mes pièces sont très simples. D'ailleurs, quand elles sont présentées dans d'autres pays, où le préjugé 'Ce doit être du théâtre intellectuel' est absent, les gens apprécient énormément⁸⁶⁵.

Un dernier élément ressort des propos des artistes : le double défi, au moment de l'écriture, de raconter une histoire – exercice narratif qui les éloigne de l'abstraction formelle ou du « théâtre d'états » *bartisien* – et d'écrire toujours pour la scène, en accordant aux comédiens la place centrale. Tantanian précise : « L'écriture a été pensée afin que les comédiens se l'approprient. Cependant, la pièce a un fil narratif, un scénario qui est clair,

⁸⁶² « La seule spécificité peut-être de l'activité intellectuelle au théâtre est que, à mon avis, il n'y a pas de théâtre sans humour. Le fait théâtral consiste à toucher plusieurs points de vue en même temps, et cela est en soi comique. La différence entre l'écriture romanesque et théâtrale, est que dans cette dernière, tous les points de vue des personnages ont la même autorité pour imposer une vision du monde présentée comme correcte, tandis que dans le roman, il y a toujours la voix de l'auteur qui guide. Et nous l'avons oublié, parce que nous nous sommes convaincus que le théâtre est quelque chose d'imposant, de sérieux. » Verónica PAGÉS, « Spregelburd: defensa de un teatro idiota », *La Nacion*, vendredi 27 avril 2001.

⁸⁶³ Javier DAULTE, « Juego y compromiso », *op.cit.*

⁸⁶⁴ Javier Daulte cité dans Carlos PACHECO, « Tres autores para una sola obra », *La Nacion*, 11 juin 2000.

⁸⁶⁵ Verónica PAGÉS, « Spregelburd : defensa de un teatro idiota », *op.cit.*

entre enquête policière et allusions au mélodrame⁸⁶⁶. » Spregelburd ajoute que cette réflexion mettant au centre le jeu des acteurs modifie fortement le style de la nouvelle écriture argentine : « Le dramaturge n'est pas un écrivain de bureau – même s'il y en a de nombreux, et de très bons –, en ce moment, les expériences théâtrales les plus intéressantes que j'ai vues sont extra-littéraires⁸⁶⁷. » Leur « spécificité théâtrale⁸⁶⁸ » vient d'un éloignement de la littérature, et d'un rapprochement vers d'autres disciplines comme le cinéma. Ainsi, la dualité entre l'élaboration d'un fil narratif et le maintien du jeu des comédiens comme noyau prioritaire éloigne « *La escala humana* » de la littérature dramatique (avec une minoration de son caractère textuel), mais la rapproche d'une modalité d'écriture moins sacralisée que les artistes considèrent « spécifique » au théâtre argentin moderne. Cette spécificité devient plus évidente à l'étranger, comme l'explique Spregelburd :

À Buenos Aires nous avons eu de nombreux exemples de « théâtre des états » ; nous-mêmes nous sommes héritiers de cela. La première pièce que j'ai vue et qui m'a bouleversé, je l'ai vue au *Parakultural*. L'existence de ce lieu fut un phénomène unique, exclusif, qui n'a pas d'équivalent ailleurs. Quand nous avons envoyé le texte [« *La escala humana* »] en Allemagne, on a dû l'accompagner de plusieurs notes et commentaires, car on avait besoin que [les habitués du *Hebbel Theatre*] ne se perdent pas, faute de comprendre la spécificité de notre écriture. Les Allemands écrivent du théâtre, mais c'est de la littérature ; nous aussi écrivons du théâtre, mais notre écriture est davantage liée à l'immédiateté. Le théâtre qu'on écrit et qu'on fait ici [à Buenos Aires] est axé sur le comédien⁸⁶⁹.

Avec cette citation, nous pouvons entrevoir comment, malgré le refus d'unifier esthétiquement la nouvelle dramaturgie argentine, il y a des aspects, plutôt liés à la dimension sociologique du processus (ruptures esthétiques et générationnelles, lieux de socialisation et de formation communs, conditions matérielles de création, entre autres) qui façonnent une manière de faire « spécifique ». Ce qui amène Spregelburd à parler du « théâtre qu'on écrit et qu'on fait ici » en le distinguant du théâtre qui se fait ailleurs, par exemple en Allemagne.

⁸⁶⁶ Alejandro Tantanian cité dans Carlos PACHECO, « Tres autores para una sola obra », *op.cit.*

⁸⁶⁷ Veronica PAGÉS, « Spregelburd: defensa de un teatro idiota », *op.cit.*

⁸⁶⁸ *Idem.*

⁸⁶⁹ Rafael Spregelburd cité dans Carlos Pacheco, « Tres autores para una sola obra », *op.cit.*

Encadré N°19 : Réception de « *La escala humana* » par la critique à Buenos Aires

Source	Citation
Alejandro Cruz. <i>La Nación</i> , juin 2001.	« (...) Preuve d'une grande maturité individuelle et collective, c'est une pièce où l'humour est le moteur de tout l'engrenage (...). Un engrenage qui à travers certains <i>links</i> arrive à capter l'attention du public. »
Juan Carlos Fontana. <i>La Prensa</i> , mai 2001.	« Une intéressante intrigue de situation et une inquiétante atmosphère d'instabilité émotionnelle font de cette pièce une des plus précieuses contributions à la scène locale en ce moment. »
Pablo Zunino. <i>Rolling Stones</i> , juin 2001	« L'humour est grinçant, méchant, d'une banalité jouissive... Les personnages sont des véritables ratés, avec une grande capacité à produire et enchaîner des catastrophes. »
Ernesto Schoo. <i>Noticias</i> , juin 2001.	« Sous l'apparence d'une simple histoire domestique, qui pourrait même s'inscrire dans le costumbrisme, brûle un enfer terrifiant. On rit, car la mise en scène est pleine d'ingéniosité et d'humour corrosif, faussement 'naïf', mais rapidement le rire s'arrête jusqu'à un final glaçant. »
Jorge Dubatti. <i>Nuevo Siglo</i> , juin 2001.	« À la fois parodique et respectueuse des genres, <i>La escala humana</i> se distingue par l'absence de toute thèse ou pédagogie dramatique : il n'y a rien à apprendre, rien à théoriser. Il s'agit seulement de suivre/transgresser les codes de genres réécrits. »
Julia Elena Sagaseta, <i>El lugar teatral</i> , octobre 2001	« Dans un monde où la vérité est fabriquée, un autre peut être coupable des crimes de Mini. 'Ta version est invraisemblable', lui dit son fils Leandro. La réalité alors n'est pas rassurante, elle n'est pas univoque. La réalité est malléable, trompeuse, distordue. Et les actions absurdes, mesquines, effrayantes sont celles qui montrent que 'l'échelle de l'homme' est celle du ridicule et du danger. »
<i>Revista Analítica</i> , mars 2002.	Une multitude de petits objets contribue à l'articulation d'une mosaïque de pathologies urbaines qui tente de décrire la société au début du XXIème siècle qui, selon les auteurs, se débat dans un déferlement incessant de folie, de violence et d'impunité. Dans ce contexte, la famille représente la synthèse et le principal symbole d'un corps social en crise, ce qui fait de la pièce une sorte de parabole fataliste de la vie actuelle, avec des personnages anesthésiés face aux faits affreux de la réalité quotidienne.

La critique repère dans « *La escala humana* » des thématiques propres au théâtre émergent, comme le recentrement sur les micro-drames familiaux, qui s'inséreront plus tard dans la catégorie de « famille dysfonctionnelle ». « *La escala humana* » peut à ce titre se considérer comme une pièce précurseuse⁸⁷⁰. La famille y est le lieu intime de condensation et

⁸⁷⁰ Les micro-drames familiaux ne sont pas une nouveauté dans le théâtre argentin. Ils appartiennent à une longue tradition dramatique (depuis les pièces de l'uruguayen Florencio Sanchez (1985-1910) au début du XXème siècle en passant par certaines pièces emblématiques du théâtre indépendant comme *El Puente* de Carlos Gorostiza (1947), que nous avons mentionnée dans la première partie, et d'autres pièces écrites pendant les années 1960-1970 où l'effroi s'insinue dans le foyer familial, comme dans *Telaranas* (1977) d'Eduardo Pavlovsky ou la comédie noire *La Nona* (1977) de Roberto Cossa. Néanmoins, malgré cette présence constante de la famille comme noyau de la structure dramatique, on observe à partir des années 2000 l'apparition de nombreuses pièces structurées sur la base des conflits internes aux familles contemporaines, notamment à partir du succès de *La omision de la familia Coleman* (2004) de Claudio Tolcachir, ce qui illustrera le concept de « famille dysfonctionnelle ».

d'expression (souvent explosive) des pathologies individuelles ; l'affaiblissement des liens familiaux parle du déchirement du tissu social. La notion de « famille dysfonctionnelle » a eu tellement de succès qu'elle est devenue rapidement une sorte de label, qu'on voyait comme argumentaire de nombreuses productions de théâtre, de télévision ou de cinéma. Pour autant la famille de « *La escala humana* » n'est jamais coupée de ce qui se passe au dehors de la vie domestique, et elle fonctionne plutôt comme un support théâtral pour parler de conflits sociaux plus larges, qui traversent la scène de manière indirecte, latente, implicite. Ainsi, la pièce ne problématise pas la famille en tant que telle, sa « dysfonction » ou sa « perversité », mais plutôt le système relationnel où les arrangements familiaux sont valorisés. En outre, la place centrale qu'occupe la famille dans de nombreuses pièces argentines contemporaines sert plus de support formel à la structure d'un drame, comme « procédure » (qui suppose généralement un espace clos – le salon, le garage, la cuisine –, un nombre réduit de personnages et des liens prédéfinis entre eux qui facilitent la narration ou la juxtaposition des genres) que comme noyau argumentatif de la pièce. Par exemple, « *La escala humana* » nous montre une normalisation de l'horreur, moins par les dérives meurtrières de « Mini » et la complicité de ses enfants que par l'indifférence collective du voisinage. C'est l'insertion de cette famille bizarre dans une communauté également bizarre qui renforce l'aspect perturbateur de l'histoire. « Tout le marché a vu maman en train de tuer Rebeca ! » s'inquiète « *Leandro* ». L'enjeu principal n'est pas le motif personnel qui amène une femme au foyer à commettre un assassinat, mais plutôt l'indifférence de ceux qui regardent et rentrent chez eux, en parlent au dîner, puis passent à autre chose :

« Pourquoi personne ne nous a-t-il pas encore dénoncé ? » demande Nene à son frère et sœurs, et il donne lui-même une réponse : « Ils étaient nombreux. Si beaucoup de gens regardent EN MÊME TEMPS, chacun ne voit qu'une partie. Voit MOINS ⁸⁷¹ ».

La pièce parle ainsi autant de la vie domestique que de la collectivité où cette vie s'insère, elle part des troubles psychologiques d'une mère de famille pour nous introduire à l'évidence frappante d'une société dans le déni. On observe donc que la relation de la fiction avec une critique de la réalité sociale environnante respecte les principes édictés par le *Caraja-jí* : les liens sont toujours optionnels, ils dépendent finalement de l'angle d'analyse que le récepteur choisit. De la sorte, « *La escala humana* » peut être interprétée comme un mélodrame sentimental, une comédie noire domestique ou bien un drame social sur l'Argentine contemporaine.

⁸⁷¹ Javier DAULTE *et al.*, « À l'échelle humaine », *op.cit.*, p.14.

6.3. Être un et être multiple : de l'*ethos* aux *poétiques*

« Je crois que notre obligation dans cette époque
est de proposer une alternative »

Rafael Spregelburd⁸⁷²

Au commencement de ce chapitre, nous nous proposons d'analyser les écritures théâtrales qui apparaissent entre 1995 et 2003 comme des fenêtres ouvertes à l'expérience collective d'une nouvelle génération d'artistes. L'objectif était double : d'une part, analyser les caractéristiques des textes qui leur ont valu d'être qualifiés de « nouvelle dramaturgie argentine » ; et d'autre part étudier les parcours des artistes afin de saisir les singularités d'un nouveau type d'*ethos* artistique (comme une manière particulière de « présentation de soi »). Pour ce faire, nous avons commencé par nous intéresser au groupe *Caraja-jí*, car il réunissait une grande partie des éléments qui ont configuré par la suite cet *ethos* : une disposition disruptive, une revendication des singularités poétiques (le « langage théâtral de chacun »), un pacte générationnel basé sur les divergences esthétiques, une reconfiguration du travail collectif dans des arrangements plus souples et éphémères. Ensuite, il a été question d'analyser les textes : « *Martha Stutz* », écrit par Javier Daulte dans le cadre du *Caraja-jí* et « *La escala humana* », résultat d'une écriture collective de Daulte, Spregelburd et Tantanian, nous ont permis de voir comment les partis pris esthétiques des auteurs étaient indéniablement liés aux luttes artistiques et politiques qu'ils livraient dans le champ théâtral à l'époque pour faire valoir leur conception d'un théâtre « alternatif », selon le terme utilisé par Spregelburd dans la citation en exergue ci-dessus.

Dans cette troisième et dernière section, nous reviendrons sur ces données pour déterminer comment le nouvel *ethos* artiste – qui implique les interactions des artistes avec leur environnement artistique – s'articule avec les éléments novateurs de la dramaturgie qu'ils écrivent – au niveau des textes et des procédures formelles – afin de constituer ce qui sera par la suite reconnu comme la « spécificité » du théâtre argentin contemporain. À partir de cas singuliers, nous essayerons de saisir une nouvelle configuration de la pratique théâtrale qui est liée bien évidemment au temps historique, mais également à la manière dont les artistes que nous étudions vont trouver des manières d'y faire face.

⁸⁷² Entretien avec Rafael Spregelburd réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

6.3.1. L'éthos artiste : individualité et disruption

Alors que dans sa définition aristotélicienne l'*ethos* désigne au sein de la rhétorique ce qui relève du caractère de l'orateur (associé au *logos* – arguments rationnels – et au *pathos* – qui appelait aux émotions)⁸⁷³, l'usage sociologique introduit par Ervin Goffman le postule comme résultat d'une interaction⁸⁷⁴. Ainsi, l'*ethos* n'est pas une qualité du discours, mais une conséquence qui se dégage de l'interaction entre l'émetteur et le récepteur de ce discours. Cette notion permet d'étudier l'efficacité rhétorique de la « présentation de soi⁸⁷⁵ » d'un artiste devant un public donné (ce qui pourrait correspondre à ce que Pierre Bourdieu appelle le « *mana* » ou le « charisme ineffable » dont est porteur un artiste⁸⁷⁶), mais toujours en rapport à un imaginaire collectif où l'*ethos* est interprété ou signifié (en l'occurrence l'espace institutionnel où est célébré ce charisme). « L'*ethos* concerne la constitution de soi, mais cette image singulière est toujours décryptée de l'extérieur à l'aide de schémas collectifs⁸⁷⁷. » Cette dimension collective de l'*ethos* le définit comme le produit d'un « système de dispositions »⁸⁷⁸, tant de la part des artistes que du public, qui se manifestent davantage dans les principes pratiques que dans les discours (que Bourdieu relie à la notion d'*éthique*⁸⁷⁹). L'*ethos* artiste se situerait quelque part entre les dispositions du groupe d'appartenance des artistes et les caractéristiques des discours qu'ils tiennent.

Les artistes que nous avons étudiés montrent certaines des caractéristiques qui configurent un nouvel *ethos* artiste, c'est-à-dire une manière spécifique de présentation de soi, qui sera progressivement reconnu et célébré. Entre les carrières individuelles qui brisent les anciennes frontières des métiers et des réseaux, et une capitalisation dans leurs discours des dispositions disruptives des années précédentes, ces artistes vont se positionner comme les nouveaux référents du théâtre argentin.

⁸⁷³ Dominique MAINGUENEAU, « Problèmes d'*ethos* », *Pratiques*, n° 113-114, juin 2002, pp. 55-67.

⁸⁷⁴ Erving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City (New York), Doubleday, 1959.

⁸⁷⁵ *Idem.*

⁸⁷⁶ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op.cit., p. 282.

⁸⁷⁷ Reindert DHONDT et al., « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *COntEXTES*, 13 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 12 avril 2017. URL : <http://contextes.revues.org/5685> ; DOI : 10.4000/contextes.5685

⁸⁷⁸ Pierre Bourdieu le formule ainsi pour décrire un *ethos* de classe, qui serait, en tant que système de dispositions, beaucoup plus déterminant qu'un *ethos* artiste comme celui que nous voulons décrire, même si des correspondances peuvent être établies entre l'un et l'autre. Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

⁸⁷⁹ « Le principe de l'efficacité des actes de consécration réside dans le champ lui-même et rien ne serait plus vain que de chercher l'origine du pouvoir « créateur », cette sorte de *mana* ou de *charisme* ineffable, inlassablement célébré par la tradition, ailleurs que dans cet espace de jeu qui s'est progressivement institué, c'est-à-dire dans le système des relations objectives qui le constituent, dans les luttes dont il est le lieu et dans la forme spécifique de croyance qui s'y engendre. » Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op.cit., p.282

Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian sont tous les trois des artistes polyvalents depuis leurs débuts. Tandis que Daulte suit une trajectoire plus ancrée sur l'écriture (pièces de théâtre mais également scénarios de télévision) et sur la mise en scène, Spregelburd et Tantanian débutent une formation de comédiens, en parallèle à leur parcours de dramaturges et de metteurs en scène. Pour eux, faire du théâtre est indissociable de l'écriture, laquelle est placée sur un plan d'égalité avec la direction d'acteurs, le jeu ou le chant (Tantanian est également chanteur). Ils se sont forgé une réputation en tant qu'artistes polyvalents, mettant toujours cet aspect en avant lorsqu'il s'agissait de présenter leur travail. En outre, ils donnent des cours et des séminaires, Spregelburd est traducteur, Daulte a dirigé des salles théâtrales en Argentine et à l'étranger, Tantanian a dirigé des plateformes internationales de renom comme *Panorama Sur* et est maintenant responsable d'une des plus importantes institutions théâtrales argentines, le *Teatro Nacional Cervantes*. Ils agissent sur plusieurs fronts, et ils sont reconnus justement pour leurs différentes aptitudes. Ce caractère polyvalent qu'ils revendiquent est en cohérence avec leur formation pendant les premières années de l'après-dictature, où les modèles de production théâtrale traditionnels étaient désarticulés ou en crise, et où se développaient des projets autogérés par les artistes. Les principes *bartisiens* ont rapidement fait écho : « Les comédiens doivent sortir du lieu de l'attente » disait Bartís. Loin d'être des exceptions, les artistes que nous avons étudiés dans ce chapitre partagent leur forme d'activité polyvalente avec des pairs générationnels (comme Alejandro Catalan, Sergio Boris, Claudio Tolcachir, entre autres), mais deviennent également des modèles à suivre pour les nouvelles générations théâtrales qui arrivent au début des années 2000⁸⁸⁰.

À cette condition polyvalente il faut ajouter une autre caractéristique qui lui est associée : celle d'effacer les frontières qui avaient été définies par les générations précédentes entre le théâtre indépendant, le théâtre commercial et le théâtre officiel ou public. Ces artistes sont reconnaissants vis-à-vis du mouvement indépendant mais ils refusent de considérer le théâtre indépendant comme une référence exclusive (ce qui fait, peut-être, la différence avec leur prédécesseur et « père artistique », Ricardo Bartís). Ainsi, en même temps qu'ils revendiquent l'indépendance comme lieu d'expérimentation et de recherche, ils défendent la

⁸⁸⁰ Nombreux seront les artistes du théâtre qui développeront par la suite une intense activité sur plusieurs fronts. Pour en nommer quelques-uns : Lola Arias (1976), écrivaine et dramaturge, chanteuse, comédienne et metteuse en scène, formée chez Vivi Tellas ; Romina Paula (1979), écrivaine et dramaturge, comédienne du cinéma et du théâtre, metteuse en scène, formée chez Bartís, Audivert et Catalan ; Matias Feldman (1977), comédien, dramaturge, metteur en scène et musicien, formé chez Kartun et Spregelburd ; Mariana Chaud (1977), comédienne et metteuse en scène, formée chez Bartís et Angelelli.

liberté de développer des projets en partenariat avec des institutions publiques ou privées. Dans la première partie de cette thèse, nous avons proposé la notion d'un *espace indépendant* (plutôt que d'un 'circuit' ou bien un 'mouvement'). Cet espace implique une présence très forte, au moins de façon symbolique, qui agit encore sur les nouvelles générations. Il suppose une configuration plus souple que l'ancien circuit indépendant, avec le maintien de certaines modalités de production plus précaires qui continuent à le différencier des autres circuits mais qui n'empêchent des projets en partenariat avec les institutions publiques et privées ; ce qui permet aux artistes de circuler plus librement d'un modèle économique à un autre. L'insertion des artistes dans les réseaux internationaux renforce également leur flexibilité – afin d'adapter leur langage théâtral à des publics étrangers. Cela sollicite parfois d'autres aptitudes, qui deviennent très importantes dans le développement d'une carrière, comme la maîtrise des langues ou la faculté à transmettre un propos individuel tout en parlant un langage artistique commun. La réception internationale des productions locales sera, notamment à partir des années 1990, une variable de poids dans la valorisation d'une carrière, élargissant ainsi l'éventail de talents demandés aux artistes polyvalents.

Les artistes mettront ainsi en avant dans leur présentation l'idée de rupture (esthétique, générationnelle, voire politique) avec le théâtre précédent, ce que nous appelons la *disposition disruptive*. « J'appartiens à une génération d'acteurs-auteurs-metteurs-en-scène qui a très peu de relation avec le passé immédiat du théâtre argentin⁸⁸¹ », dit Rafael Spregelburd dans un entretien, ajoutant : « Notre génération est en rupture avec celui-ci ». Loin d'être seulement une stratégie discursive, la rupture avec ce qui était établi auparavant devient un principe qui oriente les pratiques. Javier Daulte nous parlait du caractère presque inconscient d'un consensus générationnel autour de l'idée qu'il fallait « se disputer », comme si « la rupture allait de soi⁸⁸² ». Cette *disposition disruptive*, nous l'avons vu dans des chapitres précédents, s'est accentuée tout au long de la période qui a suivi la fin de la dictature militaire. Dans le chapitre 4 par exemple, nous avons montré comment s'établit ce que nous appelons un « axe des ruptures cumulatives », et comment certains des artistes qui sont aujourd'hui des références pour cette époque du théâtre argentin, se sont situés dès le début sur un axe disruptif (comme c'est le cas de Ricardo Bartís que nous avons étudié en détail dans le chapitre 5). Cette vague d'« acteurs-auteurs-metteurs-en-scène », comme se décrit Spregelburd, est héritière de l'axe des ruptures cumulatives, du *Parakultural* au *Sportivo*, elle l'intègre comme une partie constitutive de son *ethos*.

⁸⁸¹ Entretien avec Rafael Spregelburd réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁸⁸² Entretien avec Javier Daulte réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

La rupture déclarée avec le passé devient ainsi une rupture avec *un type* de passé, car elle est aussi le prolongement de ruptures précédentes, notamment celles initiées par Ricardo Bartís en ce qui concerne le jeu et la mise en scène, et Mauricio Kartun ou Ricardo Monti en ce qui concerne l'écriture dramatique. Le passé dont ces jeunes artistes veulent s'affranchir est celui qui ne conçoit pas la diversité, ou bien qui porte un jugement moral sur la revendication de la diversité – laquelle revendication correspond en termes esthétiques à la multiplicité des poétiques. « Ma génération se manifeste par des formes esthétiques différentes, il est très difficile de l'enfermer dans un mouvement ⁸⁸³ » soutient Spregelburd. Ce constat, d'après ce que nous avons vu au long du chapitre, implique une dimension esthétique mais également politique. Les esthétiques différentes dont parle Spregelburd sous-entendent l'idée d'individualités artistiques et le développement d'un langage propre à chacun. Pour cela, il est indispensable de rompre avec l'unicité – celle qui suppose la fidélité à un genre ou un style comme celle qui se subordonne à un projet politique – de la pratique artistique.

Or, loin de révéler un éclatement de la notion de travail collectif par l'individualisation progressive des trajectoires artistiques, ce chapitre a montré comment, en parallèle avec le refus du projet politique de l'ancien théâtre indépendant et la revendication des singularités artistiques, sont apparues de nouvelles formes de création collective. Cet aspect rejoint, au moins autant que la comparaison le permet, les propos de Pierre-Michel Menger sur le principe d'incertitude dans le travail artistique à l'époque actuelle⁸⁸⁴, car il met en évidence la domination de formes d'organisation plus temporaires ainsi que la polyvalence des fonctions professionnelles⁸⁸⁵, et notamment du metteur en scène dans le domaine du théâtre⁸⁸⁶. C'est ainsi que l'artiste contemporain se tourne à la fois vers lui-même et vers les autres, en une oscillation constante entre être *un* (c'est-à-dire trouver la singularité artistique) et être *multiple* (c'est-à-dire se mouvoir dans la polyvalence qu'exige le monde du travail artistique

⁸⁸³ Entretien avec Rafael Spregelburd réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁸⁸⁴ Pierre-Michel MENGER, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009.

⁸⁸⁵ « L'organisation temporaire et l'organisation stable reliée par contrat avec un environnement de producteurs et un monde de sous-traitants dominant aujourd'hui, et imposent le modèle de la production par projet et par assemblage de collaborations. » *Ibid.*, p. 33.

⁸⁸⁶ « L'enquête que j'ai conduite sur le travail des comédiens montre qu'ils organisent leur travail en recourant à la force structurante des réseaux de collaboration, qui procurent des éléments de stabilité réducteurs d'incertitude, et qui permettent de capitaliser les gains d'apprentissage obtenus dans des relations de travail récurrents. La figure clé d'un réseau est le metteur en scène, tout à la fois créateur, employeur, entrepreneur, dispensateur d'information, pédagogue. La proportion importante de comédiens qui, de manière sporadique ou durable, exercent des fonctions de metteur en scène ou d'entrepreneur de projet indique comment la polyvalence des fonctions professionnelles est utilisée pour réduire l'incertitude du travail au projet, et pour augmenter le rendement d'expérience de la variété des situations de travail. » *Ibid.*, p. 36.

contemporain). Difficile donc, en paraphrasant Spregelburd, d'« enfermer » les individualités dans un mouvement. Néanmoins, il n'est pas impossible non plus de trouver dans les poétiques multiples des artistes qui nous intéressent à présent des clés d'analyse catégorielle pour comprendre comment leur génération a traduit théâtralement son expérience collective.

6.3.2. Les poétiques : écrire pour et depuis la scène

Par *poétique* nous entendons ici des arrangements singuliers entre la structure et les thématiques que présentent les pièces. La *poétique* parle ainsi des intentions de l'auteur mais également du rapport de la pièce avec les autres pièces en termes notamment de dramaturgie, avec donc une mise en scène comme finalité. En ce qui concerne les poétiques de la dramaturgie argentine des années 1990, nous avons émis l'hypothèse de départ qu'elles présentent des traits novateurs qui sont le produit de l'articulation de trois éléments : la manière particulière de recycler certaines traditions du théâtre argentin (costumbrisme, comédie, micro-drames domestiques) ; l'intégration d'influences propres aux écritures contemporaines qui se font jour à l'étranger (la parodie, l'intertextualité, le palimpseste) ; et la perméabilité à la réalité environnante comme source d'inspiration. À ces trois éléments, nous en ajoutons un quatrième, la production d'une écriture destinée à la scène, qui donne des textes relevant moins de la « littérature dramatique » qu'ils ne servent de support au jeu des comédiens.

Ce qui rassemble la dramaturgie de cette génération est au départ la revendication du caractère ludique du théâtre et le rejet de tout ce qui peut être associé à un théâtre « solennel », « sérieux » ou « politiquement responsable ». Javier Daulte soutenait que le théâtre « dit » des choses sans avoir l'intention de dire quoi que ce soit et que, au contraire, c'est la volonté de dire quelque chose qui nuit à la véritable potentialité communicative du théâtre. C'est ainsi que nous trouverons souvent des dédoublements parodiques dans les pièces de l'époque. En outre, la dramaturgie se propose, avec plus ou moins de réussite, d'éliminer toute thèse ou jugement moral quant à ce qui est raconté sur la scène. L'humour est caractéristique de ce théâtre. Cela ne veut pas dire que les pièces soient toutes des comédies ou des parodies, mais l'humour et la dérision en sont un ressort constant, inséré même au milieu des drames ou des tragédies, afin de neutraliser toute tendance au *pathos*.

Plusieurs éléments se dégagent des deux pièces que nous venons d'analyser, que l'on retrouve également dans d'autres pièces contemporaines. L'hybridité ou l'inversion des

genres théâtraux ainsi que la superposition des éléments tragiques et comiques en sont des ressources formelles courantes. Nous l'avons vu dans le cas de « *La escala humana* », dont la tension dramatique repose sur l'établissement de situations d'oscillation entre le rire et l'effroi, mécanisme qui relativise le drame à travers la dérision explicite, mais qui obscurcit la comédie à travers l'horreur implicite. L'intertexte (l'incrustation de textes préexistants, écrits par des auteurs renommés, dans le texte de la pièce) ou les constellations discursives (collage de fragments discursifs d'origine différents) sont fréquents. À travers celles-ci, souvent sous forme de discours quotidiens et répétitifs, les textes que nous avons étudiés parlent de ce qui résiste à se dire de façon explicite.

Toutefois, l'élément le plus important de ces textualités, à notre avis, est d'être pensées dès l'écriture comme matière pour la scène, au point de perdre une grande partie de leur valeur strictement littéraire. Dans un dialogue entre Javier Daulte et Rafael Spregelburd, accompagnant la publication de la pièce « *Bizarra*⁸⁸⁷ » écrite et mise en scène par ce dernier en 2003, les deux artistes parlent du caractère strictement théâtral d'une grande partie des textes de ce moment-là, dont « *La escala humana* » :

« *La escala humana* » était pour moi inimaginable en tant que texte ! Pourtant elle a été éditée cinq fois, ici, en France, au Mexique... (...) Mais je pense que non. Que ce n'est pas un texte. Qu'elle a une autre spécificité, même si elle peut supporter le papier et l'encre. Elle ressemble plus à un scénario de film, au moins pour moi – car j'écris pour moi et pour mon groupe de comédiens, j'écris des notes et des dialogues pour qu'on puisse monter une pièce sur la scène. C'est quelque chose qui s'use et se jette. Et ce qui reste finalement est ce qui a été utilisé⁸⁸⁸.

Javier Daulte abonde en ce sens : « Au moment d'écrire la première ligne on sait déjà l'usage qu'on lui donnera, car c'est juste une partie d'un processus. La valeur littéraire [du texte] est d'emblée contaminée par le fait théâtral lui-même⁸⁸⁹. » Cette écriture *pour* la scène et parfois *depuis* la scène (car les auteurs utilisent leur formation et leur expérience de comédiens pour écrire), détermine le style d'écriture d'un grand nombre de textes parus pendant ces années en Argentine. Cet aspect est important, car c'est par lui que nous percevons plus clairement l'influence des ruptures antérieures dans l'écriture théâtrale : l'affirmation des comédiens dans les processus de création (soit à travers l'écriture de leurs propres textes, soit en s'appropriant des textes dans l'interprétation), mais également l'incorporation de types de langages moins littéraires comme le langage quotidien, les

⁸⁸⁷ Rafael SPREGELBURD, « *Bizarra* », Buenos Aires, Editorial Entropia, 2008.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 515.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 516.

jargons, les expressions locales, qui témoigne d'un rapprochement des artistes du théâtre vers leur réalité environnante (et inspirante) plutôt qu'en direction des 'beaux textes'.

Ce qui nous conduit à un dernier point, de plus en plus prégnant dans les textualités auxquelles nous faisons référence : le quotidien comme source poétique des pièces. Il ne s'agit pas d'un retour au costumbrisme ou au réalisme, bien au contraire, l'incorporation des éléments de la vie quotidienne est plutôt utilisée comme matérialité pour le travail sur la scène. Parfois cela choque ou déconcerte les spectateurs, car ce sont des éléments qui auparavant n'étaient pas associés au théâtre d'art, mais c'est aussi ce qui donne aux pièces leur intensité (surtout face au public local) et leur spécificité (face au public étranger). Ainsi, des éléments de l'esthétique *kitsch* des émissions de télévision, révélant décadence, frivolité paupérisation, apparaissent dans les histoires, les dialogues, mais également les décors et la caractérisation des personnages, ce qui finira par constituer un style singulier. La description de familles ou de groupes de voisins, d'amis, de collègues, relève aussi d'un point de vue esthétique, non pas nécessairement comme fil argumentatif, mais plutôt comme support structurel de la pièce qui permet de communiquer des complexités latentes. De la sorte ces pièces, non par volonté ou intention mais par la somme de procédures techniques – au niveau du texte mais aussi de l'usage de ces textes – permettent de reconfigurer des vécus collectifs et surtout de parler autrement de la réalité sociale et politique du pays.

Chapitre 7

Les cercles de célébration du théâtre argentin

Des premières apparitions du nouveau théâtre dans les scènes *under* pendant la transition démocratique à l'affirmation postérieure dans le paysage théâtral argentin de trajectoires artistiques comme celles de Ricardo Bartís ou de la troupe *El Periférico de Objetos*, et jusqu'au plus récent essor d'une nouvelle dramaturgie, le discours de défi aux conventions théâtrales et de défense de la multiplicité des genres sur la scène a changé de forme : il a cessé d'être un discours alternatif pour devenir un élément ordinaire de l'auto-présentation des artistes. Par ailleurs, différents aspects liés à la création théâtrale qui ont émergé – comme la centralité du jeu des comédiens, l'allongement de la durée de création-répétition d'une pièce, l'attention portée sur les « situations » ou les « états » plus que sur les textes – font aujourd'hui partie du quotidien des artistes argentins. Ils revendiquent à travers ces principes leur(s) manière(s) de faire du théâtre, résultat de la convergence d'un réexamen des pratiques locales anciennes et du développement d'innovations formelles, ainsi qu'une façon actualisée de nommer ou d'expliquer le théâtre qu'ils font. Par conséquent, tout un nouveau vocabulaire accompagne le processus (*teatrística*, canon de la multiplicité, *convivo*, procédure, dramaturgie de l'acteur, théâtre d'états) qui en renforce l'exceptionnalité.

La critique théâtrale, qui assiste au développement de la scène argentine, ne tarde pas à incorporer dans la théorie théâtrale locale ces nouveautés langagières et à produire un discours méta-théâtral. Nous l'avons vu lors de l'analyse des pièces du chapitre précédent. La critique, notamment celle qui se développe en lien avec l'université, en tant que cercle de célébration du nouveau théâtre, se renouvelle en parallèle à celui-ci. Par ailleurs, un autre processus se fait jour ces années-là : la réception enthousiaste du théâtre argentin à l'étranger, et la multiplication des tournées et des coproductions internationales. Ainsi, la circulation croissante dans le circuit international devient pour les nouvelles générations artistiques un aspect important de leur consécration, ainsi qu'une manière indirecte de revitaliser la catégorie de « théâtre argentin » ou de « théâtre indépendant ». Il s'agira dans ce chapitre d'analyser d'une part le développement du champ de la critique locale et d'autre part la place du théâtre argentin dans le circuit international, le local et l'international constituant deux cercles de célébration privilégiés du nouveau théâtre, indispensables pour comprendre la valeur de ses œuvres et de ses artistes actuels.

7.1. Sur la valeur des œuvres et leur circulation

Quand Pierre Bourdieu postule que, pour mener une sociologie des œuvres, il convient de prendre pour objet non pas seulement l'œuvre en soi mais toutes les relations engagées dans la production de « la valeur sociale de l'œuvre⁸⁹⁰ », il permet d'élargir la sociologie de l'art à l'étude de l'espace de la critique et au discours que produit celle-ci, ainsi qu'à d'autres types d'agents médiateurs comme, dans le cas du théâtre, les programmateurs ou les directeurs des salles. Cela est particulièrement pertinent quand il s'agit d'étudier le rôle des artistes novateurs dans un champ artistique déterminé, ainsi que de comprendre pourquoi ce sont précisément ces artistes-là, et non pas d'autres artistes également talentueux, qui ont été le fer de lance de révolutions artistiques spécifiques. Dans l'article « La production de la croyance » paru en 1977 dans les *Actes de la recherche en sciences sociales*, le sociologue français se montre catégorique : « Il faut s'aveugler pour ne pas voir que le discours sur l'œuvre n'est pas un simple accompagnement, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur⁸⁹¹ ». Ainsi, le processus qui fait qu'une production artistique devient « une œuvre d'art » d'après Bourdieu, ce n'est pas l'entreprise solitaire d'un artiste, mais l'entreprise de tous ceux qui participent à la circulation de cette œuvre et à la prolongation de ses effets dans le temps et dans l'espace.

Cette idée est formulée par Bourdieu comme un avertissement à ceux qui, à partir d'un discours expert, risquent de tomber dans « l'aveuglement » des discours de célébration, mais aussi comme une réponse à ceux qui, d'un point de vue non nécessairement sociologique, contestent le « dévoilement⁸⁹² » que prône le sociologue. Certes, présenter la sociologie comme une discipline qui vient 'fouiller' dans une zone cachée de la production artistique – celle de la construction sociale de la valeur de l'œuvre – suscite un malaise. D'une part, ceux qui développent un discours esthétique sur les arts (artistes y compris) craignent de voir l'exceptionnalité artistique réduite au contexte de production. D'autre part, certains sociologues refusent d'être confinés à l'étude de la partie moins « artistique » de l'art et de se

⁸⁹⁰Pierre BOURDIEU, « Mais qui a créé les créateurs ? », *op.cit.*, p. 209.

⁸⁹¹Pierre BOURDIEU, « La production de la croyance », *op.cit.*, p. 42.

⁸⁹² Dans un entretien avec Pierre Thuillier paru sous le titre « Une science qui dérange », à la question « Pourquoi la sociologie fait-elle particulièrement problème ? » Bourdieu répond : « Pourquoi ? Parce qu'elle dévoile des choses cachées et parfois refoulées (...) ». Pierre BOURDIEU, « Une science qui dérange », *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, Paris, 2002, p. 20.

voir exclus du décorticage du cœur de la « boîte noire⁸⁹³ » qu'est « l'œuvre d'art elle-même⁸⁹⁴ ». En outre, une attention trop assujettie aux conditions dans lesquelles ces œuvres ont été produites – soit matériellement, soit symboliquement – risque pour certains de s'effectuer au détriment de ce que l'œuvre « fait », de comment elle « agit » dans le monde social⁸⁹⁵.

Il importe de se positionner face à ces questionnements. Tout d'abord, il est inévitable que des tensions soient apparues entre deux domaines (la sociologie et l'art) qui se sont construits autour de présupposés et de valeurs opposés. Nathalie Heinich débute sa *Sociologie de l'art* en explicitant cette opposition : « L'individuel opposé au collectif, le sujet au social, l'intériorité à l'extériorité, l'inné à l'acquis, le don naturel aux apprentissages culturels : le domaine de l'art est par excellence celui où s'affirment les valeurs contre lesquelles s'est constituée la sociologie⁸⁹⁶. » Ainsi, il semblerait que la sociologie et l'art « ne font pas un bon ménage⁸⁹⁷ », notamment une sociologie qui voudrait déconstruire et expliquer l'exceptionnalité décrétée des œuvres et des artistes. Tout au long de notre travail de terrain, lors d'entretiens ou de discussions informelles avec des artistes, le caractère « réducteur » et « extérieur à toute sensibilité artistique » de la sociologie a été souligné maintes fois comme un problème quand il s'agit d'analyser l'art. Nous avons rencontré également une forte résistance de la part des spécialistes du théâtre, qui revendiquaient une connaissance spécifique de l'objet d'étude, primant celle du sociologue.

Sans prétendre « dévoiler » quoique ce soit, nous allons intégrer certains « discours experts » dans notre analyse, en les considérant comme des indices du contexte de réception des œuvres, plutôt que comme une partie constitutive de leur création. L'importance de ce type de discours dans un art éphémère comme le théâtre ne peut pas être négligée. Nous soutenons qu'une fois que les représentations théâtrales ont cessé, rejoignent un passé

⁸⁹³Clara LEVY et Alain QUEMIN, « La sociologie des œuvres sous conditions », in : *L'Année sociologique*, Vol.57, n°1, 2007.

⁸⁹⁴Le sociologue américain Howard S. Becker s'interroge sur l'utilisation de l'expression « elle-même » dans la sociologie des œuvres, lors d'un colloque de sociologie de l'art tenu à Grenoble en 1999 : « Parler de « l'œuvre d'art elle-même », qu'est-ce que ça signifie ? Quelle distinction introduit-on en ajoutant le pronom « itself » (elle-même) ? Je suppose qu'en utilisant ces mots, nous insistons sur la différence entre l'œuvre d'art considérée simplement en tant que signifiant de quelque chose d'autre, qui n'est pas de l'art, et l'œuvre d'art comme chose à apprécier en elle-même et pour elle-même, pour ce qu'elle est par le simple fait d'exister. De ce point de vue, on pourrait dire des sociologues qu'ils « réduisent » l'œuvre d'art à quelque chose de moindre qu'elle-même, à quelque chose qui reflète ou contient simplement quelque chose d'autre. » Howard BECKER, « L'œuvre elle-même », O. MAJESTRE ET A. PESSIN (sous la direction de), *Vers une sociologie des œuvres. Tome 2*, L'Harmattan, 2001, p. 449.

⁸⁹⁵Antoine HENNON et Bruno LATOUR, « Objet d'art, objet de science. Notes sur les limites de l'anti-fétichisme », *op.cit.*, p. 7-24.

⁸⁹⁶Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1998, p. 7.

⁸⁹⁷Cette expression est employée par Pierre BOURDIEU dans le texte « Mais qui a créé les créateurs ? » publié dans Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, *op.cit.*, p. 207.

historique, comme c'est le cas de la plupart des pièces qui composent notre corpus, ce sont les discours autour des pièces – au-delà des souvenirs individuels qui sont plus difficiles à saisir – qui prolongent l'effet social – et esthétique – de l'œuvre sur le public. Le « discours expert » des critiques et des programmeurs, qui fait circuler des catégories d'interprétation et de classification ainsi que des anecdotes parmi le public effectif ou potentiel du théâtre, nous fournit quelques indices sur les schémas de perception et d'interprétation qui ont fondé la réception des œuvres qui nous intéressent. Cet aspect est crucial si nous voulons comprendre le changement théâtral non pas seulement dans les manières *de faire*, mais également dans les manières *de penser* le théâtre qui se sont développées en parallèle.

À la lumière de ces notions, l'analyse de l'émergence des discours spécifiques de célébration des œuvres que nous étudions, tenus par les critiques et les programmeurs, nous paraît un exercice indispensable. Une première hypothèse dirige notre analyse : « l'effet novateur » de certaines œuvres théâtrales des années que nous étudions a été intensifié et prolongé dans le temps et dans l'espace par un discours expert qui donne un sens historique et une justification philosophique aux changements esthétiques. De cette manière, nous identifions deux types d'experts : d'une part, les critiques théâtraux – et notamment une nouvelle critique qui émerge au sein de l'université –, et d'autre part les programmeurs – et plus spécifiquement ceux qui appartiennent au réseau international. Ces deux types d'experts, en tant que médiateurs de la circulation des biens artistiques, participent à tour de rôle à la construction sociale de la valeur de l'œuvre et à la formation de « cercles de célébration » qui garantissent la reconnaissance et la consécration des artistes. Ces cercles vont contribuer à définir l'exceptionnalité artistique de certains projets au niveau local, mais également à diffuser une certaine particularité du nouveau théâtre argentin à l'étranger.

Nous ne voulons pas tomber dans des explications causales, mais plutôt établir certaines hypothèses quant aux rapports de coopération ou de tension qui s'établissent entre les artistes et les médiateurs des œuvres. Ces médiateurs (critiques et programmeurs) sont des représentants d'un public expert qui n'agit pas sur les caractéristiques esthétiques proposées par les artistes, mais sur les formes discursives au moyen desquelles ces caractéristiques seront nommées, catégorisés, interprétés : les premiers dans la formalisation de schémas interprétatifs qui proposent des mots là où les anciens schémas ne fonctionnent plus ; les seconds dans la configuration de circuits de circulation, insérant le théâtre argentin dans le réseau international du théâtre contemporain.

Cela dit, la formation des cercles de célébration peut s'analyser comme un phénomène en soi, car il a suivi pendant notre période d'étude de fortes modifications. Premièrement, pendant les années 1980 et 1990 la critique théâtrale a consacré une théâtreologie locale. Cette théâtreologie, inexistante auparavant, a engendré pendant ces années une série de données de référence, de discussions théoriques et de concepts, ainsi qu'une production effrénée de thèses et de publications. Dans un premier temps nous allons donc étudier la formation de ce que nous appellerons « l'espace de la critique » où s'inscrit cette théâtreologie locale. Le *Grupo de Estudios del Teatro Argentino y Lationamericano* (GETEA) dirigé par Osvaldo Pellettieri au sein de l'Université de Buenos Aires, ainsi que le groupe de recherche « dissident » formé postérieurement par Jorge Dubatti au sein du *Centro Cultural de la Cooperación* (CCE) seront des références clés pour comprendre ce phénomène. Par ailleurs, à partir de la fin des années 1980, nous observons une première ouverture du théâtre argentin vers l'international, qui se confirmera comme une tendance dominante vers la fin des années 1990 avec une forte présence du théâtre argentin dans le réseau international du théâtre contemporain. Dans un deuxième temps, nous étudierons les logiques de la circulation internationale et l'insertion du théâtre argentin dans celle-ci. Le cas de la réception française, à travers l'analyse de la programmation argentine du Festival d'Avignon lors des éditions 1998 et 2015, nous donnera un exemple significatif de la manière dont ce théâtre a été reçu et défini en dehors des frontières nationales.

Enfin, une deuxième hypothèse justifie l'analyse croisée de ces deux cercles de célébration distincts. Nous voudrions montrer comment, en même temps que les « études théâtrales » se consolident au sein du champ universitaire pendant notre période d'étude, le discours expert des critiques perd du poids comme facteur de légitimation des artistes. Une nouvelle dynamique de reconnaissance s'impose, notamment à partir des années 1990, liée à la programmation dans des festivals, les coproductions et la mobilité des artistes à une échelle internationale. Ce qui nous fait penser à un changement des logiques de circulation et de reconnaissance du théâtre d'art, lesquelles manifestent peut-être une évolution vers un paradigme proche de celui de l'art contemporain, tel qu'il est analysé par Heinich⁸⁹⁸. Peut-on parler d'un changement de paradigme dans les formes de reconnaissance du théâtre d'art à un niveau global ? Si oui, quelle est l'influence de ce changement à grande échelle dans le cas particulier du théâtre argentin, concernant ses choix esthétiques et ses catégories de perception et d'interprétation ?

⁸⁹⁸ Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain, op.cit.*

7.2. L'espace de la critique : vers une théâtrologie nationale

« S'il y a un phénomène que l'académie [critique théâtrale au sein de l'université] ne veut pas étudier, c'est celui de sa propre apparition. Or, tant que l'académie n'étudiera pas sa propre apparition, elle ne se rendra pas compte de son incidence dans la génération de tendances. »

Rubén Szuchmacher⁸⁹⁹.

Ce que nous appelons « l'espace de la critique » est constitué de deux cercles : la critique journalistique et la critique de recherche universitaire (qui est parfois désignée par les acteurs comme « l'académie »). Ces deux cercles, longtemps superposés, vont se séparer à dater du retour à la démocratie, à mesure que se consolidait un espace de critique théâtrale au sein de l'université. C'est ce cercle-ci qui nous intéresse le plus, car il proposera de nouveaux schèmes d'interprétation et initiera une rénovation du vocabulaire qui s'infiltrera ensuite dans la critique journalistique. C'est dans ce cercle que commence à se formuler le besoin d'une « théâtrologie nationale » pour mieux comprendre les particularités que propose le nouveau théâtre. Le développement de la critique universitaire est un aspect constitutif du changement théâtral de ces années, dans la mesure où ce discours expert des chercheurs interagit avec les artistes et le public, proposant des interprétations, recommandant ou déconseillant des spectacles, encourageant les étudiants à fréquenter les théâtres. Ces chercheurs, qui enseignent mais aussi écrivent parfois dans les journaux, remplissent une fonction médiatrice pour évaluer l'effet des pièces dans le circuit local.

Bien que la figure du critique théâtral ne soit pas nouvelle, notamment du fait de l'intérêt que le théâtre éveille chez les intellectuels, une affirmation inédite de la critique théâtrale en tant qu'espace en soi se produit en parallèle au changement théâtral que nous étudions. En résulte l'émergence d'un cercle plutôt autonome de chercheurs en théâtre – ce qui n'exclut pas l'établissement de nouveaux types de collaboration entre critiques et artistes. Deux aspects méritent être soulignés au sujet de cette nouvelle configuration. D'une part, à partir du retour à la démocratie, la place s'ouvre pour les études théâtrales au sein de l'Université de Buenos Aires, ce qui implique des ressources publiques pour la recherche et l'enseignement du théâtre. D'autre part, les échanges intellectuels entre certains artistes et experts donnent naissance à une série de concepts et à un vocabulaire spécifique aux particularités du nouveau théâtre argentin.

⁸⁹⁹ Entretien avec Rubén Szuchmacher réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

Dans ce processus, nous identifions d'abord un premier moment fondateur des études théâtrales, suite à la création du GETEA par Osvaldo Pellettieri, accompagné d'une série de productions écrites qui tentent de proposer un cadre conceptuel unificateur pour comprendre le panorama théâtral de l'après-dictature. Ensuite, un deuxième moment, où se consolide une théâtreologie locale, est marqué par les travaux de Jorge Dubatti. Bien que restant en lien avec l'université, Dubatti s'emploie à ouvrir la réflexion sur le théâtre en dehors du cercle des experts universitaires, et à la mettre au service des artistes et des spectateurs. Prolifique sur plusieurs fronts (articles et ouvrages académiques, chroniques dans la presse, conférences et séminaires), il prône une révision des bases épistémologiques du théâtre, afin de construire des schèmes plus adaptés aux particularités du contexte local.

7.2.1. Les études théâtrales à l'Université

Depuis le début du XXème siècle, l'étude du théâtre en Argentine est du domaine de l'histoire. L'historiographie locale commence en 1910 quand Mariano G. Bosch publie *l'Historia del teatro en Buenos Aires*⁹⁰⁰. Quelques années après, les travaux de Luiz Ordaz enrichissent cette recherche, notamment à travers des ouvrages comme « *El teatro en el Rio de la Plata* » (1947), « *Breve historia del teatro argentino* » (1962) et la contribution d'Ordaz à la collection « *Capítulo Argentino* » que l'INT publiera des années plus tard (comme « *Historia del Teatro Argentino, desde los orígenes a la actualidad* »). Suivant une approche classique, les travaux d'Ordaz se consacrent à la récolte de dates, noms, événements, ainsi qu'à la définition des étapes, des moments marquants et des tendances principales du théâtre argentin (y compris le mouvement des théâtres indépendants). Par ailleurs, ces grands ouvrages érudits et encyclopédiques sont assortis d'une activité critique qui se développe au sein des revues culturelles ou des journaux. Pendant les années 1950 et 1960 l'activité critique connaît un essor avec l'apparition de revues spécifiques comme *Talia* ou *Teatro XX*, où se mêlent chercheurs, intellectuels et artistes qui s'intéressent à des thèmes tant artistiques que politiques. Cette tradition intellectuelle – de rédaction de l'histoire du théâtre argentin et de participation simultanée aux débats dans les revues culturelles –, se verra entravée par les dictatures militaires des années 1960 et 1970.

Dans le même temps, les études théâtrales se développaient au sein de certaines universités nord-américaines et européennes en prenant leur autonomie en tant que discipline

⁹⁰⁰ Mariano G. BOSCH, *Historia del teatro en Buenos Aires*, Establecimiento Tipografico El Comercio, Buenos Aires, 1910.

par rapport à l'histoire et à la littérature⁹⁰¹. L'Argentine rejoint le mouvement plus tard : il faudra attendre la fin des années 1980 pour commencer à envisager des études théâtrales au sein des universités locales⁹⁰². Cependant, l'exil (forcé ou volontaire) des artistes, chercheurs et intellectuels aura produit des noyaux de réflexion sur le théâtre à l'étranger, dans différents pays d'accueil, ce qui a permis de tisser un premier réseau de circulation des savoirs et des réflexions entre artistes et chercheurs latino-américains.

En plein retour à la démocratie, à partir de 1984, la critique théâtrale, encore dépourvue d'un cadre théorique spécifique, tente pour la première fois de se constituer en tant que collectif de réflexion, motivée par l'élan qu'avait insufflé *Teatro Abierto*. Deux rassemblements marquent la réactivation du débat local, ainsi que le début d'une séparation entre la critique journalistique et la critique universitaire. D'abord, en 1984, se crée l'*Asociacion de Críticos e Investigadores de Teatro Argentino* (ACITA) qui organise la même année les premières Journées d'Études sur le Théâtre Argentin, point de rassemblement de la communauté éparpillée des critiques théâtraux des différentes générations. Ensuite, suite à la réforme universitaire, est créée la Licence d'*Artes Combinadas* (« Arts Combinés »), incluant théâtre, cinéma et danse au sein de la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'Université de Buenos Aires, où pour la première fois l'étude théorique du théâtre peut prendre place⁹⁰³. C'est à l'UBA que, quelques années plus tard, se formera sous la direction d'Oswaldo Pellettieri le GETEA⁹⁰⁴. Pendant les années suivantes, le GETEA aura la mission de donner

⁹⁰¹ L'émergence du théâtre comme discipline universitaire est, selon Josette Féral, un phénomène récent, la dernière étape des études sur le théâtre. « De fait, dit-elle, nous savons que les recherches sur le théâtre dans le sens que nous donnons aujourd'hui au mot (études théoriques sur la pratique de l'art) sont un phénomène récent dans la plupart des pays européens, en Amérique du Nord et ailleurs dans le monde. Elle est la conséquence de la place soudain dominante accordée à la théorisation au tournant des années soixante, elle-même à la remorque des recherches littéraires marquées à l'époque par le structuralisme et la sémiologie, d'une part, puis par les écrits de Derrida, Kristeva et Lacan, et ultérieurement par ceux de Lyotard, Baudrillard et Scarpetta d'autre part (dans la lignée desquelles s'inscrivent aujourd'hui les écrits de Badiou, Guénoun, Lacoue-Labarthe et Rancière par exemple). » Josette FERAL, *Théorie et Pratique du théâtre*, op.cit., p.24.

⁹⁰² Il n'avait pas des cours sur le théâtre argentin à l'Université. Le cours « Histoire du théâtre argentin » qui existait à l'IUNA – Institut Universitaire National des Art, actuel UNA- avait été supprimé lors de l'intervention militaire à l'Université de Buenos Aires.

⁹⁰³ La formation supérieure est dispensée par deux institutions, selon deux orientations : le cursus d'Arts Dramatiques de l'UNA (*Universidad Nacional de las Artes*, anciennement *IUNA*), laquelle, à partir de 1996, se substitue aux anciens conservatoires (musique, beaux-arts, danse, arts dramatiques) ; et le cursus d'Arts Combinés (mention théâtre) de la *Facultad de Filosofia y Letras* de l'UBA. Tandis que la première offre une formation pratique de comédien ou technicien de théâtre, la deuxième propose une formation orientée vers la recherche, l'enseignement, l'accompagnement artistique (le métier de dramaturge, par exemple) et la médiation culturelle (programmateurs, producteurs, journalistes critiques). S'y ajoutera à Buenos Aires une troisième institution de formation professionnelle, l'EMAD (*Escuela Municipal de Arte Dramatico*), qui fonctionne comme conservatoire et qui dépend du ministère de la Culture du Gouvernement de la Ville de Buenos Aires.

⁹⁰⁴ Le GETEA naît en 1987 au sein de l'*Instituto de Literatura Argentina* « Ricardo Rojas » de la *Facultad de Filosofia y Letras* de la UBA et est par la suite rattaché à l'*Instituto de Historia del Arte Argentino* y

un cadre institutionnel à la recherche universitaire sur le théâtre ainsi que de former, selon les mots de Carlos Fos, « des étudiants et des chercheurs qui puissent développer une critique théâtrale différente »⁹⁰⁵.

Le « système théâtral argentin » selon Osvaldo Pellettieri

L'œuvre de Pellettieri est incontournable si l'on veut comprendre la formation de la critique théâtrale universitaire, même si ses écrits et certains de ses propos ont été ensuite largement contestés par les générations suivantes d'artistes et de critiques. Au travers de ses multiples activités – publication d'ouvrages et compilations⁹⁰⁶, organisation de colloques et séminaires⁹⁰⁷, formation d'étudiants et de futurs chercheurs⁹⁰⁸ –, il est une figure clé de la légitimation des études théâtrales comme discipline universitaire. Pellettieri propose un premier protocole d'analyse du théâtre argentin. Pour ce faire, il s'appuie sur sa formation littéraire, portant en particulier sur le formalisme russe, en y intégrant les nouvelles références de la sémiotique théâtrale française. Sa volonté d'ancrer l'analyse du théâtre argentin dans la réalité sociale et politique qui le contextualise – une exigence qui orientera notamment ses études sur le théâtre des années 1960 et 1970 – l'amènent également à emprunter certains concepts de la sociologie de la culture proposés par des auteurs comme Raymond Williams ou Pierre Bourdieu. Les différentes systématisations du théâtre argentin réalisées par Pellettieri témoignent d'une préoccupation intellectuelle à donner une explication à un champ artistique en pleine transformation, révélant parfois l'incapacité des catégories préexistantes à saisir ces changements.

Latinoamericano de la même Université. Osvaldo Pellettieri en sera le directeur à partir de 1996. Voir : Marina SIKORA et Martin RODRIGUEZ, *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*, Corregidor, Buenos Aires, 2013.

⁹⁰⁵ Entretien avec Carlos Fos réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁹⁰⁶ O. Pellettieri a coordonné des ouvrages qui ont actualisé les anciennes références, notamment les cinq volumes qui composent l'*Historia del teatro argentino en Buenos Aires* ainsi qu'une *Historia del teatro argentino en las Provincias*.

⁹⁰⁷ Le GETEA organise tous les ans depuis les années 1990 un colloque sur le théâtre argentin et latino-américain qui se tient à Buenos Aires, devenu un rendez-vous annuel pour la communauté de chercheurs argentins et étrangers du théâtre.

⁹⁰⁸ A travers la nouvelle chaire d'Histoire du Théâtre Latino-Américain et Argentin à la *Facultad de Filosofía y Letras* de l'UBA, mais aussi grâce à la création d'une *Maestría en Estudios de Cine y Teatro Latinoamericano y Argentino*, une nouveauté à l'époque en matière de formation, qui réunira des étudiants provenant de plusieurs pays latino-américains (Colombie, Chili, Uruguay, Pérou, Venezuela et Brésil) et des enseignants comme Marco De Marinis (Italie), Roger Mirza (Uruguay), César Oliva (Espagne), Joseph Lluís Sirera (Espagne), Enric Ciurans (Espagne), Eduardo Russo, Ricardo Manetti, Hugo Bauza et Miguel Cannone (Argentine).

Parmi ses études sur des cas spécifiques⁹⁰⁹, Pellettieri présente une série de systématisations permettant de décrypter les différentes tendances qui se développent à partir des années 1980 dans le théâtre argentin (nous en avons identifié trois dans la période de notre étude : une première en 1991, une autre en 1992, une troisième en 2000)⁹¹⁰. Ces systématisations utilisent des critères de classification qui dépassent l'analyse stricte de l'œuvre dramatique en incluant les caractéristiques de la mise en scène. De plus, Pellettieri incorpore des aspects relatifs au contexte de la production des œuvres, bien que d'une manière encore très élémentaire. Marina Sikora et Martin Rodriguez, ses successeurs à la direction du GETEA, confirment que son œuvre marque « un avant et un après » dans les études théâtrales, grâce à « l'élaboration d'un modèle d'analyse qui dépasse l'œuvre dramatique (...) et qui intègre l'étude de la relation de celle-ci avec la mise en scène, avec son histoire interne et externe, avec la circulation et la réception des textes dramaturgiques ». Malgré cette amorce, la contextualisation de l'œuvre reste dans un état pré-sociologique, dans la mesure où le « contexte » n'apparaît que comme une toile de fond des processus esthétiques, c'est-à-dire à un degré de généralité trop élevé pour l'intégrer effectivement dans l'analyse.

Cela dit, la formulation de la notion d'un « système théâtral argentin » sera l'une des contributions majeures de Pellettieri aux études théâtrales argentines. En outre, sa préoccupation intellectuelle envers les changements que le théâtre argentin expérimenta pendant l'après-dictature l'amènera à introduire des modifications successives à son schéma initial, comme le montrent les articles publiés entre la fin des années 1980 et les années 2000 dans la *Latin American Theater Review* (LATR)⁹¹¹. Dans un numéro de la LATR entièrement dédié au théâtre argentin, paru en 1991, Pellettieri, coordinateur du numéro, écrit un article

⁹⁰⁹ Parmi les études spécifiques réalisées par Pellettieri, nous trouvons des travaux sur Armando Discépolo, sur la dramaturgie de Giselda Gambaro, sur le théâtre des années 1960-1970 en Argentine, sur l'héritage de Bertolt Brecht ou de Luigi Pirandello dans la tradition théâtrale argentine, entre autres sujets.

⁹¹⁰ Voir en annexes une systématisation des trois périodisations.

⁹¹¹ La *Latin American Theater Review* (LATR) fut une revue pionnière des études sur le théâtre latino-américain et argentin en particulier. Créée en 1967 par George Woodyard du Département d'espagnol et de portugais de l'Université de Kansas, elle sera l'un des lieux névralgiques des premiers théâtrologues latino-américains. Osvaldo Pellettieri en sera l'un des principaux collaborateurs. Cette revue, qui s'intéresse tant aux propos des experts qu'à ceux des artistes, avec un double objectif de réflexion et de diffusion du théâtre latino-américain, permettra de diffuser dans le réseau académique des travaux et des informations sur les artistes argentins, avant même que soient fondées les institutions idoines. Dès les années 1980, le nombre d'articles sur le théâtre argentin augmente dans la revue, notamment sur le théâtre indépendant réprimé par la dictature militaire, l'œuvre de certains auteurs en exil tels Eduardo Pavlovsky et Giselda Gambaro, ou bien sur le cycle emblématique du *Teatro Abierto*. Le théâtre post-dictature à proprement parler n'est traité que de manière secondaire, même si, dans un article d'Omar Pacheco en 1989, l'auteur ouvre la discussion sur ce qu'on appelait à l'époque le « *nuevo teatro* ».

intitulé « *La puesta en escena argentina de los '80*⁹¹² ». Il y part du constat que le système théâtral argentin a traversé une crise structurelle pendant les années 1980. Celle-ci, conséquence des « changements politiques et idéologiques » (l'auteur fait référence ici à la dictature militaire et ses conséquences sur le mouvement artistique et intellectuel des théâtres indépendants), se manifeste par une « réduction de la production et de la réception théâtrale », (nous déduisons que l'auteur fait référence à une raréfaction des œuvres écrites et mises en scène ainsi qu'à une diminution du taux de fréquentation des théâtres). L'hypothèse qui en découle est que, face à la crise de l'ancien système, on peut constater l'émergence d'un « nouveau système théâtral⁹¹³ » qui s'explique, toujours d'après Pellettieri, par l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs qui réagissent au théâtre de leurs prédécesseurs, les auteurs réalistes de la « génération du '55 ». L'auteur mobilise certaines variables explicatives du changement : des événements socio-historiques – « fin de la dictature militaire », « retour à la démocratie », « austérité des politiques culturelles des gouvernements néo-libéraux » – ; ou encore des dynamiques propres au théâtre comme la crise du théâtre réaliste et son inadéquation aux attentes des nouveaux publics.

Dans sa première systématisation (1991)⁹¹⁴, Pellettieri ordonne les différentes tendances selon le critère de « reproduction/transgression » face au « canon théâtral » des décennies antérieures. Il faut noter que le critère de classification utilisé pour placer les différents artistes dans cette polarisation prend en compte fondamentalement les modifications introduites dans le texte. Le théâtre réaliste est ainsi la « tendance dominante⁹¹⁵ » dans le théâtre « d'art ». Selon la position des artistes face à celui-ci, Pellettieri identifie trois sous-systèmes : a) les continuateurs du réalisme canonique ; b) les *estetizadores*⁹¹⁶ du réalisme canonique ; c) ceux qui parodient le théâtre réaliste. Les transformations qui mènent à un nouveau système théâtral sont proposées par les « transgresseurs », soit le sous-système

⁹¹² Osvaldo PELLETTIERI, "Introducción" y "La puesta en escena argentina de los 80: Realismo, estilización y parodia" *Latin American Theatre Review* Vol. 24, N° 2 (Spring 1991): 9-12 y 93-100.

⁹¹³ « Pendant les années 1980, on assiste d'abord à un moment de canonisation du système (Teatro Abierto '81) et ensuite, lors du retour à la démocratie, à une crise profonde de la production et de la réception théâtrale – qui se poursuit encore de nos jours. Cependant, il est possible d'entrevoir l'émergence d'un nouveau système, transgresseur du "théâtre sérieux", ce qui sera traité dans certains des articles de ce numéro." In Osvaldo PELLETTIERI, "Introducción", *Latin American Theatre Review*, Vol. 24, N° 2, 1991, p.9.

⁹¹⁴ Osvaldo PELLETTIERI, "La puesta en escena argentina de los 80: Realismo, estilización y parodia", in: *Latin American Theatre Review* Vol. 24, N° 2, 93-100.

⁹¹⁵ "Nous avons considéré comme tendance dominante le théâtre réaliste ; ainsi nous avons décidé de classifier les mises en scène en trois types de positionnement par rapport au canon réaliste, et de considérer les signifiants et les signifiés scéniques selon leur rapprochement ou éloignement du modèle-base. Même si celui-ci est aujourd'hui profondément questionné par la plupart des jeunes artistes." *Ibid.*, p. 118.

⁹¹⁶ Avec le néologisme « *estetizadores* » Pellettieri fait référence à des artistes qui, tout en s'inscrivant dans le genre théâtral ou dans un sous-genre comme ici le réalisme, y introduisent des modifications esthétiques et le modernisent. *Idem.*

« c », c'est-à-dire ceux qui « rompent avec le modèle [réaliste], à travers l'appropriation et l'explosion de ses conventions »⁹¹⁷. Malgré les différences à l'intérieur de ce sous-système, quelques caractéristiques communes sont répertoriées : le recours à la blague, à l'ironie, à la caricature des modèles réalistes, à la radicalisation de l'effet de distanciation. Or, le « nouveau théâtre » occupe une place marginale dans ce troisième sous-système sous la catégorie – très problématique d'ailleurs – de « mises en scènes qui remettent en question le théâtre sérieux », tout en étant peut-être le secteur le plus productif et le plus captivant pour les nouveaux publics. La parodie serait ainsi une stratégie des plus jeunes, d'après Pellettieri, pour « faire face au néant » dans lequel était tombé le théâtre, suite à la crise de ses conventions.

Un an plus tard, la même revue publie « *El sonido y la furia. Panorama del teatro de los '80 en Argentina* »⁹¹⁸. Dans cet article, Pellettieri propose une deuxième systématisation du théâtre argentin, qui analyse l'émergence de la nouvelle génération en incorporant des variables explicatives plus sociologiques qu'esthétiques. Pour ce faire, l'auteur reprend le modèle élaboré par le sociologue anglais Raymond Williams en l'appliquant au cas du théâtre argentin⁹¹⁹. Ainsi, il réordonne les différents sous-systèmes selon les catégories de « dominant », « rémanent » et « émergeant ». Dans cette perspective, il s'agit d'intégrer non seulement les caractéristiques du texte mais également des éléments constitutifs de l'espace social où les textes sont produits (par exemple, il fait référence aux nouveaux lieux de rassemblement, aux événements marquants, aux modalités d'organisation du travail). Cette amplification du regard, lui permet d'établir d'autres rapports entre les différents sous-systèmes, et notamment d'accorder une place plus grande au circuit théâtral alternatif en plein essor.

Deux éléments méritent d'être soulignés dans cette nouvelle systématisation. D'abord, le nouveau théâtre est mieux représenté, avec plus de visibilité. Tandis que, sous le seul critère textuel, le nouveau théâtre occupait une place minoritaire – il ne faut pas oublier qu'une de ses orientations esthétiques consistait à prendre de la distance par rapport au texte dramatique classique –, sous un critère prenant en compte d'autres dimensions (comme les formes de socialisation et d'organisation des jeunes artistes) il est possible de mieux le situer dans la nouvelle configuration du système théâtral. L'émergence de nouveaux espaces de représentation, l'organisation de nombreux événements liés au « théâtre jeune » (des festivals

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁹¹⁸ Osvaldo PELLETTIERI, «El sonido y la furia: Panorama del teatro de los 80 en Argentina» *Latin American Theatre Review* Vol. 25 N°2 (Spring 1992): 3-12.

⁹¹⁹ Raymond WILLIAMS, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós, 1981; p.189-191.

– *El Parque, La Movida* – et des rencontres – la *Bienal de Arte* par exemple), les nouvelles formes d’organisation du travail créatif sont dès lors prises en compte dans l’analyse. Un deuxième aspect que nous voudrions souligner est la proposition d’une date, l’année 1987, comme le point d’inflexion à partir duquel se déploie le nouveau système théâtral. Ce choix est significatif car il est lié à l’affirmation de certaines des nouvelles tendances théâtrales (« le théâtre émergeant ») dans le panorama théâtral argentin et international, notamment à travers les pièces de Ricardo Bartís (« théâtre de résistance » dans le tableau), d’Alberto Félix Alberto (« théâtre de l’image »), ou du théâtre *under* (« théâtre de la parodie et du questionnement »).

Quelques années après, à la fin des années 1990, une troisième systématisation est proposée sous le titre « *Teatro argentino del año 2000 y teatro de futuro* »⁹²⁰, version révisée du chapitre « *Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual* » du livre *El teatro y su crítica*⁹²¹. L’objectif de cet article est d’analyser le nouveau système théâtral déjà consolidé, ayant comme fer de lance « le théâtre émergeant », et de réfléchir à sa projection dans le futur. A cette occasion, nous voyons réapparaître la dichotomie entre « reproducteurs » et « transgresseurs » de la première systématisation (que nous pouvons retrouver également dans la distinction entre « théâtre dominant » et « théâtre émergeant » de la deuxième), cette fois sous la dichotomie « modernes » et « post-modernes ». Pellettieri veut analyser le conflit esthétique et politique qu’impose le nouveau théâtre par la formulation d’une opposition entre un théâtre « moderne » et encore « dominant », où prédomine une esthétique réaliste, et un théâtre « post-moderne » qui se rassemble autour du rejet du postulat réaliste défendu par le théâtre moderne.

En faisant appel à ces catégories, l’auteur pose une double question. D’abord, il veut savoir si le théâtre émergeant réussira à proposer des formes esthétiques vraiment différentes des formes du théâtre moderne. Ensuite, il s’interroge sur l’originalité de ces formes : ce théâtre s’appuie-t-il sur une « postmodernité originale » ou bien est-il est une version « marginale » d’un phénomène étranger. Loin de répondre à ces deux questions, l’utilisation des nouvelles catégories de Pellettieri rend encore plus opaque l’analyse. L’ajout de la notion d’un théâtre « post-moderne » ne contribue pas tellement à l’explication du phénomène du théâtre post-dictature. D’abord, parce qu’elle ne fait qu’accentuer la dichotomie entre le

⁹²⁰ Osvaldo PELLETTIERI, “Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual” en *El teatro y su crítica*, Osvaldo Pellettieri (Ed.). Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), 1998.

⁹²¹ *Idem.*

« vieux » et le « nouveau » par des notions abstraites et trop générales ; ensuite parce qu'elle cache les multiples rapports entre les différentes tendances et même entre les différentes générations. Finalement, elle introduit, sans l'analyser de manière approfondie, une autre dichotomie problématique, entre ce qui est « original » et ce qui est « étranger ».

Dans cette dernière systématisation, l'opposition est donc entre un « théâtre moderne réaliste » qui continue à être « dominant » (même si dans les années 2000, il devient de plus en plus difficile de soutenir ce point de vue) et un « théâtre d'intertexte post-moderne » qui se partage en deux tendances. La première est le « théâtre de la résistance », dont Ricardo Bartís est le plus célèbre représentant, et la seconde est le « théâtre de la désintégration », dont pourraient se réclamer Rubén Szuchmacher, Daniel Veronese et Rafael Spregelburg. Ces deux tendances « post-modernes » se différencient selon leur plus ou moins nette continuité avec les formes modernes : par exemple, la place du metteur en scène chez Bartís le rapprocherait des modernes, tandis que l'esthétique nihiliste et fragmentaire et le rôle central laissé à l'auteur caractérisent les « désintégrateurs ».

En synthèse, pour Pellettieri, le théâtre argentin des années 1980-1990 reflète une dichotomie entre un « théâtre moderne » et un « théâtre post-moderne ». Il y a d'abord une distinction strictement esthétique dans la différenciation de ces deux catégories : le théâtre « moderne » est un théâtre qui s'appuie fondamentalement sur la centralité du texte – un texte qui définit la forme, le contenu et surtout le sens de la pièce – et sur une trame cohérente qui marque les étapes du développement de l'histoire. Le théâtre « post-moderne » serait un théâtre caractérisé par l'abandon du sens, de la cohérence et de l'unité de la pièce, une fragmentation de la structure et une interpénétration de différents styles théâtraux. Parfois cette catégorisation se prolonge de l'esthétique vers l'extra-théâtral, supposant notamment des intentions politiques. Pellettieri considère par exemple que le théâtre moderne est un théâtre « engagé politiquement et idéologiquement », ou bien que le théâtre de résistance de Bartís « essaie de déconstruire le processus de domestication théâtral » tandis que le théâtre de Spregelburg ou de Veronese se caractérise par son « nihilisme ». Un dernier aspect qui mérite d'être observé quant à cette troisième classification concerne le travail de sélection, voire d'épuration, dont a été l'objet le « nouveau » théâtre. Tandis que, dans la systématisation antérieure, le théâtre émergent apparaissait comme un ensemble vaste et hétérogène de tendances et de positions, dans cette dernière seulement quatre artistes sont cités, qui composent une sorte de nouvelle *doxa* théâtrale, analysée surtout sous le prisme des innovations textuelles.

Ces trois « systématisations » réalisées par Pellettieri nous fournissent une vue d'ensemble qui n'existait pas auparavant, elles témoignent aussi d'une volonté d'élargir les variables d'analyses aux aspects sociaux et politiques. Cependant elles révèlent les limites d'une théorie globalisante, ainsi que la difficulté d'intégrer le nouveau théâtre dans les catégories élaborées en fonction de la primauté donnée au texte dramatique, telles que celles qui persistent dans l'analyse de Pellettieri. C'est justement à partir de cette faiblesse qu'une nouvelle vague critique émergera, incarnée notamment par Jorge Dubatti, pour défendre la prépondérance de l'événement théâtral sur le texte, comme axe de toute théâtrologie. Nous verrons comment le conflit au sein du champ théâtral (entre la primauté du texte et la primauté de l'événement théâtral) aura son corrélat dans le champ de la critique avec l'émergence de nouveaux chercheurs.

La « Philosophie du Théâtre » de Jorge Dubatti

Le GETEA fut le lieu d'éclosion d'une nouvelle génération d'universitaires qui s'intéressaient aux études théâtrales et développèrent ensuite leurs propres domaines de recherche, tels Beatriz Trastoy, Jorge Dubatti et Martin Rodriguez. Parmi eux, Jorge Dubatti est celui qui obtiendra le plus de notoriété à la fois en Argentine et à l'international, pour devenir dans les années 2000 la personnalité de référence pour ce qui concerne la théâtrologie argentine. L'intérêt du travail de Dubatti est double : d'une part, parce que Dubatti place « le théâtre post-dictature ⁹²² » au centre de ses recherches ; et d'autre part, parce qu'il postule une « philosophie du théâtre ⁹²³ » local. Il s'agit d'après lui d'une « nouvelle discipline », qui modifie les cadres théoriques avec lesquels on étudiait auparavant le théâtre, afin de mieux décrire les particularités nationales. La transition entre les systématisations proposées par Pellettieri à la sortie de la dictature militaire et la philosophie du théâtre développée par Dubatti à partir de la fin des années 1990 marque le moment où se consolide une théâtrologie nationale (avec ses concepts, objets, et méthodes)⁹²⁴.

⁹²² La notion de « post-dictature » est aujourd'hui très contestée pour tous ceux qui ont continué dans le GETEA et qui dénoncent une sorte d'abus explicatifs des effets de la dictature sur les choix esthétiques des artistes.

⁹²³ La « philosophie du théâtre » proposée par Jorge Dubatti est développée fondamentalement dans trois ouvrages : *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad* (2007) ; *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica* (2010) ; *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (Buenos Aires, Atuel, 2014).

⁹²⁴ « Sous ce nom nous faisons référence aux sciences du Théâtre, c'est-à-dire à l'ensemble des disciplines scientifiques qui étudient d'une manière rigoureuse, avec bases théoriques et cohérence, les problèmes relatifs au théâtre. » In : Jorge DUBATTI, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2014, p. 8.

Jorge Dubatti est docteur en Lettres de l'Université de Buenos Aires, il a soutenu en 2004 une thèse sous la direction d'Oswaldo Pellettieri⁹²⁵, consacrée au théâtre d'Eduardo Pavlovsky. Au moment où Dubatti soutient sa thèse, il a déjà publié de nombreux ouvrages et son nom est déjà reconnu dans le circuit de la critique (comme chroniqueur théâtral dans différents journaux, notamment dans *El Cronista Comercial*⁹²⁶) et du théâtre. Il se sépare très rapidement du groupe de recherche de Pellettieri, en gardant toujours un pied au sein de l'UBA, d'abord comme chargé du cours d'histoire du théâtre mondial, puis comme directeur de l'Institut des Arts de la Scène de la Faculté de Philosophie et de Lettres. Au-delà de cette activité universitaire, il ouvre, entre les années 1990 et les années 2000, deux pôles de recherche et de formation non-universitaire. D'abord, il devient le coordinateur de l'*Área de Investigaciones en Ciencias del Arte* (AICA) au Centro Cultural de la Cooperación (CCC), où il développera des activités de recherche (groupes d'études, séminaires, publications) sur plusieurs thématiques liées au théâtre argentin⁹²⁷. Grâce à l'AICA, Dubatti obtient une certaine indépendance économique pour financer ses activités de recherche et une série de publications théâtrales⁹²⁸. En outre, Dubatti fonde en 2001 l'*Escuela de Espectadores de Buenos Aires*, une structure originale qui offre des cours et permet des échanges entre étudiants et artistes pour « apprendre à aborder le phénomène scénique »⁹²⁹.

L'activité de Dubatti se développe donc sur deux fronts : les universitaires (étudiants et chercheurs intéressés par le théâtre comme objet d'étude) et le public (réel et potentiel) du

⁹²⁵ Jorge DUBATTI, "El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y políticas", Thèse de doctorat sous la direction d'Oswaldo Pellettieri, Universidad de Buenos Aires, 2004.

⁹²⁶ D'après notre analyse des archives des chroniques théâtrales d'ARGENTORES pour la période 1986-1998, Jorge Dubatti commença à publier régulièrement dans *El Cronista Comercial* à partir 1991. Ces chroniques théâtrales parlent dans la plupart des cas du nouveau théâtre : *Mamita querida* d'Urdapilleta et Tortonese (1991), *Hamlet* de Ricardo Bartís (1992), *Asterion* d'Angellieli (1992), *Esperes* de La Pista 4 (1992), *El Periférico de Objetos* (1992), *Bienvenidos al planeta Melli* de Los Melli (1992), *Cronica de la caída de uno de los hombres de ella* de Daniel Veronese (1992), *Destino de dos cosas o de tres* de Rafael Spregelburg (1993), parmi d'autres.

⁹²⁷ Les objectifs du CCC sont explicités sur son site web. Premièrement : « Construire un Centre Culturel qui, en s'appuyant sur l'expérience développée au sein du Mouvement Coopératif, puisse promouvoir la mobilisation sociale, et avec une gestion participative distincte des formes traditionnelles de gestion, valorise et diffuse les idées du Mouvement Coopératif. » Deuxièmement : « Promouvoir un espace de formation, de rassemblement et d'orientation de cadres intellectuels d'avant-garde, réunissant différentes tendances et mouvements culturels (...). » Troisièmement : « Diffuser un imaginaire populaire, progressiste et de gauche dans l'ensemble de la société afin de faire face à la pensée et aux pratiques installées par les actuelles conceptions néolibérales. »

⁹²⁸ Le CCC, décrit par certains de nos interlocuteurs comme "le bras culturel du Parti Communiste", est un centre culturel voué à la diffusion et à la démocratisation des sciences sociales et des arts, qui tiendra une place importante dans le circuit culturel de Buenos Aires à partir de 2002. Il est situé dans une zone centrale de l'avenue Corrientes. Ce centre, créé par l'*Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos* sous la direction de Floreal Gorini, dispose de financements pour développer de nombreuses activités, notamment en recherche et en diffusion sur deux pôles - les sciences sociales et arts de la scène. Il détient en outre une maison d'édition (« Ediciones del CCC ») et une salle théâtrale dédiée au théâtre indépendant.

⁹²⁹ Jorge DUBATTI « Pasión de espectadores », *Revista de Cultura Ñ* [En ligne]. 14/02/2009. Disponible sur : http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/14/_-01857754.htm (Consulté le 15/08/2016).

théâtre. Dubatti fut un des premiers à dédier des articles et des livres aux nouveaux artistes de l'après-dictature et surtout à essayer de transformer les cadres théoriques existants pour y intégrer et valoriser les propositions esthétiques novatrices. Dès ses premiers articles, il déploie une réflexion théorique engagée sur « le théâtre de la multiplicité ⁹³⁰ », comme il le formulera plus tard, suivant en cela les propos des artistes. Il défend également la notion de « théâtre post-dictature ⁹³¹ », mais au contraire de nombre de ses collègues qui avaient déclaré la fin du théâtre indépendant, il inscrit celui-ci en continuité avec la tradition du théâtre indépendant. En outre, il mène un intense travail d'édition de textes d'artistes non considérés comme des « auteurs de théâtre » comme Ricardo Bartís (dans la compilation de textes et écrits *Cancha con niebla*⁹³²), Alejandro Urdapilleta (compilation et prologues de textes réunis dans *Vagones que trasportan humo*⁹³³) ou Batato Barea⁹³⁴. Mais c'est par sa « philosophie du théâtre » qu'il est aujourd'hui reconnu dans le réseau des études théâtrales. Il y élabore une série de concepts et d'outils méthodologiques pour aborder le théâtre en tant qu'« événement », loin de la sémiotique théâtrale traditionnelle.

Quelle est donc cette « philosophie du théâtre » ? Pour comprendre ce projet théorique il faut d'abord expliciter deux aspects politiques de la démarche de l'auteur au sein du champ de la critique universitaire. D'une part, la proposition de Dubatti s'appuie sur une critique des limitations de la sémiotique théâtrale – socle épistémologique des recherches du GETEA – pour saisir une spécificité du théâtre qui dépasse largement la littérature dramatique. Ce n'est pas une critique de la centralité du langage textuel dans l'étude du théâtre, mais une critique de l'approche qui prétend analyser le texte exclusivement comme signe, négligeant le caractère événementiel et vivant du fait théâtral. D'autre part, Dubatti s'oppose à la manière dont le nouveau théâtre était traité par les études théâtrales – qui réduit son caractère de proposition à une opposition face à la tradition théâtrale.

À ces deux luttes spécifiques, nous en ajoutons une troisième qui permet de comprendre l'obstination de Dubatti à formuler une « discipline nouvelle » et à mener une

⁹³⁰ Jorge DUBATTI, «El teatro argentino en la post-dictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad», *op.cit.*

⁹³¹ Jorge DUBATTI, « El teatro argentino de la Postdictadura (1983-2009): 'Epoca de oro', destotalizacion y subjetividad », *Stichomythia, Revista de Teatro Contemporaneo, Universidad de Valencia, N°11-12 (abril), 71-80.*

⁹³² Ricardo BARTIS, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Edición de textos e investigacion : Jorge Dubatti, Atuel, Buenos Aires, 2006.

⁹³³ Alejandro URDAPILLET, *Vagones transportan humo*, Epilogo y edición: Jorge Dubatti, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000.

⁹³⁴ Jorge DUBATTI, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino, op.cit.*

« refondation des études théâtrales » à travers celle-ci⁹³⁵. Il entend construire un cadre conceptuel d'analyse qui soit spécifiquement argentin, reformulant ce qu'il appelle « la base épistémologique de l'étude du théâtre⁹³⁶ » qui jusqu'alors était surtout composée d'auteurs étrangers et entraînait des décalages dans l'analyse des pratiques théâtrales nationales. Nous identifions dans la démarche de Dubatti une volonté d'indépendance épistémologique vis-à-vis des schèmes importés, ainsi qu'un encouragement donné aux étudiants pour qu'ils choisissent des objets d'étude locaux⁹³⁷. Même s'il emprunte plusieurs notions de la philosophie européenne (Alain Badiou, Gilles Deleuze, Umberto Eco, seront pour lui des références récurrentes), il s'applique à construire une théâtrologie de la praxis théâtrale à travers la description d'œuvres et de pratiques locales. La Philosophie du Théâtre invite à réfléchir sur « la problématique ontologique à toute théâtrologie⁹³⁸ ». Prenant comme point de départ la question de ce qu'est le théâtre et sa spécificité, elle tentera de reconnecter l'étude théorique avec la pratique théâtrale concrète, historique et géographiquement située :

La Philosophie du Théâtre implique un changement de perspective théorique de telle sorte que tous les sujets principaux de la théâtrologie seront reconsidérés depuis un axe de construction scientifique différent. Par ailleurs, la Philosophie du Théâtre est née il y a plus de dix ans comme une manière d'ajuster la théorie, la méthodologie et l'analyse aux besoins et exigences de la praxis théâtrale et de son observation⁹³⁹.

Dubatti suggère ici que, dès lors que nous redéfinissons le théâtre comme un événement (plus que comme un texte dramatique ou une œuvre d'art susceptible d'être interprétée), tous les objets propres aux études théâtrales ainsi que les manières de les aborder doivent s'en trouver modifiés. Il parlera également d'une double dimension de l'événement théâtral : à la fois comme quelque chose « qui arrive⁹⁴⁰ » et comme quelque chose qui est « dépositaire d'une construction de sens collectif⁹⁴¹ ». Cette double dimension correspond à la spécificité du théâtre : elle implique d'une part une définition générique du théâtre comme « événement triadique », et d'autre part une définition pragmatique du théâtre comme « fondation d'une zone d'expérience et de subjectivité⁹⁴² » partagée entre artistes,

⁹³⁵ Jorge DUBATTI, *Filosofía del Teatro III: El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2014, p. 9.

⁹³⁶ *Idem.*

⁹³⁷ J'ai pu directement l'observer en tant qu'étudiante de son cours sur la théorie théâtrale, qu'il a donné en 2009 dans le cadre de ma maîtrise en Histoire et Théorie du théâtre à la Faculté des Sciences humaines et Sciences de l'Éducation de l'Université de la République à Montevideo en Uruguay. Il a commencé son cours en soulignant l'importance, afin d'enrichir notre théâtrologie nationale, de nous intéresser aux situations locales.

⁹³⁸ Jorge DUBATTI, "Filosofía del teatro en Argentina", in: *Artes La Revista*, Vol. 11, N°18, 2012, p.10.

⁹³⁹ Jorge DUBATTI, *Filosofía del teatro III, op.cit.*, p.9

⁹⁴⁰ « *Como algo que acontece* » dans le texte. En espagnol, le mot événement se traduit par *acontecimiento*.

⁹⁴¹ Jorge DUBATTI, « Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios ». In : *Revista Gestos*, XXV, N°50, 2010, p. 60.

⁹⁴² *Ibid.*, p.61.

techniciens et public. En ce qui concerne la première idée, l'événement théâtral est dit « triadique » car il est constitué par trois sous-événements interdépendants : « le convivium » (réunion de corps présents dans un espace-temps précis réunissant les artistes, les techniciens et les spectateurs)⁹⁴³, « la *poiesis* » (ce que produisent les acteurs aux travers de leurs actions physiques et verbales, en interaction avec les lumières, le son et les objets) et « l'attente » (ce que font les spectateurs lors de l'événement poétique). Ces trois sous-événements sont indispensables selon Dubatti pour pouvoir parler du théâtre et de l'émergence d'une théâtralité artistique différenciée de la théâtralité naturelle ou sociale. Enfin, la conceptualisation de Dubatti suppose le dépassement de notions telles que « le théâtre de la représentation » ou son contraire, « le théâtre de la présentation », auxquelles elle substitue la base « conviviale et vivante » de tout événement théâtral⁹⁴⁴.

Pour ce qui se rapporte à l'idée d'une pragmatique du théâtre (ou philosophie de la praxis), Dubatti déploie ici la dimension la plus politique de son entreprise intellectuelle. Sa théorie prend en compte les particularités de la pratique théâtrale, en tant que pratique liée au « monde », à un attachement géographique et temporel. « Le théâtre ne peut être compris qu'à partir de l'observation de sa praxis singulière, territoriale, située⁹⁴⁵. » Étudier le théâtre en tant qu'événement exige en fin de compte un « nouveau type de chercheur⁹⁴⁶ ». Celui-ci devra rentrer dans une zone de contact avec la praxis théâtrale⁹⁴⁷, tout en ayant une position consciente par rapport aux conditions de production du savoir scientifique délimité par ses cadres théoriques.

Tourner le regard vers l'événement théâtral implique donc un double processus d'ancrage local : d'abord, se concentrer sur des phénomènes théâtraux abordables par l'expérience, c'est-à-dire proches dans l'espace et dans le temps ; ensuite, reconfigurer les cadres théoriques en fonction de ceux-là. La notion de « cartographie théâtrale » est ainsi une

⁹⁴³ A travers la notion de convivium, une de celles qui a eu plus de succès, Dubatti traitera également les rapports entre les artistes et les spectateurs. Dans le convivium, dira-t-il, se produit un partage théâtral parmi les participants, artistes et spectateurs, qui ne suppose pas la domination des uns sur les autres, mais plutôt « un état égal de profit mutuel ». Il s'agit d'une « zone d'expérience qui fusionne les hommes dans une subjectivité nouvelle », une subjectivité qui n'est pas limitée par le profit commercial ni par des considérations hiérarchiques comme cela peut arriver dans le théâtre de propagande ou religieux. « À Buenos Aires nous trouvons les exemples générationnels les plus notables de cette troisième subjectivité dans les pratiques du théâtre dit indépendant ou d'autogestion. »

⁹⁴⁴ Jorge DUBATTI, « Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios », *op.cit.*, p.61.

⁹⁴⁵ Jorge DUBATTI, *Filosofía del Teatro III*, *op.cit.*, p.11.

⁹⁴⁶ Jorge DUBATTI, « Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios », *op.cit.*, p.75.

⁹⁴⁷ « Si le théâtre est un événement, étudier le théâtre est étudier l'événement, dans sa double dimension historique (ou implicite) et abstraite. L'accès à l'événement implique d'intervenir dans la zone d'expérience du théâtre, d'observer et d'être en contact avec la praxis théâtrale » Jorge DUBATTI, « Filosofía del Teatro : fundamentos y corolarios », *op.cit.*, p.75.

démarche conséquente : au lieu d'une volonté d'internationalisation univoque d'une méthode (ainsi que l'on utilisait la sémiotique théâtrale importée d'autres cultures) il y a « appropriation contextualisée pour chaque théoricien ou groupe ». Dans cet esprit, « le phénomène de la cartographie de la pensée sur le théâtre permet de conclure que, heureusement, il n'y aura plus de gourous théoriques, ni de formules universelles, ni de base épistémologique exclusive, ni de méthodes univoques. » Ce qui fait sens à nos yeux est la manière dont l'évolution de la théâtrologie proposée par Dubatti suit une trajectoire analogue à celle du théâtre qu'il étudie : en s'opposant d'abord à la sémiotique en vigueur pour se concentrer sur l'événement théâtral, il répond à la revendication des artistes post-dictature contre la centralité du texte ; et à travers l'élaboration d'une nouvelle épistémologie pour comprendre un théâtre territorialement situé, il répond à la volonté d'autonomisation par rapport aux modèles étrangers qui était un des axes des projets artistiques novateurs que nous avons analysés dans les chapitres précédents.

La réussite de la proposition de Dubatti est encore difficile à évaluer, car elle jouit en ce moment d'une position hégémonique dans les études théâtrales, ce qui empêche de la regarder avec le recul suffisant. Comme théorie elle reste complexe et peut sembler manquer parfois de rigueur. Néanmoins, il est indiscutable qu'elle a permis une autonomisation des études théâtrales en Argentine vis-à-vis de méthodes importées, ainsi qu'une revalorisation des phénomènes théâtraux locaux comme corpus d'étude prioritaire. En outre, au-delà de la définition générique du théâtre qu'a apportée Dubatti (avec la notion de structure triadique de l'événement théâtral), il a imposé une série de termes et de notions qui se sont répandus dans le discours sur le théâtre en Argentine. D'ailleurs, dans son dernier livre, il célèbre la « naturalisation » d'une série de termes que sa philosophie du théâtre a contribué à faire circuler et à intégrer dans le vocabulaire courant⁹⁴⁸.

Un dernier aspect du travail de Dubatti mérite notre attention, qui concerne son recours au théâtre de la post-dictature pour fonder et justifier sa théorie. L'activité de Dubatti comme critique commence en tant que chroniqueur théâtral, ce qui l'a amené à rencontrer des artistes, à suivre leurs trajectoires et leurs « événements ». Parmi les critiques de l'époque (à la fin des années 1980 et au début des années 1990), il a choisi une place vacante en s'intéressant aux nouveaux artistes théâtraux, ce qui lui donnera une expertise « de terrain »

⁹⁴⁸ « Nous sommes fiers d'observer une "naturalisation" de certains termes issus de notre Philosophie du Théâtre comme celui d'événement, convivo ; Théâtre Comparé et Poétique Comparé, corps poétique, micro-poétique et poétique abstraite, micro-politique, théâtre perdu, deuil, école de spectateurs... » Jorge DUBATTI, *Filosofia del Teatro III*, op.cit., 17.

dans les théâtres alternatifs, où la critique – journalistique et universitaire – n’allait pas encore. Il a ensuite collaboré avec différents artistes – à cet égard, son travail de transcription et de compilation de l’œuvre de Ricardo Bartís est emblématique. Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Javier Daulte, Rafael Spregelburg, le théâtre *under* des années 1980 sont des références récurrentes dans ses travaux, des exemples du « théâtre post-dictature » et du nouveau « théâtre indépendant ou d’autogestion », ainsi que du devenir politique, ou « micro-politique » du théâtre argentin contemporain. Ainsi, Dubatti est devenu, dans les dernières années, le théâtrologue argentin le plus reconnu à l’intérieur et hors des frontières du pays, et il l’est, en partie, grâce au succès du théâtre qu’il étudie. Il a été également, par la diversification de ses activités, un des fournisseurs de nouveaux concepts aptes à définir les ruptures que ce théâtre a voulu imposer, et a complété par son approche théorique la volonté d’autonomisation de celui-ci. En définitive, il aura placé les visées esthétiques du théâtre post-dictature au centre de ses préoccupations de chercheur (le déplacement de la centralité du texte ainsi que le développement de procédures de création locales). Bien que la rigueur conceptuelle de cette démarche ne soit pas exempte de reproches, la production considérable de Dubatti (voir en annexe la liste d’ouvrages publiés entre 1995 et 2005, sans compter les articles dans des nombreuses revues) et sa détermination à répandre ses idées et à convaincre auront eu pour effet que la « Philosophie du Théâtre » et son lexique associé⁹⁴⁹ se sont imposés rapidement comme un cadre d’analyse hégémonique dans les études sur le théâtre en Argentine.

7.2.2 La théorie versus la pratique : les rapports entre les artistes et les critiques

« Je crois que tout le milieu attendait désespérément de donner un nom à une sensation qui était encore indéfinie, sans forme. »

Rafael Spregelburg⁹⁵⁰

Bernard Dort, dans son essai « La condition sociologique de la mise en scène théâtrale », explique que le théâtre n’est pas le résultat d’une évolution interne dans un champ artistique donné, mais également le produit des changements externes qui affectent la société et son rapport à l’art⁹⁵¹. Suivant cette même idée, Josette Féral soutient que chaque époque et chaque société développent des « interrelations spécifiques entre le social, le politique et

⁹⁴⁹ Notamment des termes comme « convivo teatral », « micro-poéticas », « acontecimiento teatral », entre autres.

⁹⁵⁰ Entretien avec Rafael Spregelburg réalisé par l’auteure à Buenos Aires, 2013.

⁹⁵¹ Bernard DORT, « La condition sociologique de la mise en scène théâtrale », in *Théâtre réel 1967-1970*, Editions du Seuil, Paris, 1971, p.61.

l'économique » mais que « les structures symboliques » sont toujours premières⁹⁵². Ces « structures symboliques » – que nous pouvons rapprocher sous l'angle sociologique de ce que Pierre Bourdieu appelle « l'ordre symbolique⁹⁵³ » prédominant à un moment donné de la société – déterminent la perception et l'interprétation des récepteurs des productions artistiques. Dans les moments de changement comme celui que nous étudions, ces interrelations dont parle Josette Féral sont plus explicites, dans la mesure où un changement artistique ne suppose pas seulement une rupture des formes esthétiques, mais également un changement des structures de perception et d'interprétation des récepteurs de ces formes, produit par un bouleversement de l'ordre symbolique.

Dans des moments pareils, l'étude de la critique révèle comment ont été traités, au moins par ce public expert que sont les critiques professionnels, des changements qui n'étaient pas encore étayés par des catégories consensuelles de classification. Les critiques – journalistiques comme universitaires – deviennent dans les contextes de transition des médiateurs privilégiés entre artistes et spectateurs ; et pour nous, des sources documentaires pour étudier les tentatives de nommer ce qui ne pouvait plus l'être au moyen des catégories existantes⁹⁵⁴. A travers l'analyse de l'évolution des études théâtrales en Argentine pendant l'après-dictature, nous avons voulu montrer comment les critiques, notamment les chercheurs, ont tenté de donner un cadre d'analyse, d'interpréter et/ou d'expliquer ce qui était en train de se passer dans le champ théâtral. A partir de l'observation, de l'analyse historique et parfois aussi d'une collaboration directe avec les artistes, de nouveaux concepts ont été proposés pour justifier théoriquement les ruptures esthétiques ainsi que les nouveaux modes d'interaction entre le théâtre, le social et le politique.

Dans le même temps, de multiples tensions ont pu se faire jour entre les artistes et les critiques, reproduisant l'opposition entre la production artistique et les discours sur l'art, plus précisément entre ceux qui *font* l'art et ceux qui *pensent* l'art. D'une part, la professionnalisation de la critique au sein de l'université ainsi que la distance séparant les journalistes critiques du nouveau théâtre ont généré un certain malaise de la part des artistes, qui considèrent réductrices, anachroniques ou éloignées d'une connaissance factuelle du fait

⁹⁵² Josette FERAL, *Théorie et pratique du théâtre*, op.cit., p.23.

⁹⁵³ D'après Bourdieu : « Pour reconstituer cet ordre symbolique dans toute sa force, il faut prendre en compte le fait que cette expérience du 'cela va de soi' est tout à fait extraordinaire puisqu'elle suppose un accord quasi parfait entre les structures objectives du monde, de ce qui est perçu, et les structures cognitives à travers lesquelles on le perçoit. Et c'est de cet accord immédiat, sans discordance, sans dissonance, sans désaccord, que naît l'expérience du 'c'est comme ça'. Pierre BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique*, op.cit., p. 16.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

théâtral les analyses portant sur leur travail. D'autre part, la volonté de certains artistes de fixer eux-mêmes le cadre théorique au moyen duquel leur théâtre devrait être analysé est interprétée par certains critiques comme une dévaluation du métier de critique et comme la vanité de prétendre que seuls ceux qui créent sont habilités à penser la création. C'est du moins ce qu'a pu constater Beatriz Trastoy :

Une vieille dichotomie persiste entre les créateurs et les critiques – universitaires, journalistiques, peu importe – qui réfléchissent au théâtre. Je crois que les créateurs continuent à prétendre décider, ce que je considère inadmissible, que l'artiste fait et que celui qui ne fait pas n'a pas le droit de penser, que les seuls qui ont le droit de penser, ce sont eux-mêmes. Comme si la proximité avec un discours esthétique ne pouvait avoir lieu qu'à travers l'expérience de la création⁹⁵⁵.

Ces tensions évoquées dans nos entretiens tant avec les artistes qu'avec les critiques, n'empêcheront pas des collaborations, comme ce fut le cas avec Jorge Dubatti ou bien Horacio Gonzalez, Christian Ferrer ou Tomas Abraham entre autres, sollicités par certains artistes⁹⁵⁶. En accord avec Féral, le théâtre « demeure un système 'flou', difficilement définissable »⁹⁵⁷, ce qui implique souvent l'emprunt de schèmes en provenance d'autres disciplines – la philosophie, la sociologie, etc. – pour le comprendre, ainsi que l'abandon de l'ambition de définir une théorie unificatrice, ce qui aboutit à une multiplicité de systèmes d'explication et d'analyse hétérogènes et parcellaires. Ces discours conflictuelles, qui caractérisent la relation entre artistes et critiques pendant notre période d'étude, révèlent l'absence d'un consensus esthétique et politique, conséquence du bouleversement de l'ordre symbolique qui définissait auparavant le lien entre le théâtre et les autres sphères de la société.

Le point de vue des critiques

Pour analyser le rôle des critiques dans la collaboration entre intellectuels et artistes, il faut distinguer deux cercles qui vont se séparer progressivement pendant les années 1980 et 1990 : d'une part les critiques-journalistes, à savoir les journalistes qui écrivent des

⁹⁵⁵ Entretien avec Beatriz Trastoy réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁹⁵⁶ Lors de certaines créations, notamment *Maquina Hamlet*, El Periférico de Objetos a fait appel à Horacio Gonzalez pour réfléchir à certains concepts théoriques. Ana Alvarado, dans un entretien, nous raconte : « Notre particularité à l'époque, c'était que nous suivions les recherches de ceux qui traitaient les thématiques qui nous intéressaient, comme la violence, *lo siniestro*, des thématiques 'maudites', dirais-je, comment un enfant devient un délinquant par exemple ? Nous lisons et utilisons des textes différents, de Foucault, de Deleuze... Par exemple, nous avons créé *Zoedipus* avec un mélange de textes de Deleuze et Kafka. Parfois nous demandions de l'aide. Nous n'étions pas des théoriciens, donc pour *Zoedipus* nous avons travaillé avec Tomas Abraham [philosophe et écrivain argentin]. Par la suite, j'ai travaillé avec Christian Ferrer [sociologue et écrivain argentin], El Periférico avec Horacio Gonzalez [sociologue et écrivain argentin]. Quand on en avait besoin, on faisait appel à quelqu'un pour nous faire un exposé ou des cours. » Entretien avec Ana Alvarado réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁹⁵⁷ Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre, op.cit.*, p. 26.

chroniques théâtrales dans les grands journaux. D'autre part, les critiques-chercheurs, à savoir des universitaires ayant au départ une spécialisation en histoire ou en littérature, qui focalisent leurs recherches dans le domaine du théâtre, notamment argentin.

En ce qui concerne la relation des critiques-journalistes avec les nouvelles formes théâtrales de l'époque, nous pouvons identifier deux moments. D'abord, pendant les années 1980, les critiques théâtraux qui écrivaient pour les grands journaux de l'époque (*La Nacion*, *Clarín*, *Página 12*, *Tiempo Argentino*, *La Razon*), se sont tenus assez éloignés du phénomène du nouveau théâtre. Suite aux recherches que nous avons effectuées dans les archives de presse d'ARGENTORES (destinées à garder et classer toutes les chroniques théâtrales parues dans la presse écrite), nous constatons que la présence d'articles sur les artistes ou les lieux alternatifs reste assez faible entre les années 1983 et 1989⁹⁵⁸. Cependant, la *movida under*, incluant le théâtre, sera un sujet de prédilection pour un ensemble vaste et hétérogène de revues alternatives – avec toutefois un fort accent mis sur la musique rock – qui naissent dès la fin des années 1970. Parmi les plus connues, nous pouvons citer *El expreso imaginario* (1979-1983)⁹⁵⁹, *El Porteño* (1982-1983)⁹⁶⁰, *Cerdos y Peces* (1983-1998)⁹⁶¹, et quelques-unes, très minoritaires, qui se focaliseront sur les arts de la scène comme *Pata de Ganso* (1986-1987)⁹⁶² ou la déjà citée *La Hoja del Rojas* (1985). Dans leurs pages paraîtront des textes signés par un ensemble hétéroclite d'artistes et de journalistes qui ne se définiront jamais comme des critiques théâtraux. Cette catégorie est préemptée par les chroniqueurs théâtraux

⁹⁵⁸ Par exemple, quatre articles concernant le théâtre *under* ont été publiés en 1986 (deux dans *Clarín*, un dans *El Tiempo* et un autre dans *La Razon*), six en 1987 (dans *Página 12*, *La Nacion*, *La Prensa* et *Revista Humor*) et beaucoup plus à partir des années 1989. Voir en annexe le tableau des chroniques théâtrales dans la presse écrite.

⁹⁵⁹ Revue spécialisée dans la musique rock, qui s'est ouverte à d'autres disciplines des arts *underground*. Dirigée au départ par Jorge Pistocchi, Alberto 'Pipo' Lernoud et Horacio Fontova.

⁹⁶⁰ Revue mensuelle de journalisme culturel et de critique, fondé par Gabriel Levinas, Miguel Briante et Jorge Di Paola. *El Porteño* répondait, suivant Roxana Patiño (1997) « à un petit cercle intellectuel » mais qui élargit la circulation des certains thématiques que avant étaient traités par un champ intellectuel plus restreint comme les écrivains exilés, la gestation du mouvement des droits de l'homme et d'autres mouvements artistiques qui se développent au retour à la démocratie. La revue s'insère « ...dans le réseau de la dissidence intellectuelle de gauche, parce que même s'il n'y a pas une manifestation explicite, la plupart des collaborateurs (...) ont un rapport à celle-ci. (Patiño 1997, p. 29) Dans : *Revista El Porteño 1982-1985 De Levinas a la Cooperativa*; de *Cerdos&Peces* a *Página1*, <https://revistaelportheno19821985.wordpress.com>

⁹⁶¹ Revue culturelle qui naît en 1983, au départ section culturelle d'*El Porteño*, et qui devient une revue indépendante dirigée par Enrique Symns l'année suivante. Réputée pour ses articles sur la question des droits humains, sur les mouvements gays et sur les subcultures urbaines, elle était beaucoup lue dans le circuit *under*. « La revue était lue par les minorités, et je ne parle pas de l'*under* mais des marges de la société : dealers, gays, anarchistes, prisonniers, les gens du rock, quand le rock était encore du rock, le public de Cemento, du Parakultural, tout ce type de gens. » Enrique Symns. *Under para siempre* », *Revista Anfibia*, <http://www.revistaanfibia.com/cronica/under-para-siempre/>

⁹⁶² Revue alternative et artisanale dirigée par Maria José Godin. Elle publiait des articles courts sur les artistes de l'*under* comme Batato Barea, Las Gambas al Ajillo, entre autres.

des grands journaux, tels Ernesto School, Ana Seoane, Osvaldo Quiroga, Luis Mazas, Hilda Cabrera, Nina Cortese, entre autres.

Par la suite, à partir des années 1990, alors que ce qui est *under*, « jeune » ou « alternatif » devient une sorte de mode et conquiert une reconnaissance progressive dans les circuits confirmés (dans le théâtre commercial comme dans le théâtre public), les grands journaux commencent à s’y intéresser. Leurs pages culturelles commencent à intégrer des chroniques de spectacles du « nouveau » théâtre, ainsi que des entretiens ou des portraits de certains artistes. Cela s’explique par la dynamique propre du journalisme en quête de « ce qui marche », mais aussi par l’intégration de journalistes *under* dans des grands médias comme *Página 12* ou la radio *Rock and Pop*⁹⁶³. Jorge Dubatti, lui-même spécialisé dans le théâtre post-dictature, commence à partir des années 1990 à publier des chroniques théâtrales dans *El Cronista Comercial*. La présence de ce type de théâtre dans les pages culturelles de ces journaux devient relativement fréquente en 1991 et 1992, ainsi que notre consultation des archives de presse le confirme⁹⁶⁴. Néanmoins, ces chroniques, sauf peut-être celles de Dubatti, restent éloignées de l’esprit et du vocabulaire mobilisé par les artistes eux-mêmes. Elles utilisent très souvent les adjectifs « jeune », « alternatif », « *under* » pour décrire ce théâtre, depuis un regard extérieur et parfois réducteur, en soulignant surtout la « drôlerie » ou « l’insolence » des propositions, et en conférant parfois un air naïf et infantile aux propos artistiques⁹⁶⁵.

Les chercheurs-critiques vont, quant à eux, commencer à avoir plus de visibilité à partir des années 1990, dès que les institutions de recherche seront consolidées et que les activités et publications en études théâtrales obtiendront des fonds. Les chercheurs sont des

⁹⁶³ Un article sur la trajectoire d’Enrique Symns, directeur de la revue alternative *Cerdos y peces*, décrit ce processus d’incorporation de l’*under* au *mainstream* que le journalisme a accompagné : « Les années 1990 ont mis des lumières d’une grande puissance en direction du *under*, les groupes de rock deviennent commerciaux, les journalistes des marges rentrent à la *Rock and Pop*, à *Página/12* (...) Les années ’90 sont la abduction par le marché de tout ce qu’une décennie avant étaient d’expériences inclassables. Les journalistes et les artistes *under* cherchaient rentrer au marché et aux nouveaux médias privatisés comme salariées. » *Idem*.

⁹⁶⁴ Pour ces années nous avons comptabilisé respectivement 25 et 30 articles concernant le nouveau théâtre dans les grands journaux (comme par exemple *Página 12*, *Clarín*, *La Prensa*, *El cronista comercial*, *La Nación*, *Revista Noticias*, *Ambito Financiero*). Voir en annexe le tableau des chroniques théâtrales dans la presse écrite.

⁹⁶⁵ Certains titres des chroniques peuvent nous servir d’exemple : “*Los Macocos hace gala de una ternura insólita y picarona. Simpatía juvenil en una larga hora de diversión*” – Los Macocos fait preuve d’une tendresse insolite et maline. Sympathie juvénile à une grande heure de divertissement – (*RGO*, *Tiempo Argentino*, 05/08/1986); “*Teatro joven. Juego y creación son las propuestas del Festival del Parque*” – Théâtre jeune. Jeu et création font partie du programme du Festival del Parque – (*La Nación*, 25/08/1988); “*Con "El Clu del Claun": un teatro para gente más joven.*” – El Clu del Claun : un théâtre pour les jeunes” (Ana Seoane, *La Prensa*, 23/04/1989); “*El teatro joven no detiene su andar*”, - Le théâtre jeune ne s’arrête pas - (Luis Mazas, *Clarín*, 25/04/1990); “*Off Corrientes: un resplandor de buen humor de jóvenes underground*” – *Off Corrientes: un éclat de bonne humeur des jeunes underground* (Alejandra Vera, *EL Cronista Comercial*, 25/09/1990).

personnes venues du monde universitaire qui n'ont pas nécessairement un contact direct ou fréquent avec le cercle des artistes et des intellectuels post-dictature. Ainsi, on constate que ce cercle naissant d'études théâtrales se développe au sein du monde universitaire, en établissant davantage des échanges avec des pairs d'universités étrangères qu'avec les artistes. De plus, les étudiants qui rejoignent ces groupes de recherche et de discussion proviennent d'une formation théorique du théâtre (celle des Arts combinés au sein de la Faculté de Philosophie et Lettres) plutôt que des études pratiques du théâtre (concentrées à l'Université Nationale des Arts depuis 1998).

Soit du fait de la « banalisation » qu'induit la critique journalistique, soit à cause d'une analyse excessivement centrée sur le texte, les artistes refuseront les définitions et les catégories avec lesquelles la critique théâtrale les présente. Néanmoins, tant Beatriz Trastoy que Carlos Fos, tous deux chercheurs confirmés du théâtre argentin, reconnaissent qu'à partir des années 1990 la collaboration sera plus directe entre artistes et critiques. Trastoy met cette évolution en relation avec « un fleurissement de la dramaturgie et une revalorisation de l'écrit⁹⁶⁶ » due à des auteurs comme Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Javier Daulte ou Rafael Spregelburg, qui ont été réceptifs à une réflexion théorique sur leur théâtre.

« Qui en parle, légitime ; qui publie, légitime aussi⁹⁶⁷ » nous dit Carlos Fos, réfléchissant au rôle de la critique universitaire dans la légitimation du théâtre post-dictature. « Pendant ces années, confirme Trastoy, les artistes ont bénéficié du travail de la critique. » Pour cette chercheuse, il y a réciprocité. D'une part, le travail de la critique donne une plus grande visibilité et un potentiel international aux artistes : « Il y avait des publications sur eux, des articles ou des communications dans des colloques nationaux ou étrangers, des articles dans les journaux qui ne voulaient pas passer à côté du phénomène de la nouvelle dramaturgie⁹⁶⁸. » D'autre part, ce nouveau théâtre suit certaines tendances auto-référentielles du théâtre post-moderne et devient « un théâtre qui mène une autoréflexion théorique permanente, qui devient absolument spéculatif, tout le temps en train de réfléchir sur ce qu'est un texte, qu'est-ce que jouer, représenter...⁹⁶⁹ » Cela explique en partie les collaborations qui se sont nouées, empruntant des concepts ou des notions universitaires ; mais également les tensions, car les artistes deviennent, au fur et à mesure, les propres théoriciens de leur art.

⁹⁶⁶ Entretien avec Beatriz Trastoy réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014. (Tda).

⁹⁶⁷ Entretien avec Carlos Fos réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁹⁶⁸ Entretien avec Beatriz Trastoy réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁹⁶⁹ *Idem*.

Le point de vue des artistes

De même que les critiques que nous avons rencontrés reprochent aux artistes de sous-estimer leur rôle dans la renommée acquise à partir des années 1990, les artistes reprochent aux critiques une catégorisation sommaire des œuvres, soit en termes générationnels soit par une focalisation excessive sur les caractéristiques textuelles des propositions. Néanmoins, malgré les désaccords, la plupart des artistes acceptent de collaborer avec les critiques et les chercheurs, en participant à des débats, des colloques, des tables rondes. Ils reconnaissent le fait que la critique les a aidés à se constituer un public élargi.

Emilio Gracia Whebi, membre du *Periférico de Objetos* abonde dans ce sens : « Nous avons eu d’abord des critiques très intéressantes, cela a contribué à la réputation du groupe, puis le ‘bouche à oreille’ a fait circuler le nom du groupe et de plus en plus de spectateurs sont venus nous voir⁹⁷⁰. » Ricardo Bartís, quant à lui, reconnaît que son travail a attiré l’attention de la critique journalistique, mais « nous n’en sommes pas responsables », ajoute-t-il. Selon lui, la critique des journaux est devenue « une critique conventionnelle (...) qui a perdu toute utilité dans l’intermédiation entre l’objet et le spectateur » car elle « ne réfléchit ni aux dispositifs esthétiques ni aux conditions de production⁹⁷¹. »

Que reprochent précisément les artistes à la critique théâtrale argentine ? Suite à la revendication d’un théâtre centré sur le jeu et sur la « présence » qui caractériserait l’*under* des années 1980, où toute intellectualisation du théâtre était rejetée comme un héritage de la vieille aura idéologique du mouvement du théâtre indépendant, les nouveaux artistes retournent aux concepts de la philosophie, la psychologie ou la sociologie pour expliciter théoriquement leurs ruptures esthétiques. Ce n’est donc pas la théorisation en soi qui les inquiète, mais la classification, notamment celle qui voudrait les réduire à un phénomène générationnel ou selon leur seul rapport au texte.

Emilio Garcia Whebi ne considère pas le phénomène du nouveau théâtre comme un phénomène générationnel : à son avis, les projets artistiques des différents artistes sont tellement hétérogènes qu’il n’est pas possible de parler d’une unité,

L’académie doit produire des thèses et comprendre les phénomènes, et pour cela elle invente des noms et de dénominations, mais je pense que ceux-ci n’ont aucune valeur

⁹⁷⁰ Entretien avec Emilio Garcia Whebi réalisé par l’auteure à Buenos Aires, 2014.

⁹⁷¹ Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l’auteure à Buenos Aires, 2014.

d'analyse. Peut-être est-ce parce que je ne m'intéresse pas au phénomène de groupe en soi que je n'arrive pas à comprendre ces dénominations⁹⁷².

Il n'est pas le seul à rejeter les analyses générationnelles qui ont été proposées par certains critiques théâtraux. Ignacio Apolo, dramaturge et metteur en scène, ironise sur la vision des critiques qui le regardaient comme un de « ces jeunes des années 1990 (« *noventosos* », dit-il), complètement dépolitisés et désengagés, qui ont tourné le dos au théâtre politique⁹⁷³. » Rafael Spregelburg est quant à lui intarissable sur son hostilité aux systématisations réalisées notamment par Osvaldo Pellettieri. Dans le dernier tome de l'Histoire du Théâtre Argentin, Pellettieri dédie une dernière section à la « nouvelle » génération qu'il appelle « théâtre de la désintégration ». D'après Spregelburg, cette catégorie est le fruit d'une profonde incompréhension des caractéristiques du théâtre contemporain : « Elle a une connotation négative qui suppose que nous avons tout détruit sans construire quoi que ce soit qui puisse être défini depuis une positivité, comme si nous voudrions nous opposer à tout, c'est-à-dire en fait à tout ce que Pellettieri connaît et valorise.⁹⁷⁴ » Ainsi, Spregelburg considère que la critique pâtit d'une « myopie constitutive » pour comprendre le nouveau théâtre ; aux catégorisations qu'il réfute, il substitue sa propre catégorisation : « J'aime bien dire de mes pièces qu'elles sont un 'théâtre de la catastrophe', un théâtre reposant sur des formes narratives qui ont un rapport à la catastrophe, pas à la tragédie⁹⁷⁵. »

Ce qui, pour Spregelburg, est une « myopie constitutive », dont sont affligés certains chercheurs et qui les empêche de saisir les propositions affirmatives du nouveau théâtre, est pour le dramaturge Javier Daulte la conséquence d'un manque de perspective historique. Daulte réfute la notion de « théâtre de la désintégration », qui selon lui « ne veut rien dire mais continue à être utilisée »⁹⁷⁶. Selon lui, le problème est d'avoir voulu « rassembler des auteurs qui étaient encore dans une étape d'affirmation » individuelle, en train de chercher leur propre chemin. « Ce qui nous ressemble, on le saura avec le temps (...). Les analyses immédiates de phénomènes comme celui-ci sont très difficiles à faire⁹⁷⁷. »

Le désaccord des artistes face aux catégorisations des critiques vient du fait que celles-ci étaient construites sous des critères générationnels qui d'une part les plaçaient en opposition à la génération précédente (négligeant les aspects affirmatifs de leur projets) et

⁹⁷² Entretien avec Emilio Garcia Whebi réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁹⁷³ Entretien avec Ignacio Apolo réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁹⁷⁴ Entretien avec Rafael Spregelburg réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁹⁷⁵ *Idem.*

⁹⁷⁶ Entretien avec Javier Daulte réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁹⁷⁷ *Idem.*

d'autre part les rassemblaient alors que leur démarche consistait au contraire à différencier leurs projets esthétiques et à trouver chacun sa voie créative. Spregelburg insiste sur son rejet des adjectifs réducteurs :

Nous avons toujours lutté contre ça, chacun à sa manière... Comment ils appellent ça aujourd'hui ? « Théâtre des années 1990 » ? « Nouveau théâtre » ? Personne ne devrait dire aujourd'hui « nouveau théâtre ». « Nouveau » est une catégorie mouvante. Le mot « nouveau » ne définit rien, d'ici à vingt ans ça sera vieux. « Théâtre jeune » ? Moi, je ne voudrais pas qu'on parle de la prochaine génération comme du « théâtre jeune » parce que j'ai déjà vécu ça et je crois que c'est un adjectif péjoratif. Quand l'adjectif « jeune » vient derrière le mot « théâtre » c'est pour dire que « ce n'est pas encore du théâtre, il faut attendre que ça mûrisse ». Bref, une catégorie qui ne définit rien esthétiquement parlant. « Théâtre surréaliste » oui, cela veut dire quelque chose, mais « jeune », « nouveau », non, ça ne veut rien dire⁹⁷⁸. »

Enfin, la question de la centralité du texte, une des grandes batailles du théâtre de l'après dictature, resurgit une fois de plus. Pour Ricardo Bartís, une des grandes erreurs de la critique universitaire est qu'elle « ne parle pas de théâtre, elle parle de valeurs linguistiques ou de catégories sociologiques, mais pas de théâtre⁹⁷⁹ ». Rubén Szuchmacher s'insurge lui aussi contre ce qui relève de la critique de la littérature dramatique et pas du fait théâtral : « On parle beaucoup de 'la mort de l'auteur' et de la représentation, mais en réalité la critique universitaire tourne autour des auteurs qui écrivent des textes, elle ne sait pas écrire sur ce qui n'est pas textuel⁹⁸⁰ ».

Ces tensions, loin de montrer une séparation entre critiques et artistes, tendent vers un dialogue afin de « donner un nom », ainsi que le dit Spregelburg dans la citation en tête de cette section, à un phénomène encore difficile à saisir. La difficulté à nommer ne vient pas seulement des règles du champ académique en matière de publication ou de découverte de nouveaux et séduisants sujets d'étude. A la fin de notre période d'étude nous assistons à une incursion progressive des artistes dans la production de textes et de discours théoriques, et à une participation accrue de certains artistes aux institutions universitaires. Des échanges avec des philosophes et intellectuels locaux – comme les exemples déjà mentionnés de Thomas Abraham, Christian Ferrer ou Horacio Gonzalez – ainsi que la référence récurrente à des philosophes contemporains tels Gilles Deleuze, Jean Baudrillard ou Alain Badiou, vont nourrir les propos et les idées des artistes. Pour autant, la discursivité des artistes n'a pas pour objet d'expliquer ou de comprendre le théâtre argentin de l'après-dictature ; ils refusent

⁹⁷⁸ Entretien avec Rafael Spregelburg réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

⁹⁷⁹ Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

⁹⁸⁰ Entretien avec Rubén Szuchmacher réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

d'ailleurs la plupart du temps les catégories historiques, générationnelles ou littéraires qu'on voudrait assigner à leurs œuvres, ce qui est une des raisons principales des tensions avec les universitaires. L'objectif de leurs propres théorisations est plutôt d'accoler à leur œuvre une conceptualisation qui leur sert de plus en plus à présenter celle-ci, voire en devient une partie constitutive.

Tandis que les changements esthétiques poussaient la recherche à trouver d'autres manières de nommer et d'analyser ce qui était en train de se passer dans le théâtre argentin, un autre changement, davantage lié au théâtre contemporain en général, a également entraîné une théorisation de la part des artistes qui rentre parfois en tension avec le discours expert des critiques. De nouveaux concepts sont proposés par les artistes à l'heure de présenter leur travail, soit pour décrire leur méthodologie, soit pour parler des prolongations philosophiques ou politiques de leurs pièces. Cette discoursivité est une des caractéristiques des mutations qu'expérimente le théâtre d'art à l'échelle global, parmi lesquelles un développement de la réflexion du théâtre sur lui-même. La valorisation de cette discoursivité en soi devient un élément important des pièces. Ces mutations nous font penser à un rapprochement du théâtre du « paradigme de l'art contemporain » décrit par Nathalie Henich, notamment à partir des années 1990 à travers les phénomènes de « festivalisation » et d'internationalisation, et en cohérence avec de nouvelles dynamiques de production.

7.2. La circulation internationale du théâtre argentin

« La 'festivalisation' est le mode par lequel s'incarne le néolibéralisme dans le champ théâtral. »

Olivier Neveux⁹⁸¹.

« C'est un marché [celui des festivals] et il est capricieux comme n'importe quel autre marché. (...) Donc ça a été comme ça, il y a eu le moment de l'Argentine à la fin des années 1990, et plus encore suite à la crise du 2001 : 'tiens, disaient les programmeurs, regardons comme ils survivent malgré leur débâcle économique'. »

Alejandro Tantanian⁹⁸².

Les artistes que nous avons étudiés dans les chapitres précédents sont les pionniers d'une nouvelle vague d'internationalisation du théâtre argentin qui a pris forme pendant les années 1990, notamment à partir des tournées du *Sportivo Teatral* et surtout du *Periférico de*

⁹⁸¹ Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, Paris, 2013, pp.27-28.

⁹⁸² Entretien avec Alejandro Tantanian réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

Objetos. Cette internationalisation a parfois été perçue comme un engouement passager pour le théâtre latino-américain, notamment pour l'aspect corrosif du théâtre argentin de la post-dictature. La confirmation de cette tendance dans les années 2000, suite à l'incorporation d'une nouvelle génération d'artistes et à la réputation croissante à l'étranger de Buenos Aires comme « ville théâtrale », laissent penser que l'internationalisation dépasse le phénomène de mode. Elle est plutôt révélatrice d'une modification des logiques de diffusion du théâtre d'art contemporain et de l'inclusion progressive du théâtre argentin dans ces nouvelles dynamiques.

Les règles du jeu de l'internationalisation du théâtre d'art aujourd'hui sont déterminées par les exigences qu'imposent deux types d'instances : les festivals internationaux, et la coproduction internationale de spectacles et de tournées. Vers la fin de notre période d'étude, la participation aux festivals internationaux et l'entrée d'institutions culturelles étrangères dans la coproduction de spectacles argentins se généralisent⁹⁸³. Plus que d'avoir de bonnes critiques dans la presse argentine, où d'être reconnu par les chercheurs, ce qui compte de plus en plus est la qualité de la réception des pièces sur le circuit international. De fait, la sortie hors des frontières nationales introduit des modifications substantielles dans les logiques de légitimation et de reconnaissance des artistes.

Dans cette section il sera question d'étudier l'incorporation du théâtre argentin dans ces logiques de circulation. Pour ce faire, nous allons décrire premièrement les caractéristiques générales du « modèle festivalier » ainsi que le rôle des « diffuseurs saisonniers⁹⁸⁴ ». Nous analyserons ensuite la manière dont le théâtre argentin de l'après-dictature s'y insère. Qu'est-ce que « la nouvelle génération du théâtre indépendant⁹⁸⁵ », telle qu'on la présente à l'étranger, offre au circuit professionnel international du théâtre contemporain ? Comment les règles de diffusion internationale interagissent-elles avec la configuration locale du champ théâtral ? Pour répondre à ces questions et analyser le processus d'internationalisation du théâtre argentin, il faut sortir de l'échelle nationale et examiner les caractéristiques du réseau international.

Le cas particulier de la réception par la France du théâtre argentin apparaît propice à l'analyse du phénomène. La France fut dès le début – et elle l'est encore aujourd'hui – un lieu

⁹⁸³ Parmi ceux qui se sont le plus intégrés au réseau international, nous pouvons ajouter aux membres du « Periférico » Daniel Veronese et Emilio García Whebi, ainsi que les artistes plus jeunes Rafael Spregelburg, Federico Leon, Claudio Tolcachir, Mariano Pensotti, Sergio Boris, Romina Paula, Lola Arias, etc..

⁹⁸⁴ Sylvant SCHRYBURT, « Esquisse d'une sociologie des réseaux festivaliers. Le cas du Festival TransAmériques de Montréal », pp. 303-316 • 2014 / 35.3 • TRIC / RTAC

⁹⁸⁵ Judith MARTIN *et al.*, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2010.

central de la circulation festivalière, avec notamment deux événements d'une grande importance comme le sont le Festival d'Avignon (depuis 1947) et le Festival d'Automne à Paris (depuis 1972). La participation du théâtre argentin à deux éditions du Festival d'Avignon, l'une en 1999 et l'autre en 2015, éclairent deux moments de l'internationalisation : l'édition 1999 marqua le début de l'incorporation du théâtre sud-américain au réseau festivalier européen (à travers le cycle « Au Sud des Amériques⁹⁸⁶ ») ; l'édition 2015 exposa le théâtre argentin comme l'un des pôles plus prolifiques du théâtre contemporain.

7.3.1. Le système festivalier : une dynamique de réseau

Depuis une perspective historique, nous pouvons constater que le théâtre indépendant argentin avait déjà expérimenté une première vague de diffusion internationale de textes et d'artistes avec la mise en place d'un réseau de groupes et d'associations et une fédération des théâtres indépendants au niveau régional (le Chili et l'Uruguay y tenaient une place importante à l'époque). C'était un des succès du mouvement indépendant, qui connaîtra par la suite une deuxième internationalisation lors des dictatures militaires, *via* l'exil de nombreux artistes vers d'autres pays latino-américains (Venezuela, Mexique) et européens (Espagne, France, Italie). Néanmoins, l'internationalisation qui débute à la fin des années 1980 et qui s'intensifie à partir des années 1990 présente des logiques fort différentes de celles des décennies antérieures. Plus qu'une ouverture de l'Argentine vers l'extérieur à travers des échanges directs entre artistes ou collectifs, il semble plutôt que cette nouvelle internationalisation décrit une insertion globale du théâtre d'art portègne dans le circuit de plus en plus étoffé et mondialisé du théâtre contemporain. En outre, ce circuit ne dépend plus seulement des interactions entre artistes, il est entre les mains de médiateurs engagés dans la programmation théâtrale de pointe⁹⁸⁷.

L'institution festivalière

Quelle est l'origine de ce circuit théâtral « de pointe » ? On observe, depuis le milieu des années 1970, une multiplication du nombre des festivals internationaux de théâtre, d'abord en Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord, puis dans le monde hispanophone

⁹⁸⁶ Programme du Festival d'Avignon 1999, Bibliothèque nationale de France, Maison Jean Vilar (Avignon).

⁹⁸⁷ J'utilise cette expression à défaut d'une autre, sachant toute l'imprécision qu'elle comporte. Malgré cela, elle se justifie du fait de son utilisation courante par les acteurs du milieu – quelque peu paradoxale dans la mesure où elle appartient à un lexique d'ordre entrepreneurial – qui y ont recours quand ils font référence aux artistes les plus prestigieux programmés à l'international dans les festivals les plus anciens et réputés.

(Amérique latine et Espagne)⁹⁸⁸. À partir des années 1980, de nombreuses institutions de production et de diffusion du théâtre, notamment en France, Belgique et Allemagne (des scènes nationales ou régionales, des centres culturels, des centres de formation), ont ouvert leur programmation au théâtre étranger. La multiplication des festivals ainsi que des institutions intéressées par le théâtre étranger a entraîné la mise en place de vastes circuits internationaux de diffusion et de coproduction ainsi que l'apparition de nouveaux acteurs engagés dans la diffusion du théâtre, ce qui a favorisé la reconnaissance des artistes à l'international.

L'essor des festivals de théâtre, et le rayonnement international des artistes qu'ils permettent, fait que le « modèle festivalier » devient de plus en plus une « institution » théâtrale de production, de diffusion et de reconnaissance⁹⁸⁹. Des festivals chaque fois plus grands (en offre de spectacles et en budget), des tournées plus nombreuses, plus longues et géographiquement plus étendues, un effet « carte de visite » des coproductions (au niveau national et/ou international), tels sont certains des éléments de cette internationalisation du « théâtre d'art » contemporain. Cette dynamique introduit des changements dans les modalités de création, dans le processus de sélection et de reconnaissance des artistes, enfin peut-être dans les esthétiques du moment⁹⁹⁰.

Ainsi, les festivals internationaux de théâtre reflètent une dichotomie entre la démocratisation de l'offre théâtrale et l'élitisme des mécanismes de sélection. D'une part, ils sont des lieux de confluence pour un grand nombre de spectateurs, qui peuvent avoir accès à des artistes de portée internationale, dont ils ne recevaient auparavant que des échos lointains. D'autre part, les coulisses des festivals sont des lieux de sociabilité privilégiée, restreints à une minorité, où l'on tisse et entretient des liens professionnels et médiatiques. Les festivals

⁹⁸⁸ A côté des festivals plus anciens comme le Holland Festival d'Amsterdam (1947), le Festival d'Avignon (1947) ou le Festwochen de Vienne (1951), à partir des années 1970 de nouveaux événements constitueront une cartographie festivalière plus dense : Paris (Festival d'Automne, 1972), Genève (La Bâtie, 1977), Londres (LIFT, 1981), Rome (Romaeuropa, 1986), Bruxelles (KunstenFestivalDesArts, 1994), mais aussi Melbourne (1986), Leipzig (1991), Moscou (1992), Belgrade (1992)...

⁹⁸⁹ Olivier Neveux, analysant la place de la logique « festivalière » dans le monde du théâtre d'art, s'intéresse à l'évolution de la terminologie utilisée par Jean Jourdeuil – écrivain, traducteur, critique théâtral – dans la presse française. En parlant du Festival d'Avignon en 1985, il parle de la « place prépondérante du *modèle* festivalier », puis en 1987 il parle de « *système* festivalier ». En 2011 apparaît « l'*institution* festivalière », notion qu'il reprendra à son compte pour son analyse de cette logique et sa prépondérance aujourd'hui à l'international. Olivier NEVEUX, *Politiques du spectateur*, op.cit., p. 28.

⁹⁹⁰ À l'international, nous pouvons constater pendant les années 1980 et 1990 l'émergence d'une sorte d'élite artistique représentant le théâtre d'art contemporain « de pointe », qui utilise toutes les ressources du nouveau système de diffusion des œuvres : Wajdi Mouawad (Canada), Romeo Castellucci (Italie), Boris Charmatz (France), Anne Teresa de Keersmaecker (Belgique), Jan Fabre (Belgique), Jan Lauwers (Belgique), Thomas Ostermeier (Allemagne) ou Joël Pommerat (France) en font notamment partie.

sont, d'après Sylvain Schryburt, des « lieux de sociabilité, d'alliances, d'affinités, de luttes, de rapports interpersonnels⁹⁹¹ » où se discutent des coproductions, des collaborations, les programmations de la saison suivante⁹⁹². En définitive, « programmer » un festival ou la saison d'un lieu théâtral signifie « acheter » des spectacles, et les festivals deviennent de grandes « foires » où les voir et les sélectionner. Selon l'analyse d'Olivier Neveux, la logique « programmatrice » des salles de spectacle prend progressivement le pas sur les considérations artistiques d'une création. Ainsi, aussi bien les médiateurs que les professionnels de la scène eux-mêmes se livrent à une activité de « relations publiques », lesquelles sont soumises « à la logique du marketing » plus qu'à une « logique globale de politique et de militantisme culturel »⁹⁹³.

Sylvain Schryburt, analysant ces réseaux, appelle « diffuseurs saisonniers » l'ensemble hétéroclite d'organismes gestionnaires de lieux de théâtre qui programment des spectacles, en partenariat formel ou informel avec les festivals⁹⁹⁴. Tandis que ces diffuseurs étalent leur programmation sur plusieurs mois, les festivals concentrent un grand nombre de spectacles dans une brève période, réunissant pour l'occasion un grand nombre d'acteurs engagés dans la circulation des artistes et des œuvres, diffuseurs saisonniers y compris. C'est le cas du *Festival TransAmériques* du Québec étudié par l'auteur, dont l'évolution montre bien comment l'implantation d'un festival dans une ville permet deux mouvements : de l'international vers le local, avec la présentation au public de la ville de spectacles de théâtre venus d'ailleurs, mais également du local vers le mondial, par l'insertion d'acteurs locaux (producteurs, programmeurs et artistes) dans le réseau international⁹⁹⁵.

⁹⁹¹ Sylvain SCHRYBURT, *op.cit.*, p. 307.

⁹⁹² Suivant cette idée, nous pensons qu'une étude sur les rites d'interaction au « Bar du In » du Festival d'Avignon pourrait être très utile pour comprendre comment se tissent ces liens interpersonnels entre artistes et médiateurs lors d'un festival.

⁹⁹³ Olivier NEVEUX, *op.cit.* 27.

⁹⁹⁴ En France, le Théâtre de la Ville par exemple est un lieu qui programme et coproduit des metteurs en scène et des chorégraphes étrangers. Il existe aussi des lieux pluridisciplinaires comme le BAM à New York, entre autres.

⁹⁹⁵ « Inscrit localement et en même temps tourné vers l'ailleurs, le FTA agit tel un médiateur, un lieu de circulation et de passage entre le local (Montréal), le national (Québec/Canada) et l'international (principalement l'Europe continentale de l'Ouest). Vue de l'étranger, une invitation du FTA donne accès à un champ théâtral local, celui de Montréal, qui s'avère autrement difficile à percer tant les lieux d'accueil y sont, en définitive, relativement peu nombreux. Aux yeux de son public montréalais, la programmation annuelle du FTA ouvre en retour une fenêtre sur l'ailleurs en proposant, sur un temps court, une sélection de la création théâtrale étrangère de pointe. À titre de diffuseur international de théâtre, l'action médiatrice du festival agit donc de l'étranger vers Montréal. » Sylvain SCHRYBURT, *op.cit.*, p. 306.

Ainsi pour insérer une « *place* théâtrale⁹⁹⁶ » dans le réseau international, il est tout autant important que les artistes locaux soient présents dans les festivals étrangers que d'avoir chez soi son propre festival, moment vitrine pour le théâtre local – tant pour les artistes que pour les « médiateurs⁹⁹⁷ » théâtraux, comme le montre le cas québécois. Mais « qu'il agisse du local vers l'étranger ou de l'étranger vers le local, le rôle de médiateur d'un festival – son action internationale – suppose qu'il participe à tout un ensemble de réseaux interconnectés⁹⁹⁸ », ajoute Schryburt. Ce n'est pas une coïncidence si la circulation internationale des artistes argentins s'est développée en parallèle à l'organisation du *Festival Internacional de Buenos Aires* (FIBA, financé par le Gouvernement de la ville de Buenos Aires) qui a connu sa première édition en 1997. Le FIBA est aujourd'hui l'un des festivals les plus importants de la région avec son voisin, le *Festival Internacional Teatro a Mil* de Santiago du Chili (créé en 1994 comme festival national, et qui deviendra international à partir de 2001).

Le théâtre latino-américain dans les festivals

L'insertion du théâtre argentin dans les festivals internationaux s'est effectuée suivant deux réseaux qui se sont développés longtemps de façon parallèle. D'une part, à la fin de notre période d'étude, celui du théâtre contemporain « de pointe » dont parlaient les auteurs cités plus haut, où le théâtre européen est prépondérant. D'autre part, le réseau du théâtre ibéro-américain (les pays latino-américains et l'Espagne), où le théâtre hispanophone prédomine.

Les festivals latino-américains suivent la mode festivalière qui s'ouvre à partir des années 1970, mais leur réseau se développe au départ à l'intérieur de la communauté latino-américaine. Le *Festival de Teatro de Manizales* (Colombie), créé en 1968, fut le premier festival international de théâtre latino-américain. La catégorie de « théâtre latino-américain » s'y est progressivement développée. Le retentissement international de l'événement n'était pas assuré seulement par le rassemblement d'artistes de différents pays mais aussi par des débats entre figures de la culture tels que Pablo Neruda (Chili), Atahualpa de Cioppo

⁹⁹⁶ Ici le « place » est à comprendre comme le lieu, l'emplacement ou – dans des termes de sociologie des réseaux – l'inscription territoriale d'un noyau du réseau.

⁹⁹⁷ Le terme de médiateurs rassemble un groupe hétérogène d'acteurs du système qui se constitue en même temps que se précisent les nouvelles exigences du marché en matière de diffusion à l'international : des producteurs et programmeurs mais aussi des gestionnaires (*gestores*) – un métier qui apparaît et qui se développe dans les pays sud-américains à partir des années 1990, associé notamment à la commercialisation des biens artistiques et culturels.

⁹⁹⁸ Sylvain SCHRYBURT, *op.cit.*, p. 306.

(Uruguay), Jack Lang (France), Carlos Miguel Suárez Radillo (Espagne) et Santiago García (Colombie). Sur le modèle de Manizales d'autres festivals seront créés à partir des années 1980, dans différentes villes latino-américaines comme Caracas (*Festival Internacional de Teatro de Caracas* en 1973) ou Bogota (*Festival Iberoamericano de Teatro de Bogota* en 1988). Le théâtre étant une des cibles des dictatures militaires, les villes du sud du continent devront attendre quelques années avant de pouvoir rejoindre la dynamique festivalière : dans les années 1990 suivront ainsi Buenos Aires, Santiago du Chili, Montevideo et certaines villes du Brésil. Selon George Woodyard, directeur de la *Latin American Theater Revue* de l'Université de Kansas, pionnier des études sur le théâtre latino-américain, les festivals, dont Manizales a été le précurseur, ont contribué à former une identité artistique « latino-américaine » :

Jusqu'aux années '50 ou '60, les critiques soulignent que le théâtre latino-américain était fondamentalement européen, ou bien nord-américain, dans ses choix thématiques et dans ses techniques. Les festivals ont conduit à réviser cette vision. Grâce à eux, les artistes et les groupes latino-américains se sont rassemblés entre voisins pour réfléchir à ce que signifiait être latino-américain⁹⁹⁹.

Ce mouvement, qui semble affirmer une autonomie artistique face aux métropoles du théâtre mondial localisées en Europe ou aux États Unis, peut aussi produire des manières stéréotypées de correspondre à l'étiquette de « latino-américain », tandis que le circuit international teste pendant ces années l'idée de « théâtre du monde ». Un des exemples de circulation du théâtre latino-américain est par exemple le réseau des festivals de théâtre « latinos » qui se multiplient à partir des années 1970 aux Etats-Unis, dont les pionniers seront, sur la côte ouest, le *Festival de Teatro Latinoamericano* à San Francisco (1972), à l'est le *Festival de Teatro Popular Latinoamericano* de New York (1976), ou encore le *Festival Panamericano de Teatro* de Chicago et le *Festival Internacional de Teatro Chicano* de Texas. Tandis que ces festivals étaient concentrés sur les communautés latines (surtout mexicaines et portoricaines) vivant aux Etats-Unis, le *Festival de Teatro Hispano de Miami* (1986) s'inscrira par contre dans le réseau latino-américain, en programmant des compagnies provenant notamment du sud (Chili, Brésil, Uruguay, Bolivie). Néanmoins, l'épithète « latino-américain » ou « hispano », qui dans les années 1960 sous-entendait une unité et un échange au niveau régional parmi les artistes, devient dans le discours des entreprises culturelles une étiquette folklorisante.

⁹⁹⁹ George WOODYARD, "Momentos claves del teatro hispanoamericano del siglo XX", *Revista Arrabal*, n°7-8, 2010, p.92.

Le théâtre argentin que nous étudions a un positionnement particulier face à ce type d'événements. Tandis que le *Festival de Teatro Hispano de Miami* devient une destination fréquente des compagnies de théâtre indépendant des pays du Cône Sud comme l'Uruguay ou le Chili, l'Argentine n'apparaît presque pas dans sa programmation des années 1980 et 1990. Pour les compagnies argentines, l'Europe est la destination prioritaire du théâtre d'art. La participation croissante des Argentins au *Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz*¹⁰⁰⁰ ainsi qu'au *Festival Internacional de Teatro de Madrid* correspond au désir de rejoindre un réseau européen en plein essor, où la France, la Belgique et l'Allemagne initient une politique de coproduction de spectacles et de tournées. C'est ainsi que le *Festival De Dos Mundos* d'Essen, le *Berliner Theatertreffen* (Allemagne), le *KunstenFestivalDesArts* de Bruxelles (Belgique) et le *Festival d'Avignon* (France) deviennent des manifestations stratégiques pour les artistes argentins que nous avons étudiés. Ceux-ci aspirent en outre à sortir de la catégorie « latino-américaine » pour être considérés comme des représentants du « théâtre argentin », du « théâtre portègne » ou, idéalement, du théâtre au sens le plus générique.

La volonté de se démarquer de la catégorie « théâtre latino-américain » n'est pas propre au seul théâtre argentin. La professionnalisation des circuits et la mise en place d'événements festivaliers dans de grandes villes favorisera une approche distincte des théâtres nationaux, vus de l'étranger, ce qui aura aussi des répercussions sur leurs politique de diffusion. Ainsi, à partir des années 2000 il sera question dans le réseau international du théâtre « chilien », « brésilien » ou « argentin » plutôt que du théâtre « sud-américain » comme c'était le cas auparavant. Ce phénomène de différenciation traduit-il l'affirmation des théâtres nationaux (représentatifs d'une ville ou d'un pays), ou bien une nouvelle stratégie face à une « surchauffe productrice¹⁰⁰¹ » qui exige, plus que jamais, un renouvellement constant de la nouveauté ? Et dans cette logique de diffusion internationale, la reconnaissance des théâtres de chaque pays est-elle due aux œuvres des artistes eux-mêmes ou bien est-elle le résultat d'une structuration du circuit plus professionnelle et de la création de festivals tels que le FIBA ? Bien évidemment, en Argentine où le théâtre a dû composer avec les changements politiques, les incertitudes économiques et le renouvellement générationnel, c'est une combinaison des deux facteurs – des artistes de grand talent et une infrastructure de

¹⁰⁰⁰ À titre d'exemple, le *Sportivo Teatral* a créé *Postales Argentinas* en coproduction avec le festival de Cadix pour l'édition 1988. Il y a également présenté *Hamlet* (édition 1991), *Muñeca* (édition 1994), *El pecado que no se puede nombrar* (édition 1998).

¹⁰⁰¹ Olivier NEVEUX, *op.cit.*, p.24.

production – qui conduit au succès à l'international. Il est intéressant de voir comment ces deux aspects se sont développés en parallèle.

Les artistes qui ont bénéficié de cette internationalisation associent la période d'ouverture au monde du théâtre argentin aux années 1980 et 1990. Il n'est pas anodin que tout se passe au même moment : dynamisme créatif, lancement des politiques publiques de soutien à la création et mise en place d'un tout premier réseau national des professionnels de la scène. Le premier signe d'ouverture sera la visite de grands noms du théâtre contemporain : par exemple celle de Tadeusz Kantor au *Teatro San Martin* en 1984 et en 1987, ou de la compagnie française *Royal De Luxe*. Le deuxième sera l'intérêt des festivals internationaux pour le nouveau théâtre indépendant, qui confère un statut de choix aux artistes sélectionnés. Enfin, à partir de 1997, la création du *Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires* donnera une impulsion supplémentaire à la reconnaissance des artistes argentins mais aussi de Buenos Aires comme « ville théâtrale ». Quelle est l'importance d'une structure festivalière comme celle du FIBA, qui deviendra progressivement point névralgique de la diffusion du théâtre de la région, dans l'accès des artistes de la post-dictature au réseau élargi des festivals ?

Malgré la difficulté de donner une réponse catégorique, les relations préexistantes entre ces artistes et les producteurs du FIBA, remontant au développement du circuit théâtral *off* pendant les années 1990, expliquent en partie la prépondérance de certains artistes dans ce nouveau réseau de circulation. Le fait que Javier Grossman (premier directeur du FIBA) et sa compagne Graciela Casabé (qui lui succédera à la direction du festival) ont été les responsables de la salle *Babilonia* (salle emblématique des années 1990, que nous avons présentée dans le chapitre 3), laisse penser qu'il y a un rapport entre la diffusion internationale du nouveau théâtre argentin et l'émergence de structures festivalières et de métiers dédiés à la production et à la diffusion. Les artistes qui feront par la suite des tournées internationales ont à peu près tous été programmés au *Babilonia*, où Grossman et Casabé mettaient en avant le nouveau théâtre. Grossman et Casabé ont introduit dans le milieu argentin les notions de programmation et de coproduction telles qu'elles sont utilisées ailleurs, mais ont également contribué à la représentation, aujourd'hui communément admise, de Buenos Aires comme une ville théâtrale phare malgré ses crises politico-socio-économiques.

Graciela Casabé, dans un article de 2002 (soit postérieur à la déroute économique de 2001), raconte comment elle a réussi à assurer l'édition du FIBA malgré le contexte : « En avril j'étais en Europe et certains artistes me demandaient : 'Que pouvons-nous faire pour

Buenos Aires, pour l'Argentine ?' Je ne savais pas quoi leur demander alors, mais aujourd'hui je peux dire qu'ils ont fait beaucoup pour le festival. Pour commencer, ils ont réduit leur cachet dans une proportion notable »¹⁰⁰². Cette anecdote sur l'utilité du réseau antérieur de Casabé pour gérer la continuité du FIBA en époque de crise n'est qu'un exemple d'une logique de connexions et de réseautage qui se met en place avec la dynamique « par projet » vers laquelle tend le théâtre contemporain, y compris argentin. Ce n'est pas un hasard si, en même temps que l'Argentine va chercher à l'étranger de quoi remplir la programmation de son FIBA, des programmeurs étrangers commencent à se rendre en Argentine, plus précisément à Buenos Aires, pour y trouver des spectacles de qualité. Ce dernier aspect est également mis en avant par certains des artistes que nous avons interviewés. Outre l'ouverture du pays, l'intérêt des programmeurs étrangers vers le théâtre argentin a joué un rôle important dans l'internationalisation de la diffusion : certaines « figures » des institutions culturelles européennes ont commencé à tourner leur regard vers l'Argentine (Alejandro Tantanian évoque par exemple Nele Hertling (directrice entre 1989 et 2003 du *Hebbel Theater* de Berlin) ou bien Frie Leyzen, du *KunstenFestivaldesArts* de Bruxelles).

De quoi est constitué l'attrait du théâtre argentin pour les grands lieux du théâtre contemporain ? Comment ce théâtre est-il présenté, diffusé, célébré ? Javier Daulte pense que l'internationalisation s'est vraiment matérialisée quand « nous avons abandonné le folklore¹⁰⁰³ ». La réussite à l'international du nouveau théâtre argentin est, selon ce dramaturge et metteur en scène qui a exporté sa « méthode Daulte » en Espagne, qu'« il a réussi à ne pas se présenter comme un folklore descriptif représentant des victimes – à savoir les populations autochtones ou les opposants sous la dictature¹⁰⁰⁴. » Car, ajout-il, « il y a eu un moment où la seule chose exportable c'était ça : Indiens, disparus et tango¹⁰⁰⁵ ». Ce que Daulte veut dire, c'est qu'il a fallu s'éloigner des attentes du public étranger face à la catégorie exotique du « latino-américain », en vigueur depuis les années 1970 – liée fondamentalement au syncrétisme culturel et au drame de la dictature. Emilio Garcia Whebi confirme cette analyse :

Ce fut une coïncidence : sur les scènes européennes la vogue du théâtre oriental était en train de s'épuiser, et on avait besoin de quelque chose d'autre. C'est là qu'est arrivé le théâtre portègne, le 'théâtre de boîte à chaussures', comme ils disaient, petit, autogéré,

¹⁰⁰² Entretien avec Graciela Casabé par Moria Soto, « Festivaleando », *Pagina 12*, 12/09/2003, consulté on line le 04/09/2017, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-782-2003-09-18.html>

¹⁰⁰³ Entretien avec Javier Daulte réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

¹⁰⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁰⁵ *Idem.*

avec un nombre réduit d'interprètes, pas cher en termes économiques... C'est ainsi que nous sommes arrivés¹⁰⁰⁶.

Effet de mode ou de coïncidence, témoignage de reconnaissance ou de stratégies de marché, folklorique ou contemporain, le théâtre argentin est devenu un acteur important dans le réseau mondial du théâtre à la fin des années 2000. Le Festival d'Avignon, grand moment de reconnaissance et de visibilité d'artistes du théâtre, jouera un rôle fondamental dans cette internationalisation qui a continué à se développer ensuite avec l'arrivée des générations plus jeunes. Comment le théâtre argentin a-t-il intégré la programmation du Festival d'Avignon ? Quelle est sa particularité pour le public français ? Quel rôle joue la reconnaissance française dans la perception en Argentine des artistes ? Telles sont les questions que nous nous poserons pour analyser la logique contemporaine de diffusion et de célébration théâtrales, en étudiant deux éditions du Festival d'Avignon qui ont marqué le début et la consolidation d'un même processus.

7.3.2. La réception en France du théâtre argentin à travers le Festival d'Avignon

Le Festival d'Avignon est né en 1947 sous la direction de Jean Vilar. Conçu au départ comme une semaine dédiée à l'art dramatique français, en prolongation des politiques publiques de démocratisation de la culture, le Festival ne fera que croître les années suivantes en nombre de spectacles, en budget, en rayonnement international. Après la mort de Vilar en 1971 et une période de transition sous la direction de Paul Puaux (ancien résistant, militant communiste, homme de confiance de Vilar et administrateur du festival depuis 1966), c'est Bernard Faivre d'Arcier qui est nommé directeur en 1980. Le premier cycle de la gestion de Faivre d'Arcier (1980-1984) marque le passage du modèle original du festival à une conception de l'événement qui tient compte des nouvelles dynamiques de circulation du théâtre contemporain. Entre autres mesures, le festival étend ainsi sa durée d'une à trois semaines, démultiplie le nombre de spectacles ainsi que la présence de compagnies étrangères, et même si la création théâtrale contemporaine en est toujours l'axe prioritaire, il s'ouvre aux autres arts vivants comme la danse contemporaine, les marionnettes et les arts de la rue. Cette politique de « professionnalisation » et d'internationalisation sera poursuivie par Alain Crombecque (1985-1992), qui fera d'Avignon l'un des points névralgiques du réseau de circulation du théâtre contemporain ainsi qu'une des « vitrines » les plus réputées pour les artistes français et étrangers.

¹⁰⁰⁶ Entretien avec Emilio Garcia Whebi réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

En 1993, Faivre d’Arcier assume pour la deuxième fois la direction du Festival, en mettant l’accent sur l’excellence artistique et la place privilégiée d’Avignon dans le monde théâtral¹⁰⁰⁷. Sa gestion se terminera en 2003 dans un climat de fortes tensions – grève des intermittents du spectacle et finalement annulation de l’édition 2003 du Festival par décision de Faivre d’Arcier lui-même. Cependant, un peu avant que le durcissement des rapports sociaux au sein du secteur culturel impose de nouveaux défis au festival, Faivre d’Arcier aura développé une politique d’internationalisation rapprochant « les théâtres du monde » de la scène avignonnaise, ce qui sera déterminant pour la diffusion en Europe du travail de certains artistes étrangers. Dans le cadre de cette démarche d’internationalisation, le Festival d’Avignon aura inséré dans l’édition de 1999 une programmation dédiée au théâtre du sud de l’Amérique latine, avec plus de dix pièces provenant d’Argentine, du Chili et du Brésil¹⁰⁰⁸.

Une grande partie des déclarations du directeur lors de cette édition présentent son caractère international comme « l’avenir¹⁰⁰⁹ » du Festival, opposant cette ouverture à l’optique très « franco-française¹⁰¹⁰ » de Jean Vilar : « Petit à petit, dit-il, le festival s’est internationalisé, et maintenant la partie internationale a pris davantage d’importance au point que l’on peut considérer qu’il y a deux grandes parties : soixante pour cent d’expression française et quarante pour cent internationale¹⁰¹¹. » La programmation latino-américaine en 1999 s’inscrit dans une continuité puisque les éditions précédentes avaient déjà mis à l’honneur des régions du monde, comme le Japon, l’Inde et la Russie. L’année 2000 sera le moment de l’Europe centrale et de l’Est, en articulation avec un projet de diffusion à échelle européenne, qui initiera un modèle de coproduction internationale du théâtre contemporain dont le théâtre argentin va lui aussi bénéficier¹⁰¹². L’internationalisation de la programmation

¹⁰⁰⁷ « Dans les années quatre-vingts, Alain Crombecque, pendant ses huit ans de direction, a organisé des présentations thématiques sur les régions du monde, et puis moi, j’ai poursuivi avec des couleurs données chaque année à une région du monde non européenne. » Bernard Faivre d’Arcier, *Scène Magazine*, Genève, 16/06/1999.

¹⁰⁰⁸ La programmation argentine était constituée de *El pecado que no se puede nombrar* de Ricardo Bartis, d’une lecture de *Telaranas* d’Eduardo Pavlovsky, du spectacle de danse *Tango, vals y tango* d’Ana Maria Stekelman, et d’une rétrospective des pièces de El Periférico de Objetos (*Variaciones sobre B*, *Zoedipous*, *El hombre de arena* et *Maquina Hamlet*). Pour le Chili : *Gemelos* de la compagnie La Troppa. Et pour le Brésil, le spectacle de théâtre musical *Pernambouc* d’Antonio Nobrega et le spectacle de marionnettes *Caixa de imagens* de la Compagnie Caixa.

¹⁰⁰⁹ « – Après le Japon, l’Inde, la Russie... c’est l’Amérique latine qui est à l’honneur cette année. L’ouverture sur les dramaturgies étrangères c’est une priorité pour vous ? Bernard Faivre D’Arcier : Il est certain que le festival s’internationalise de plus en plus. C’est d’ailleurs l’avenir du festival. Avignon était autrefois trop franco-français, un reproche que nous faisaient souvent les professionnels venus de l’étranger. » In Achmy Halley, « L’international est l’avenir du Festival », *Théâtre Magazine*, été 1999.

¹⁰¹⁰ Bernard Faivre d’Arcier, *Scène Magazine*, Genève, 16/06/1999.

¹⁰¹¹ *Idem*.

¹⁰¹² « Le Festival d’Avignon (...) a lancé un projet baptisé THEOREM afin de soutenir, produire et diffuser des spectacles de théâtre, de théâtre musical et de danse réalisés par les équipes d’Europe centrale et de l’Est. Une

sera également soulignée par la maire d'Avignon lors de l'ouverture du festival, qui y trouve de plus une dimension politique puisqu'elle insistera sur le « rôle citoyen du théâtre dans le contexte international »¹⁰¹³.

Deux éléments caractérisent cette politique d'internationalisation et de professionnalisation du Festival. Avec la volonté de repérer de nouveaux talents venus d'ailleurs, le Festival d'Avignon se positionne comme la vitrine par excellence des artistes étrangers, dans le réseau des festivals et des salles européens. Cela relève aussi de la politique culturelle de la France à l'international, en lien avec les intérêts privés des professionnels de la scène, producteurs, programmateurs, etc. En ce qui concerne le premier élément, Faivre d'Arcier affirme que « les créateurs du monde entier rêvent de faire Avignon ». Puis il ajoute : « Avignon est d'ailleurs une fantastique carte de visite pour les metteurs en scène étrangers qui y ont été invités. C'est un label. Pour eux, c'est comme être sélectionné à Cannes pour un cinéaste¹⁰¹⁴. » Il défend par ailleurs une programmation axée sur la quête de talents – « seules les démarches artistiques m'intéressent¹⁰¹⁵ » – et indépendante du lobbying diplomatico-culturel d'États qui voudraient parfois imposer certains spectacles. Le choix s'appuie ainsi sur des critères esthétiques, et met en lumière des spectacles qui ne reçoivent pas beaucoup d'aide dans leur pays. La programmation sud-américaine de l'édition 1999 en est la preuve¹⁰¹⁶.

vingtaine de pays seront concernés par ce programme, de la Pologne à la Géorgie, de l'Estonie à la Bulgarie. Treize festivals ou structures de diffusion de sept pays (Allemagne, Belgique, Danemark, France, Grande Bretagne, Italie, Suède) se sont joints au festival d'Avignon pour constituer le comité de pilotage du projet THEOREM, en vue de choisir les 25 à 30 productions qui seront retenues. Une quarantaine d'autres théâtres et festivals sont également associés au projet, permettant une plus large diffusion des spectacles, dont une douzaine seront présentés à Avignon en juillet 2000, à l'occasion de la 54^{ème} édition du festival. '*Les objectifs sont d'abord artistiques*', explique le directeur du Festival d'Avignon, Bernard Faivre d'Arcier. Il s'agit '*de mieux faire connaître les talents des artistes d'Europe centrale et de l'Est, de permettre aux Occidentaux, créateurs et publics, de mieux les apprécier, après des années d'isolement et une décennie de transformations politiques, économiques et sociales*'. » In Yves Bourgarde, « Des projets avec l'Europe centrale et de l'Est pour l'an 2000 », *La Marseillaise*, 20/07/1999.

¹⁰¹³ « Le théâtre est la conscience réactive de notre époque, cette conscience qui s'exprime par-delà les frontières afin de toucher par la parole et par les mots. (...) La paix qui se meurt dans cette partie de la vieille Europe mérite que le théâtre fasse sa guerre. Le silence et l'angoisse pèsent désormais sur notre continent, c'est aujourd'hui à l'intelligence de reprendre le dessus et de le clamer pour défendre tout simplement la paix », déclare Marie-Josée Roig, maire d'Avignon, à l'ouverture de la 53^{ème} édition du Festival en 1999.

¹⁰¹⁴ Bernard Faivre d'Arcier cité par Achmy Halley in « L'international est l'avenir du Festival », *Théâtre Magazine*, été 1999.

¹⁰¹⁵ *Idem*.

¹⁰¹⁶ « Il est faux de dire que nous nous intéressons seulement aux grandes productions étrangères et aux théâtres institutionnels. Parfois, nous avons des problèmes diplomatiques sérieux quand les autorités culturelles d'un pays veulent nous imposer telle compagnie nationale ou tel groupe d'avant-garde représentatifs de ce qui se fait de mieux dans le théâtre local. Mais seules les démarches artistiques m'intéressent. Quand je suis allé voir la chorégraphe Ana Maria Stekelman dans son modeste local délabré de Buenos Aires pour l'inviter à participer au programme « Au Sud des Amériques », elle n'avait guère d'appuis locaux pour créer. C'est le fait que son travail a été remarqué par Avignon qui lui a permis d'obtenir le soutien du célèbre Théâtre San Martin de Buenos Aires

Edition 1999, l'Amérique du Sud à l'honneur

Comment dans ce contexte le théâtre sud-américain est-il présenté par le Festival d'Avignon ? « Venues du Chili, d'Argentine et du Brésil, des troupes pleines d'énergie jettent du sel sur les blessures de leur continent¹⁰¹⁷ », débutait un article de l'époque. L'objectif manifeste des programmeurs d'Avignon est de permettre la découverte de nouveaux artistes venant de régions lointaines, parfois peu reconnus par les institutions publiques locales. Il est aussi question de renforcer le rôle citoyen de l'art théâtral face à la violence des conflits planétaires. Le théâtre sud-américain des années 1990 vient satisfaire ces deux critères : il est représentatif de scènes théâtrales en plein essor, périphériques aux grands centres occidentaux du théâtre ; et il témoigne du caractère contestataire de l'art dans des conditions adverses.

Pendant les jours du festival de longs articles ont été publiés par la presse spécialisée. L'histoire récente des pays sud-américains et de leurs théâtres fournissait certes un matériau abondant. Présenté avec des titres assez significatifs comme par exemple « *Amérique latine. La douleur mise en pièce*¹⁰¹⁸ » ou bien « *L'Amérique latine entre en scène. Dans un continent longtemps étouffé par les dictatures militaires, le théâtre est une libération*¹⁰¹⁹ », le théâtre sud-américain renouait avec son rôle « citoyen », en tant que lieu où élaborer autrement le lien au politique. Bien évidemment, la plupart des articles parlent de l'après-dictature : d'abord des traces de la violence dans l'imaginaire des artistes, ensuite du système néolibéral mis en place dans la plupart des pays pendant les années 1990. Ces deux aspects expliquent aux yeux étrangers la précarité technique et budgétaire du circuit professionnel du théâtre d'art, mais également la forte productivité des artistes.

Ces artistes incarnent le nouveau théâtre résistant, ce sont de nouvelles figures exemplaires, non plus en butte aux dictatures militaires mais à la précarité, survivants de systèmes théâtraux désarticulés, faisant du bon théâtre malgré de maigres aides publiques – en comparaison bien entendu avec le système théâtral français. En plus, loin de faire un théâtre folklorisant, ils touchent des sujets universels et d'actualité depuis une expérience particulière. Parmi cet ensemble d'artistes, quelques-uns sont déjà reconnus dans leur pays et à l'étranger, comme l'Argentin Eduardo Pavlovsky (au festival d'Avignon de 1992, Jean-Louis Trintignant avait lu sa pièce « *Podesta* ») et le Brésilien Alberto Nobrega, de même que des compagnies

(...) Souvent, par manque de moyens, les spectacles que l'on voit à Avignon et qui ensuite sont joués dans leurs pays d'origine n'auraient pas vu le jour sans notre aide. » *Idem.*

¹⁰¹⁷Reportage de Marc Enguerand pour L'Express. 08 /07/1999

¹⁰¹⁸ *Idem.*

¹⁰¹⁹ Le Nouvel Observateur, 14/07/1999

formées entre les années 1980 et 1990 comme *El Periférico de Objetos*, *El Sportivo Teatral* de Ricardo Bartís, *La Troppa*, ou la *Compagnie Caixa*. Les conditions particulières de production de celles-ci sont mises en avant.

Cet axe journalistique se retrouve dans nombre d'articles, et les artistes eux-mêmes y contribueront. L'Argentine y tient une place particulière, d'abord parce qu'elle est le pays qui présente le plus de spectacles – notamment la rétrospective complète de l'œuvre du *Periférico de Objetos* – mais également parce que les caractéristiques du milieu théâtral indépendant argentin exercent une sorte de fascination pour un regard extérieur : il est précaire mais également en plein essor, et il dégage une fière identité locale. « Après Avignon, on rentre chez nous car c'est là que notre travail a du sens », disent les artistes argentins¹⁰²⁰. À ce propos, sous le titre « Le théâtre, un acte militant », la journaliste Chantal Malaure constate : « Être artiste en Argentine relève de l'apostolat. Les subventions ? Un miracle. Les salles où répéter et se produire ? Des oasis culturelles ne pouvant accueillir souvent qu'une centaine de spectateurs. Dans ces conditions, comment se passe le travail de création ?¹⁰²¹ » C'est Daniel Veronese, membre du *Periférico de Objetos*, qui lui répond : « C'est difficile, mais possible. On connaît les règles du jeu dès le départ¹⁰²². »

Le travail de Ricardo Bartís ainsi que celui du *Periférico de Objetos* attirent tout spécialement l'attention de la presse, comme le montre l'encadré suivant. Bartís et *El Periférico* dépeignent des univers sombres, bizarres, agressifs, leurs pièces sont traversées par une réflexion politique sans pour autant pouvoir être cataloguées de théâtre politique. Elles ne proposent pas de réponses aux grands questionnements ni de messages cachés mais plutôt un dérangement. La question du politique ressort néanmoins dans les entretiens menés par les journalistes avec les artistes, où nous retrouvons l'intention explicite de se détacher de la tradition du théâtre politique latino-américain auquel s'était habitué le public français. Selon Ricardo Bartís : « On ne peut pas changer grand-chose avec le théâtre. Sinon créer une autre réalité, parce que celle qu'on vit au quotidien est perverse¹⁰²³. » Et selon Daniel Veronese : « Notre théâtre est un théâtre d'instinct, sauvage (...) Le théâtre politique s'attaque à la raison,

¹⁰²⁰ « Après avoir fait le festival d'Avignon, on peut se demander 'Et maintenant, quoi ?' Mais l'homme a de la ressource et ne veut en rien céder, « le véritable travail est à faire en Argentine ». Daniel Veronese selon Chantal Malaure, « Le théâtre, un acte militant », s/r.

¹⁰²¹ *Idem.*

¹⁰²² *Idem.*

¹⁰²³ Ricardo Bartís, in Jean-Louis Perrier, « L'inquiétante étrangeté de Buenos Aires ». *Le Monde*, 08/07/1999.

nous on s'attaque au système nerveux. Plutôt que d'affronter de front le système, on préfère la périphérie¹⁰²⁴. »

Encadré N° 19 : Réception du théâtre argentin dans la presse française lors du Festival d'Avignon 1999	
Généralités sur l'Argentine et l'activité théâtrale	
Titre de l'article : « Théâtre sud-américain. La Scène contre le silence. » s/n	« Sous la dictature, comme dans beaucoup de pays d'Amérique latine, le théâtre était juste devenu un lieu refuge. Lorsqu'enfin revint la démocratie, tout restait à inventer. Et sans moyens : les subventions à l'art dramatique ne datent, en Argentine, que de... 1997 et ne concernent que quelques rares grandes salles de Buenos Aires. »
Titre de l'article : « Le théâtre, un acte militant » Auteur : Chantal Malaure.	« Être artiste en Argentine relève de l'apostolat. Les subventions ? Un miracle. Les salles où répéter et se produire ? Des oasis culturelles ne pouvant accueillir souvent qu'une centaine de spectateurs. Dans ces conditions, comment se passe le travail de création ? « C'est difficile, mais possible. On connaît les règles du jeu dès le départ ». <i>Siniestro</i> , un maître-mot dans le discours de Daniel Veronese. Indéfinissable en français. Sur la planète d' <i>El Periférico</i> on aime ce qui est déroutant, anormal dans une société qui veut imposer sa normalité. « Le rôle de l'artiste est d'exorciser des fantômes. Plutôt que d'offrir des réponses, il se doit de poser des questions. Pour moi, faire du théâtre est un acte militant ». Et les questions ne manquent pas dans ce pays hanté par un récent passé que l'on n'ose trop fouiller. Sur la <i>Plaza de Mayo</i> , les « folles de mai » hurlent toujours les noms de leurs disparus. Aujourd'hui en Argentine, l'état de paix n'est qu'apparence. Les heures sombres du régime militaire ne sont pas dévoilées. Basta ! A chacun de se débattre avec ses cauchemars. Pour autant, « <i>El Periférico de Objetos</i> » n'a pas choisi la voie du théâtre politique. « Notre théâtre est un théâtre d'instinct, sauvage, explique Daniel Veronese. Le théâtre politique s'attaque à la raison, nous on s'attaque au système nerveux. Plutôt que d'affronter de front le système, on préfère la périphérie. »
Titre : « L'inquiétante étrangeté de Buenos Aires » Auteur : Jean-Louis Perrier (envoyé spécial à Buenos Aires). Le Monde, 08/07/1999	« Le théâtre a son off-Corrientes. En plein essor. Le <i>Babilonia</i> est l'un des plus réputés. Sa façade étroite projette un trapèze de lumière sur une rue obscure, comme dans un film des années 40. A l'intérieur : deux petites salles et une cafétéria que ni l'architecture, ni le public ne distinguent de leur semblables de Berlin, Milan, Barcelone, Paris. Y niche une antenne de cette confrérie mondiale qui parle couramment le Samuel-Beckett, ou le Heiner-Muller. Le quartier – celui des Halles – est encore considéré comme « hostile ». Il fut un Bronx portègne, avec ses bordels et ses tueurs, qui conduisait les spectateurs à sortir en rasant précipitamment les murs pour rejoindre le métro ou la voiture. Puis les Halles ont été transformées en un gigantesque centre commercial. Un phare éblouissant – jusqu'à la douleur – de l'autre mondialisation, celle des marchandises et des consommateurs, où triomphent le marbre et le verre, et devant lesquelles vacillent les minuscules quinquets du <i>Babilonia</i> . »
Sur Ricardo Bartis et le Sportivo Teatral	
Titre : « Au Festival d'Avignon, les Sud-Américains sèment le	« Cette métaphysique populaire, on la retrouve dans le travail de Ricardo Bartis. Chaque acteur joue son personnage à la folie, tanguant entre réalisme et burlesque. Cela donne des scènes hilarantes et pathétiques,

¹⁰²⁴ Daniel Veronese in Chantal Malaure, « Le théâtre, un acte militant », s/r.

<p>bonheur dans le mistral » Auteur : Alexandre Demidoff Référence : Le Temps, 17/07/1999</p>	<p>comme ce moment où ces bandits d'utopistes se mettent à danser en combinaison dans la pénombre sur un air de bandonéon. Et surtout un moment de plénitude théâtrale, lorsque sens de la cérémonie et du ridicule s'allient pour faire croire à la chimère et la récuser du même coup. »</p>
<p>Titre : « L'inquiétante étrangeté de Buenos Aires » Auteur : Jean-Louis Perrier (envoyé spéciale à Buenos Aires). Le Monde, 08/07/1999</p>	<p>« Comme des milliers d'intellectuels, Ricardo Bartís est un rescapé de la terreur ». « Carlos Menem est, selon lui, une créature inventée par Arlt dans les années 30. Il interroge : quelle différence entre les bouffons qui voulaient prendre le pouvoir en s'appuyant sur les profits d'un réseau de maisons closes, et ceux qui le tiennent des supermarchés ? Il crache son dégoût pour la vulgarité d'un pouvoir qui a « réintégré le parti militaire » et pratique la corruption à hautes doses. « Ce que je fais au théâtre importe peu. C'est un plaisir individuel. On ne peut pas changer grand-chose avec le théâtre. Sinon créer une autre réalité, parce que celle qu'on vit au quotidien est perverse. » Une perversité déjà tout entière contenue dans la « modernité alarmante » d'Arlt, dans l'ouverture d'un territoire poétique et non psychologique qui permet au metteur en scène de « sortir de la représentation ».</p>
<p>Titre : « Une déchirante descente en enfer » Auteur : Martine Bres</p>	<p>« Le travail de l'Argentin Ricardo Bartís ne cède pas à la complaisance, il est loin d'un théâtre de convention. L'histoire funèbre de ce pays a forgé le caractère d'un homme, qui affirme sa méfiance des institutions bien pensantes, du jeu social et du pouvoir. On peut dire que le théâtre de Bartís est engagé, avec un zeste de frayeur, car, quoi qu'on dise, on n'aime guère être dérangé dans ses convictions. Mais il est beaucoup plus que cela, il ouvre la voie d'un espace intérieur régi par la peur, l'incertitude, la lâcheté. »</p>
<p>Sur El Periférico de Objetos</p>	
<p>Titre : « Les inquiétantes étrangetés de Daniel Veronese » Auteur : Armelle Héliot Le Figaro, 19/7/1999</p>	<p>« Agir en artistes. Autrement dit, l'inquiétante étrangeté ou ce que Veronese appelle « <i>lo siniestro</i> ». Car pour ces artistes qui ont vécu, enfants, adolescents, la dictature et son cortège de cruautés, rien ne saurait être anodin, insignifiant, au pays des disparus, au pays des morts que l'on n'a jamais retrouvées, les fables du <i>Periférico</i> prennent valeur politique. « Mais prendre de front des problèmes sociaux ne nous intéresse pas, précise Veronese. C'est en artistes que nous voulons agir. Sans discourir, sans avoir des avis à distribuer là et là. C'est par l'art que nous pouvons avoir une légitimité et que nous voulons nous inscrire dans la société. »</p>
<p>Titre : « Periférico tire les fils de l'angoisse » Auteur : René Solis Libération, 21/07/1999</p>	<p>« Impossible d'oublier, par exemple, la marionnette torturée de <i>Maquina Hamlet</i>, implacable métaphore de toutes les plaies recouvertes par Heiner Muller. En résonance avec les mots de Daniel Veronese quand il parle d'une « théâtralité qui prend en charge les blessures. »</p>
<p>Titre : « Messe noire » Auteur : Frédéric Ferney s/r</p>	<p>(sur <i>L'Homme de Sable</i>) : « Orgues, encens, bougies, meurtres, infanticides. C'est une messe noire, un exorcisme, une allégorie trop claire des crimes enfouis de la dictature (...) Ça conspire, ça copule, ça pullule : on est tour à tour fasciné ou dégoûté par ce qu'ils montrent. Leur propre, c'est de bricoler dans l'incurable avec des images essentielles. Leur talent, c'est de nous forcer à les suivre, même à contrecœur, de nous entraîner là où l'on n'a pas envie d'aller, au-delà de l'humain, dans un autre règne. »</p>
<p>Titre : « L'inquiétant 'siniestro' d'El Periférico de Objetos » Auteur : Matin Dauphine Vancluse, 23/07/1999</p>	<p>« Le principal initiateur, Daniel Veronese, est l'un des auteurs dramatiques les plus importants d'Argentine. Chaque spectacle est une création collective dont la ligne conductrice est « l'étrange », « le siniestro » comme disent les argentins. (...) « Le Péreférico bannit tout repère connu... Ce monde « bizarroïde » vous colle aux rétines. Malaise il y a, et admiration devant un travail, bien particulier il faut le souligner, mais</p>

Bien évidemment, la réception des artistes argentins par le public français a eu des effets dans leur diffusion et dans leur reconnaissance en Europe et également en Argentine. La présence argentine au Festival d'Avignon a intensifié la circulation – programmation par d'autres théâtres, dans d'autres festivals, encouragement à la traduction et à la publication par des maisons d'éditions françaises – et a ouvert la porte aux artistes plus jeunes qui rejoindront les scènes européennes par la suite. Cependant, même si le discours des programmeurs du Festival met l'accent sur la mission de « découverte » d'artistes, et si une programmation à Avignon est un moment charnière dans la carrière internationale de ces artistes, il faut aussi relativiser la « découverte ». Ricardo Bartís, *El Periférico* et Daniel Veronese sont déjà connus par le public international du fait de leur participation à plusieurs festivals internationaux. Par ailleurs, la visibilité que donne Avignon à ces artistes a des répercussions sur la presse, les institutions et le public argentin. Certains des artistes, suite à leur sélection par Avignon, ont trouvé des aides publiques pour la coproduction, comme c'est le cas d'Ana Maria Stekelman ou de Ricardo Bartís. « Dans certains cas, comme celui de *Tango, vals y tango*, l'invitation à Avignon a ajouté un grand crédit¹⁰²⁵ », observe le journal argentin *Clarín*. *El Periférico*, bien qu'habitué déjà des scènes européennes, a trouvé des coproductions pour sa prochaine création grâce notamment à sa rétrospective à Avignon

Certes, Avignon est vu par les artistes comme une « grande vitrine » et une excellente opportunité pour se produire, mais ceux-ci émettent également des réserves. Pour Bartís, « il ne faut pas s'aveugler : dans la sélection du Festival le lobbying intervient aussi.¹⁰²⁶ ». En outre, le « rêve argentin » est relatif : « Nous sommes programmés en France aussi parce que nous ne sommes pas chers. Ces festivals payent très peu et il faut se battre pour garantir certaines conditions. » Veronese quant à lui estime que « l'expérience des festivals est très profitable, mais à un moment donné il faut rentrer [car] c'est aux Argentins que je peux et je veux parler¹⁰²⁷. »

Inséré dans le réseau international du théâtre contemporain et ayant éveillé l'intérêt des programmeurs et des ambassadeurs culturels des deux côtés de l'Atlantique, le théâtre argentin en France n'a cessé d'accroître sa présence depuis son passage à la fin des années 1990 par le festival d'Avignon. L'arrivée d'une nouvelle génération du théâtre *portègne* dans

¹⁰²⁵ Ivana Costa, « Los argentinos que cruzan el charco », *Espectáculos, Clarín*, 5/07/1999.

¹⁰²⁶ *Idem*

¹⁰²⁷ *Idem*.

le « Paris-Buenos Aires » du Festival d'Automne en 2011 ainsi que le Focus sur l'Argentine lors du Festival d'Avignon de 2015, vont le confirmer, mais également établir une continuité avec les premiers artistes de l'après-dictature.

Edition 2015, Focus Argentine

« Ces petits frères de Daniel Veronese et de Ricardo Bartís ont déjà rayonné en France, mais leur présence conjointe à Avignon éclaire le théâtre tel qu'il palpète actuellement dans cette partie de l'Amérique du Sud¹⁰²⁸ », dit un article de presse sur la nouvelle programmation argentine au Festival d'Avignon. Un peu plus de quinze ans après le premier débarquement d'artistes argentins sur la scène avignonnaise, les choses ont beaucoup changé dans le théâtre du sud de l'Amérique latine, en termes de reconnaissance internationale. Les dernières générations d'artistes sont fortement représentées dans le réseau international, notamment sur la scène européenne. Des plateformes françaises de production et de représentation pour les artistes argentins ont été créées (notamment Ligne Directe, dirigée par Judith Martin), et Buenos Aires constitue un lieu de formation à l'étranger pour les jeunes comédiens français. Néanmoins, la rhétorique persiste d'une scène créée sur la précarité des ressources. Le récit d'une scène portègne effervescente malgré le manque de moyens matériels reste le mode de présentation privilégié du théâtre argentin de l'après-dictature. Un point de vue dont les artistes comme les programmeurs savent qu'il reflète imparfaitement la réalité – notamment depuis que des politiques de subvention à l'activité théâtrale ont été mises en place au début des années 2000 – mais auquel ils recourent afin d'alimenter un récit romantique de la résistance du théâtre à tous types de contraintes, politiques et économiques. Dans un article pour *Télérama* intitulé « La scène argentine revient en force à Avignon », Joëlle Gayot écrit :

Nés à Buenos Aires dans les années 1960-1970, alors que leur pays se débattait entre le général Perón et la junte militaire, trois artistes singuliers réaffirment cet été le lien historique entre le Festival et les créateurs argentins. Ces petits frères de Daniel Veronese et de Ricardo Bartís ont déjà rayonné en France, mais leur présence conjointe à Avignon éclaire le théâtre tel qu'il palpète actuellement dans cette partie de l'Amérique du Sud. Un plein feu qui révèle l'étonnante vitalité de créations usinées à mains nues, dans une précarité devenue le préalable d'aventures esthétiques et humaines hors du commun. Les trois metteurs en scène travaillent à la marge, hors institution, sans subvention et parfois même au fond de leur jardin où Claudio Tolcachir (40 ans) a, par exemple, construit son propre lieu. (...) La misère économique n'est pas un motif de plainte mais le moteur d'une rage salutaire. À la question « Qu'est-ce qui vous précipite vers les planches ? », Sergio Boris répond lapidairement : « La faim », tandis que, d'un

¹⁰²⁸ Joëlle GAYOT, « La scène argentine revient en force à Avignon », *Télérama*, 15/07/2015,

charmant néologisme, Mariano Pensotti (42 ans) dissipe les malentendus : « Le pire serait de romantiser l'idée selon laquelle l'art peut être créé sans argent. Le théâtre en Argentine serait beaucoup plus intéressant avec le soutien financier qu'il mérite¹⁰²⁹ ».

Dans cette longue citation nous retrouvons peu ou prou tous les éléments de la présentation « sociologique » du théâtre argentin dans la presse : situation politique complexe, précarité du circuit, autogestion des lieux et passion comme moteur principal de l'activité théâtrale indépendante. Pour autant, ce théâtre fait par les « petits frères de Daniel Veronese et de Ricardo Bartís¹⁰³⁰ » n'est pas uniquement caractérisé par ses conditions de production mais également par son esthétique, une théâtralité qui lui est propre. Un théâtre qui n'est pas féru des classiques, soulignent d'autres critiques français (et Joëlle Gayot elle-même) ; un théâtre qui préfère faire ses pièces à partir de créations collectives, sur la base d'improvisations et avec des dramaturges locaux, plutôt que d'adapter des grands noms du théâtre mondial ; un théâtre qui a son environnement proche comme source d'inspiration, un théâtre qui fait « naître la poésie et la beauté de situations quotidiennes¹⁰³¹ ». Les trois invités de la 69^{ème} édition du Festival d'Avignon en 2015, Claudio Tolcachir avec sa dernière création « *Dinamo* » – codirigée avec Lautaro Perotti et Melisa Hermida, ses collègues de Timbre 4 –, Sergio Boris avec « *El Syndrome* » – travaux de création avec les élèves de l'École Supérieure de Théâtre Bordeaux Aquitaine – et Mariano Pensotti avec sa pièce « *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* », partagent certains traits communs dans leur esthétique :

L'opulence sur les planches ne transparait pas ici dans des décors dispendieux, une débauche de technologie ou de grandioses machineries. La flamboyance des représentations naît juste d'un artisanat patient et méticuleux. Elle se décèle dans la vibration commune que produisent lumières, musiques, jeu des acteurs et textes le plus souvent issus d'improvisations (...) Les Argentins ne sont pas friands des classiques. Plutôt que de monter le répertoire, ils prêtent l'œil et l'oreille à ce qu'ils connaissent intimement : leur monde contemporain, ses peurs, ses désirs, ses difficultés à être. Les thèmes traités germent dans le quotidien¹⁰³².

Au-delà de la subjectivité du discours de la presse et des programmateurs, qui valorisent bien évidemment ceux qu'ils ont choisis, ces extraits nous fournissent des exemples significatifs de ce qui est mis en avant, dans un milieu où les propositions théâtrales venues d'ailleurs abondent. La réception française est assez significative de la façon dont est perçu le

¹⁰²⁹ *Idem*

¹⁰³⁰ *Idem*.

¹⁰³¹ *Idem*.

¹⁰³² *Idem*.

théâtre argentin à l'étranger, et de la manière dont il s'implante. Les trois artistes programmés par le Festival d'Avignon en 2015 avaient déjà un point d'ancrage dans le milieu français au travers d'une société de production commune, Ligne Directe, et ils étaient connus du public français depuis quelques années. Claudio Tolcachir avait présenté en France ses créations antérieures, « *La omision de la familia Coleman* », « *Tercer Cuerpo* », « *Emilia* » et « *El viento en un violin* » (création en coproduction française, réalisée en 2010 à la Maison des Arts de Créteil). Sergio Boris, qui faisait partie de la distribution de « *El pecado que no se puede nombrar* » présentée par Ricardo Bartís à Avignon en 1999, a intégré la programmation 2014/2015 du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers et travaillait déjà en partenariat avec l'École Supérieure de Théâtre Bordeaux-Aquitaine. Quant à Mariano Pensotti, la plupart de ses pièces ont été coproduites par le *Kunstenfestivaldesarts* de Bruxelles et ont été montées en France : « *El pasado es un animal grotesco* » a été joué au Théâtre de la Colline en 2013 ainsi que « *Cineastas* » à la Maison des Arts de Créteil la même année, toutes les deux obtenant un excellent accueil de la critique¹⁰³³. Il a été également artiste invité de la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain lors de l'exposition de photographies « Amérique latine » réalisée en 2014. La première de la tournée européenne de « *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* », coproduction multiple qui aura également le Festival d'Avignon comme partenaire, aura lieu à Avignon¹⁰³⁴.

Ces artistes intègrent une circulation internationale à grande échelle, en bénéficiant de coproductions, et même s'ils deviennent ainsi un peu moins représentatifs de l'Argentine, ils se positionnent en continuité avec les artistes argentins de l'après-dictature qui les ont précédés. Tous également restent fidèles à Buenos Aires, la ville où ils reviennent pour continuer à créer et à développer leur projet artistique. Un double processus de mondialisation et de réaffirmation locale du théâtre se développe ainsi pendant les années 2000, révélant l'ancrage local des artistes tout en démontrant que le sud de l'Amérique latine n'est pas un endroit si hostile pour la création artistique.

Cette nouvelle dynamique de circulation qui s'inaugure pendant les années 1990 et se développe pendant les années 2000 impose de nouvelles règles dans la production des

¹⁰³³ Voir : Bea Borgers, « Les labyrinthes borgésiens de Mariano Pensotti », *Les InRocks*, 03/12/2013 ; ou Jean-Louis Perrier, « Le théâtre comme roman », *Mouvements*, 2013.

¹⁰³⁴ *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* est une coproduction du Festival d'Avignon, du Centro Cultural San Martín (Buenos aires), du Festival Internacional de Buenos Aires, du *Kunstenfestivaldesarts* (Bruxelles), du Festival Theaterformen (Hanovre), du Mousonturm (Francfort), du Hauhebbel am ufer (Berlin), de la Maison des Arts de Créteil, du Théâtre Nanterre Amandiers, avec le soutien du ministère de la Culture de la ville de Buenos Aires.

créations, dans la manière de les présenter, elle nécessite que les artistes s'adaptent aux conditions du marché, et elle modifie les formes de reconnaissance artistique. Les artistes en sont bien conscients : « Quand tu commences à obtenir une légitimité à l'étranger, tu deviens une personne reconnue dans le milieu local¹⁰³⁵ », observe Ana Alvarado du *Periférico de Objetos*. Emilio Garcia Whebi décrit de son côté la recherche infructueuse d'aides en Argentine pour monter un projet, jusqu'à que celui-ci soit retenu par un festival à l'étranger et qu'alors s'ouvrent de nombreuses portes¹⁰³⁶. En synthèse, la reconnaissance et la légitimité qu'ont obtenues les artistes que nous étudions ne peut pas s'analyser sans considérer l'intégration de la scène argentine dans le réseau mondial, laquelle s'est produite principalement par le biais du succès de certaines de leurs pièces, ainsi que grâce à la rapide mise en place de structures de coproduction internationale.

7.4. Reconnaissance et célébration du théâtre argentin

A travers les deux premières sections de ce chapitre nous avons voulu analyser la consolidation de deux dynamiques discursives liées à la célébration des artistes. Cette analyse a révélé de nettes différences, voire une opposition, dans la mesure où un type de discours tend à une sorte de relocalisation nationale (celui de la critique universitaire) et l'autre à une internationalisation (celui des programmeurs et des producteurs). En outre, la critique théâtrale se développe fondamentalement à l'intérieur de l'université ou à travers des réseaux nationaux et internationaux de chercheurs qui interagissent rarement avec les circuits de programmation et de production où commencent à travailler les artistes argentins. Cependant, tant les critiques que les programmeurs produisent des discours qui prolongent l'effet de certaines œuvres dans le temps et dans l'espace. Revenons donc sur les hypothèses du départ afin de tirer quelques conclusions sur la pertinence de la notion de cercles de célébration quand on veut désigner deux réseaux de médiation si différents et les influences que l'un et l'autre exercent sur la réception et la diffusion du théâtre argentin.

La notion de « cercles », aujourd'hui utilisée fréquemment pour l'analyse des réseaux sociaux¹⁰³⁷, relève de l'héritage simmelien. En effet, c'est George Simmel qui l'a introduite pour définir les différents ensembles de relations que traversent un individu au long de sa vie (famille, amis, travail, etc.), des « cercles sociaux » qui ont des valeurs et des normes souvent

¹⁰³⁵ Entretien avec Ana Alvarado réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2013.

¹⁰³⁶ Entretien avec Emilio Garcia Whebi réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

¹⁰³⁷ Alain DEGENNE *et al*, *Les réseaux sociaux. Une approche structurale en sociologie*, 2^e édition ; Paris, Armand Colin, « collection U », 2004, 295 pages.

différentes. Ce qui nous intéresse particulièrement ici est la conceptualisation de chaque cercle social comme un univers spécifique, ancré dans une configuration spatiale et temporelle particulière¹⁰³⁸. Ces cercles, sans qu'ils soient fermés aux influences extérieures, montrent des dynamiques de fonctionnement qui leur sont propres et qui vont définir également des comportements et des manières de perception typiques à chacun. En outre, ils coexistent de manière entrecroisée dans la vie d'un même individu, bien qu'il y en ait toujours un qui prenne une importance majeure dans la construction identitaire du sujet.

La notion de cercle, abstraction sociologique aidant à comprendre le processus de socialisation de l'individu, peut être réutilisée dans le cadre de notre étude, dans la mesure où les « cercles » supposent un ensemble de relations sociales, avec un ancrage dans le temps et dans l'espace, une série de valeurs et de normes de fonctionnement qui leur confèrent une certaine unité. Dans la période que nous étudions, nous retrouvons des cercles qui contribuent, chacun à sa manière, à la célébration des artistes et des œuvres, soit par l'inclusion dans des publications, des cours, des prix, soit par la programmation et la coproduction. Cette célébration devient également médiatrice privilégiée de la réception en proposant des codes de déchiffrement du potentiel artistique des personnes et des objets.

Ainsi, la critique locale ouvre le théâtre de l'après-dictature à un circuit plus élargi d'artistes, et à travers ses publications et ses activités d'enseignement et d'étude elle contribue à lui conférer un statut d'exceptionnalité artistique qui persiste jusqu'à nos jours. L'importance du travail académique tient au fait qu'il a permis de dépasser la réception immédiate des œuvres, et de transmettre celles-ci, à travers des écrits ou de la mémoire orale, aux générations suivantes. Par ailleurs, les différents acteurs engagés dans la circulation internationale du théâtre argentin contribuent à son rayonnement mondial et à la découverte de celui-ci par des publics étrangers. La présentation de ce théâtre, au moins en France, aura suivi un double cheminement : par l'individualisation des artistes d'une part, et d'autre part par le renouvellement de ce qu'on entend par « théâtre argentin ». Celui-ci devient au fur et à mesure quelque chose de moins exotique, pour évoquer des directions esthétiques très précises.

Ainsi, nous pouvons revenir sur notre première hypothèse pour confirmer que le statut novateur dont ont joui – et jouissent encore – certains artistes du théâtre indépendant de l'après-dictature a été amplifié à travers le temps et l'espace par des cercles de célébrations,

¹⁰³⁸ George SIMMEL (1999). *Sociologie, Étude sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF.

producteurs de discours experts qui donnent un sens historique et une justification philosophique aux choix esthétiques des artistes. Les motivations manifestes des cercles diffèrent : chez les critiques-chercheurs il s'agit de comprendre, d'expliquer ou d'interpréter les nouvelles expressions théâtrales ; chez les programmeurs et les directeurs de salles et de festivals il s'agit de découvrir de nouveaux talents et de faire valoir leur attractivité pour le public. Toutefois, une préoccupation rassemble les intérêts spécifiques de ces deux cercles : que les œuvres et les artistes désignés soient en quelque sorte validés par le public et par la presse, ce qui confirmera la valeur de leur découverte et positionnera ceux qui en sont à l'origine à une place privilégiée au sein de leur propre cercle. Ainsi, un soin particulier est apporté à la manière dont les artistes sont présentés, qui soit le plus honnête possible mais ne se prive pas pour autant d'être enthousiaste.

La manière dont les artistes et les œuvres sont présentés tend à mobiliser une série de concepts, de données historiques, de catégories esthétiques, et à établir des rapports entre ceux-ci qui vont agir bien évidemment sur la réception des œuvres. Ainsi, un discours forme consensus autour du théâtre argentin, qui d'une part le relie à l'histoire politique et sociale du pays mais qui le définit également en rapport à l'évolution de l'art théâtral en général et à un agencement particulier des composantes du processus de création. Les nouvelles générations du théâtre indépendant, celles qui émergent dans l'après-dictature, ne sont pas seulement constituées de résistants à la répression ou à la précarité, ni d'artistes en rupture vis-à-vis de la longue tradition du théâtre politique. Les artistes sont également présentés comme faisant des choix esthétiques engageants, inscrits dans l'histoire du théâtre universel. La centralité du jeu des comédiens, la désacralisation du texte dramatique, un théâtre de petites scènes, un théâtre qui utilise comme source d'inspiration principale l'univers de la vie quotidienne, telles sont certaines des caractéristiques du théâtre argentin qui sont mises en avant à destination du public effectif et potentiel, national et étranger.

Une fois établis les mécanismes qui permettent d'analyser la critique universitaire et les réseaux de circulation internationale dans une même catégorie, celle des cercles de célébration, il faut passer à l'analyse de ce qui les sépare, afin de reprendre notre deuxième hypothèse. Celle-ci postulait au début de ce chapitre qu'en même temps que les études théâtrales se développent au sein de l'université et que la critique journalistique perd de son crédit parmi les artistes, une nouvelle dynamique de reconnaissance s'impose, liée à l'amplification de la circulation internationale des artistes. Cela peut paraître une évidence pour ceux qui connaissent la dynamique d'internationalisation du théâtre contemporain, mais

cela amène également un questionnement crucial pour notre étude car une grande partie de notre argumentation sur le processus d'autonomisation du théâtre argentin face à la domination des métropoles culturelles en dépend. Si la reconnaissance locale des artistes devient finalement subalterne à la reconnaissance dans le réseau international – et plus précisément en Europe qui en est un point névralgique –, est-ce que nous assistons à une ouverture du théâtre argentin vers l'étranger ou plutôt à une soumission de ce théâtre aux logiques qu'imposent les nouvelles centralités théâtrales à l'échelle internationale ?

D'une part nous ne pouvons pas négliger que la reconnaissance acquise par certains des artistes de l'après-dictature à l'étranger modifie leur reconnaissance dans leur propre pays. Une amplification de l'intérêt local suite à un succès à l'étranger a été soulignée par plusieurs de nos interlocuteurs, associée à la place plus importante que les journaux à fort tirage consacrent aux artistes à leur retour de tournée ainsi qu'à une facilité accrue pour trouver des subventions. D'autre part, la perte d'influence de la critique s'explique par des dynamiques qui lui sont propres, comme la crise du rôle des intellectuels dans l'opinion publique et le repli de l'université sur elle-même.

D'après notre étude, la perte d'influence d'un cercle de célébration et l'importance croissante de l'autre ne montrent pas forcément une perte d'autonomie du théâtre argentin vis-à-vis des dynamiques mondiales, mais plutôt l'entrée du théâtre argentin dans un type de circulation théâtrale assez récent qui le relie au paradigme de l'art contemporain. D'ailleurs le premier cercle, celui de la critique, expérimente lui aussi un processus d'internationalisation avec une circulation accrue des chercheurs et de leurs travaux. Le changement d'échelle, caractéristique d'un processus de globalisation, est loin, dans le cas du théâtre, de dissoudre les particularités locales. En effet, une des plus grandes réussites du théâtre argentin, au moins pour le moment, est de se régénérer constamment au niveau local – et d'attirer vers le local l'attention de l'étranger – en même temps qu'il trouve sa place dans le réseau international.

Cela nous interroge *in fine* sur les formes de reconnaissance du théâtre d'art aujourd'hui et sur un changement de dynamiques de production et de diffusion à un niveau global. Nous avons évoqué lors de notre introduction une possible 'contemporanéisation' du théâtre d'art qui le rapprocherait des caractéristiques constatées dans d'autres champs artistiques et qui ont conduit certains sociologues de l'art à postuler « un changement de

paradigme¹⁰³⁹ ». Ensuite, nous avons constaté l'importance accrue du discours conceptuel autour de l'œuvre ainsi que la centralité de la figure de l'artiste pour la consécration de certains projets. Enfin, nous avons analysé l'insertion du théâtre argentin dans les réseaux festivaliers et les nouvelles logiques de production et de diffusion que ceux-ci imposent et qui conduisent à le placer au cœur des dynamiques nouvelles de la circulation théâtrale à un niveau global – augmentation de la demande due à la multiplication des structures, augmentation de la production d'œuvres. Même si nous ne disposons pas encore de suffisamment d'éléments pour une analyse approfondie qui justifierait une thèse à part entière, peut-on parler, à partir de la connaissance du cas argentin, d'un changement de paradigme dans les formes de reconnaissance du théâtre d'art à un niveau global ?

Nathalie Heinich, afin d'analyser ce qu'elle considère comme une révolution artistique menée par l'art contemporain, postule que :

(...) L'art contemporain repose sur la transgression des frontières de l'art telles que les perçoit le sens commun ; et les institutions, en acceptant voire en encourageant ces transgressions, sont au principe d'un « paradoxe permissif » entraînant une radicalisation des propositions artistiques dans une « partie de main chaude » qui ne cesse d'élargir les limites imparties à l'art¹⁰⁴⁰.

Il y a d'abord une transgression des frontières de l'art et un encouragement institutionnel à ces transgressions que nous constatons également dans le théâtre, au moins à partir des années 1990. Ces transgressions supposent un entrecroisement des lignes et des limites : entre la notion d'originalité, celle d'auteur, l'idée de « bon goût », parfois le sens même de ce qui est beau. « Par sa focalisation sur l'épreuve des limites, l'art contemporain répond à l'attente de sensations plus que d'élévation spirituelle ou d'émotion esthétique, comme dans les paradigmes classique et moderne¹⁰⁴¹ », explique Heinich. Il y a un langage particulier dont la maîtrise marque une frontière entre ceux qui sont à l'intérieur du circuit et ceux qui sont à l'extérieur ; le statut de l'artiste change radicalement, dans le sens où il ne se situe plus en rapport à l'histoire mais en rapport à son propre parcours. Une bulle esthétique et financière s'établit au fur et à mesure autour des réseaux de circulation – pour autant, si le champ de l'art contemporain devient un espace d'investissement à coups de millions d'euros, celui du théâtre reste dépendant des aides publiques.

¹⁰³⁹ Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain*, op. cit.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 62.

Le changement décrit par Heinich dans le champ de l'art contemporain présente des structures similaires dans celui du théâtre si on l'analyse à travers sa dynamique globalisée, notamment avec les phénomènes de festivalisation, de coproductions internationales et de présentation discursive des trajectoires des artistes. Pouvons-nous inscrire le changement du théâtre argentin que nous essayons d'analyser dans une dynamique plus globale du théâtre d'art, qui suivra un changement de paradigme tel qu'il a été décrit pour les arts visuels ? La réponse est double. Affirmative dans la mesure où les nouvelles générations théâtrales trouvent bon accueil à l'étranger et prennent leur place au sein du circuit international. Mais la réalité d'un nouveau paradigme ne peut qu'être relativisée, car les œuvres et les artistes renforcent leur inscription locale, avec une dynamique de fonctionnement du circuit argentin qui lui est propre et qui est bien différent des logiques internationales, même de celles que suivent les autres grandes villes. À Buenos Aires s'est construit et persiste (ou résiste) encore un système théâtral composé de plusieurs circuits superposés, qui a développé depuis les années 1980 des stratégies de fonctionnement particulières, parfois très éloignées de ce qui se pratique ailleurs. N'ayant pas un « théâtre public » qui concentre une partie importante de la création et de la formation théâtral d'art, seule la persistance d'une scène indépendante passant des accords et avec le public et avec le privé peut assurer une certaine qualité artistique et une inventivité. Pour les artistes portègues du théâtre d'art, il y a donc « le local » et « l'international », deux univers aux logiques différentes, auxquelles il faut s'adapter. Buenos Aires demeure le point de départ et la destination finale de leur circulation théâtrale.

TROISIÈME PARTIE
Théâtralité et politisation

Introduction à la troisième partie

« Je vois dans les intrigues que nous inventions le moyen privilégié par lequel nous reconfigurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette... »

Paul Ricœur¹⁰⁴²

Dans les deux premières parties de cette thèse nous avons identifié et analysé les différentes dimensions du changement des manières de faire et de penser le théâtre indépendant qui ont eu lieu en Argentine pendant les années 1980 et 1990. Dans cette optique, trois dimensions ont été fondamentales pour analyser sociologiquement le phénomène artistique : le contexte socio-politique où ce théâtre se fait ; l'état de l'art théâtral par rapport aux traditions et aux paradigmes dominants (tant au niveau national qu'international) ; et la rencontre entre les artistes et le public. Dans la troisième partie, nous aborderons un autre concept essentiel, celui de la théâtralité, qui s'applique au registre esthétique. Et nous le mettrons en rapport avec le rôle politique du théâtre qui ne cesse d'être un questionnement dans l'historicité de l'indépendance.

Premièrement, nous avons considéré le contexte socio-politique où ce théâtre est envisagé, pratiqué, théorisé, critiqué ou célébré. Cela comprend un complexe social, politique et économique où s'insèrent des acteurs hétérogènes comme les institutions publiques (organismes de l'État, écoles de formation théâtrale, récompenses, universités), des acteurs privés, des organisations ou des rassemblements de différente teneur (associations d'artistes, de critiques, lieux de socialisation) ; mais cela implique également de considérer l'aspect dynamique du complexe, comme par exemple la productivité du secteur théâtral (à l'échelle d'une ville comme Buenos Aires mais également en tenant compte de l'insertion de Buenos Aires dans les réseaux internationaux de circulation théâtrale), le changement des législations, et les mutations dans la composition du public. Dans cette démarche, « l'après-dictature » devient parfois une notion trop large que nous devons traiter avec précaution. Dès que nous parlons des années 1980 et 1990 en Argentine, la fin de la dictature militaire s'impose comme la principale variable explicative des différentes manifestations émergentes, aussi bien artistiques que politiques. Certes, les effets de la dictature militaire et surtout les politiques culturelles du retour à la démocratie sont un axe incontournable pour comprendre la reconfiguration de l'activité théâtrale ainsi que le positionnement esthétique et politique des

¹⁰⁴² Paul RICŒUR, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.13.

artistes. Néanmoins, mettre l'accent sur les conséquences de la dictature risque d'invisibiliser les dynamiques du champ artistique lui-même, en induisant un biais de perception touchant les formes de rassemblement et de circulation entre artistes qui sont plus affirmatives que réactives, c'est-à-dire qui témoignent de l'existence d'une vitalité créative au présent. Ainsi, insérer le théâtre dans le contexte socio-politique de l'Argentine des années 1980 et 1990 implique avant tout l'analyse des dynamiques propres au champ théâtral à Buenos Aires, c'est-à-dire la configuration des rapports de force entre les différents agents qui en font partie, sans pour autant négliger l'impact des grands événements politiques de l'histoire du pays (comme en atteste la périodisation que nous avons effectuée).

Deuxièmement, il nous a fallu observer l'état du théâtre argentin par rapport à son histoire et aux traditions locales, notamment pour comprendre la signification de la réutilisation constante de la catégorie « indépendant ». En même temps, il ne faut pas négliger le positionnement du théâtre argentin dans les réseaux de circulation internationale, d'autant plus qu'à partir des années 1980 il gagne de plus en plus de reconnaissance, jusqu'à occuper aujourd'hui une place importante dans certains centres du théâtre contemporain. Partant, il est indispensable de parler d'esthétique, c'est-à-dire des styles dominants dans le théâtre national, de ceux qui vont apparaître comme novateurs, de la façon dont ces derniers se conçoivent en vue d'une diffusion à l'international. Bref, il nous a fallu analyser quelles sont les antagonismes à l'intérieur des frontières – les positionnements face à ce que les critiques locaux appellent « le théâtre moderne local » – et à l'extérieur, vis-à-vis de cette vaste catégorie qui représente aujourd'hui le « théâtre contemporain ». Nous l'avons vu dans les chapitres précédents, les années 1980 et 1990 sont des années où d'anciens débats et dichotomies artistiques resurgissent : par exemple entre un « théâtre expérimental » (qui sera critiqué pour son formalisme excessif) et un « théâtre réaliste » (critiqué pour son anachronisme) ; ou bien entre un théâtre « désengagé » et « postmoderne » et un théâtre « engagé » et « moderne » ; ou plus simplement entre ce qui est « jeune » et ce qui devient « vieux ». Ces antagonismes esthétiques à l'intérieur du champ reflètent des préoccupations concrètes, mais également un développement de la *praxis* théâtrale elle-même, ce qui suppose d'anciens et de nouveaux maîtres, des écoles, des références, des concepts... qui s'opposent les uns les autres.

Enfin, en troisième lieu, nous avons voulu consacrer une place importante aux rapports interpersonnels qui ont rendu possible certains rassemblements d'artistes (comme le réseau de théâtre *under*, *El Periférico de Objetos*, le *Sportivo Teatral de Buenos Aires* de Ricardo

Bartís, ou le rassemblement de dramaturges *Caraja-ji*). Ces ensembles d'artistes, qui ont été le fer de lance du théâtre des années 1980 et 1990, supposent avant tout la rencontre d'individualités qui se mettent d'accord pour travailler ensemble. Ils relèvent certes d'un facteur statistique (la probabilité que se rencontrent des personnes ayant des dispositions sociales similaires) mais également d'autres facteurs sociaux qui ne se laissent pas saisir par les tendances statistiques (la contingence qui fait que ces rencontres seront effectivement productives ou non). Bien que nous ayons identifié des personnalités créatives singulières, les caractéristiques du théâtre qu'elles proposent ne peut pas se comprendre sans cette dimension collective d'un établissement de collaborations entre artistes. Avant de toucher un public, avant l'intervention des critiques, avant la circulation à l'international, il y a eu une rencontre entre individus ayant des aspirations et des parcours différents, qui se sont accordés et s'influencent mutuellement. Ces accords sont cruciaux en ce qu'ils constituent une sorte de sous-univers de signification spécifique qui renforce la légitimité de l'activité dans un contexte institutionnel précarisé. En effet, compte tenu de la précarité du circuit théâtral argentin par rapport aux grandes métropoles artistiques et des faiblesses intrinsèques des institutions locales (écoles, traditions, méthodes), le dynamisme que montre pendant ces années la création théâtrale argentine s'explique plus à travers cette dimension microsociologique des interactions entre artistes que par les mécanismes traditionnels individuels de réussite et de consécration artistique que nous pouvons observer par exemple dans le cas du théâtre français. Cette dimension nous conduit à étudier des stratégies d'affirmation des artistes qui dépassent la rhétorique de la distinction. La revendication du jeu de l'acteur comme pratique émancipatoire à l'intérieur du processus de création théâtrale, ou bien la défense d'un aspect fondamentalement ludique tant dans la création que dans la réception du théâtre, sont des points communs à la nouvelle génération d'artistes. Ces deux aspects promeuvent l'établissement de liens entre les artistes et entre les artistes et le public, qui donnent lieu à de nouvelles formes de théâtralité partagée.

C'est dans cette troisième dimension que nous trouvons des éléments d'analyse de la singularité du théâtre argentin contemporain qui nous permettent d'affronter le défi de toute sociologie de l'art : relier les aspects esthétiques des phénomènes artistiques avec le contexte de production. C'est à travers cette troisième dimension que nous pouvons saisir l'émergence d'une théâtralité portègne qui repose sur l'affirmation des comédiens à travers un jeu de scène qui lui est spécifique. Mais cette théâtralité est indissociable de la décantation d'une réflexion sur la portée politique du théâtre en Argentine. De cette manière, l'affirmation des artistes sur

la scène peut être analysée comme une sorte de re-politisation de l'espace théâtral, dans la mesure où elle est l'appropriation du langage écrit et oral par les artistes en tant que leur matière première. L'objet de la troisième et dernière partie de cette thèse est donc d'analyser ces deux aspects, celui de la *théâtralité* et celui de la *politisation* du théâtre argentin contemporain.

La notion de la théâtralité est inexistante en sociologie et utilisée de différentes manières en théorie théâtrale. D'après Josette Féral, la théâtralité se place quelque part entre l'action du corps du comédien et l'espace que produit le comédien en coprésence avec son public au moment de la représentation théâtrale. De plus, la théâtralité implique une coupure avec la réalité quotidienne, condition pour faire naître cette réalité autre qui est la réalité théâtrale. Une hypothèse issue de cette définition est que, ce qui a fait du théâtre argentin une référence étendue, défendue et pratiquée dans différents espaces et secteurs, c'est justement son appropriation spécifique de l'acte de rupture, à travers une réflexion poussée sur le jeu du comédien, le rapport au public et l'utilisation de plusieurs régimes de fiction. La question du politique est quant à elle celle qui a produit le plus grand nombre de débats dans l'histoire du théâtre argentin. Elle a d'une certaine manière guidé, comme une sorte de fil rouge implicite, la réflexion de cette thèse. Nous devons la faire émerger, nécessairement, à la fin de celle-ci. Non pas pour une question de style ou de revendication, mais parce que revenir à la dimension politique nous permet d'approfondir deux thèmes centraux. D'abord, elle nous permet de mettre en rapport les discours politiques du théâtre envers la société et ses pratiques sur le plateau. Ensuite, elle nous permet d'interroger le positionnement du théâtre indépendant argentin par rapport aux paradigmes de l'art en général.

La dimension politique du théâtre indépendant, dans son ancien geste avant-gardiste, l'avait inscrit dès le début dans une tradition théâtrale moderne, et l'hypothèse d'une dépolitisation post-dictature prouvait pour certains l'insertion de l'art théâtral local dans le paradigme étranger du post-modernisme. Nous voudrions montrer au contraire comment les reconfigurations du politique manifestent certes un éloignement des idées de progrès et de révolution culturelle propres au théâtre moderne avant-gardiste mais ne suffisent pas, même si plusieurs caractéristiques esthétiques les relient de fait, pour parler d'un paradigme théâtral post-moderne en Argentine. En outre, l'insertion de la pratique théâtrale dans un contexte politique et économique néolibéral réactive certains discours et pratiques (artistiques et politiques) alternatifs et collectifs qui interagissent avec les nouveaux modes de consécration des carrières artistiques individuelles.

Chapitre 8

La théâtralité scénique

« Nous avons décidé de questionner le langage, l'enjeu de la représentation, qui n'est pas seulement un problème théâtral mais une question philosophique beaucoup plus complexe... À cette époque en Argentine, l'idée que le texte prévaut sur la scène était très sédimentée. Pourquoi devait-on accepter ceci sans broncher si notre impression était, au contraire, que des choses émergeaient déjà dès que l'on commençait à définir l'espace, les corps et les rapports d'énergie ? Certes, ce qu'on dit est important, mais ce n'est jamais que la conséquence de récits propres à la scène elle-même. C'est pour cela que le théâtre alternatif a eu la puissance qu'il a eu. Et c'est une bataille qui est encore d'actualité. »

Ricardo Bartís¹⁰⁴³

L'objet de ce chapitre est de revenir sur la catégorie de « théâtre argentin » et d'analyser quelles sont les caractéristiques qui lui donnent sa spécificité, dans le cadre notamment du processus que nous venons d'analyser dans les chapitres précédents. Il s'agira donc de parler spécifiquement de théâtralité, autrement dit de la manière dont les artistes argentins que nous avons étudiés se sont appropriés des éléments constitutifs de cette spécificité théâtrale. Peut-on parler d'une « théâtralité argentine » ? Une clarification doit être faite avant de commencer. Il ne s'agit pas de verser ici dans une sorte de discours de célébration, comme ceux de la critique et des artistes eux-mêmes, en utilisant les outils de la sociologie afin de revendiquer l'originalité du théâtre argentin. Bien au contraire, nous avons identifié de multiples correspondances entre le processus qu'expérimente le théâtre argentin pendant les années 1980 et 1990 et celui d'autres pays qui ont connu, eux aussi, des transitions politiques, tant en Amérique latine – notamment au Chili¹⁰⁴⁴ et en Uruguay¹⁰⁴⁵ –, qu'en Europe – dans l'Espagne postfranquiste¹⁰⁴⁶ ou dans certains pays d'Europe de l'Est¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴³ Entretien à Ricardo Bartís réalisé par Alejandro Lingenti: “Ricardo Bartís: Se perfectamente que no le movemos el amperímetro a casi nadie”, *Los InRocks* [En ligne], 20/12/2016. Disponible sur : <http://www.losinrocks.com/escenas/entrevista-a-ricardo-bartis-2#.WRvuD1LpO5x> (Consulté le 17/05/2017).

¹⁰⁴⁴ Juan Andrés PINA, *Contingencia, poesía y experimentación. Teatro Chileno 1976-2002*, Ril Editores, Santiago de Chile, 2010 / Fernanda CARVAJAL et al., *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Editorial CuartoPropio, Santiago de Chile, 2009.

¹⁰⁴⁵ Florencia DANSILIO, *Changements esthétiques et redéfinitions du politique dans le théâtre uruguayen post-dictature*, Mémoire de Master 2 recherche, soutenu à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, IHEAL, 2012.

¹⁰⁴⁶ Bernard BESSIERE, *La culture espagnole, Les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*, op.cit.

¹⁰⁴⁷ Justyne BALASINSKI, *Culture et politique en période de transition de régime. Le cas du théâtre en Pologne dans les années 1980 et 1990*, thèse de doctorat en science politique, Paris XI-Nanterre, 2002 ; Laure DE

Sur le plan esthétique également, certains des formes que propose la nouvelle génération d'artistes sont en concordance avec les évolutions du théâtre contemporain repérées ailleurs, constat qui relativise les considérations sur « la nouveauté »¹⁰⁴⁸. Or, c'est à travers la réappropriation spécifique des termes et des formes du théâtre par les artistes argentins, affirmant leur propre théâtralité, que nous pouvons saisir la double condition de leur volonté d'autonomisation : d'une part, face aux traditions locales, et d'autre part, face à la dominance esthétique européenne. Parler de *théâtralité argentine* nous permet ainsi, en plus de prouver son originalité, d'analyser un processus d'autonomisation artistique à double échelle qui, loin de ressortir d'une exceptionnalité locale, insère dans un espace de circulation internationale.

La notion de théâtralité, ainsi que nous l'avons annoncé dans l'introduction de cette thèse, nous permet d'entrer pleinement dans l'analyse sociologique du théâtre en tant qu'activité artistique. Cette notion comprend trois aspects, à savoir : *l'acteur* (le/la comédien/ne) comme producteur et porteur de théâtralité ; *le jeu* des comédiens à travers lequel s'établit le lien avec les spectateurs ; et *la fiction*, créée et recrée au moment de la représentation. Pour les aborder, nous allons d'abord analyser les caractéristiques des comédiens argentins à travers la révision des méthodes hégémoniques et le conflit autour de celles-ci qui éclate au début de notre période d'étude et qui guidera une grande partie des recherches novatrices. Ensuite, il sera question d'étudier les modalités de jeu, et pour ce faire nous nous focaliserons sur des cas concrets, plus ou moins représentatifs de cette nouvelle conception du jeu qui s'élabore pendant la période. Finalement, nous nous pencherons sur la construction de fiction et son rapport au réel, manifestation de la théâtralité retrouvée.

8.1. Les comédiens argentins

« L'une des conditions de la nationalité du théâtre est la nationalité des acteurs, qui doivent se laisser pénétrer de l'esprit du peuple dont les idées et les passions sont destinées à être exprimées sur les planches »

Juan Bautista Alberdi, 1837¹⁰⁴⁹

Juan Bautista Alberdi, intellectuel et politicien argentin, qui dans les premières décennies du XIX^{ème} siècle voulut fonder une philosophie argentine fondée sur la liberté,

VERDALLE, *La transition théâtrale en Allemagne de l'Est : transformation des modes de régulation théâtrale et trajectoires biographiques des gens de théâtre*, thèse de doctorat en sociologie, ENS Cachan, 2003.

¹⁰⁴⁸ Berenice HAMIDI-KIM, *Les cités du théâtre politique en France*, op.cit.

¹⁰⁴⁹ Juan Bautista ALBERDI (éditeur) et alli., Revue *La Moda* ("Gacelin semanal de musica, de poesia, de literatura, de cosumbres"), N°2, Buenos Aires, 25 novembre 1837. (Tda)

s'est penché sur le théâtre dans le deuxième numéro de la revue *La Moda*, dont il était le rédacteur en chef¹⁰⁵⁰. Suite à un problème de financement la *Compañía Dramática* avait dû faire face au départ des comédiens étrangers de la troupe. En conséquence, le directeur avait dû faire appel à de jeunes comédiens argentins¹⁰⁵¹. Alberdi, écrivant sur ce sujet, suggère que la conséquence de cette perte sera positive, car c'est dans la nationalité des comédiens, « pénétrés », dit-il, « par l'esprit du peuple », que repose l'espoir d'un théâtre national. Plus de cent cinquante ans après, utilisant bien évidemment d'autres termes – car au théâtre l'idée de « peuple » semble démodée et celle d'un « projet national » dépassée – la volonté d'affirmation des comédiens et comédiennes argentin-es que l'on retrouve dans une large part des recherches théâtrales des dernières années à Buenos Aires fait écho aux propos d'Alberdi. En effet, l'idée d'un théâtre national a été une préoccupation centrale pendant une grande partie de l'histoire du théâtre argentin, et alors que le théâtre d'art, selon les institutions publiques, était représenté par les grandes compagnies théâtrales européennes, c'est le théâtre indépendant qui a défendu le projet d'un théâtre d'art national. Néanmoins, cette idée s'est focalisée au début, au moins en ce qui concerne le théâtre indépendant, sur les textes – les concours de dramaturgie nationale ont été l'un des projets articulateurs du mouvement du théâtre indépendant, renforçant l'idée de « l'auteur national » comme pilier d'un théâtre national, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse.

Le recentrage sur le jeu des comédiens se fera en plusieurs étapes. Deux grands tendances ont divisé le processus de construction d'un type de jeu local : d'une part, celle de « l'acteur populaire¹⁰⁵² », issu du théâtre comique local comme le *circo criollo* ou le *sainete*,

¹⁰⁵⁰ Alberdi écrivit "*El Gigante Amapolas*" qui est considérée comme la pièce théâtrale qui inaugure le grotesque argentin. Il est également l'un des premiers à développer une critique théâtrale en Argentine, dans les pages de sa revue *La Moda*.

¹⁰⁵¹ « La Empresa ha perdido todos los actores extranjeros. Puede ser que esta pérdida, llega a ser una ganancia, sea cual fuere por otra parte el mérito de estos. En su lugar se han colocado actores Argentinos, y la Compañía se compone hoy de puros jóvenes compatriotas, presididos por un solo talento, el Sr. CasaCuberta (...)», Juan Bautista ALBERDI, *La Moda*, *op.cit.*

¹⁰⁵² Karina Mauro analyse les qualités de l'acteur populaire argentin de la manière suivante : « Quelles étaient les capacités techniques requises pour ces comédiens ? Dans le cas du *sainete*, ils devaient être capables d'improviser les dialogues et les situations comiques. (...) Cela provoquait de grands débats avec les dramaturges et les intellectuels qui défendaient la pureté du texte. Pour improviser, le comédien devait posséder des compétences physiques (techniques de cirque) et verbales ainsi qu'une grande capacité à communiquer directement avec les spectateurs, qu'il regardait et interpelait. En plus, il devait être capable d'imiter les différents accents des immigrants et des *criollos* : les plus fameuses sont le *cocoliche* (un mélange d'italien et de portugais) et le *lunfardo* (forme spécifique du *portegne tanguero*). D'autre part, tout *sainete* incluait un tango (à un moment donné du spectacle il y avait une fête dans la cour du *conventillo* et quelqu'un chantait), donc il fallait savoir danser. Dans le cas du grotesco, c'était encore plus difficile, car le comédien devait combiner toutes ces techniques pré-citées, mais en y ajoutant des éléments tragiques ou dramatiques. Au lieu d'alterner et d'utiliser des ressources comiques et dramatiques, les comédiens étaient obligés de composer un seul geste contenant les deux états. » Certains acteurs sont des références incontournables de ce type de théâtre : Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Luis Sandrini, Elías Alippi, Enrique Muiño, Olinda Bozán... Karina MAURO, « La

et que l'on retrouve ensuite dans des amalgames comme le *grotesco criollo* ou bien dans les monologues des *revistas* ; et d'autre part, celle de l'acteur du théâtre d'art (« *teatro culto* » dans le jargon local), formé à partir d'une adaptation locale de méthodes étrangères, que nous retrouvons tant dans le théâtre dit « officiel » que dans le théâtre indépendant de la première époque. Le premier, grâce à l'essor des grands théâtres privés à Buenos Aires durant les premières décennies du XX^{ème} siècle, a incarné au départ dans l'imaginaire collectif l'idée d'un « acteur national¹⁰⁵³ », en dépit des artistes du théâtre d'art qui voyaient dans ces modalités de jeu une perversion des conventions de l'art dramatique. Le deuxième, celui du théâtre d'art, est issu quant à lui de la fascination des élites intellectuelles pour les avant-gardes artistiques européennes et de leur rejet des formes du théâtre populaire, ce qui a probablement contribué à mettre un frein à la recherche de méthodes théâtrales locales. Concernant la formation des comédiens dans un cadre institutionnel, le catalan Cunill Canabellas a eu un rôle important à partir des années 1930. La méthode qu'il privilégiait était importée d'Europe, utilisée par les grandes compagnies théâtrales espagnoles : « la diction interprétative », proche de ce que l'on connaît sous le nom de « déclamation ». Le travail de Cunill Canabellas, nous l'avons vu dans le premier chapitre, a suscité de fortes résistances chez les premières compagnies indépendantes, qui le percevaient comme un snobisme étranger qui ne faisait que renforcer l'élitisme du projet culturel de l'État et éloignait le théâtre d'art des besoins locaux (« un théâtre d'art et populaire »). Les compagnies indépendantes ne se sont intéressées au perfectionnement des techniques de leurs comédiens qu'au moment où la professionnalisation du comédien de théâtre indépendant est devenue une nécessité pour la survie et le renouvellement de leur forme de théâtre. C'est ainsi qu'à partir des années 1950 plusieurs ateliers de jeu sont créés au sein des compagnies indépendantes : des formations spécifiques assorties de recherches approfondies sur le jeu, d'essais théoriques, de traductions de textes écrits par les grands noms du théâtre mondial. Deux exemples illustrent cette démarche : la compagnie *La Mascara* d'une part, qui fermera ses portes au public pendant plus d'un an pour se consacrer à la recherche théâtrale, avec en son sein Carlos Gorostiza, Alejandra Boero, Pedro Asquini, entre autres artistes (les deux derniers formeront ensuite le *Nuevo Teatro* pour approfondir leur recherche sur le jeu des comédiens) ; et la compagnie *Fray Mocho* (dirigée par Oscar Ferrigno) d'autre part, qui ouvrira une formation de deux ans pour tous les membres de la troupe. À partir de ces expériences, le théâtre indépendant

tradicion actoral portena », publié sur : <http://www.alternativeatral.com/nota350-informe-vi-la-tradicion-actoral-portena> le 25 février 2009, consulté le 5 mai 2017.

¹⁰⁵³ Osvaldo PELLETTIERI (sous la direction de), *De Toto a Sandrini: Del comico italiano al "actor nacional" argentino*, Buenos Aires, Galerna, 2001.

développera une profonde réflexion sur les besoins de la scène nationale, qui se traduira dans les thématiques de pièces recourant aux particularités du jargon local – « *El Puente* » de Carlos Gorostiza revient toujours comme une pièce emblématique de cette étape de recherche. Néanmoins, les indépendants font appel eux aussi aux méthodes étrangères, intéressés par les différentes facettes du théâtre d'art européen : le réalisme socialiste, le théâtre épique de Bertold Brecht ou le théâtre de l'absurde, sans oublier la découverte du grand maître russe, Constantin Stanislavski, et ses prolongements, tant du côté de son discipline dissident, Vsevolod Meyerhold, que de son continuateur nord-américain, Lee Strasberg.

La question de « la méthode » dans la formation des comédiens

À partir des années 1950, Stanislavski devient une référence centrale pour l'étude et la pratique du jeu de l'acteur en Argentine. Sa « méthode » a été introduite d'abord par deux artistes provenant des vagues migratoires de la première moitié du XX^{ème} siècle : Galina Tolmacheva (émigrée russe, comédienne, disciple de Stanislavski¹⁰⁵⁴) et Hedy Crilla (émigré hongroise, comédienne¹⁰⁵⁵). Les écrits théoriques de Tolmacheva insistent sur les notions d'« éthique » et de « discipline » comme piliers du travail professionnel de l'acteur. Crilla quant à elle part de l'étude des actions physiques et des techniques de construction du personnage selon la méthode de Stanislavski pour concevoir elle-même des exercices destinés aux comédiens, qui se pratiqueront largement dans les ateliers de théâtre. Un peu plus tard, la méthode de Stanislavski sera revisitée par le biais du travail mené par Lee Strasberg à l'*Actor's Studio* de New York, qui deviendra une référence incontournable en Argentine à partir des années 1960¹⁰⁵⁶. La diffusion des travaux de Stanislavski amènera les artistes locaux à réfléchir sur l'importance du comédien comme médiateur privilégié entre le texte et les spectateurs, et à valoriser un temps de recherche (et pas seulement la mise en scène d'un texte) visant à affiner le jeu. Cela impliquera également, surtout parmi les artistes indépendants, une réflexion autour des caractéristiques (physionomiques, comportementales, linguistiques, etc.) des personnages locaux. Deux figures locales vont se démarquer, devenant

¹⁰⁵⁴ Galina Tolmacheva a été essentielle pour répandre l'enseignement du maître russe en Argentine, notamment à partir de la publication de ses ouvrages théoriques : « *Los creadores del teatro moderno* » (1946) et « *Ética y creación del actor* » (1953).

¹⁰⁵⁵ Elle deviendra une importante formatrice d'acteurs et de metteurs en scène, notamment dans le théâtre indépendant. Elle collaborera avec la compagnie La Mascara dans les années 1950 et ouvrira le *Centro de Estudios de Arte Dramatico* en 1960.

¹⁰⁵⁶ Lee Strasberg donne à Buenos Aires en 1970 un séminaire qui recueille un grand succès public. Sa méthode sera ensuite diffusée dans le Cône Sud par William Wilcox Horne et Maria S. Horne, qui donneront un séminaire au cinquième *Festival Latinoamericano de Teatro de Cordoba*. Augusto Fernandez et Carlos Gandolfo, tous les deux anciens membres de la compagnie La Mascara, seront ceux qui resteront les plus fidèles à l'approche strasbergienne.

des références de la formation théâtrale d'influence stanislavskienne : Raul Serrano¹⁰⁵⁷ et Juan Carlos Gené¹⁰⁵⁸. C'est Gené qui affirmera plus tard que, malgré la diffusion fragmentaire des travaux de Stanislavski en Amérique latine et les dérives parfois dogmatiques de sa méthode, les artistes de théâtre latino-américains ont une grande dette envers lui, dont « le fait de les avoir obligés à se tourner vers eux-mêmes à la recherche de leurs propres vérités essentielles et à mener une enquête sur leur propre nature et leur propre vérité, au lieu de chercher dans des verbalisations étrangères »¹⁰⁵⁹. Ainsi, des plus puristes jusqu'à ceux qui prônent une traduction locale de la méthode, de ceux qui mettent l'accent sur les actions physiques à ceux qui se concentrent plutôt sur la mémoire émotive, la « méthode Stanislavski » s'est imposée de manière quasi-hégémonique dans la formation théâtrale locale depuis la fin des années 1960.

Toutefois d'autres tendances arrivent en Argentine à partir des années 1970, élargissant la palette des concepts et des techniques, toujours réinterprétés localement. Citons par exemple le concept de « biomécanique » de Vsevolod Meyerhold, introduit sommairement d'abord dans le chapitre « Les créateurs du théâtre moderne » du livre de Tolmacheva, avant qu'en 1972 ne commencent à circuler des éditions en espagnol des textes du maître russe. Les travaux de Meyerhold seront utilisés pour déplacer la centralité des paroles et restituer une place privilégiée au corps de l'acteur, ainsi que pour questionner la séparation entre la scène et la salle. Ce type de rupture avec les modalités du théâtre bourgeois européen était déjà effectué par l'acteur populaire issu du *cirque criollo*, mais d'une manière loin d'être méthodique et sans élaboration théorique (il n'était pas question alors de « rupture »). Toujours dans le circuit du théâtre d'art et indépendant, des artistes vont reprendre les travaux de Meyerhold pour chercher de nouveaux moyens expressifs. C'est le cas de Francisco Javier¹⁰⁶⁰ et de sa compagnie « *Los Volatineros* » créée en 1971, ou bien d'Eduardo Pavlovsky ou encore d'Alberto Ure, mentor de Ricardo Bartís, qui l'ont pris comme référence incontournable dans leur travail avec les comédiens. Pour Pavlovsky, Meyerhold, victime de la répression du régime stalinien, est un « modèle éthique et une référence esthétique » dans le

¹⁰⁵⁷ Raul Serrano (1938). Voir IB.

¹⁰⁵⁸ Juan Carlos Gené publia en 1996, à son retour à Buenos Aires, un recueil de ses articles théoriques écrits entre 1960 et 1991. De même que Serrano, il privilégie l'action et le jeu au détriment des notions de « mémoire émotive » et d'« incarnation psychologique » des réinterprétations nord-américaines de Stanislavski.

¹⁰⁵⁹ Juan Carlos Gené, cité par Beatriz TRASTOY et al. *Lenguajes escénicos*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006, p. 27.

¹⁰⁶⁰ Francisco Javier Voir IB.

contexte répressif des années 1970 en Argentine, en ce qu'il pense un théâtre « qui tient à l'imagination comme base de toute révolution¹⁰⁶¹ ».

Cité de façon moins systématique, Antonin Artaud et son « théâtre de la cruauté » sera aussi une référence pour certains artistes du théâtre indépendant à partir des années 1960, ce qui créera parfois des oppositions avec l'approche stanislavskienne. Ses textes ont influencé le *Living Theater* qui lui-même rencontrera le théâtre expérimental argentin des années 1960 représenté par l'*Instituto Di Tella*¹⁰⁶². Pour ce courant de recherche, il fallait trouver d'autres types de rapports entre comédiens et spectateurs, appelant moins à la rationalité et plus aux sensations. Alberto Ure intégrera lui aussi Artaud, ainsi que Jerzy Grotowski (qu'il découvre aux Etats-Unis avec Richard Schenker), dans son travail avec les comédiens, notamment dans la mise en scène de « *Telaranas* » de Pavlovsky dont nous avons parlé précédemment. À l'époque du retour à la démocratie, il mettra en scène « *Puesta en claro* » de Giselda Gambaro (1986), où l'influence d'Artaud apparaît clairement¹⁰⁶³. La manière particulière de travailler avec les comédiens qu'il a développée, ainsi que ses écrits théoriques¹⁰⁶⁴, ont fait d'Ure une figure importante du milieu du théâtre indépendant comme formateur d'acteurs, qui eut une grande influence pour certaines personnalités majeures du théâtre argentin des années suivantes comme Eduardo Pavlovsky, Cristina Banegas et Ricardo Bartís, entre autres¹⁰⁶⁵. Pour certains, le travail que développe par la suite Bartís ne peut se comprendre sans celui mené par Ure quelques années plus tôt.

¹⁰⁶¹ Beatriz TRASTOY, *op.cit.*

¹⁰⁶² Le Living Theater a été particulièrement bien accueilli par le groupe de l'Instituto Di Tella pendant les années 1960, il inspira notamment la pièce de Mario Trejo, *Libertad y otras intoxicaciones*, créée en 1967. Une autre référence de cette approche expérimentale est le *Grupo Lobo* qui créera en 1968 *Tiempo lobo* et *Cara 1 hora ¼*.

¹⁰⁶³ La comédienne Cristina Banegas décrit ainsi ce travail : « Le travail était basé sur une sorte de grotesque sauvage, sur une machine minutieusement construite, on ressemblait à une bande de *lumpenaje* [dérivé de « Lumpen », vagabond] hors de contrôle, en un jeu *criolla* furieux, traversé par l'absurde » dans Alberto URE, *Sacate la careta : ensayos sobre teatro, politica y cultura*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2003.

¹⁰⁶⁴ Deux recueils de ses notes ont été récemment édités, *Sacate la careta : ensayos sobre teatro, politica y cultura* (Buenos Aires, 2003) et *Ponete el antifaz, escritos, dichos y entrevistas*, (Buenos Aires, 2009) manuel de base des cours de certains de ses disciples, comme la comédienne Cristina Banegas ou les plus jeunes comme Alejandro Catalan.

¹⁰⁶⁵ D'après Eduardo Pavlovsky, l'œuvre d'Ure signifie « un tournant dans le théâtre argentin », notamment en ce qui concerne le jeu des comédiens. « Lors des répétitions, il leur parlait à l'oreille, les stimulait physiquement, leur faisait des suggestions perturbantes, les faisait rire... De la sorte, il les sortait des modèles habituels. » D'après Cristina Banegas, « l'essence de la technique d'Ure est de provoquer le comédien, de le pousser au rire, de lui faire exploser la tête, de générer une énergie monstrueuse qui fasse sauter l'inconscient (...) Apparaissent ainsi des choses très intenses, d'une expressivité lumineuse et unique. » Propos recueillis par Maria Daniela YACCAR, « El francotirador que rompio los moldes del teatro », *Pagina 12*, 17 mai 2017, en ligne : <https://www.pagina12.com.ar/38612-el-francotirador-que-rompio-los-moldes-del-teatro> (Consulté le 20 mai 2017).

Même si, depuis les années 1960, différentes tendances se croisent dans les cercles restreints du théâtre expérimental, c'est la méthode Stanislavski qui régit la formation des comédiens argentins jusqu'aux années 1980. En même temps, au-delà de certains rapprochements entre les comédiens populaires et les comédiens du théâtre d'art, notamment à partir du développement des fictions cinématographiques locales¹⁰⁶⁶, la séparation entre ces deux modèles reste infranchissable. Il faut attendre le retour à la démocratie pour voir l'éclatement progressif de l'hégémonie de la « méthode Stanislavski » et l'émergence d'autres méthodologies du jeu de l'acteur dans le théâtre d'art, ainsi que pour voir des formes esthétiques associées plutôt au registre des acteurs populaires sur les planches du théâtre d'art.

Les tendances modernes du théâtre européen, auxquelles est sensible la nouvelle génération du théâtre indépendant, font la part belle aux maîtres polonais. Ce fut d'abord le théâtre de Jerzy Grotowski, qui visitera l'Argentine en 1970 sans avoir beaucoup attiré l'attention. C'est par le biais de son élève Eugenio Barba que la méthode de Grotowski s'implantera à Buenos Aires. Barba, fondateur de l'Odin Teatret, visitera régulièrement l'Argentine pendant les années 1980 et formera certains jeunes comédiens comme Guillermo Angelelli¹⁰⁶⁷ et Ingrid Pellicori¹⁰⁶⁸, qui introduiront des principes de l'Odin Teatret dans les cours qu'ils donneront par la suite à Buenos Aires. Pour Angelelli, c'est « l'énergie des comédiens » qui crée l'instant scénique, c'est la transe et la transmutation physique et émotive qui retiennent le regard des spectateurs. Son spectacle « *Asterion* », présenté à Buenos Aires en 1992 au retour d'un séjour au Danemark où était installé l'Odin Teatret, obtient un grand succès auprès de la critique spécialisée et du public qui le suit depuis son passage dans le réseau du théâtre *under* quelques années avant. Angelelli prolongera ces axes de travail avec sa troupe *Primogénito* pendant les années 1990. Un autre Polonais, le metteur en scène Tadeusz Kantor, visitera l'Argentine en deux occasions – d'abord en 1984 avec le spectacle « *Wielepoe, Wielepoe* », ensuite en 1987 avec « *Qu'ils crèvent, les artistes* » –, et influencera fortement les jeunes marionnettistes de la troupe Ariel Buffano du Théâtre *San Martin*, dont certains formeront ensuite l'un des groupes phares de l'après-dictature, *El periférico de objetos*. Dans un registre différent, *El periférico* transposera le travail avec les comédiens aux techniques de manipulation des objets, créant une nouvelle variation dans les modalités du jeu.

¹⁰⁶⁶ On peut penser à Alfredo Alcon comme le modèle d'un amalgame entre acteur du théâtre d'art et acteur populaire, du fait notamment de sa carrière cinématographique qui l'a fait connaître du grand public.

¹⁰⁶⁷ Guillermo Angelelli (1961) Voir IB.

¹⁰⁶⁸ Ingrid Pellicori (1957) Voir IB.

Par ailleurs, c'est à la même époque que d'autres modalités scéniques comme le mime, le clown, l'acrobatie, commencent à être valorisés en tant que formations complémentaires des comédiens. Les écoles de mime (d'abord la *Escuela de Mimo* de Roberto Escobar et Igor Lechandi fondée en 1979, et plus tard la *Escuela de Mimo Contemporanea* d'Alberto Sava à partir de 1982) ainsi que les formations de *clown* (dont Cristina Moreira, disciple de Jacques Lecoq, posa les bases) accueillent de plus en plus de jeunes étudiants de théâtre. Les numéros ou les petits spectacles issus de ces ateliers sont présentés dans différents espaces culturels et des festivals. Cela permet aux comédiens de s'habituer au face-à-face avec le public et à l'improvisation, et de développer une capacité à monter leurs propres spectacles en les adaptant à des conditions techniques précaires. Au début des années 1980, les ateliers de Cristina Moreira ont été un point de rencontre réputé pour les jeunes comédiens, dont certains provenaient des écoles de théâtre publiques – comme Guillermo Angelelli, Claudio Gallardou ou Hernan Géné –, et d'autres suivaient une trajectoire moins conventionnelle – comme Walter « Batato » Barea que nous avons étudié dans le chapitre 4. De nombreuses troupes, ayant pour basse les techniques du clown, se sont formées lors de ces ateliers, comme par exemple *El Clu del Claun* (1985), *La banda de la risa* (1985), *La pista 4* (1986) ou *La cuadrilla* (1989).

Même si une grande partie de ces méthodes préexistait à la période que nous étudions, c'est à partir du retour à la démocratie que ces multiplicités de techniques vont se rejoindre sur la scène, en se mélangeant les unes aux autres, et questionneront l'imposition dogmatique d'une seule méthode. Elles accompagnent également une forte volonté de désacraliser le théâtre d'art, dans la mesure où elles intègrent des éléments de la culture populaire (le cinéma, la musique rock, le format de sketches). En ce sens, la « variété » devient un style privilégié par les jeunes comédiens des années 1980. La variété accolée aux valeurs de la jeunesse, de la fête et du rock sera par exemple un des piliers de l'*under* théâtral dont le *Centro Parakultural* a été l'un des lieux précurseurs¹⁰⁶⁹. La désacralisation théâtrale était d'autant plus forte que la variété était plutôt associée au théâtre de divertissement populaire, notamment le « *teatro de revistas* ». Les numéros de la troupe de femmes *Las gambas al ajillo* en est un des meilleurs exemples, puisque les comédiennes, issues de formations publiques en théâtre et danse, se sont tournées vers le sketch théâtral, d'abord dans le circuit *under*, ensuite dans le théâtre privé après le succès de leur spectacle « *La debacle show* » (1989). Un autre exemple tiré de

¹⁰⁶⁹ Daniela LUCENA, «Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80» *Estudio Avanzados* 18 (2012): pp. 35-46.

l'*under* est celui de *Las Bays Biscuits*, troupe féminine formée en 1986 et dirigée par Vivi Tellas, qui partagera la scène avec des groupes de rock très populaires à l'époque. En matière de scénographie, la disparition du « quatrième mur » (séparation conventionnelle entre ce qui se passe sur scène et dans la salle) permettait le rapport direct avec le public, ainsi que l'enchaînement dans une même soirée de numéros hétérogènes de musique, théâtre, danse et performance visuelle. On peut rapprocher ces ambiances de la dynamique de « café-concert », où le public est là aussi pour boire, discuter et faire la fête, ce qui oblige les comédiens à adapter leur présence scénique et à développer des interactions *hic et nunc* avec la salle afin de capter son attention. C'est avec cet esprit de « variété » que le théâtre s'inscrit dans l'activité nocturne et festive des centres culturels, des bars et des discothèques, et que les comédiens sont amenés à travailler leur capacité d'improvisation, de réactivité face à l'inattendu, d'interpellation du public. Les artistes les plus représentatifs de cette modalité furent le trio formé par Walter « Batato » Barea, Humberto Tortonese et Alejandro Urdapilleta. Selon Beatriz Trastoy, ils peuvent être considérés comme réinventeurs de la vieille variété par « l'effronterie du geste avant-gardiste, l'ironie et les coups d'effet dirigés contre la morale conventionnelle et les bonnes mœurs¹⁰⁷⁰ ». Ce type de performances, tout en restant restreint à une certaine jeunesse portègne, a contribué à un dépassement de l'ancienne dichotomie entre le comédien « populaire » et celui du théâtre d'art : d'abord à travers l'incorporation de formes moins légitimes dans les recherches artistiques ; ensuite à travers l'apparition de certaines figures de l'*under* dans le théâtre commercial ou bien dans des émissions de télévision, qui ont exposé certaines des ruptures du théâtre l'*under* parmi un public élargi¹⁰⁷¹.

¹⁰⁷⁰ Beatriz TRASTOY, *op.cit.*, p. 71.

¹⁰⁷¹ Le rôle des nouveaux humoristes ne peut pas être négligé dans ce processus, même s'il est sous-évalué voire ignoré par les études théâtrales. Les performances de l'*under*, faisant converger des références du théâtre d'art avec des gags typiques du théâtre populaire et une geste fortement provocatrice vis-à-vis des « bonnes mœurs », ont contribué à l'émergence d'un nouvel type d'humoriste pendant les années 1990. C'est par le biais des émissions de télévision qu'ils atteindront une grande notoriété. Tel est le cas d'Alfredo Casero, acteur et humoriste argentin, formé au théâtre par Norman Briski et par William Wilcox Horne. Il débute dans le circuit *under*, notamment au centre Parakultural. Ensuite, il passe à la télévision en 1992, sous la tutelle de Roberto Cenderelli, qui en tant que directeur d'América TV décide de recruter des acteurs du théâtre *under* pour une nouvelle émission d'humour sous le titre « *De la cabeza* » [« Défoncé »]. Chaque artiste ou groupe improvisait face aux caméras durant quinze minutes, desquelles on sélectionnait une minute pour l'émission, construite sur une trame de situations déconnectées les unes des autres qui se succédaient comme un zapping frénétique. En 1993, Alfredo Casero crée « *Chachacha* », programme d'humour à basse de sketches qui, dans une esthétique chaotique, absurde, techniquement précaire, présentent des personnages élaborés à travers de collages parodiques de la culture argentine et des éléments de la mémoire collective. « *Chachacha* » aura un grand succès, restant cinq saisons sur les écrans, et influencera nombre d'humoristes, comme Favio Alverti et Diego Capussoto, qui ont participé aux premières saisons au côté de Casero. Alverti et Capussotto, quant à eux, participeront ensuite à une autre émission, « *Delicatessen* » (avec Hugo Fontova, dont l'émission « *Peor es nada* » avec Jorge Guinzburg peut être considérée comme précurseuse), et animeront ensuite l'émission culte « *Todo por 2 pesos* »

Pendant les années 1980 et 1990, le travail du comédien est donc au centre de la plupart des débats esthétiques du champ théâtral. Certes, les bases théoriques de ces débats ne sont pas nouvelles. La recherche d'un langage propre au comédien, le travail sur les capacités expressives du corps, les rapports directs entre comédiens et spectateurs, tous ces enjeux traversent les questionnements des théoriciens du théâtre pendant tout le XXème siècle. Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas argentin est que la floraison de l'expérimentation théâtrale des années soixante, interrompue d'une certaine manière par la situation politique répressive des années 1970, paraît exploser d'une manière encore plus énergique pendant les années 1980, occasionnant une sorte de superposition des tendances au lieu d'une articulation progressive comme nous pouvons l'observer ailleurs. De plus, la multiplicité des ateliers et la circulation des artistes entre les uns et les autres, produit des rencontres et des fusions qui permettent aux artistes d'échapper aux dogmatismes méthodologiques de l'inscription à une tendance. C'est dans cette ébullition que les versions locales de la méthode Stanislavski seront de plus en plus contestées, peut-être parce qu'elles avaient réussi, en se plaquant sur des références traditionnelles du théâtre indépendant, à survivre et à s'installer comme axe des formations publiques pendant la post-dictature, ou peut être juste parce que le théâtre indépendant émergent avait besoin de désigner un antagoniste auquel réagir pour trouver sa place dans le champ local.

Toutefois, tant du côté de l'hétérogène théâtre *under* que des projets de recherche théâtrale plus approfondis comme celui que mènera Ricardo Bartís au *Sportivo Teatral de Buenos Aires*, la critique du dogmatisme méthodologique dans les écoles de jeu argentines basées sur la méthode Stanislavski devient un élément rassembleur de la nouvelle génération de comédiens. On leur reproche leur anachronisme, et de reproduire un fort décalage entre les formes expressives qu'elles promeuvent et les besoins de la scène locale. Elles deviennent bientôt un objet de parodie et de déconstruction. De cette manière, le travail du comédien

[« Tout pour 2 pesos »] entre 1999 et 2002. Le titre fait référence aux boutiques d'articles chinois qui se multiplient en Argentine à partir des années 1990 et donne l'indice du parti pris humoristique du programme : des sketches improvisés sur le plateau de télévision, qui parodient la culture argentine contemporaine, dans un format reproduisant d'une manière *cheap* et *kitsch* les émissions les plus populaires de l'époque. Le plateau était fictivement localisé à Miami, les directeurs avaient une secrétaire chinoise appelée Sushi, il y avait aussi un trio dansant appelé « Los Carlitos Bala », un très mauvais vieux chanteur, etc. Diego Capussotto continuera sur cette lancée avec son émission « *Peter Capussotto y sus videos* » qui a remporté un succès croissant depuis sa première saison en 2009. Tous ces humoristes reprennent ainsi des éléments de l'*under* et le questionnement des formes « légitimes » de l'acteur, en renouvelant la figure de « l'acteur populaire ». Ils élaborent des propositions provocatrices, qui attaquent les conventions culturelles locales, mais traitent également de l'actualité politique, tout en imposant une esthétique précaire, bizarre et chaotique. Ils deviendront des références pour la génération suivante d'acteurs de théâtre (que nous pouvons observer dans de nombreux « one-man-shows » ou sur des chaînes *youtube*, comme « *Cualca* ») réduisant d'une certaine manière la distance entre « acteur de théâtre d'art » et « acteur populaire ».

reste cependant au centre d'une grande partie des nouvelles propositions théâtrales, mais en s'éloignant de l'idée classique du comédien comme un « bon interprète », pour laisser place à celle du « comédien-créateur ». Ce type de comédien sera un artiste autonome vis-à-vis du texte et du metteur en scène, qui devra chercher dans ces propres capacités expressives, et de sa présence sur scène dépendra finalement l'empathie qu'il arrivera ou non à établir avec le spectateur. Le comédien type du théâtre *under* est proche de la tradition de l'acteur populaire, basant son travail sur l'improvisation, l'humour, le ridicule, les échanges avec le public¹⁰⁷². Ricardo Bartís reprend pour son travail divers éléments du théâtre argentin – de l'*under* mais aussi du théâtre d'Alberto Ure et d'Eduardo Pavlovsky, ainsi que du théâtre populaire argentin¹⁰⁷³ – afin de formaliser une pratique de recherche théâtrale basée sur le jeu des comédiens. L'idéal du « comédien *bartisien* » sera celui d'un comédien émancipé – du texte, du metteur en scène, de la méthode – qui cherchera le langage et la spécificité de son jeu dans l'affirmation de son imaginaire personnel sur la scène. Cette revendication de l'autonomie des comédiens face à « la dictature du texte » et au dogmatisme de la méthode sera donc l'acte révolutionnaire, formalisé sous le nom de « théâtre d'états », que Ricardo Bartís transmettra à ses nombreux élèves à partir des années 1980.

Aujourd'hui, l'ébullition et les oppositions des années d'après-dictature semblent avoir sédimenté, laissant un panorama vaste et hétérogène d'écoles, ateliers, cours de formation des comédiens. Les recherches novatrices des premières années du retour à la démocratie se sont institutionnalisées, et la formation publique des comédiens a été fortement restructurée au long des années 1990 et 2000, intégrant dans les programmes cette versatilité qui caractérisait la scène des années 1980 et 1990. Les deux grandes écoles publiques de théâtre, *l'Escuela de Arte Dramatico* (EAD) et *l'Institutio Universitario Nacional de Artes* (IUNA) sont des institutions de références, et parmi leurs professeurs se trouvent beaucoup d'artistes qui s'opposaient dans leur jeunesse au dogmatisme institutionnel. Mais ce qui fait la richesse de la formation à Buenos Aires est le fait qu'à ces écoles s'ajoute un grand nombre d'écoles privées ou d'ateliers tenus par les comédiens ou les metteurs en scène eux-mêmes. Dans ces écoles où

¹⁰⁷² Beatriz Trastoy décrit ainsi la démarche des acteurs comiques de l'*under* théâtral, quand l'élément biographique se mélange avec des références littéraires et populaires : « Au recours aux procédés des narrateurs populaires, spontanés et non professionnels, articulés avec des techniques de jeu traditionnelles et avec d'autres techniques plus informelles, ils ajoutent la suppression du *quatrième mur*, la convergence entre la figure du narrateur et l'identité réelle de l'interprète et une dramaturgie construite par des textes qui viennent fondamentalement du répertoire littéraire (traversée par des éléments autoréférentiels du narrateur), ainsi que par des récits directement autobiographiques. » Beatriz TRASTOY et al., *Lenguajes escénicos*, op.cit., p. 31

¹⁰⁷³ Dans « *Postales argentinas* », pièce emblématique de Ricardo Bartís que nous avons analysé dans le Chapitre 3 et 4, est dédié à une série d'acteurs populaires de la tradition argentine : « Pour Pepe Arias, Luis Sandrini, Nini Marschall et especialmente à Alberto Olmedo ». Ricardo BARTÍS, *Cancha con niebla*, op.cit., p. 41.

ateliers d'artistes, les étudiants sont incités à la création théâtrale, et très souvent la formation elle-même devient une création¹⁰⁷⁴. Cette formation informelle et *sur le tas*, en dehors des écoles publiques, reste encore aujourd'hui un passage incontournable du comédien argentin, ce qui relativise le poids de la formation officielle et constitue parfois une voie d'accès au théâtre d'art pour des trajectoires artistiques atypiques.

« *L'envie de jouer* »

Lors des entretiens que nous avons menés, nos interlocuteurs ont été presque unanimes à estimer que c'étaient ses comédiens qui distinguaient le théâtre argentin sur la scène internationale. En effet, le travail sur le jeu des comédiens est un des axes qui a façonné la typicité du théâtre contemporain en Argentine. Même si cette orientation a largement précédé notre période d'étude, c'est grâce à l'hétérodoxie des formations et à la pratique théâtrale elle-même durant l'après-dictature que se sont affirmées les nouvelles modalités de jeu que nous voyons aujourd'hui. Ces modalités consacrent des formations et des créations spécifiquement argentines et révèlent la volonté de prendre une autonomie en regard des méthodes venues d'ailleurs. L'élaboration de techniques théâtrales nationales était pour les artistes argentins une nécessité liée à la précarité matérielle ; ils se sont convaincu très tôt qu'ils devaient se focaliser sur ce qui ne dépendait pas d'aléas institutionnels et financiers, à savoir le perfectionnement du jeu. Cette conscience des contraintes externes et des potentialités internes donnera lieu à un théâtre dont les comédiens sont le pilier fondamental, et qui privilégie un apprentissage lié à « *l'envie de jouer* », plutôt qu'à des techniques virtuoses ou des connaissances théoriques acquises au préalable (qui réservaient auparavant le théâtre à un groupe restreint d'étudiants ayant satisfait à des critères de sélection et pouvant consacrer leur temps à une formation intensive en conservatoire). L'ampleur du phénomène se retrouve aussi dans les écritures dramatiques contemporaines qui, quelque soit leur style, témoignent toutes d'un recentrement sur le jeu des comédiens pendant les années 1980 et 1990, ce qui a été une source de renouvellement. Les textes écrits à partir de la scène (comme ceux de Ricardo Bartís¹⁰⁷⁵), ceux écrits « comme des guides pour le jeu des comédiens » (par les auteurs du

¹⁰⁷⁴ Nous ne parlerons pas ici des autres formations qui éclosent partout dans la ville de Buenos Aires et les alentours : les cours de théâtre dans des centres culturels publics comme le Centro Cultural Recoleta ou le Centro Cultural Ricardo Rojas, les cours proposés par les compagnies de théâtre communautaire, notamment dans les villes de la Provincia de Buenos Aires, les cours de pratiques annexes au théâtre (danse, chant, comédie musicale, clown, acrobatie, différentes techniques de training corporel – technique Alexander, méthode Feldenkrais, danse contact, danse buto, etc.)...

¹⁰⁷⁵ Ricardo BARTÍS, «Problemas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual», Teatro XXI, Año II, N°3, 1996, pp. 18-26.

Caraja-jí tels Rafael Spregelburd ou Javier Daulte¹⁰⁷⁶), enfin les « textes hybrides¹⁰⁷⁷ » qui constituent la vaste œuvre dramatique de Daniel Veronese (*ex-Periférico de Objetos*) proposent une dramaturgie qui continue à s'écrire sur la scène, avec les comédiens.

Pour Ricardo Bartís, ce qui change pendant les années 1980 et 1990, c'est la manière dont les artistes du théâtre indépendant se situent face aux influences et traditions, qu'elles soient européennes ou américaines, liées au costumbrisme *rioplatense* ou proches des saynètes du théâtre privé (incorporées plus tard, sous le format du *sketch*, par les humoristes de télévision). Dans l'*under* s'est développée « une théâtralité plus éphémère fondée sur le corps de l'acteur et la création d'événements¹⁰⁷⁸ ». Bartís ne mythifie pas l'*under*, qui selon lui deviendra rapidement un phénomène de mode¹⁰⁷⁹, mais il reconnaît que cette mouvance a permis de planter le germe d'une nouvelle théâtralité dans le théâtre émergent, remettant en question ce qui était considéré comme « beau » et « cultivé » au profit de la recherche de « langages non conventionnels et d'autres formes narratives » qui donnent la priorité « au travail de l'acteur », c'est-à-dire « à l'événement du présent vif de l'acteur »¹⁰⁸⁰. En accord avec son mentor, Alejandro Catalan estime lui aussi que c'est pendant les années 1980, et notamment par le biais du théâtre *under*, que s'est élaboré un « nouvel acteur » à Buenos Aires¹⁰⁸¹, une nouvelle façon de jouer qui sera formalisée dans une praxis par le *Sportivo Teatral* de Bartís. Cette praxis suppose que la fiction dépend de la potentialité expressive du comédien sur la scène, et que c'est cette qualité de présence qui détermine tout rapport ou échange avec les spectateurs (avant le texte, la mise en scène, la scénographie). Le jeu vise à interpeller les conditions de la représentation tout en s'écartant de certains maniérismes du théâtre d'art. Dans la même idée, le metteur en scène Sergio Boris, lors, explique à l'occasion des représentations à Paris de sa pièce « *Viejo, solo y puto* » :

L'acteur ne doit pas être un simple interprète plus ou moins efficace, intelligent ou sensible. Il n'interprète ni un texte, ni même une idée. L'acteur doit être un acteur

¹⁰⁷⁶ Rafael SPREGELBURD et Javier DAULTE, "A modo de epilogo" in Rafael SPREGELBURD, *Bizarra*, Editorial Entropía, Buenos Aires, 2008.

¹⁰⁷⁷ Susana TARANTUVIE, «Matrices de representatividad en los textos dramáticos de Daniel Veronese: un teatro genéricamente bastardo», Teatro XXI, Año XIII, N°24, pp.35-40.

¹⁰⁷⁸ Ricardo BARTÍS, *op.cit.*, p.18.

¹⁰⁷⁹ « Par la suite, le *Parakultural* est devenu un lieu à la mode et plutôt superficiel pour les « *conchetas* » de San Isidro (quartier bourgeois de Buenos Aires). Il n'empêche que c'est là qu'ont émergé de nombreux groupes ou artistes, tels Audivert, Urdapilleta, Tortonese, les Gambas al Ajillo, la Pista 4, le Periférico de Objetos. » *Idem*.

¹⁰⁸⁰ *Idem*.

¹⁰⁸¹ Alejandro CATALAN, «Producción de sentido actoral», Teatro XXI, Año VII, N°12, 2001, p. 15.

poétique, qui propose un langage fait de multiples couches simultanées. Le ridicule et le tragique vont ensemble et en même temps¹⁰⁸².

Le comédien devient donc le centre de la revendication d'un nouveau théâtre, une revendication qui est tout à la fois pratique (en s'appuyant sur les potentialités expressives des comédiens, sur sa manière de parler, de bouger, d'imaginer), que méta-théâtrale (la croyance dans un comédien émancipé devient le symbole de l'autonomisation du théâtre par rapport aux anciennes orthodoxies).

Il est difficile de parler d'une modalité de jeu, ou de définir en quelques lignes les caractéristiques du comédien argentin, sans être excessivement réducteur ou tomber dans la caricature. Nous nous limiterons ici à indiquer quelques éléments issus de notre recherche, qui à notre avis caractérisent les modalités du jeu que nous voyons aujourd'hui sur les planches. D'abord, le théâtre argentin se structure généralement autour du *dépouillement*, évitant les grands effets techniques. Par exemple, les propositions esthétiques du *Periférico de Objetos*, qui s'appuyaient pourtant sur un dispositif plastique et scénographique puissant, ont été élaborées d'une manière artisanale et à petite échelle, la construction des objets et des mécanismes faisant partie du travail créatif de la troupe. Le théâtre argentin, notamment celui qui se produit dans l'espace indépendant, est habitué aux petites salles, avec un nombre réduit de comédiens et de faibles ressources financières. C'est un théâtre de « boîte à chaussures¹⁰⁸³ », comme nous le disait lors d'un entretien Claudio Tolcachir. Les comédiens ont dû s'adapter à ces conditions : proximité du public, limitation des ressources matérielles, dépouillement des effets techniques, processus de création heurté, gestion de tâches extra-artistiques.

Puisqu'ils critiquaient la centralité du texte et le caractère artificiel du « beau » jeu, les acteurs ont effectué un travail sur l'*immédiat* : ce que le comédien voit, écoute, pense, ressent. Dans leurs propos reviennent les expressions de « présence sur scène », « importance de l'instant », « priorité de l'événement » (« *acontecimiento* » ou « *hecho teatral* » dans le jargon local), ils mobilisent un vocabulaire quasi-ésotérique qui fait appel à « l'énergie », « l'intensité », « la vibration », « la puissance » des comédiens, au détriment parfois d'autres qualités traditionnellement valorisées, comme la diction, la projection de la voix, la précision du mouvement ou la cohérence de construction du personnage. Bartís précise que « la question principale est celle de la forme, non celle de l'état intérieur. Cela implique un théâtre

¹⁰⁸² Sergio Boris cité dans le programme de main de *Viejo, solo y puto*.

¹⁰⁸³ Entretien avec Claudio Tolcachir réalisé par l'auteure à Avignon, 2015.

qui n'est pas si préoccupé par *l'être* [*el ser*] (cette prééminence stanislavskienne qui agit encore) mais par *y être* [*el estar*], la présence sur scène¹⁰⁸⁴. » Bartís utilise souvent cette distinction entre « *ser* » (qui en langue espagnole se réfère à une condition de la personne) et « *estar* » (qui désigne le placement physique d'une personne ou d'un objet dans un lieu ou un état déterminé) pour différencier les priorités du théâtre argentin (« *el estar* ») face à celle du théâtre européen (« *el ser* »), notamment en France où il n'y a pas de nuance linguistique entre ces deux verbes.

Enfin, nous remarquons l'importance accordée à l'*expérience presque ethnographique du présent* comme source d'inspiration du langage des comédiens, qui se transmet dans les corps, les mots, les émotions, l'empathie du public à laquelle ils font appel. Cela peut prendre diverses modalités : de l'exploration physique et linguistique dans la réalité ou l'imaginaire local à la recherche introspective comme source d'information sur le présent, ou encore au travail sur le non-dit, intime et collectif. La presse française, lors du Focus Argentine au Festival d'Avignon en 2015, en parlant de deux des artistes invités, Claudio Tolcachir et Mariano Pensotti, mettait en avant cette caractéristique locale : « Les Argentins ne sont pas friands des classiques. Plutôt que de monter le répertoire, ils prêtent l'œil et l'oreille à ce qu'ils connaissent intimement : leur monde contemporain, ses peurs, ses désirs, ses difficultés à être¹⁰⁸⁵. » Le recentrement sur soi relie, d'une manière peut-être inconsciente, le jeu des comédiens à leur environnement social. C'est pour cela que nous utilisons le mot d'ethnographie : il ne s'agit pas de présenter un reflet conscient et distancié du présent, comme c'était la norme dans les époques antérieures du théâtre indépendant, mais plutôt d'entrer dans l'*expérience* du présent comme terrain privilégié de récolte de données pour la scène.

D'autres éléments, davantage liés à une sociologie des profils des comédiens qu'au travail créatif en soi, sont également particuliers à la scène argentine. Le canon de la multiplicité dont parlent les critiques se manifeste aussi dans l'hétérogénéité des formations et des parcours des comédiens. Contrairement à d'autres scènes théâtrales où les voies de consécration dépendent plus de la formation institutionnelle et où les mécanismes de sélection de comédiens continuent à être basés sur des critères considérés comme plus légitimes (dont la beauté physique et le capital culturel), dans le théâtre argentin on observe nombre de *trajectoires artistiques atypiques*, qui apportent à la scène d'autres physiques, langages,

¹⁰⁸⁴ Ricardo BARTÍS, *op.cit.*, p.19.

¹⁰⁸⁵ Joëlle GAYOT, « L'Argentine revient en force à Avignon », Télérama, Mercredi 15 juillet 2015.

références, d'autres « peurs et désirs », pour reprendre les mots de Bartís. *L'hétérogénéité de la formation* des artistes du théâtre contribue également à l'hybridation des modalités du jeu chez les nouvelles générations d'artistes. Ces aspects sont cruciaux dès qu'on parle de théâtralité, car c'est à travers le comédien que celle-ci émerge. D'après Josette Féral, « l'acteur est tout à la fois producteur et porteur de la théâtralité. Il la code, l'inscrit sur la scène en signes, en structures symboliques travaillées par ses pulsions et ses désirs en tant que sujet, sujet en procès, explorant son envers, son double, son autre afin de le faire parler¹⁰⁸⁶. » La forme de la théâtralité produite dépend donc de ce que l'acteur porte avec lui, de la manière dont il le transforme en codes scéniques susceptibles d'être reçus et interprétés par le spectateur. « Relevant de simulacres, d'illusions, ces structures manifestent sur la scène l'émergence de mondes possibles dont le spectateur saisit à la fois toute la vérité et toute l'illusion¹⁰⁸⁷. » De cette manière, des éléments sociologiques tels la plus grande hétérogénéité sociale des comédiens, les trajectoires artistiques plus diverses, ainsi qu'une pratique du jeu plus autonome en regard des traditions (et symbolique de la prise d'autonomie du théâtre argentin face aux dogmes), vont avoir un impact direct sur les formes esthétiques dans laquelle cette théâtralité argentine émerge.

8.2. Les modalités du jeu dans le théâtre argentin contemporain

Il n'est pas aisé de décrire ce qui est de l'ordre du perceptif, notamment au théâtre où le jeu est intimement associé à la réception du public dans un moment et dans un temps précis. L'idée que la théâtralité est produite par l'acteur mais se matérialise dans le regard du spectateur, qui reçoit les codes et se les approprie, augmente la variabilité de l'œuvre au théâtre et partant, la difficulté de décrire une spécificité du jeu généralisable à différents publics. Selon Josette Féral :

La théâtralité en émerge non comme passivité, comme regard enregistrant des ensembles d'objets théâtraux (dont il serait possible d'énumérer les propriétés), mais comme *dynamique*, comme résultat d'un faire qui appartient sans doute de façon privilégiée au théâtre ; mais elle peut appartenir tout autant à celui qui en prend possession par le regard, c'est-à-dire au spectateur¹⁰⁸⁸.

Les artistes, notamment ceux qui se produisent souvent à l'étranger, manifestent souvent leur perplexité face à l'évidence de cette variabilité de l'œuvre selon le public, qui

¹⁰⁸⁶ Josette FÉRAL, *op.cit.*, p.89-90.

¹⁰⁸⁷ *Idem.*

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 92-93.

rend manifeste l'importance de l'*ici et maintenant* pour la création de cet *espace autre* qu'est la fiction théâtrale¹⁰⁸⁹. « Il y a des choses qui marchent en Argentine et qui à l'étranger ne marchent pas », constatent-ils¹⁰⁹⁰. Inversement, l'intensité des comédiens ou le dépouillement scénique sont souvent mis en avant par la presse étrangère, alors qu'à Buenos Aires cela n'attire pas spécialement l'attention des spectateurs, habitués à ces caractéristiques¹⁰⁹¹. Néanmoins, parler des modalités du jeu est indispensable pour accomplir notre analyse. C'est pour cela que nous allons décrire, non pas le jeu des comédiens mais *certaines modalités de jeu* courantes dans la scène argentine, à travers deux exemples du théâtre contemporain : « *Viejo, solo y puto* » (2011) [Vieux, seul et pédé] de Sergio Boris et « *Mi vida después* » (2009) [Ma vie après] de Lola Arias.

Nous avons choisi des pièces récentes, qui prolongent notre période d'étude, mais sont toutes les deux redevables des débats esthétiques de celle-ci et mettent en évidence la consolidation de manières de créer locales par transmission d'une génération à l'autre. Par ailleurs, ce sont des pièces qui ont non seulement remporté un grand succès en Argentine mais également beaucoup tourné à l'étranger, notamment en France, ce qui permet d'étudier cette variabilité du regard dont nous parlions plus haut. Nous bénéficions en outre, au-delà du recueil des critiques en Argentine et en France, de l'expérience d'avoir assisté aux deux pièces, des deux côtés de l'Atlantique.

« *Viejo, solo y puto* » de Sergio Boris

« *Viejo, solo y puto* » est une pièce de théâtre écrite et mise en scène par Sergio Boris, aboutissement de plus deux ans de recherche avec les cinq comédiens qui forment la troupe¹⁰⁹². Elle a été représentée pour la première fois à Buenos Aires en 2011 à l'*Espacio Callejon* (anciennement *El Callejon de los deseos*, dont nous avons parlé plus haut), avant de

¹⁰⁸⁹ « Le jeu implique donc une attitude *consciente* de la part d'un performer (à prendre ici dans son sens le plus général : acteur, metteur en scène, scénographe, dramaturge...en font tous partie), s'accomplissant dans l'*ici et maintenant* d'un *espace autre* que celui du quotidien, visant à l'accomplissement de « *gestes en dehors de la vie courante* ». Ce jeu provoque une dépense personnelle dont les objectifs, l'intensité et les manifestations varient d'un individu à l'autre, d'une époque à l'autre et d'un genre à l'autre. » *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁹⁰ Pour ma part, en tant que spectatrice, j'ai eu l'opportunité de voir certaines pièces à Buenos Aires et lors de tournées en France, et j'ai éprouvé ces différences d'un contexte à l'autre, des différences dans la réception qui parfois re-signifient complètement une œuvre.

¹⁰⁹¹ Lorsque je parle de réception étrangère, je me réfère surtout à la réception française du théâtre argentin. En ce qui concerne les artistes interviewés, sachant que je faisais une thèse française, ils font particulièrement référence à leur expérience lors de tournées en France ou à ce qu'ils connaissent du théâtre français.

¹⁰⁹² Mise en scène : Sergio Boris. Distribution : Patricio Aramburu, Marcelo Ferrari, Dario Guersenvaig, Federico Liss, David Rubinstein.

tourner dans de nombreux pays et festivals¹⁰⁹³. La pièce raconte la soirée de cinq personnes dans l'arrière-boutique d'une pharmacie de la localité de Wild (située dans la banlieue populaire de Buenos Aires). Dans ce bas-fond d'une Buenos Aires délabrée qui se prête parfaitement à un huis-clos théâtral, « *Evaristo* », qui gère depuis des années la pharmacie paternelle, passe sa soirée du samedi avec « *Claudio* », agent de publicité médicale, « *Yulia* », une jeune travestie, petite amie de « *Claudio* », et « *Sandra* », une travestie plus âgée, protectrice de « *Yulia* » et amie d'« *Evaristo* ». Ils paraissent habitués à ce type de soirée après la fermeture de la pharmacie. D'autant qu'« *Evaristo* » fournit illégalement des hormones aux travestis du quartier. Mais ce soir-là est spécial car « *Daniel* », frère cadet d'« *Evaristo* », vient d'obtenir son diplôme de biochimiste. Ils boivent de la bière, ils mangent de la pizza, ils évoquent l'éventualité de se rendre ou non au *Magico* (boîte de *cumbia* locale), ils s'injectent des hormones, ils discutent, ils rigolent.

Encadré N°21: Réception de « *Viejo, solo y puto* » en Francia

Article de Beatriz Salino, Le Monde, 18/19 Janvier 2015, p.17

Huis-clos dans les bas-fonds de Buenos Aires. Sergio Boris présente sa pièce « *Vieux, seul et pédé* », au Théâtre de la Commune, à Aubervilliers.

Eh oui, la vie continue. Elle ne fait même que cela, dans un spectacle troublant présenté au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers : *Viejo, solo y puto* (« *Vieux, seul et pédé* »), de L'Argentin Sergio Boris. Tout se passe dans l'arrière-fond d'une pharmacie des faubourgs de Buenos Aires. C'est la nuit. Il y a plein d'étagères en fer et peu d'espace entre elles. Si l'on se croise, on se touche, ce qui arrive souvent aux cinq personnes qui sont là : Evaristo et Daniel, les frères qui tiennent la boutique, héritée de leur père ; Claudio, un agent trouble de publicité médicale ; Sandra et Yulia, deux copines travesties. Sandra rajuste sa perruque et virevolte dans sa minijupe. Elle a une vingtaine d'années, envie de s'amuser. Yulia ne cache pas ses gros bras ni son usure : à 40 ans, elle a beaucoup d'heures au compteur, et une grosse fatigue.

Voilà pour le décor, et les personnages. On se rend vite compte que Sandra est la petite amie de Claudio, on sent que Yulia et Evaristo sont proches depuis longtemps, on apprend que Daniel est en train de se séparer de sa femme, on mesure l'affection entre Sandra et Yulia. Mais d'histoire, il n'y a pas. Dans *Viejo, solo y puto*, Sergio Boris ne cherche pas à construire

¹⁰⁹³ Tournée : Festival Cena Brasil Internacional, Rio de Janeiro, Brasil (2016), Teatro Solis, Montevideo, Uruguay (2016), Théâtre de La Commune, Paris, France (2015), Théâtre Garonne, Toulouse, France (2014), Festival Tempotada Alta, Girona, Espagne (2014), Festival De Keuze, Rotterdam, Pays-Bas (2014), Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, Belgique (2014), Théâtre de la Vignette, Montpellier, France (2013), Festival Novart, Bordeaux, France (2013), Next Festival La Rose des Vents, Lille, France (2013), FIBA Festival Internacional de Buenos Aires (2013), Festival Internacional del Mercosur, Córdoba (2013), Festival de Rafaela, Rafaela (2012).

un récit. Il montre ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon la vie qui continue, dans l'arrière-boutique glauque d'une pharmacie de Buenos Aires, une nuit comme une autre. Se maquiller, commander des pizzas, boire des bières, se dire que l'on irait bien à la soirée mousse du Magico, pester contre Kimberly, une teigne qui fait la loi sur le trottoir, avaler des médicaments, s'allonger pour une piqûre d'hormones, régler des comptes, rire et s'engueuler.

Entre-deux de la réalité

L'amour est vache, comme les bas-fonds. Le sexe se deale, comme le Klosidol ou le Diclofénac. Mais le désir est là, si grand qu'il n'a même plus de nom. Il se traduit par une nervosité, mais il ne s'avoue pas pour ce qu'il est : un manque. Tous les personnages de *Viejo, solo y puto* se racontent probablement un film dans leur tête, sans le dire. Ils aimeraient être ailleurs, sans savoir où. Ils aimeraient échapper au labyrinthe des étagères, mais ils n'en connaissent pas la sortie. Et nous, en face, nous les regardons comme s'ils étaient dans une vitrine et qu'ils ne savaient pas que nous les voyions. C'est étrange : on a le sentiment d'être dans un entre-deux de la réalité, à la fois monotone et prenant.

Sergio Boris ne joue pas dans *Viejo, solo y puto*. Cet excellent acteur argentin qu'on a pu voir au cinéma dans *El abrazo partido* (2004), le film de Daniel Burman, ou au théâtre dans des mises en scène de Ricardo Bartís (*El pecado que no se puede nombrar*, et *La Pesca*), opère ici en tant qu'auteur et metteur en scène. Il dirige cinq comédiens avec qui il a travaillé deux ans avant de créer le spectacle, à Buenos Aires, en 2011. Et ces cinq-là sont si bons qu'on les quitte à regret quand s'achève le plan-séquence d'une nuit où la vie continue, vaille que vaille, coûte que coûte, dans la cruauté électrique d'un huis clos.

Il ne se passe pas grand-chose dans cette pièce, et cependant il se passe beaucoup de choses entre les personnages de manière implicite¹⁰⁹⁴, ce que Sergio Boris appelle « la juxtaposition des couches du jeu ». Ce qui se passe, ce sont les va-et-vient de tension et de désir parmi les personnages, durant l'heure et demie du spectacle¹⁰⁹⁵. La multiplicité des couches de jeu est pour Boris la première chose qui importe dans son spectacle, et qui ne peut se produire qu'au moyen d'un travail long et minutieux avec les comédiens :

¹⁰⁹⁴ « Il ne se passe rien. Ou pas grand-chose. Les répliques fusent dans la confusion, les phrases restent en suspens, l'ambiance est électrique. Il n'y a là aucun enjeu visible. Mais ces quelques instants passés avec ces paumés des petits matins portègues racontent les bas-fonds, l'ennui et le désœuvrement, la solitude et la misère dans une ville rutilante ou l'économie de marché s'invite jusque dans les échanges décousus. *Viejo, solo y puto*, de l'Argentin Sergio Boris, est une comédie déjantée portée par cinq acteurs formidables. Un théâtre qui tord le réel pour mieux le révéler. » Arina Da Silva et Marie-José Sirach, « La double vitalité de la scène sud-américaine à Paris », *L'Humanité*, Paris, 12 janvier 2015, p.25.

¹⁰⁹⁵ Dans le dossier de presse de la pièce lors de ses représentations au Théâtre de la Commune à Auvervilliers, Boris expliquait ainsi sa méthode au public français : « Nous avons improvisé pendant deux ans à partir d'hypothèses de travail afin de construire un récit où le temps, l'espace, les sonorités, l'expressivité multiple de chaque personnage, la conscience musicale du tout soient le centre d'une accumulation dramatique dans le jeu des acteurs. » Sergio Boris, Propos recueillis par Éric Demey en décembre 2014, traduits par Judith Martin, dans le dossier de presse de la pièce, Théâtre de la Commune.

Les acteurs de cette pièce, selon mes critères, sont des acteurs exceptionnels. C'est la première chose. On peut être ensemble dans un échange très fort pour tenter de produire un langage, chercher de nouvelles formes. Faire naître les grimaces, l'histrionisme, d'un acteur, celle qui va exprimer l'inexprimable et qui est le résultat d'une salade de plans qui se produisent simultanément¹⁰⁹⁶.

Qu'entend-il par la simultanéité de plans ? Quelque chose qui infuse le jeu des comédiens et qui attire l'attention tant en France, où la presse spécialisée parle d'acteurs « argentissimes » dirigés « par un des leurs »¹⁰⁹⁷, qu'en Argentine où la performance des acteurs et la direction de Boris furent largement célébrés¹⁰⁹⁸. Ce qui se passe sur scène ressemble à un brouillon, l'ébauche nerveuse d'une situation théâtrale : des mouvements maladroits, des temps morts, des chuchotements, des silences, des disputes confuses. Tout le contraire de ce qu'on associe traditionnellement à une virtuosité du jeu, qui rendrait nettes, audibles et compréhensibles des situations intimes et quotidiennes. On se demande d'abord ce que font ces cinq personnages, parfois on doit même tendre l'oreille pour entendre ce qu'ils disent, on cherche à comprendre de quoi il retourne, jusqu'à ce qu'on finisse par se laisser porter par la situation en soi. Tant dans les silences que dans les bagarres, dans les disputes que dans les scènes d'affection, il y a quelque chose de l'ordre du débordement, du dérèglement, de la défaite. Cela n'est pas explicitement interprété ou formulé, mais cela provient du corps des comédiens, de leur manière de bouger, de s'exprimer, d'être sur scène¹⁰⁹⁹. Ainsi, petit à petit, le spectateur comprend que l'histoire réside dans les personnages et les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Le brouillon du départ s'éclaircit, ce sont les règles du jeu, presque comme une rencontre hyperréaliste qui conduit le regard des spectateurs à l'intérieur d'une pharmacie de banlieue.

¹⁰⁹⁶ *Idem.*

¹⁰⁹⁷ En France, le chroniqueur Jean-Pierre Thibaudat écrit : « Qui va aller chercher les pizzas ? Dans quel rade ou cabaret va-t-on poursuivre la nuit ? Qui va faire le premier geste ? De papouilles en palabres et disputes domestiques, la soirée se poursuit sans autre histoire que celle des relations mouvantes entre ces personnages. (...) À Buenos-Aires « Viejo, solo y puto » doit provoquer des rires ravageurs. En France cela pourra sembler exotique à certains, en énerver d'autres, accros aux intrigues trépidantes. Mais les acteurs, argentissimes, mettront tout le monde d'accord et on voit bien que c'est un des leurs qui les dirige. » J.-P. Thibaudat, « Bordeaux : de l'inoubliable Sigma à l'improbable Novart » dans *Théâtre et Balagan*, Médiapart, 27 novembre 2013.

¹⁰⁹⁸ « La performance des cinq comédiens évidence du respect et de l'intérêt par le travail de l'acteur, les formes de jeu, la construction de personnages ; et au même temps par la direction des comédiens. Sergio Boris met en valeur le corps, le regard, la respiration, le geste et le temps morts sur la scène que vont charger l'ambiance de violence et douleur » par Larisa Rivarola, « A sala llena », 15/11/2014, disponible sur : <http://asalallenaonline.com.ar/teatro/criticas/3751-viejo-solo-y-puto-.html>, consulté le 04/09/2017.

¹⁰⁹⁹ « ...une partition plus cinématique que théâtrale tant elle repose sur une situation, une atmosphère et l'incarnation physique de personnages. En effet, il n'y a point d'intrigue et au plan textuel, elle s'avère, à l'instar de l'instruction des protagonistes, sommaire et pauvre à la limite de l'indigence. Car l'auteur a souhaité proposer une immersion quasi-documentaire dans les bas-fonds de Buenos Aires sous forme d'un "voyage au bout de la nuit argentine" » Disponible sur : www.froggydelight.com/article-15663-3-Viejo_solo_y_puto.html, consulté le 04/09/2017.



« Viejo, solo y puto » de Sergio Boris © Espacio Callejon, Buenos Aires

Le jeu, qui repose sur l'observation et l'improvisation, rend les situations naturelles et permet au public d'éprouver des sentiments contrastés, pudeur, dégoût, étonnement, curiosité, comme s'il regardait par une fenêtre la vie de gens très éloignés de ses propres repères. Le désir et la frustration sont omniprésents dans l'Argentine contemporaine, ce qui favorise une identification de la part des spectateurs argentins¹¹⁰⁰. Sergio Boris a privilégié dans son microcosme théâtral singulier l'instauration d'une atmosphère plus que l'élaboration d'un récit. Lui et ses comédiens se sont appuyés sur les principes du « théâtre d'états » de Ricardo Bartís (rappelons que Boris fut son étudiant et joua dans deux de ses principales pièces). Ils ont également pratiqué l'observation directe, en se rendant de nombreuses fois dans une

¹¹⁰⁰ « Objet aussi décadent que sublime, aussi cultivé et littéraire qu'elliptique, cette première pièce est un petit bijou de savoir-faire servi par une troupe d'exception. Dans l'invention de cette touchante compagnie d'hommes qui nourrissent leurs rêves dans les reflets lunaires de l'eau sale des caniveaux, Sergio Boris fait une entrée fracassante sur les scènes françaises. » Par Brenda Bianco, "Viejo, solo y puto", comédie trash sur les trottoirs de Buenos Aires", Les Inrocks, publié le 09/12/14, consulté le 16/05/2017.

pharmacie de banlieue où ils se sont entretenus avec les employés, validant leurs hypothèses de travail en les confrontant à la réalité.

Dans la section précédente nous avons parlé du jeu des comédiens comme axe structurant de la pièce théâtrale, de la prépondérance accordée à l'immédiat (ce qui se passe sur scène) plutôt qu'au texte ou à l'histoire, ainsi que de l'étude quasi-ethnographique de la réalité environnante qui donne une tonalité singulière à certaines modalités du jeu en vogue en Argentine. « *Viejo, solo y puto* » paraît réunir ces trois caractéristiques. De plus, la pièce applique les principes prônés par Ricardo Bartís, tout en les adaptant à un langage spécifique (l'esthétique de la pièce, les thématiques et les personnages ne ressemblent pas à ceux qu'on trouve dans les pièces de Bartís, ce qui nous conduit à parler de transmission d'une praxis plus que de respect d'un dogme ou modèle). D'un point de vue sociologique, il y a un aspect fortement significatif dans les choix thématiques et esthétiques de Sergio Boris : le regard porté sur les marges urbaines et culturelles de sa ville, des marges rejetées par le « centre » et généralement exclues du monde théâtral, ici considérées en tant que telles comme matière créative. Toutefois il ne s'agit ni d'un théâtre documentaire, qui viserait à montrer la misère de populations délaissées, ni d'un théâtre politique qui voudrait dénoncer, réfléchir, interroger sur des problématiques sociales. Sans dénier le caractère politique du théâtre qu'ils font, Sergio Boris ne cherche pas à dénoncer ou démontrer quoi que ce soit. Il vise plutôt à incorporer des éléments marginaux (situations, circonstances, personnages) comme faisant partie de la culture urbaine de Buenos Aires, afin de mener son expérimentation théâtrale. Il s'agit de créer un langage à partir d'éléments issus de la réalité argentine, qu'il maîtrise mieux, plutôt qu'à partir d'éléments provenant d'une réalité indifférenciée.

“*Mi vida después*” de Lola Arias

« *Mi vida después*¹¹⁰¹ » est une pièce mise en scène par Lola Arias, écrite à partir des récits de vie de six comédiens et comédiennes, tous nés entre les années 1970 et le début des années 1980. Elle a été présentée à Buenos Aires en 2009, d'abord au Théâtre Sarmiento, ensuite dans la salle indépendante *La Carpinteria* pendant deux ans, avant d'entamer une

¹¹⁰¹ Distribution : Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha ; Mise en scène : Lola Arias ; Texte : Lola Arias avec le matériel originel fourni par les comédiens ; Assistance artistique : Sofía Medici ; Assistance à la mise en scène : Ana María Converti ; Musique : Ulises Conti avec la collaboration de Liza Casullo et Lola Arias ; Scénographie : Ariel Vaccaro ; Chorégraphie : Luciana Acuña ; Lumières : Gonzalo Córdova ; Vidéo : Marcos Medici ; Costumes : Jazmín Berakha ; Assistance de recherche : Gonzalo Aguilar ; Production : Macarena Mauriño / Première à Buenos Aires : 26 mars 2009, Théâtre Sarmineto du Complejo Teatral de Buenos Aires.

longue tournée internationale¹¹⁰². Son propos était d'interroger le passé récent de l'Argentine afin d'affirmer le point de vue des fils de ceux qui ont vécu directement la dictature militaire. De cette manière, la pièce accompagne une tendance générationnelle apparue au début des années 2000 consistant à faire entendre la voix des plus jeunes sur la dictature, tendance qui a produit de nombreuses œuvres – littéraires, cinématographiques, plastiques¹¹⁰³. En termes théâtraux, la pièce s'inscrit dans un théâtre d'approche biographique, en vogue en Argentine pendant ces années-là, et propose une modalité de jeu frontale (les comédiens parlent directement au public) à travers la mise en scène de soi et l'interpellation constante des mécanismes de la représentation classique¹¹⁰⁴.

La pièce a été créée dans le cadre d'un cycle *Biodramas* coordonné par Vivi Tellas au *Théâtre Sarmiento de Buenos Aires* du CTBA. Cette dernière, figure centrale de la scène argentine *under* des années 1980, a dirigé pendant les années 1990 le Centro d'expérimentation théâtrale (CET) de l'Université de Buenos Aires au sein du *Centro Cultural Ricardo Rojas* où elle a formalisé une approche appelée « *biodrama* » (bio-drame), reprise ensuite, avec de jeunes artistes, à la direction du *Teatro Sarmiento*. Les bio-drames sont des spectacles conçus à partir de la vie d'une ou plusieurs personnes, et constituent une sorte de « retour au réel » avec la construction du récit fictionnel d'un « je » qui est à la fois intime, social et politique. « *Mi vida después* » de Lola Arias recourt à cette technique qui fait de la recherche biographique la matière première d'un spectacle, afin de revisiter le passé récent de l'Argentine et les conséquences de la dictature militaire sur la vie privée des gens. Sur le programme de la pièce, la metteuse en scène décrit son projet de la sorte :

¹¹⁰² Tournée : International Summer Festival, Hambourg ; Theater Spektakle, Zurich ; Noordezon Performing Arts Festival Groningen ; Steirischer Herbst Festival Graz ; BIT Theater Garasjen, Bergen ; Spielart Festival, Munich ; Theater am Kirchplatz (TAK), Lichtenstein ; HAU Berlin ; Festival Radicals, Barcelone ; Théâtre Bonlieu, Annecy ; Transversales, Mexico DF ; FIAC, León, Guanajuato ; ArtCena Festival, Río de Janeiro ; Musountourn, Frankfurt ; TACEC, Teatro Argentino de La Plata ; FIAC, Festival Internacional de Artes Escénicas de Bahía ; FITAM, Festival Internacional Santiago a Mil, Santiago de Chile ; FIDAE, Festival Internacional de Montevideo ; Théâtre de Cornouaille, Quimper ; Théâtre de la Ville, Paris ; Festival Internacional de Teatro de Río Preto ; Festival Cena Contemporânea de Brasília ; Centro Cultural San Martín, Buenos Aires ; Brighton Festival ; Bienal Internacional de Teatro, USP, San Pablo ; Mladi Levi, Ljubljana ; Festival Transitions, Centro Cultural Onasis, Athènes ; Akcent Festival, Archa Theater, Prague ; Trafo Theater, Budapest.

¹¹⁰³ Au cinéma nous pouvons mentionner *Los Rubios* (Argentine, 2003) d'Albertina Carri, *Papa Ivan* (Argentine-Mexique, 2000) de María Inés Roqué ; *La Matanza* (Argentine, 2003) de María Giuffa ; *Encontrando a Victor* (Argentine-Mexique, 2004) de Natalia Bruchstein, entre autres. En arts visuels, le car de l'exposition *Arqueología de la ausencia* (2000-2001) de Lucila Quieto. En littérature nous pouvons citer le blog littéraire « *Diario de una princesa montonera* » de Mariana Eva Perez, édité en papier en 2016 (Marbot Ediciones, 2016)

¹¹⁰⁴ « La modalité (auto)biographique se structure autour du discours oral et adopte de nouvelles modalités scéniques. Ainsi, le *Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las Personas* [Cycle Bio-drame : Sur la vie des gens], pensé par Vivi Tellas en 2001, présente comme prémisses principales de raconter d'une manière scénique la vie d'une personne argentine vivante qui, sur proposition du metteur en scène, pouvait participer au spectacle. » Beatriz TRASTOY, *Lenguajes escénicos*, op.cit. p. 32.

Six comédien(ne)s né(e)s pendant les années 70 et au début des années 80, vont reconstituer la jeunesse de leurs parents à partir de photos, lettres, enregistrements, vêtements, récits, souvenirs effacés. Qui étaient mes parents quand je suis né ? Comment était l'Argentine quand je ne savais pas parler ? Combien de versions existent de ce qui s'est passé quant je n'existais pas encore ou que j'étais si petit que je ne m'en souviens pas ?

Chaque comédien fait un *remake* de scènes du passé pour comprendre quelque chose du futur. Comme des sosies de leurs parents, les enfants vont porter les vêtements de leurs parents pour essayer de représenter l'histoire familiale. *Mi vida después* transite aux bords du réel et de la fiction, c'est une rencontre entre deux générations, le *remake* comme manière de revivre le passé et modifier le futur, au croisement entre l'histoire du pays et l'histoire privée¹¹⁰⁵.

Pour constituer sa troupe de comédiens, Lola Arias a interviewé plus d'une trentaine de comédiens et elle a choisi six histoires : celle de Mariano Speratti, fils de militants de *Montoneros*, dont le père a disparu pendant la dictature) ; celle de Liza Casullo, fille d'exilés politiques au Mexique, dont le père était Nicolas Casullo, philosophe et écrivain, militant de *Montoneros*, et la mère une présentatrice célèbre de journal télévisé ; celle de Carla Crespo, fille d'un membre de l'ERP (Armée Révolutionnaire du Peuple) mort lors de l'attaque du *Batallon de Monte Chingolo* en 1975 (les corps des combattants ont d'ailleurs été exhumés au moment même où la pièce se jouait dont celui du père de Crespo) ; celle de Blas Arrese Igor, fils d'un prêtre défroqué ; celle de Pablo Lugones, fils d'un employé de banque, lointain descendant de Leopoldo Lugones, célèbre écrivain et essayiste argentin) ; et l'histoire sans doute la plus polémique, celle de Vanina Falco, fille d'un policier inculpé de vol d'enfant pendant la dictature – précisément du frère cadet de Vanina, Juan Cabandié –, en procès lors de la création¹¹⁰⁶. Pour la pièce, les comédiens ont mené une recherche à travers leurs archives familiales et leurs souvenirs personnels. Liza Casullo, lors d'un entretien, nous raconte : « Lola enregistrerait les répétitions. Chacun d'entre nous arrivait avec sa petite valise de souvenirs et elle prenait note de tout. Pendant les répétitions et pendant les improvisations, elle nous demandait souvent qu'on lui redise des choses qu'elle avait enregistrées ou

¹¹⁰⁵ Programme de main de la pièce.

¹¹⁰⁶ Cette histoire a eu un fort retentissement car pendant la création de la pièce se déroulait le jugement du père de Vanina Falco. Elle voulait témoigner, mais la loi interdisait aux enfants des accusés de témoigner contre leurs parents. Vanina évoquant sur scène l'histoire de son père et de son frère d'une manière publique, son avocat a utilisé cela comme argument pour demander au juge la participation de Vanina au jugement. C'est ainsi que le juge a permis à Vanina de livrer son témoignage en faveur de son frère et contre son père, lequel aujourd'hui est en prison. Voir : Maria Daniela Yaccar, « Una ficción que modifica la realidad », *Página 12*, 23 septembre 2012, Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-26515-2012-09-23.html>, consulté le 25 mai 2017.

notées¹¹⁰⁷. » Lola Arias a construit la pièce à travers la récolte de ce matériel, suivant une méthodologie d'« écriture au plateau », créant une trame qui oscille entre l'autobiographie et l'autofiction sans appartenir à aucune des deux catégories : même si les comédiens parlent de leur vie, ils le font au travers d'une construction fictionnelle de celle-ci, et même s'il s'agit d'histoires individuelles, tous les comédiens participent à l'histoire des autres pour construire un récit qui est finalement collectif¹¹⁰⁸. Ce n'est pas non plus une reconstitution du passé, comme pourrait l'être le théâtre documentaire. « *Mi vida después* » est une enquête sur le passé pour comprendre le présent et formuler quelques hypothèses sur le futur¹¹⁰⁹.

A propos de la dictature, Arias a cherché à explorer le point de vue de sa génération. Il ne s'agit pas d'une dénonciation ni d'une réflexion critique sur le passé, ainsi qu'aurait procédé le théâtre politique des générations précédentes, mais plutôt de la présentation de la matière vivante formée des résultats d'une enquête, sans thèse, entre lucidité, honnêteté et autodérision¹¹¹⁰. Nous retrouvons aussi la forme fragmentaire qui caractérise une bonne partie du théâtre contemporain argentin. Mais contrairement à ce que nous avons étudié dans les pièces de la nouvelle dramaturgie, le fragmentaire dans cette pièce est utilisé comme la manière la plus fidèle de construire un récit collectif sur le passé depuis le présent. Il y a

¹¹⁰⁷ Entretien avec Liza Casullo par Hernan Firpo, Clarin, 10/08/2010, Disponible sur : https://www.clarin.com/extrashow/Liza-Casullo_0_SJKrJqAaPQ1.html, consulté le 26 mai 2017.

¹¹⁰⁸ « Ils en reconstituent l'histoire à partir d'éléments vrais : photos et films. Cette authenticité donne d'autant plus de force au spectacle de Lola Arias qu'elle est théâtralisée : on n'est jamais tout à fait certain qu'autobiographie et autofiction ne se mêlent pas. Impression accentuée par la façon dont sont menées les histoires de chacun ; elles alternent, s'entrecroisent, s'emboîtent, comme les pièces d'un puzzle se mettant peu à peu en place pour révéler l'image d'une époque. » René SOLIS, « *Mi vida después* », La dictature en mémoires », *Libération*, Culture/Next, Paris, publié le 12 décembre 2011, Disponible sur : <http://www.liberation.fr/auteur/9101-rene-solis>, consulté le 17 mai 2017.

¹¹⁰⁹ Dans un entretien, Lola Arias explique son processus de travail : « J'ai rencontré trente acteurs en leur demandant d'enquêter sur la vie de leurs parents. Puis, j'ai décidé qui je retiendrais dans la distribution. Il s'agissait d'une authentique investigation. (...) À partir de là, j'ai commencé mon processus d'écriture comme si j'étais un espion dans la vie des autres. (...) Ce sont les histoires de leurs parents, vues par les enfants. Ça donnait la possibilité de raconter le passé du point de vue de ma génération. (...) Dans la pièce, les acteurs se représentent eux-mêmes et à un moment donné ils commencent à mettre en scène le passé, à s'habiller comme leurs parents, à rejouer ce qui s'est passé. Il y a quelque chose de très émouvant à se retrouver devant ces miroirs vivants d'adultes représentant leurs parents. (...) Chaque acteur se fait l'investigateur de sa propre vie et la découvre à travers celle d'une génération qui n'est pas là. Ce n'est pas une pièce sur l'histoire, ce n'est pas une pièce sur les années 1970 et la dictature, c'est une pièce sur sept personnes qui sont présentes, une pièce sur le présent, pas sur le passé. La présente enquête sur le passé, réfléchit sur le passé et se projette dans le futur. Entretien avec Lola Arias, dans Judith MARTIN *et al.*, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant, op.cit.*, p.142.

¹¹¹⁰ Cet aspect est souligné par les critiques : « De fait, Lola Arias et ses collaborateurs évitent tous les écueils du genre : la rétrospection larmoyante, la distanciation glacée, la pièce partielle ou partielle. Le spectacle sonne en fait juste. Comment ? C'est tout d'abord grâce à un beau travail d'écriture de plateau. Six comédiens, six histoires. Or aucune ne s'impose au plateau au détriment d'une autre. Aucune n'est là pour asséner une vision unique de la dictature. Pas de tartine, pas de prestation écrasante, alors que chaque prise de parole convainc. Chacun trouve, au contraire, un moyen propre de nous parler de son père, de nous dévoiler un morceau d'enfance. Et lorsqu'il le fait, les autres restent au plateau pour construire l'évocation. » Laura PLAS, « Et la mort, et l'humour et l'amour des pères », Les Trois Coups.com, 19/12/2011.

d'autre part des échos de psychanalyse dans la déconstruction des histoires personnelles, notamment en ce qui concerne la figure des parents et les objets signifiants, mais sans fil structurant qui mènerait à l'analyse. De même en ce qui concerne la dimension politique du récit collectif sur la dictature : il n'y a pas d'hypothèses ni de thèses visant à élaborer une position politique, il y a seulement des faits à raconter, comme les preuves de quelque chose qui s'est passé dans la vie de ces six personnes. Ainsi, les éléments de l'histoire de chacun sont exposés et décomposés (descriptions, souvenirs, événements marquants, vêtements, photos, écrits) mais il n'y a pas de propos – ni politique ni psychologique – qui esquisse une unicité ou tende à donner un sens au récit. Au contraire, on peut dire que c'est justement la fragmentation qui sert de liant à l'expérience de la génération après-dictature sur le passé récent de l'Argentine. Arias aborde le jeu des comédiens suivant les principes de dépouillement, sans virtuosité expressive, évitant les gestes qui éloignent l'acteur de la personne qu'il est. Elle s'appuie sur les caractéristiques physiques et comportementales des comédiens pour décider de leur place sur la scène. Elle est soucieuse d'établir un rapport plus honnête avec le public :

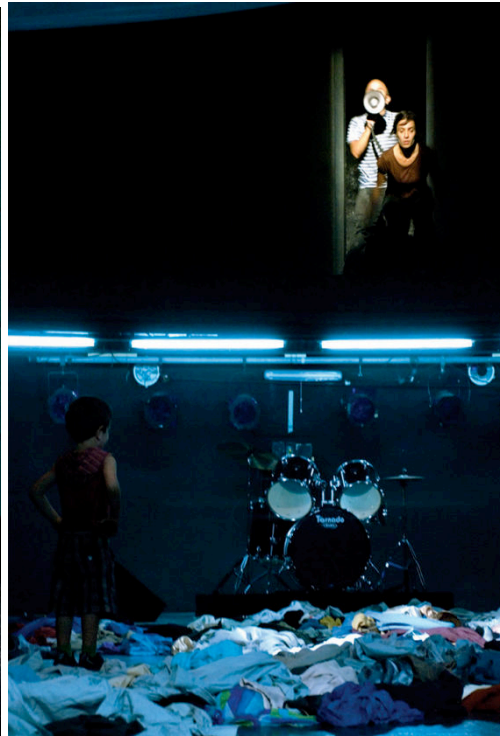
L'important, c'est que le théâtre apparaisse à chaque instant comme une matière vivante. Je déteste ces acteurs, d'une certaine façon virtuoses, qui dégagent de la beauté, je déteste la relation d'admiration entre le public et l'acteur. Cette relation ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse c'est une relation humaine de compréhension et d'émotion qui n'a rien à voir avec l'idée d'admiration d'un art vu comme un objet lointain. Les acteurs doivent être avec le public, entretenir un lien direct avec lui¹¹¹¹.

Dans le cas particulier de « *Mi vida después* », mais également dans d'autres de ses pièces comme « *El amor es un franco tirador* » (2007) ou le récent « *Campo minado* » (2016), Lola Arias place les comédiens dans une situation de frontalité avec le public, c'est-à-dire qu'ils parlent directement aux spectateurs, effaçant complètement le quatrième mur. Même quand ils reconstituent des situations vécues par leurs parents, moment où la frontalité est suspendue, ils le font comme une démonstration de ce qui vient d'être dit, toujours au sein d'une adresse au public. Cette confrontation avec le public est minutieusement pensée : d'une part dans la façon dont les comédiens s'adressent au public, avec une parole nette, exempte de dramatisation, et un regard direct qui apporte la lucidité et l'honnêteté dont nous parlions plus haut tout en permettant aussi que s'exprime de l'humour et s'établisse une complicité empathique avec les spectateurs ; d'autre part en utilisant différents dispositifs techniques : microphones, caméras, haut-parleurs, servent à amplifier les moments de grande intensité,

¹¹¹¹ Entretien avec Lola Arias in Judith MATIN, *op.cit.*, p. 145.

parfois accompagnés de musique. Mais les passages de la pièce qui risqueraient de faire basculer les récits des comédiens dans un registre par trop émotionnel (par exemple le récit des morts ou des disparitions des parents) restent sous le contrôle de la mise en scène grâce justement aux dispositifs techniques (et au jeu des comédiens qui ne cèdent jamais à la facilité des larmes).

Encadré N° 23: « *Mi vida después* », La Carpintería, Buenos Aires



1. Les six comédiens (plus Moreno, fils de Mariano Speratti qui participe à la pièce / 2. Carla Crespo / 2. Vanina Falco, Blas Arrese Igor et Moreno Speratti. © Site web de Lola Arias.

Lola Arias fait partie de la deuxième génération d'artistes de l'après-dictature, cette deuxième vague d'artistes polyvalents qui sont à la fois comédiens, metteurs en scène, dramaturges. Elle a aussi fait de la musique avec un groupe de rock, enregistré quelques albums et participé à des films. Elle s'est formée théâtralement dans le grondement des ruptures des années post-dictature qui prônaient une affirmation du langage de chacun sur la scène, la désacralisation du théâtre, un éclatement des méthodes et l'invention de modalités moins orthodoxes. Arias, à l'égal de certains des comédiens qui ont travaillé dans « *Mi vida después* », est passée, elle aussi, par le *Sportivo Teatral* de Ricardo Bartís¹¹¹². Même si elle s'en est éloignée ensuite, en désaccord avec le refus systématique du texte (car elle voulait aussi écrire), Arias est redevable des apprentissages *bartisiens*, notamment en ce qui concerne l'encouragement à monter ses propres projets. « Bartís a ouvert aux comédiens la possibilité d'être les producteurs de leurs propres spectacles. Auparavant, il y avait des écoles d'acteurs où l'on étudiait des textes écrits, mais l'idée du comédien comme producteur de sens n'avait pas cours.¹¹¹³ » Pour Arias, c'était l'aspect le plus intéressant de la formation chez Bartís, qui a motivé une grande partie de ses étudiants à se lancer dans la mise en scène et à diversifier les manières d'être sur scène : « Il disait : 'vous n'êtes pas sur scène pour répéter ce que quelqu'un vous dit de dire, vous devez être responsables de ce que vous dites et participer à la création. Vous êtes des artistes et pas les marionnettes de quelqu'un d'autre. Vous êtes là pour mettre vos idées en pratique.¹¹¹⁴ » La modalité de travail que Lola Arias a développé avec les comédiens de « *Mi vida después* » est héritière de certains aspects appris chez Bartís, ne serait-ce que parce que Arias ne monte jamais une pièce telle qu'elle a été écrite. « Je la réécrivais avec les acteurs. (...) La mise en scène était un travail de réécriture de ma propre pièce », explique-t-elle¹¹¹⁵. » Mais ce travail d'affirmation des comédiens, Arias le fait en lien avec un autre héritage, celui des ateliers de Vivi Tellas et du bio-drame, l'utilisation de la biographie pour la construction de discours collectifs. Le geste politique de cette méthode, quand bien même implicite, ne peut pas être négligé : en donnant un statut dramaturgique aux récits de vie individuels, on reconnaît leur importance publique et leur valeur esthétique. Il y a un code générationnel dans la manière de traiter ces récits, un code que les comédiens partagent avec leur metteuse en scène : toujours en bordure du réalisme et de l'absurde, de

¹¹¹² Par exemple, Liza Casullo s'est formée au théâtre dans les ateliers du Centro Cultural de Ricardo Rojas, qui lui ont "ouvert la tête". Elle est ensuite passée par l'école de Ricardo Bartís. D'après Casullo, Bartís "a un regard très vaste et il t'offre des pistes sur la manière de faire face à la modernité et au monde, il relie le théâtre avec un grand ensemble d'autres choses ». Entretien avec Liza Casullo, Clarin, *op.cit.*

¹¹¹³ Entretien avec Lola Arias in Judith MATIN, *op.cit.*, p. 137.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹¹¹⁵ *Idem.*

l'émotion et de la drôlerie, entre l'affirmation de voix singulières et la construction d'un récit collectif.

Enfin, le lien qui s'établit avec le public est un élément essentiel du théâtre de Lola Arias. Il dépend surtout, comme nous l'avons vu dans la définition de la théâtralité, du jeu des comédiens. Mais dans une pièce comme « *Mi vida después* » ce lien change beaucoup selon le pays où la pièce est représentée. « La différence, dit Arias à la presse française, c'est qu'en Europe les spectateurs n'arrivent pas à croire que ce que les acteurs racontent est vraiment leur histoire¹¹¹⁶. » Comme le montrent les extraits du cahier de terrain dans l'encadré ci-dessous, qui relatent mon expérience de spectatrice de « *Mi vida después* » en Argentine et en France, le public réagit selon le contexte de réception de manière différente à une même scène, ce qui contribue à prouver que la théâtralité n'est pas seulement quelque chose que dégage l'acteur, mais aussi un processus qui s'établit entre celui-ci et le public, tout en demeurant une production par définition collective, c'est-à-dire, sociale.

Encadré N°24 : Réception de « *Mi vida después* » en Argentine et en France

Extraits du cahier de terrain 1
Buenos Aires, août 2010

Nous sommes à Buenos Aires, à la *Carpinteria Teatro*, dans le quartier de l'Abasto, un vendredi soir du mois d'août 2010. *Mi vida después*, de Lola Arias, est en train de devenir une pièce culte, pour ce qui se passe sur la scène, mais également pour ce qui se passe en dehors de la scène. Une des comédiennes, Vanina Falco, est engagée dans le procès visant son père pour appropriation illégale d'un enfant. L'histoire est connue du grand public, Juan Cabandié, actuellement député kitchneriste, est un des enfants volés aux militants disparus pendant la dictature, et son père adoptif est un policier impliqué dans le vol d'enfants. Vanina Falco, comédienne de *Mi vida después*, parle de cela dans la pièce. Elle n'est plus en contact avec son père, qu'elle décrit comme un homme violent qui n'acceptait pas qu'elle soit lesbienne. En 2006, elle a voulu témoigner au procès, mais une fille ne peut légalement pas témoigner contre son père. En 2010, après que la création de la pièce, la justice autorise Vanina à témoigner au procès, son avocat ayant plaidé avec succès que le témoignage de Vanina avait déjà été rendu public. « C'est une décision historique : c'est la première fois qu'une fille peut témoigner contre son père et cela crée un précédent », a déclaré Vanina à la presse. Le journal *La Nacion*, quelques semaines avant que j'aie vu la pièce, estime que « suivant une certaine perspective, c'est une décision plus que significative car un acte créatif (une pièce de théâtre en l'occurrence) est devenue un élément de preuve judiciaire. Théâtre vivant. Théâtre en état latent. » (Alejandro Cruz, *Los días después de Mi vida después*, *La Nacion*, 14/08/2010). La pièce inclut nécessairement ce développement de l'histoire. L'article mentionne aussi Carla Crespo : les restes de son père, tué lors d'un affrontement avec les militaires en 1975, ont été découverts en avril de cette année, ce qui a influé aussi sur la pièce. À ce propos, Lola Arias commente : « De disparu, son père est devenu un mort sans mains dont les restes ont été retrouvés dans une fosse commune du cimetier d'Avellaneda. Bien que la nouvelle ait été terrible, pour Carla ce fut une sorte de

¹¹¹⁶ *Idem.*

soulagement. » Je m’apprête à voir la pièce dans ce contexte, en me demandant comment feront les comédiens pour affronter un sujet si sensible, si touchant et en même temps si souvent traité (nous sommes en 2010) pour ne pas tomber dans le déjà-vu ou dans la complaisance émotionnelle. (...) La salle est remplie et on sent une grande curiosité de la part du public, plutôt jeune. (...) Dès le départ, je suis prise par l’émotion. Le sujet me touche particulièrement, le format de témoignage amplifie l’effet émotionnel, et de plus, les comédiens eux-mêmes et leur manière de nous parler éveille en moi une grande empathie. Et pourtant, la salle rit. A l’oreille on aurait pu croire qu’il s’agissait d’une série de sketches ou d’une pièce comique. Moi je contenais mes larmes, d’ailleurs je les ai contenues durant toute la pièce, avec aussi de temps en temps, mais oui, des rires, comme un soulagement. (...) Du début à la fin j’ai été étonnée par la manière dont sont racontées les histoires : je n’avais jamais vu ça et pourtant ces histoires je les avais entendues maintes et maintes fois. Les choix esthétiques et la manière de dire les choses m’a plu énormément (je me souviens de m’être dit à plusieurs moments « C’est génial, je voudrais bien faire cela ») et je me sentais tout à fait en phase avec le lieu du « je ». Finalement, le regard porté au présent sur ce passé récent nous appartenait, et le plus étonnant était qu’on pouvait rire aussi de ces horreurs, rire ensemble, eux et nous. Malgré le drame contenu dans les histoires, malgré les blessures que celles-ci avaient laissé dans la vie réelle des comédiens, il y avait quelque chose de joyeux dans le fait de les partager entre eux et avec nous.

Extraits du cahier de terrain 2
Paris, décembre 2011

Nous sommes à Paris, au Théâtre des Abbesses, au pied de Montmartre, dans la partie « chic » du XVIIIème arrondissement, un mardi soir du mois de décembre 2011. *Mi vida después* est programmée par le Théâtre de la Ville dans le cadre du « Tandem Paris / Buenos Aires », un événement organisé par l’Institut de France à Buenos Aires et la Ville de Buenos Aires et soutenu par la Ville de Paris. Dans ce cadre, de nombreux spectacles de théâtre, dont la plupart issus du circuit indépendant, se sont donnés sur les planches parisiennes cette année-là. Le dossier de presse de l’événement présente la partie théâtrale de la programmation ainsi : « Ces auteurs, acteurs et metteurs en scène, pédagogues, scénographes ou réalisateurs incarnent une nouvelle forme de théâtre indépendant. Ils opèrent à partir de lieux souvent édifiés de leurs propres mains, gagnés sur des appartements, des garages, des arrière-cours. Leurs œuvres posent la douloureuse question de leur propre identité face au monde et de l’argentinité. » Dans le même dossier, Colette Godard présente *Mi vida después* en mettant l’accent sur l’énergie que les interprètes dégagent sur scène, significative pour elle du théâtre et de « l’être » argentin : « Ils chantent, ils racontent, ils évoquent leur pays, son passé, son destin, ils sont pleins de rages et de rires. Ils sont Argentins. » Puis elle ajoute : « Entre réel et rêve, une histoire qui vient de Buenos Aires, ville de toutes les démesures, de tous les possibles. » (Dossier de presse « Tandem Paris / Buenos Aires », Institut Français, 2012). J’imagine que dans ce cadre, éloigné de ce qui se passait à Buenos Aires quand je l’ai vue l’année dernière en plein procès des crimes de la dictature, la pièce prendra une tout autre signification. J’ai essayé d’expliquer aux gens autour de moi pourquoi il fallait aller voir cette pièce, pourquoi elle n’était pas « une pièce de plus sur la dictature militaire », je m’embrouillais en racontant le conflit générationnel en termes de « points de vue », de la nécessité pour la génération des enfants de construire leur propre récit d’un passé qui revient en fragments, et surtout j’insistais sur le dialogue entre la fiction sur scène et la réalité des mesures judiciaires de réparation. Comment expliquer simplement le poids symbolique d’une pièce comme celle-ci pour ma génération ? me demandais-je. Le jour de la représentation, le public qui m’entourait, était plutôt âgé. Assise au balcon du Théâtre des Abbesses, j’ai tout de suite constaté qu’on parlait espagnol autour de moi, ou bien français avec un fort accent du Rio de la Plata. J’ai tourné la tête pour jeter un coup d’œil, j’aime bien regarder à quoi ressemble le public chaque fois que je vais voir une pièce. Des gens d’âge moyenne, autour de la cinquantaine, des Argentins vivant en France me suis-je dit, d’anciens exilés politiques, me suis-je demandé ensuite. (...) Contrairement à ce qui s’était passé au Carpinteria Teatro, personne ne rit

dans la salle, ou bien très timidement. Le seul moment de rire général dont je me souviens s'est produit à la fin de la pièce, quand les comédiens utilisent une tortue pour prédire le futur ; ils posent la question : « Y aura-t-il une révolution en Argentine dans l'avenir ? » et la tortue se dirige sans hésiter vers le « non » au lieu du « oui » inscrit sur le sol. Mais sinon, au milieu du silence lourd de la salle, je me suis aperçue qu'on sortait des mouchoirs autour de moi, de plus en plus. Je me suis aussi laissé aller à pleurer, profitant de l'atmosphère de la salle, émue par plusieurs choses à la fois : les récits des comédiens bien évidemment, mais aussi la manière dont ils ont choisis de les raconter, j'éprouvais un fort sentiment d'identification avec les comédiens, je trouvais que leurs gestes étaient pleins, j'avais la nostalgie de mon pays. Je ne sais pas pourquoi mes compagnons de salle pleuraient. Quand les lumières se sont allumés, j'ai pu voir de nombreux yeux rouges et des regards troublés autour de moi.

8.3. La production de fiction

Pour qu'il y ait théâtralité scénique, une convention doit être respectée : ce qui se passe sur la scène, ce n'est pas vrai. Le cadre théâtral transforme en fiction la réalité du processus action/réception à l'œuvre entre acteur et spectateur, même si la matière de cette fiction peut avoir un lien plus au moins fidèle ou vraisemblable avec la réalité que partagent, en dehors du théâtre, comédiens et spectateurs. Cet accord entre comédiens et spectateurs sur le caractère fictionnel de ce qui se passe au moment de la représentation est une des conditions de la théâtralité scénique, indépendamment du degré de fidélité ou de vraisemblance de la fiction envers la réalité hors de la scène. Autrement dit, les faits peuvent être vrais (comme dans « *Mi vida después* »), mais le cadre théâtral les organise sur scène en tant que récit fictionnel. Il sera question dans cette troisième section d'identifier les éléments propres aux nouvelles fictions du théâtre argentin contemporain qui sont reliés aux changements esthétiques que nous avons étudiés tout au long de cette thèse.

La question de la représentation, ainsi que Ricardo Bartís la pose dans la citation en exergue de ce chapitre, est centrale dans la période que nous étudions, et c'est à travers la manipulation de la théâtralité produite sur scène qu'elle a pris corps. Il n'était pas question d'abolir la notion de représentation, ce qui aurait été un grand contresens, mais plutôt de la pousser dans ses limites afin de réfléchir à d'autres manières possibles de raconter une histoire. Les artistes argentins se sont définis à travers ces questionnements, lesquels concernent surtout les comédiens. Ils sont les premiers producteurs de théâtralité (et pas seulement les réceptacles de la créativité des auteurs et des metteurs en scène), participant ainsi à l'élargissement de l'univers des possibilités, des sujets traités et des manières concrètes

(linguistiques, corporelles, émotionnelles, intellectuelles) de les traiter. De plus, ils vont eux-mêmes écrire et mettre en scène des pièces (la plupart de celles que nous avons étudiées ont été écrites et dirigées par des artistes reconnus également comme comédiens ou bien qui ont débuté au théâtre en tant que tels), diversifiant les modalités de fiction, renforçant leur langage expressif sur scène, et renouvelant le lien entre artistes et public (nous parlons ici du public de Buenos Aires). Enfin, les fictions créées par le théâtre contemporain argentin, bien qu'hétérogènes dans leurs formes et leur propos, ont rénové la relation empathique entre artistes et spectateurs, consolidant une théâtralité scénique spécifique.

Quelles sont les caractéristiques du théâtre argentin contemporain en termes de fiction ? De même que pour l'analyse du jeu des comédiens, il est difficile d'établir une série de traits communs parmi la multiplicité des formes que nous pouvons voir aujourd'hui. Cependant, nous pouvons repérer certains axes récurrents dans la construction des fictions théâtrales à partir de la fin des années 1990. Notamment ceux-ci : 1) la fragmentation des récits sur le présent ; 2) la valorisation des micro-histoires comme source de théâtralité ; 3) la convergence d'esthétiques divergentes ou antagonistes.

Beatriz Sarlo, à la fin des années 1980, décrit un tournant esthétique dans la littérature argentine : elle identifie un abandon progressif des récits critiques ou réflexifs sur le passé au profit de récits centrés sur l'expérience du présent. Par ailleurs, toujours selon elle, les problèmes formels et autoréférentiels questionnent la littérature elle-même, comme une décantation inévitable de la crise du réalisme :

La narration des dernières années s'inscrit dans le contexte d'une crise de la représentation réaliste et de l'hégémonie de tendances esthétiques qui travaillent sur des problèmes de construction, d'intertextualité, de recyclage de citations, de rapport entre réalité et littérature ou bien de l'impossibilité d'une telle relation¹¹¹⁷.

La crise de la représentation réaliste, que Sarlo identifie dans la littérature mais que nous trouvons également au théâtre, traduit un revirement important dans la façon dont fiction et réalité s'alimentent : d'une réflexion sur le passé, la fiction se tourne vers une expérience du présent. Suivant Sarlo, on n'interprète plus le passé, on expose les multiples récits du présent. Avec cette évolution, le théâtre s'ouvre à de nouveaux langages et à d'autres voix, car dans cette attention portée au présent (très différente de celle des années 1960

¹¹¹⁷ Beatriz SARLO, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007 (1987), p. 329

révolutionnaires) tout peut devenir producteur de théâtralité : le quotidien, l'intime, l'insignifiant, le ridicule, les histoires de pas grand-chose, la culture pop. Une fois déconstruits les mécanismes de la représentation réaliste ainsi que les objectifs communicatifs du théâtre de portée politique, la théâtralité est recherchée à partir de l'interaction des corps sur la scène et de leur expressivité. Ainsi, l'expérience de la vie quotidienne devient une source d'inspiration privilégiée pour la scène. De nombreux artistes s'intéressent au regard porté vers soi-même, ou bien à l'exploration minutieuse des singularités de la société dans laquelle ils vivent. Mariano Pensotti, par exemple, explique que ses pièces sont inspirées par « une manière d'être dans la ville » des Argentins, qui est déjà porteuse « d'une grande théâtralité »¹¹¹⁸. De même Ricardo Bartís, dans une démarche esthétique très différente de celle de Pensotti, cherche à cultiver « une disponibilité à être dans sa propre nature urbaine », c'est-à-dire une sorte d'être dans la ville, qui est pour lui « particulièrement ludique et expressive », la seule manière de se distinguer de « l'ontologie théâtrale européenne » qui a dominé pendant des années les scènes latino-américaines¹¹¹⁹.

Ensuite, conséquence probable de cet accent mis sur le moment présent, l'« ici et maintenant », nous identifions dans les nouvelles écritures théâtrales un repli vers les histoires personnelles, les micro-drames intimes, le récit de situations, d'interactions, de dilemmes quotidiens. C'est le cas dans le dispositif dramaturgique imaginé par Lola Arias pour parler de la dictature militaire dans « *Mi vida después* » : au lieu d'élaborer un récit ou une histoire qui traite cette période historique de façon unifiée, elle la détaille en plusieurs micro-histoires intimes. Même quand ces histoires sont liées à la 'grande' Histoire, ce qui est central reste le vécu de ceux qui les racontent sur scène, qui ont un rapport et un ressenti subjectifs vis-à-vis de la dictature militaire¹¹²⁰. Autrement dit, dans « *Mi vida después* », il est davantage question de la vie de Carla Crespo que de l'histoire héroïque de son père, militant de l'ERP mort dans sa lutte contre la dictature. Plutôt que d'élaborer une construction fictionnelle des histoires, Mariano Pensotti a lui aussi choisi les micro-histoires comme fil structurant de ses pièces.

¹¹¹⁸ Mariano Pensotti, lors de sa tournée en Europe : « Buenos Aires est une ville d'une grande théâtralité, due en partie à sa tradition de théâtre indépendant mais également au fait que ses habitants pensent être ce qu'ils ne sont pas. Il y a un décalage entre ce que les gens veulent être et ce qu'ils sont. Il règne au quotidien un très haut niveau de théâtralité. C'est une situation schizophrénique : beaucoup de gens se perçoivent comme des Européens en exil et non comme des Latino-Américains. » Mariano Pensotti cité dans *Théâtre et Balagan*, Jean-Pierre Thibaudat, Rue89.com ; publié le 11 décembre 2013, consulté le 18 mai 2017. <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/balagan/2013/12/11/voyagez-avec-le-theatre-argentin-qui-met-buenos-aires-portee-de-main-231894>

¹¹¹⁹ Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

¹¹²⁰ Lola Arias a souvent usé de ce dispositif, notamment dans une autre pièce d'intérêt historique comme *Campo Minado* (2016). Dans celle-ci, elle s'appuie sur le récit de six anciens combattants (anglais et argentins) de la Guerre des Malouines pour traduire la réalité de cette guerre.

Tant dans « *El pasado es un animal grotesco* » [« Le passé est un animal grotesque »] (2010) que dans « *Cineastas* » [« Cinéastes »] (2013), il décrit une période de l'histoire argentine sans parler explicitement de société et de politique, à travers la vie quotidienne de jeunes Argentins qui s'aiment, se séparent, font la fête, partent vivre à l'étranger, retournent au pays, cherchent du travail, etc.

Sans que ce soit nécessairement une conséquence des deux premiers aspects que nous venons de traiter, exprimant plutôt une voie de recherche esthétique complémentaire à ceux-ci, s'opère une convergence sur scène de formes esthétiques divergentes, voire antagonistes. D'une part on trouve des éléments caractéristiques du théâtre d'art contemporain, comme l'abstraction ou le minimalisme dans les dispositifs scénographiques ou sonores, ou bien, à l'autre bout du spectre, le recours à une technologie sophistiquée ; et d'autre part la scène théâtrale récupère des dispositifs provenant d'autres univers culturels, une esthétique liée aux émissions de télévision, aux revues *people*, aux pratiques de consommation de la classe moyenne, à la médiatisation de la vie politique, à la crise économique, à la culture des périphéries urbaines. Bien que la convergence (ou la friction) d'éléments ressortissant de la culture savante et de la culture populaire ait nourri les procédures fréquemment utilisées par l'*under* théâtral pour renforcer le caractère parodique de ses proses pièces, cette convergence prend ici une toute autre allure. Alors que les performances de l'*under*, plus proches du pastiche, imitaient la structure de soirées littéraires propres aux pratiques culturelles savantes, ou bien celle du théâtre « *de revista* » méprisé par les élites intellectuelles, l'incorporation d'esthétiques divergentes par le théâtre des années 1990 et 2000 n'a pas seulement un objectif satirique, elle est un support formel de recherche scénique. C'est ce que nous montrent des pièces comme « *Viejo, solo y puto* » ou bien « *La escala humana* » que nous avons analysé dans le chapitre 6, où la scénographie, les costumes, la caractérisation des personnages sont inspirés de réalités locales bien précises, dans le contexte de crise économique et sociale que traverse le pays (la vie nocturne d'habitants délaissés de la périphérie urbaine pour la première pièce, ou la vie quotidienne d'une famille de classe moyenne déclassée d'un quartier de Buenos Aires pour la seconde). Dans ces deux pièces, le recours à une esthétique associée aux classes populaires ou aux classes moyennes en voie de déclassement n'a pas non plus un but didactique, dans le sens de « montrer ce qui se passe dans la réalité argentine », ni l'ambition de porter un jugement moral sur cette réalité. Selon un code plutôt dramatique dans « *Viejo, solo y puto* » ou plutôt grotesque dans « *La escala humana* », les esthétiques incorporées guident le travail de création. C'est ainsi que des objets, couleurs, textures,

sonorités, formulations associées à des univers bien éloignés de celui du théâtre d'art, symboles parfois du « mauvais goût » ou de la « décadence » culturelle de la société argentine, deviennent sur scène des éléments producteurs de théâtralité scénique, voire des objets d'art légitimes. Le fait que cet usage ne soit pas orienté (ou pas seulement) par la satire, la critique ou la revendication relie autrement les producteurs de théâtralité avec ce matériel : dans leurs pièces, les aspects sordides de la nuit, de la banlieue ou de la quotidienneté exaspérante de la vie domestique ne sont pas des éléments étrangers à l'art théâtral, ils sont tout au contraire de la matière théâtrale en soi, porteuse d'une grande potentialité scénique.

Tant par l'expérience directe qu'indirecte, par le côtoiement ou par le refus, par l'identification ou l'altérité, ce sont des éléments qui font partie d'un imaginaire social partagé pour tous, artistes et spectateurs. Il y a selon nous une dimension politique à ce geste artistique, qui n'est pourtant que la conséquence indirecte d'un tournant esthétique : en donnant un statut artistique à des éléments d'ordinaire méprisés par les élites culturelles, les fictions théâtrales telles celles que nous avons analysées débordent l'opposition entre culture populaire et culture savante, en affirmant que l'une et l'autre font partie de l'imaginaire collectif, culturellement hybride, des Argentins. La pièce « *Bizarra* » (2003) de Rafael Spregelburd, que nous analysons dans l'encadré suivant, est à notre avis l'un des exemples les plus représentatifs de cette théâtralité.

Encadré N°25: « *Bizarra* » de Rafael Spregelburd, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2003

« *Bizarra* » [« Bizarre »] est une pièce écrite et mise en scène par Rafael Spregelburd en 2003 au *Centro Cultural Ricardo Rojas*. L'idée de la pièce se fait jour en 2001 au milieu de la crise sociale et économique que traverse le pays, et l'histoire et la manière de la raconter sont d'une certaine manière inspirée de cette période historique complexe. « *Bizarra* » reprend certains principes du « *culebron* » ou de la « *telenovela* » romantique latino-américaine, format très présent et populaire à la télévision argentine, et sera présenté en dix épisodes théâtraux. L'histoire qui relie les différents épisodes est celle de deux sœurs, « Velita » et « Candela », nées à Moron, ville populaire du « *conurbano* » de Buenos Aires. Les deux sœurs, séparées à la naissance, se retrouvent : l'une habite encore à Moron, l'autre au cœur de Recoleta, quartier chic du centre de Buenos Aires. La pièce est définie avec ironie par son auteur comme « la lutte des classes expliquée aux enfants » : les tensions de classes dans une Argentine divisée par la crise économique sont le sous-texte d'une histoire qui reprend les codes tragicomiques du grotesque déjà présents dans « *La escala humana* », mais le propos est poussé encore plus loin à travers l'improvisation (car les épisodes s'écrivaient au fur et à mesure que se déroulait l'histoire). Dans « *Bizarra* » il n'y a pas de personnage positif ni de message consensuel sur la réalité exposée. La pièce mélange et pulvérise tous les discours sociaux – savant, critique, sécuritaire, médiatique – pour tisser « une métaphore d'un pays imprésentable, détérioré, intenable, présentée comme un feuilleton et qui ressemble beaucoup à notre Argentine » dit l'auteur. Lors d'un entretien avec Javier Daulte lors de la publication de la pièce, cinq ans après sa création, Spregelburd dit que le choix du format « feuilleton » dans un contexte de débâcle correspond au fait que « les Argentins ont une

manière de lire la réalité comme un feuilleton romantique » où les choses se succèdent à une « vélocité colossale ». « En Argentine et en Amérique latine », ajoute-t-il, « les processus historiques se déroulent plus rapidement que ce que notre perception peut retenir. » « *Bizarra* » est en phase avec la rapidité des événements, faisant appel à plus de cent personnages pris dans de multiples conflits sociaux, politiques, économiques, et reliés à une histoire romanesque et, effectivement, « bizarre ». Le prologue de la pièce commence avec un chœur de vaches dans l'entrepôt frigorifique de Merlo où travaille Velita :

On est dans l'entrepôt frigorifique CEPA, à Merlo. Faible lumière de l'aube.

D'une échelle pendent, comme des carcasses à demi-bestiales, les corps nus et sanglants de plusieurs des comédiens de cette pièce. Tout est légèrement fashion. Un obscur poème en voix off. C'est un poème choral où l'on entend, sur un ton cauchemardesque, les voix prophétiques des bestiaux morts.

Pendant ce temps, Velita, vêtue d'habits de fête modestes et d'un tablier de boucher, se roule innocemment sur la viande avec Washington, un ouvrier du frigorifique qui la désire et lui fait la cour. Velita est pure : elle joue à l'amour, tout simplement. Washington l'aime.

VOIX DES BESTIAUX

Nous sommes les demi-bestiaux.

Nous sommes la docilité assassinée.

Nous sommes la bouffe.

Nous étions des vaches.

Nous étions des *Holstein d'Argentine*.

Maintenant nous sommes mortes.

Coupées en deux.

Nous sommes des demi-bestiaux.

Où est-elle, l'autre moitié de moi ?

(...)

Ouvertes au futur, nous sommes les vaches récemment dépecées.

Nous sommes la mémoire de toutes les vaches.

Nous revivons dans le sacrifice des milliards des générations de bétail élevé – et choyé – pour être mangé.

(...)

Nous sommes des moitiés de cadavres.

Qui a dit que la chair ne sent plus après le coup fatal ?

Nous sommes la chair scindée, déracinée.

Et nous portons un horrible message : il y aura vengeance.

Il y aura vengeance de toutes les forces de la nature.

Il y aura massacres, maladie, pauvreté et peur.

Et cela se passera ici, en Argentine.

Alors, chaque demi-bestiau trouvera sa moitié, et ce sera la fin.

Prêtez-nous attention.

Écoutez le battement froid de cette viande, et ayez peur, car toute cette douleur va être purgée avec grande douleur.

Nous sommes immobiles. Le futur est maintenant. Et le tourment, interminable.

La représentation des dix épisodes fut un événement en soi. D'abord par le caractère improvisé de la pièce qui se construisait au fur et à mesure de son déroulement, ce qui en a fait un événement unique, impossible à reproduire. Ensuite par l'investissement de l'équipe de comédiens et de techniciens qui se sont engagés sur un projet ambitieux malgré l'insuffisance de subventions. Enfin, par l'effet que cette pièce a eu sur le public, qui toutes les semaines venait assister à la suite de l'histoire, et par les polémiques qu'elle a suscitées. « Vulgaire » et « au rythme de la cumbia » selon certaines critiques, « *Bizarra* » a fait beaucoup rire tout en décrivant une réalité tragique dont la fin, voulue « très triste » par un vote du public, a troublé l'ambiance festive qui régnait dans la salle. « Je me suis rendu compte, dit Spregelburd, que ce n'était pas moi qui faisais le spectacle, c'était l'Histoire [le moment historique que traversait l'Argentine] qui le faisait pour moi et pour les spectateurs ».

Javier Daulte parle de « Bizarra » comme d'une pièce paradigmatique d'un type de création propre à l'Argentine et qui se différencie du théâtre européen :

« *Bizarra* a été créée (...) parce que nous étions en Argentine. Elle montre le caractère insensé de ce pays. *Bizarra* a été possible parce qu'ici, on peut perdre le temps en train de travailler gratuitement, on peut faire cette folie. En Europe cela aurait été impossible parce qu'il n'y a pas de regard prêt à des choses qui se font comme ça, pour rien. Cela n'aurait pas de sens, parce que tout ce qui n'est pas dans le système de production est exclu de la culture. Et quelque chose comme *Bizarra* est en dehors du système de production parce qu'il n'y a pas un rapport logique entre l'effort et le temps de travail d'une part, et le profit que l'on peut tirer (soit en termes économiques, soit en termes de politique culturelle). En Argentine oui, cela peut se faire. Et cela fait que moi, personnellement, je préfère continuer à travailler ici, parce qu'ici est possible l'impossible, en termes théâtraux (...) Le même aspect qui fait tant de mal à l'économiel, à la politique et au système social, au théâtre cela fait du bien. Je parle du niveau d'improvisation, qui n'est pas un frein pour faire un spectacle théâtral de grande qualité. Tout au contraire, cela devient, bien des fois, un levier pour l'excellence artistique. Je pense que c'est cet aspect qui impressionne dans le théâtre argentin, cette capacité de tout surmonter (...) Cela a plus de lien avec le désir de faire la fête (...) qu'avec un raisonnement intellectuel élaboré. Cela relève plus de l'impulsion. (...) Et cette définition du théâtre, ou de l'impulsion à faire du théâtre, est ce qui décrit le mieux le théâtre qui se fait en Argentine¹¹²¹. »

Dans le dernier épisode, deux fins étaient proposées - l'une, « plus ou moins triste », l'autre « très triste » - que les comédiens soumettaient au vote du public. Spregelburd raconte :

« C'était comme si, à une fête, quelqu'un décédait à la fin. Les clés sont visibles dans le texte, je pense. Santa Fe venait de subir une inondation, le pays était en pleine faillite bancaire, il y avait les victimes de décembre [les morts des manifestations du 2001], tout cela, qui était absent grâce à la vulgarité de la pièce, revenait comme par un coup de massue sur des fissures. (...) Déjà dans le chapitre 8 on voyait que le noyau de *Bizarra* était une sorte de parodie de tout le système démocratique, dont la contestation était en plein apogée dans ce moment fou du « qu'ils s'en aillent tous », avec le soupçon fallacieux – et pour cela attractif – que la démocratie est le pire des systèmes. Il me semblait très étrange de trouver là, parmi un groupe réduit de personnes (il y avait environ 200 spectateurs par représentation) un exemple si concret de quelque chose comme la possibilité de voter alors qu'en réalité les deux choix qui te sont proposés sont merdiques. Qu'est-ce que cela signifie ? (...) C'était dur, c'était le constat que l'intérêt de la pièce n'était pas la pièce en soi, mais qu'elle parlait plutôt de notre rapport avec notre présent¹¹²². »

Pour conclure, il apparaît que le théâtre argentin retrouve une théâtralité singulière à travers l'exploration de ce qui l'entoure. Cette prépondérance accordée au temps présent, qui met en avant l'aspect sensoriel et émotionnel de l'expérience vécue – et que nous pouvons retrouver également dans les fictions cinématographiques ou littéraires – nous amène à une sorte d'ethnographie du social en fonction de la scène, avec traduction esthétique des résultats. Par ailleurs, il ouvre l'éventail des esthétiques au service de la fiction théâtrale, renversant parfois les codes hérités du bon ou du mauvais goût au théâtre. C'est pour cela aussi que cette théâtralité avec laquelle les Argentins font du théâtre aujourd'hui est un outil précis de compréhension de leur réalité collective, leur manière de vivre ensemble. Comment les artistes de théâtre se servent-ils de la réalité pour proposer de nouvelles manières de raconter des histoires ? Quels éléments de leur culture utilisent-ils pour inventer d'autres

¹¹²¹ Rafael SPREGELBURD et Javier DAULTE, "A modo de epilogo" in Rafael SPREGELBURD, *Bizarra*, *op.cit.*

¹¹²² *Idem.*

récits sur le présent ? De quelle manière incorporent-ils des éléments du quotidien pour créer un langage à eux ? Encore une fois, détailler une liste d'aspects serait réducteur. Les exemples que nous avons analysés dans ce chapitre nous donnent des pistes quant à la manière dont les artistes argentins construisent des fictions avec ce qui les entoure. De la sorte, le théâtre argentin peut relever d'une sorte d'ethnographie du social à visée esthétique, et être un vecteur de compréhension fine de la réalité collective.

Chapitre 9

La politicité du théâtre à l'heure de la dépolitisation

Pour ce dernier chapitre nous allons reprendre la réflexion sur le politique qui a traversé, de façon explicite ou implicite, une grande partie de cette thèse. Analyser le théâtre indépendant en Argentine implique nécessairement de parler de la politisation du théâtre. Mais plus généralement, analyser la rupture esthétique qui s'est produite nous oblige également à réfléchir sur les implications politiques de ce type de phénomène, dans le champ théâtral lui-même, c'est-à-dire comme phénomène artistique, mais également dans une plus vaste amplitude sociologique. Aussi, dans ce chapitre, nous allons d'abord revenir sur la conflictualité intrinsèque à la discussion autour du politique au sein du théâtre indépendant argentin, pour comprendre ses formes de politisation spécifiques, c'est-à-dire les processus de subjectivation politique des individus dans leur pratique théâtrale plus que leur rapport à la politique. Ensuite, il sera question d'analyser la possibilité d'une autonomisation du théâtre indépendant vis-à-vis de sa responsabilité politique, comme le dernier acte d'une indépendance artistique. Finalement, il s'agira de poser de nouvelles hypothèses de travail au sujet de la dissémination d'une praxis théâtrale hétérodoxe, au-delà des frontières du champ artistique, qui facilite son appropriation.

9.1. Le dilemme de la politisation du théâtre

« Venir au théâtre a d'abord signifié pour moi trouver enfin un espace de réflexion, un lieu depuis lequel pouvait s'exercer la critique »

Ricardo Bartís¹¹²³

La question de la portée politique du théâtre traverse les différents moments de l'histoire du théâtre indépendant. Revendiquer une pratique qui soit à la fois artistique et politique fut un des principaux postulats de la position spécifique qu'occupera pendant une grande partie du XX^{ème} siècle le théâtre indépendant en Argentine. Cet idéal, cimenté par une éthique de l'engagement politique des artistes à la fois à l'intérieur de différents rassemblements (compagnies, fédérations ou bien regroupements collectifs plus ponctuels) et également envers la société argentine en général (à travers la mise en place de multiples actions culturelles), permettra pendant très longtemps de différencier le théâtre indépendant

¹¹²³ Entretien avec Ricardo Bartís, dans Judith MARTIN *et al.*, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*,

des autres théâtres existants. En outre, ce sera la convergence d'une volonté de renouvellement de l'art théâtral local et du renforcement de l'esprit critique au sein d'une communauté (éléments historiquement associés à une position d'avant-garde) qui déterminera *in fine* la relation du théâtre indépendant avec les autres champs (notamment le champ politique et le champ intellectuel).

La politisation du théâtre, comme processus de subjectivation politique, désigne ainsi la manière dont les artistes agissent politiquement au nom du théâtre indépendant, soit face à l'État, soit face aux mouvements contestataires et révolutionnaires, ou bien face à la société en général. Loin d'être un outil politique au service d'une cause (malgré les proximités de certains de ses membres fondateurs avec des structures partisanses comme le Parti Communiste ou les groupes anarchistes), le théâtre indépendant sera un lieu de subjectivation politique à travers un type de socialisation spécifique qui se configure autour de la pratique théâtrale elle-même. Cependant, les formes par lesquelles cette politisation se manifeste seront l'objet de profonds conflits au sein même du théâtre indépendant, avivant des débats enflammés, des antagonismes esthétiques, des ruptures internes. Une double question de fond traverse ces multiples conflits : le théâtre peut-il être partie prenante dans des enjeux politiques tout en restant autonome artistiquement ? Ou bien, en accord avec une conjoncture politique spécifique, doit-il mettre au service d'une autre cause – la révolution, la démocratisation, l'émancipation ou la contestation – la spécificité de son entreprise artistique ? Les débats autour de ces questionnements tiennent à la signification complexe de la catégorie du théâtre indépendant en Argentine, qu'il serait inadéquat d'assimiler à l'idée européenne de « théâtre politique », ou de « théâtre d'art », bien qu'au sein du théâtre indépendant se trouvent des éléments qui le rapprochent tant de l'un que de l'autre. Proche du théâtre politique dans la mesure où ses représentants se placent souvent dans une position critique dans le champ intellectuel, et incarnant également la mission du théâtre d'art avant-gardiste de renouveler ou défier *la doxa* esthétique hégémonique, le théâtre indépendant est *in fine* un espace hybride où se livre une bataille pour l'autonomie artistique du théâtre. Autrement dit, c'est à travers l'affirmation du théâtre indépendant que nous pouvons parler de la conformation d'un champ théâtral argentin avec ses propres règles, ses luttes et ses mécanismes de consécration et de légitimation.

La période que nous avons traitée dans cette thèse est clé dans ce processus : d'une part nous y assistons à l'éclatement de certains des anciens principes unificateurs du théâtre

indépendant à travers la déclaration d'une « rupture » esthétique et politique avec l'ancienne configuration du théâtre indépendant ; d'autre part, cette crise est suivie de l'affirmation d'un espace indépendant plus large et moins défini, comme lieu privilégié de production et de circulation pour la nouvelle création, qui s'auto-conçoit comme multiple et hétérogène. C'est à travers ce double processus que le théâtre argentin qui émerge pendant ces années revendiquera son autonomie : face aux autres champs nationaux et face aux esthétiques étrangères dominantes dans le circuit théâtral transnational.

La question du politique joue un rôle important dans ce processus : venant d'un passé récent fortement radicalisé politiquement, le théâtre indépendant avait dû sacrifier une part de son exigence esthétique compte tenu des exigences politiques qu'imposait le contexte. À la fin de la période autoritaire, il sera question de renouveler la notion d'indépendance en ajoutant une nouvelle contrainte, celle de dégager la création artistique des responsabilités politiques, processus que nous avons repéré dans d'autres contextes « post-autoritaires »¹¹²⁴. La réflexion sur le politique ne s'éteint pas avec les nouveaux artistes mais elle prend une toute autre allure : elle abandonne les pratiques antérieures du théâtre (dialoguer avec la politique, en termes d'éthique et de responsabilité) en se recentrant sur la racine politique de la théâtralité elle-même, c'est-à-dire sur un aspect qui est à la fois essentiellement politique et spécifiquement théâtral. Il y a pour cette génération d'artistes une dimension politique propre au théâtre qui n'implique pas nécessairement, au moins d'une manière consciente, un processus de politisation tel que nous l'avons décrit plus haut. Celle-ci rejoint les opérations liées à la théâtralité scénique et à la capacité de créer un espace tissant une connivence entre les artistes et le public. Un transfert conceptuel entre la sociologie et la philosophie devient dès lors indispensable pour comprendre les intersections entre le régime esthétique et le régime politique. Ainsi, nous nous reportons aux propos d'Étienne Tassin pour affirmer que la potentialité politique de la théâtralité est celle d'une « scène comme espace de

¹¹²⁴ Pour le cas du Portugal, voir par exemple : Vera BORGES, *Les comédiens et les troupes de théâtre au Portugal. Trajectoires professionnelles et marché du travail*, L'Harmattan, Sociologie des Arts, Logiques Sociales, 2009. Pour le cas de la Pologne, voir par exemple : Justyne BALASINSKI, *Culture et politique en période de transition de régime : le cas du théâtre en Pologne dans les années 1980 et 1990*, op.cit. Pour le cas de l'Espagne, voir par exemple : Bernard BESSIÈRE, *La culture espagnole, les mutations de l'après-franquisme*, op.cit. Le cas de l'Allemagne de l'Est sous le régime socialiste est différent aux régimes dictatoriaux militaires, mais nous pouvons identifier des traits communs chez les artistes par rapport à la contrainte idéologique dans des situations de transition comme le montre l'étude de Laure de Verdalle. Voir : Laure DE VERDALLE, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, op.cit.

transformation¹¹²⁵ » où le jeu de l'acteur est l'élément principal qui articule dans un même geste *hic et nunc* « la nécessité d'une situation (rôle) et la contingence d'une initiative (l'acte)¹¹²⁶ » face aux yeux d'une communauté de spectateurs¹¹²⁷. Peut-on parler d'une sorte de repolitisation du théâtre indépendant contemporain en Argentine à travers son recentrement sur une *politicité*¹¹²⁸ du jeu théâtral lui-même ? Il ne s'agit pas ici de noter les rapports du théâtre à la politique (c'est-à-dire la manière dont la pratique théâtrale contribue ou conteste l'ordre politique) mais plutôt de saisir une nature politique dans la théâtralité scénique elle-même, dans la mesure où elle contribue à la formation d'une communauté à travers le jeu (l'action) de l'acteur et le regard des spectateurs, qui réinterprétera *in fine* le monde social qu'ils partagent.

Les antagonismes politiques sous la catégorie de l'indépendance

Au cœur des questionnements sur le rôle politique que le théâtre, doté de sa potentialité de rassemblement, peut tenir dans la société, la catégorie du théâtre indépendant a suscité des prises de position souvent opposées. C'est ainsi qu'au même titre que d'autres « signifiants flottants » comme celui du « peuple » en Amérique latine¹¹²⁹, ou bien plus spécifiquement celui du « théâtre politique » en France¹¹³⁰, la notion de « théâtre indépendant » en Argentine devient un thème qui recouvre dans son imprécision un vaste nombre de significations. À l'origine, l'émergence de la notion de « théâtre indépendant » est une conséquence de la politisation des élites intellectuelles urbaines, subjugués par les avant-gardes européennes. L'indépendance théâtrale garantissait d'une part une liberté pour le renouvellement des formes spécifiques de l'art théâtral, et d'autre part permettait une

¹¹²⁵ Étienne TASSIN « Ce que l'action fait à l'acteur. Notes sur la théâtralité de l'action politique », *Tumultes*, 2014/1 (n° 42), p. 43. DOI : 10.3917/tumu.042.0041. URL : <http://www.cairn.info/revue-tumultes-2014-1-page-41.htm>

¹¹²⁶ *Idem.*, p. 44.

¹¹²⁷ Selon E. Tassin, c'est justement cette articulation entre le « nécessaire » et le « contingent » qui rend possible le recours analogique au jeu de l'acteur théâtral pour analyser le jeu de l'acteur politique.

¹¹²⁸ Le néologisme « *politicité* » a été récemment adopté par la sociologie politique pour désigner des pratiques politiques qui n'étaient pas associées à ce qui était considéré comme de la politique légitime, c'est-à-dire l'organisation politique légitime de nos États-Nation (l'État, les partis, les mouvements organisés). C'est ainsi que Denis Merklen utilise le terme pour analyser les pratiques politiques des classes populaires, exclues par les médias et l'acception classique de la politique, en parallèle au système institutionnel représentant l'État et le système politique. Denis MERKLEN, « Une nouvelle *politicité* pour les classes populaires. Les piqueteros en Argentine », *Tumultes*, 2006, Vol. 2, n° 27, p. 173-197. En ce qui concerne le théâtre, nous retrouvons ce terme dans l'analyse que propose Étienne Tassin sur la phénoménalité spécifique de l'agir, prenant comme métaphore la scène théâtrale pour penser la théâtralité de l'action politique.

¹¹²⁹ Ernesto LACLAU, *La raison populiste*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2008

¹¹³⁰ Luc Bolstanski, « Préface », dans Bérénice HAMIDI KIM, *Les cités du théâtre politique en France, op.cit.*, p. 13.

convergence avec des idéaux d'émancipation politique. Autrement dit, le renouvellement de l'art théâtral était une lutte spécifique qui rejoignait un renouvellement politique plus général de l'homme et de la société. Gisèle Sapiro, dans sa typologie des formes d'intervention politique des intellectuels, décrit un idéaltype incarné par les artistes d'avant-garde dont « la volonté de transgression des normes éthiques et esthétiques (...) les porte vers la radicalisation politique » sans renoncer pour autant « à la défense d'une autonomie artistique »¹¹³¹. Les premiers artistes du théâtre indépendant argentin semblent bien correspondre à cet idéaltype. D'autant plus que, bien que le théâtre indépendant se soit scindé plus tard en deux courants – celui de l'expérimentation artistique (qui craignait l'abdication de l'autonomie théâtrale face aux exigences de la lutte politique) et celui de l'affirmation du théâtre politique (lieu de résistance et de protestation) –, les différentes manifestations associées au théâtre indépendant maintiennent quand même l'idée d'un projet collectif et évolutif qui oriente les pratiques des artistes.

La période que nous étudions fera exploser les idées unifiées et avant-gardistes du théâtre indépendant (tant celle de l'évolution des dispositifs de l'art théâtral que l'idée émancipatrice de la convergence dans un mouvement politique majeur), mais loin d'abandonner le terme « indépendant », celui-ci sera repris et re-signifié, multipliant et diversifiant les représentations qui lui sont liées. L'indépendance sera ainsi, dans le théâtre argentin, d'abord un espace qui rend possible de pratiquer à la fois une critique intellectuelle et une expérimentation esthétique, mais aussi un espace à travers lequel conquérir une autonomie. Une notion chère aux artistes, d'autant plus qu'elle a su héberger les luttes les plus significatives, esthétiques et politiques, du théâtre local.

Nous pouvons affirmer, à la fin de cette thèse, que la période que nous avons étudiée révèle un processus de consolidation, par le biais d'un théâtre indépendant diversifié, de l'autonomie (certes relative) du théâtre face aux autres espaces qui lui étaient associés auparavant. Ainsi, notre hypothèse est double : d'abord, le théâtre indépendant pendant l'après-dictature connaît la fin de sa conception unifiée en tant que mouvement, et la dissolution progressive de l'idée moderne d'avant-garde artistique ; et en même temps, il réussit à se consolider comme un espace de création, de production, de circulation, relativement autonome vis-à-vis des pouvoirs publics, du marché et aussi de l'engagement ou

1131 Gisèle SAPIRO, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2009/1 (n° 176-177), p. 22. DOI 10.3917/arss.176.0008

du militantisme politique. Pour comprendre cette autonomie relative, il faut analyser, ainsi que nous l'avons fait dans la deuxième partie de la thèse, les termes spécifiques de « la rupture » artistique telle qu'elle a été proposée par les nouvelles générations, mais également les principes antérieurs qui caractérisaient le théâtre indépendant – car une fois que la dernière rupture est faite, le passé revient non comme un antagoniste, mais plutôt comme des fragments qui coexistent dans la multiplicité qui constitue le théâtre indépendant d'aujourd'hui¹¹³².

Une des preuves de l'ampleur du bouleversement symbolique qui a eu lieu durant la période étudiée est le fait que, suivant les termes de Pierre Bourdieu, les acteurs (artistes, critiques, chercheurs) ont du mal à donner des mots aux configurations nouvelles qui émergent¹¹³³. De nombreux débats essayeront, d'une manière parfois réductrice, d'expliquer la nouvelle configuration du théâtre, où la question du politique est une dimension centrale des analyses. Resurgira la vieille opposition entre la responsabilité sociale comme motif principal de la pratique artistique, et la défense de l'art pour l'art. Cette opposition, qui revient à chaque moment de crise, peut être mise en relation avec la distinction qu'opère Pierre-Michel Menger entre une vision « universaliste » de l'art, qui suppose l'idée d'une culture universelle, et une vision « différentialiste », où le primat de l'intériorité et le développement de chaque individu (artiste) prime face au poids uniformisant de la société¹¹³⁴. « L'art et son pouvoir social et politique et ses principes de renouvellement sont conçus différemment dans ces deux systèmes de représentation et d'interprétation¹¹³⁵ », affirme Menger, raison pour laquelle le débat se présente, chaque fois qu'il réapparaît, comme un antagonisme irrésoluble.

Cette opposition, traduite de façon équivoque par la critique dans la polarisation « politique/apolitiques » (les premiers étant ceux qui restent attachés à l'idée d'un théâtre engagé et défendent une responsabilité sociale du théâtre, tandis que les deuxièmes prônent un recentrement du théâtre sur ce qui lui est propre, le jeu théâtral, comme seule manière de prolonger son autonomie esthétique), sera le support des hypothèses du passage d'un paradigme théâtral moderne vers un théâtre d'orientation postmoderne. L'essor inattendu de

¹¹³² Dans son étude sur le théâtre est-allemand lors de la réunification d'Allemagne, Laure de Verdalle propose un analyse sur les effets de la transition dans les formes d'organisation théâtrale après 1989-1990 où des « éléments hérités des systèmes antérieurs (formes et ressources organisationnelles, réseaux, liens de solidarité, capitaux sociaux, routines d'acteurs) » loin de disparaître « se recomposent et s'articulent de façon inédite pour fonder l'originalité du nouveau système ». Laure DE VERDALLE, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, *op.cit.*, p. 16-17.

¹¹³³ Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique*, *op.cit.*

¹¹³⁴ Pierre-Michel MENGER, « Art, politisation, action publique », *op.cit.*

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 170

ce nouveau théâtre dit postmoderne, son affirmation indiscutable dans la cité ainsi que le renouvellement du regard critique porté sur la société argentine obligent à abandonner, ou au moins à relativiser, cette opposition. Un deuxième antagonisme essaiera de dépasser partiellement le premier, laissant de côté les analyses plus générales pour se recentrer sur les procédures esthétiques : la priorité du message (ce qui est dit, le texte) face à la priorité de l'événement (ce qui se déroule sur la scène, l'action). Cette nouvelle polarisation sous-entend la mise en place de différentes stratégies esthétiques du théâtre pour intervenir politiquement dans la réalité sociale : d'une part à travers l'élaboration d'un contenu (une intention qui préexiste à l'événement théâtral lui-même), d'autre part à travers la valorisation de l'instant, du rapport *hic et nunc* entre la communauté éphémère d'artistes et des spectateurs au moment de la représentation.

Les dimensions de la politisation

Comment aborder les dilemmes soulevés par la question du politique dans le théâtre argentin, compte tenu des oppositions mentionnées plus haut – qui font partie constituante de la manière de penser le théâtre local – tout en se gardant de tomber dans des polarisations réductrices ? Analyser les formes concrètes d'organisation de l'activité théâtrale ainsi que les caractéristiques esthétiques que présentent les pièces nous a permis tout au long de cette thèse de relativiser les schémas d'analyse dichotomiques, car c'est à travers la description minutieuse de cas concrets que nous constatons la complexité des enjeux politiques du théâtre. Tant dans la première partie de la thèse (où nous avons analysé les formes d'organisation du théâtre indépendant pendant ses différents moments historiques) que dans certains chapitres de la deuxième partie (où nous nous sommes focalisés sur les trajectoires d'artistes et les pièces elles-mêmes), la question du politique amène constamment à démontrer les insuffisances des explications polarisatrices.

L'un des aspects qui fondent la complexité de notre période est l'éclatement de l'idée d'unité (politique et esthétique) du théâtre indépendant, mais loin de constituer une rupture dissolutive, cet éclatement est revendiqué comme positivité affirmative du théâtre lui-même. Nous observons d'une part un processus qui évolue d'une organisation sous forme de « mouvement » à la diversification des formes d'organisation et à l'affirmation de trajectoires artistiques singulières ; d'autre part une rupture esthétique avec le canon théâtral local (qui prônait une sorte de réalisme social), qui donnera lieu à la revendication de la multiplicité esthétique comme « nouveau canon argentin », combinant des formes savantes avec des

esthétiques transgressives, ainsi que des éléments de la tradition populaire argentine avec les dispositifs en vogue dans le théâtre contemporain occidental.

En ce qui concerne la notion de « mouvement », accolée au théâtre indépendant pendant une partie importante de son histoire et vecteur principal de la configuration d'une éthique de l'artiste, elle dérive de la proximité des premières générations d'artistes du théâtre indépendant avec les mouvements politiques de la gauche indépendante. Ce qui ne leur ôtait pas pour autant leur spécificité artistique, cette structure d'organisation collective étant celle qui a mené un premier combat pour l'autonomie théâtrale : face au marché d'abord (proposant des structures précises d'organisation et de financement des compagnies), et face aux pouvoirs publics ensuite (pour une législation du secteur et des politiques de subvention, ainsi que pour mettre en place un nouveau circuit de création et de formation artistique, ou simplement pour consolider un espace de résistance et de protestation collective face aux virages répressifs ou budgétaires). À la fin de la dernière dictature, l'idée de mouvement est apparue obsolète, dogmatique et trop contraignante aux yeux des nouvelles générations artistiques. La structuration en « mouvement » était trop lourde, insuffisamment flexible pour s'adapter aux nouvelles règles de production et de circulation contemporaines. Ainsi, une des luttes symboliques des nouvelles générations, au sein même de « l'indépendance théâtrale » – concept toujours vivement défendu –, a consisté à se débarrasser de l'ancienne manière de concevoir l'organisation politique de l'activité théâtrale indépendante, et à prendre une autonomie par rapport aux formes de fonctionnement et de légitimation héritées du passé. Néanmoins, l'extinction de l'idée de mouvement, accompagnée d'une diversification des formes d'organisation de l'activité théâtrale – dont une remise en cause des frontières avec le « théâtre officiel » et le « théâtre commercial » défendues auparavant par les indépendants – et de la valorisation des carrières artistiques singulières, ne supposera pas l'abandon des formes collectives de pensée et d'action au nom du théâtre indépendant. Tout au contraire, conscient de sa précarité matérielle face aux autres théâtres, celui-ci n'arrêtera pas de réinventer des formes de protestation face aux changements des politiques culturelles et de prendre position dans l'espace public dans des débats concernant la culture et la conduite du pays. D'autant plus que les nouvelles générations d'artistes (une fois actée la rupture avec les générations précédentes du théâtre indépendant), qui occuperont une place importante dans les politiques publiques du retour à la démocratie, ne se défieront plus de la composante politique de leurs propres propos, reprenant à leur compte des éléments de la rhétorique de l'engagement ou du rôle de la critique ; ce qui renforcera les grammaires de justification et de

revendication de l'espace théâtral indépendant contemporain, chaque fois qu'il faudra défendre celui-ci contre des menaces budgétaires ou qu'il s'agira de se présenter à l'étranger.

Sur le plan esthétique, la diversification des formes organisatrices de l'activité théâtrale se traduira dans le jargon local par l'expression « canon de la multiplicité ». Cette diversification esthétique touche la valorisation des parcours et des pratiques de création et de formation, orientés vers la « recherche du langage théâtral de chacun ¹¹³⁶ » ou celle de « micro-poétiques ¹¹³⁷ », comme nous l'avons analysé dans les chapitres destinés aux projets artistiques singuliers de Ricardo Bartís et de certains membres de la nouvelle dramaturgie. Ce processus rappelle ce que Pierre-Michel Menger nomme « processus de l'individualisation de l'artiste et de la réaffirmation de soi ¹¹³⁸ », où la question de la politisation de l'art théâtral est encore une fois centrale. Dans un contexte fort différent de celui qui animait le « mouvement » jadis, avec une avancée considérable en matière de législation théâtrale et de politiques de soutien à la création (indispensables pour contrebalancer le fort décalage entre l'offre et la demande du secteur), notamment à partir de la fin des années 1990, la tension entre l'action publique et le principe individualiste de la création artistique oppose à nouveau l'art et la politique. Sous quels prédicats politiques protéger, défendre et promouvoir l'originalité de la création artistique, laquelle suppose un principe fortement individualiste dans l'affirmation de soi de l'artiste ? Dans le processus d'individualisation créatrice, où « la création artistique devient le paradigme de la définition de soi ¹¹³⁹ », Menger se demande si « l'artiste en quête d'originalité » peut « constituer un modèle social » qui justifie une place prioritaire dans les politiques culturelles ? « Comment passer de l'émancipation expressive du comportement individuel à la vie collective ? Comment cimenter alors une collectivité autour du principe éminemment différenciateur de l'authenticité individuelle ? ¹¹⁴⁰ »

Le questionnement sur la spécificité politique du théâtre prend une place importante dans les débats les plus récents, supplantant celui du rôle politique des artistes dans la société (peut-être faute de réponse convainquante à ce questionnement-ci). Resurgit ainsi une sorte d'essentialisme politique de l'art théâtral dans le discours et dans la pratique des artistes : le théâtre est politique par définition, il est essentiellement collectif. Il ne faut pas 'vouloir' dire quelque chose où forcer la transmission d'un message, entendons-nous théoriser les artistes

¹¹³⁶ Entretien avec Ricardo Bartís réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

¹¹³⁷ Jorge DUBATTI (dir), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura, Micropoéticas III, op.cit.*

¹¹³⁸ Pierre-Michel MENGER, « Art, politisation, action publique », *op.cit.*

¹¹³⁹ *Ibid.*, p.189.

¹¹⁴⁰ *Idem.*

argentins, le théâtre parle nécessairement et involontairement de la réalité sociale parce qu'il reprend les codes de la vie collective. Supposant l'existence d'une homologie structurale entre les codes de la vie sociale et ceux avec lesquels se construisent les fictions théâtrales, l'analyse de la politicalité du théâtre concerne encore un dernier aspect : la dynamique de construction fictionnelle du théâtre inclut la possibilité de subvertir les coordonnées de l'ordre social. Dans cette possibilité subversive, qui émerge chaque fois qu'est produite cette « réalité autre » dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, le théâtre rejoint ce que Jacques Rancière définit comme des « 'manières de faire' qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité¹¹⁴¹ ». Dans *Le partage du sensible*, Rancière propose ainsi une nouvelle façon d'analyser les rapports entre esthétique et politique, qui transcende l'historicisation de cette relation sans pour autant la méconnaître, qui ne se résume pas à une distinction entre les différentes manières de faire mais au contraire s'interroge sur la capacité de celles-ci à proposer de nouvelles relations entre acteurs et spectateurs.

La question reste donc posée : comment l'art, et en particulier le théâtre, peut-il être politique ? Selon Rancière, certaines formes artistiques, dont le théâtre, peuvent, en même temps qu'elles sont perçues en tant qu'art, devenir porteuses de sens dans une communauté donnée. « C'est à ce niveau-là, celui du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport esthétique/politique¹¹⁴². » Analyser les formes de *politicalité* du théâtre implique ainsi de dépasser les messages implicites ou explicites, tout comme les intentions plus ou moins avant-gardistes des dramaturges, metteurs en scène ou comédiens. S'interroger sur les manières dont le théâtre agit politiquement signifie porter l'attention sur l'interface, le troisième élément produit à la jonction de l'événement théâtral et de l'expérience artistique partagée entre artistes et spectateurs. Le théâtre présente la spécificité effective d'engager les corps des comédiens et des spectateurs dans une coprésence en un lieu et à un moment déterminé, ainsi que la spécificité potentielle de créer une confusion, un mélange ou un échange de rôles entre artistes et public à partir d'un jeu particulier de distances et de rapprochements entre la salle et la scène. Le théâtre est ainsi porteur d'un dispositif artistique doublement complexe. D'une part, il existe un pacte implicite entre les artistes et le public autour du fait que ce qui se passe

¹¹⁴¹ Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 14.

¹¹⁴² *Ibid.*, pp. 24-25.

est une re-présentation : « elle n'est pas l'action elle-même, mais sa ré-édition¹¹⁴³ », explique Jack Goody. D'autre part, cette re-présentation s'appuie sur une conjugaison particulière entre ce qui est répété (que ce soit la parole à travers la voix, la chorégraphie à travers les mouvements des corps ou la dimension plastique à travers les dispositifs scéniques) et son actualisation présente, ou ce qui marquerait « le passage entre le monde représenté et la création d'un nouveau monde expérimenté¹¹⁴⁴ ». Penser autrement la façon dont le théâtre fait du politique reviendrait peut-être à inverser le mouvement en allant du monde expérimenté au monde représenté pour regarder les opérations du premier sur le deuxième, autrement dit pour regarder comment l'expérience concrète de l'événement théâtral modifie les représentations que nous portons sur la réalité.

En bref, la réflexion sur la politisation du théâtre présente à notre avis trois angles principaux d'analyse que nous avons essayé de présenter dans cette section. Premièrement, celui des discussions méta-théâtrales qui traversent l'histoire du théâtre indépendant, façonnant la catégorie d'indépendant et alimentant les grammaires de justification de ce type de théâtre. À travers celles-ci, nous pouvons voir comment l'idée de mouvement, héritière de la convergence des volontés avant-gardistes sur les plans esthétique et politique, qui servit au départ à tracer les frontières d'une nouvelle position, a laissé place à l'affirmation d'une multiplicité qui se définit moins en fonction d'idéaux généraux qu'en rapport aux besoins et réalités pragmatiques du champ théâtral local. Deuxièmement, celui du processus de mutation concrète au niveau des pratiques (dans les formes d'organisation) et des représentations (dans les formes de perception et d'appréciation des artistes et du public), qui peut s'analyser dans les termes d'une « révolution symbolique¹¹⁴⁵ », dans la mesure où celle-ci impliquera un changement dans les façons de faire et de concevoir le théâtre pour une communauté d'artistes et de spectateurs élargie. Enfin, celui d'un nouveau recentrement dans une *politicalité* propre au théâtre, moyen pour les artistes de se dégager des exigences politiques extérieures au théâtre tout en conservant la possibilité d'agir politiquement ensemble.

¹¹⁴³ Jack GOODY, *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, (1997) 2006, p. 19.

¹¹⁴⁴ *Idem.*

¹¹⁴⁵ Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique*, *op.cit.*

9.2. La possibilité de l'autonomie

« L'autonomie de l'art n'est pas une problématique d'une autre époque, c'est une possibilité qui revient périodiquement. »

Alejandro Catalan¹¹⁴⁶

La question de l'autonomie est fortement polémique dans la sociologie des arts aujourd'hui. Elle est associée aux luttes spécifiques des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle ainsi qu'aux analyses postérieures de la théorie critique, dans la continuité notamment de l'école de Francfort qui redoutait que la culture de masse prenne le dessus sur l'originalité de l'individualité créative¹¹⁴⁷. Cette notion présupposait l'idée d'une coupure entre l'art et les autres sphères de la vie sociale, accentuée par une conception idéologique qui voulait séparer « l'art érudit » de « la culture de masse »¹¹⁴⁸. Un peu plus tard, la revendication de l'autonomie se fait à nouveau entendre, d'une façon plus militante, afin de défendre l'indépendance de la création artistique face aux usages politiques de l'art par les régimes autoritaires¹¹⁴⁹. Aujourd'hui, les dynamiques socio-économiques qui structurent la création artistique dans les différentes disciplines et la manière dont les artistes interagissent avec les autres domaines de la vie sociale nous obligent, selon Pierre-Michel Menger, à « ranger au magasin des légendes » la vieille idée de l'autonomie de l'art¹¹⁵⁰.

En outre, la plupart des disciplines artistiques témoignent aujourd'hui de ce que Menger appelle une « déhiérarchisation relativiste de la culture¹¹⁵¹ » : les esthétiques considérées auparavant comme « savantes » se fusionnent ou se mêlent avec celles considérées comme « populaires », les créations artistiques novatrices cherchent souvent dans la réalité triviale et quotidienne leur matériau de base, et la circulation des artistes et des

¹¹⁴⁶ Entretien avec Alejandro Catalan réalisé par l'auteure à Buenos Aires, 2014.

¹¹⁴⁷ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. *Petite Bibliothèque Payot*, 2013.

¹¹⁴⁸ Patricia ESQUIVEL, *L'autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2003.

¹¹⁴⁹ Florent CHAMPY, « Les limites à l'autonomie de l'art dans les sociétés de type socialiste et de type capitaliste », in : *Revue française de sociologie*, 1996, 37-4. pp. 625-635 ; http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1996_num_37_4_4476.

¹¹⁵⁰ Pierre-Michel Menger, analysant l'entrecroisement et la collaboration mutuelle de l'art, de l'action publique et du marché, notamment dans le domaine de l'art contemporain, se demande : « Que penser, du reste, de la sacro-sainte autonomie croissante de l'art ? La fécondation de la création savante par de multiples échanges avec les arts populaires, avec les cultures traditionnelles européennes et les cultures extra-européennes, démontre depuis longtemps que l'image d'une sphère de création autonome est à ranger au magasin des légendes, de ces légendes par lesquelles une partie seulement des avant-gardes ont voulu assurer et garantir l'intégrité de leurs révolutions formelles. » Pierre-Michel MENGER, *op.cit.*, p. : 203.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 204.

œuvres dans un marché de l'art mondial relativise le poids des vieilles hiérarchies nationales. La déhiérarchisation relativiste de la culture déplace les significations politiques associées à l'art « autour des valeurs d'authenticité et de sincérité dans l'accomplissement expressif de soi ». Par conséquent, la critique sociale dont l'art est porteur se dirigera désormais contre « toutes les forces, autorités, normes, contraintes, injustices qui freinent cet accomplissement expressif¹¹⁵² ». Ce dernier aspect, loin d'être une revendication sectorielle des artistes, suscite une acceptation générale parmi la plupart des acteurs engagés dans la promotion des arts, y compris les institutions publiques et privées. Ainsi, les interactions multiples entre d'une part les dynamiques de la création artistique, celles de l'action publique, les logiques contemporaines du marché des arts, et d'autre part l'hybridité des esthétiques légitimes contribuent à déconstruire l'idée de l'autonomie comme marquant une séparation entre l'art et la société¹¹⁵³.

En accord avec ces notions, à quoi bon parler d'autonomisation du théâtre en Argentine ? D'autant plus que plusieurs des luttes livrées par les artistes du théâtre indépendant au passé ont contribué à renforcer les hypothèses d'une forte hétéronomie de l'art théâtral, notamment avec la politique.

L'autonomisation du champ théâtral

En sociologie, la notion d'autonomie se retrouve dans les travaux sur l'art de Pierre Bourdieu, non pas comme une propriété de l'art en soi mais du champ lui-même, c'est-à-dire non comme un discours de revendication artiste mais comme un outil analytique. Pour Bourdieu, l'étude de l'art à travers la théorie des champs permet de comprendre les dynamiques de production et de circulation des biens symboliques (en l'occurrence, des œuvres d'art) comme des espaces de lutte avec leurs propres règles, mécanismes de rentrée et de sortie, et dynamiques de légitimation. Ainsi, la notion d'autonomie se rapportant à la littérature¹¹⁵⁴, la peinture¹¹⁵⁵ ou le théâtre¹¹⁵⁶ recouvre diverses significations et utilités analytiques. D'abord, l'autonomie comme propriété du champ (artistique ou autre) n'est pas une notion « idéologique » comme celle que défendent les artistes mais un concept opérationnel. Autrement dit, ce n'est pas une condition que devrait rechercher l'art, mais

¹¹⁵² *Idem.*

¹¹⁵³ En ce qui concerne la sociologie de l'art, voir par exemple : Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

¹¹⁵⁴ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, op.cit.*, p. 360.

¹¹⁵⁵ Pierre BOURDIEU, *Manet...op.cit.*, p. 164

¹¹⁵⁶ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art, op.cit.*, p. 437-438.

plutôt une manière particulière d'analyser les interactions de celui-ci avec les autres domaines de la vie sociale. Ensuite, les champs n'atteignent jamais une autonomie radicale, et c'est pour cela qu'est précisé qu'il s'agit toujours soit d'une autonomie « relative¹¹⁵⁷ » soit de « degré¹¹⁵⁸ » d'autonomie. Dans le cas spécifique de l'art, l'autonomie du champ est toujours relative car, selon Bourdieu, « le champ artistique continue à dépendre de l'État, des subventions, des crises économiques, du monde environnant, etc.¹¹⁵⁹ » Enfin, la notion d'autonomie appliquée à un champ artistique fait référence à sa configuration en tant qu'espace de production symbolique doté de l'indépendance nécessaire pour avoir « le pouvoir de réfracter » des événements extérieurs. Cela implique une capacité de « réverbération » (ou bien de « retraduction ») des forces extérieures au théâtre lui-même (Bourdieu parle plus particulièrement des événements politiques ou des crises économiques¹¹⁶⁰) dans les termes propres au champ en question :

Le degré d'autonomie du champ peut se mesurer à l'importance de l'effet de retraduction ou de réfraction que sa logique spécifique impose aux influences ou aux commandes externes et à la transformation, voire la transfiguration, qu'il fait subir aux représentations religieuses ou politiques et aux contraintes des pouvoirs temporels¹¹⁶¹.

Cette définition de l'autonomie ne peut être assimilée à une idée « sacro-sainte » de celle-ci (selon les termes de Menger), elle nous permet d'analyser comment le théâtre indépendant argentin se configure en tant qu'espace spécifique de lutte au moment de perdre son unité antérieure ; et ensuite de comprendre comment ce théâtre interagit avec les autres sphères du monde social¹¹⁶². Enfin, elle nous aide à comprendre comment le théâtre parvient, en tant que champ de production spécifique, à traduire dans ses propres règles, c'est-à-dire dans des formes et dispositifs esthétiques, des enjeux politiques et sociaux qui sont indépendants des conflits proprement esthétiques. « La particularité d'un univers autonome,

¹¹⁵⁷ Pierre BOURDIEU, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Points Seuil, 1994, p. 77.

¹¹⁵⁸ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op.cit., p. 361.

¹¹⁵⁹ Il compare ici deux processus de constitution d'un champ artistique autonome : celui déclenché par Antoine au théâtre, et celui par Manet dans la peinture. Pierre Bourdieu, *Manet...*, op.cit., p. 157-158.

¹¹⁶⁰ « Il reste qu'il a une autonomie, c'est-à-dire une indépendance relative à l'égard de ce qui lui advient du dehors et il a le pouvoir de réfracter – c'est une métaphore de la physique pour aider à la compréhension – un événement politique, par exemple, ou une crise économique qui survient : un champ autonome a cette capacité qu'il réfracte ce qui vient de l'externe, qu'il le retraduit selon ses règles propres. » Ibid. p. 158.

¹¹⁶¹ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, p. 360.

¹¹⁶² Pour le développement du processus de passage entre un corps et un champ : Pierre Bourdieu, *Manet...op.cit.*, p. 168-170.

c'est d'avoir en lui-même assez de force spécifique pour retraduire les effets des forces qui s'exercent sur lui du dehors¹¹⁶³ », conclut Bourdieu.

Pendant notre période d'étude, le théâtre indépendant a montré, plus qu'à d'autres moments de son histoire, sa capacité à réfracter ce qui vient d'ailleurs¹¹⁶⁴, preuve à notre avis d'un certain degré d'indépendance conquise. Tandis que dans les périodes précédentes les discussions au sein du mouvement du théâtre indépendant reproduisaient les termes de conflits qui venaient d'ailleurs, notamment du champ politique (le rôle des artistes dans la construction d'une culture nationale, les conflits entre les artistes péronistes et anti-péronistes, la question de la politisation de l'art au service de la révolution ou de la résistance contre la dictature), à partir de la fin des années 1980 les crises politiques et sociales ont bien sûr fait écho parmi les artistes mais elles ont connu une traduction fondamentalement théâtrale. Par exemple, la transition politique de l'après-dictature, phénomène politique et social à fort impact symbolique dans la société argentine, s'est retraduite par une rupture esthétique au sein du champ théâtral, mais à travers des luttes, des prises de position, des dynamiques et des intérêts spécifiques au champ lui-même. Comme si la méfiance vis-à-vis des institutions et la nécessité de chercher d'autres manières de se rassembler, qui caractérisait la société argentine de l'époque, avait poussé les artistes à poser un certain nombre de questions esthétiques inédites (ou du moins qu'ils ne s'étaient pas posé de cette manière-là) et ainsi à inaugurer certaines transgressions fondamentales (concernant l'écriture des textes, le jeu des comédiens, le rapport des comédiens avec le texte et la mise en scène) qui ont été le point de départ d'une transformation complète de la façon de créer et de penser le théâtre en Argentine. Plus récemment, la crise économique qui a éclaté en 2001 a renforcé notre hypothèse. Pendant ce moment, qui a signifié un point d'inflexion dans l'histoire politique, sociale et économique du pays et de la région, le champ théâtral déjà bien consolidé a réussi à traduire l'instabilité politique et la précarité matérielle en source d'inspiration esthétique, et plus encore en levier pour de multiples formes d'organisation alternative et d'autogestion de l'activité. Ainsi, l'essor remarquable qu'a connu le théâtre argentin dans les pires années de la crise économique, moment qui correspond à la fin de notre période d'étude, peut s'expliquer partiellement par le degré d'autonomie que le théâtre indépendant en tant que champ avait atteint.

¹¹⁶³ *Idem.*

¹¹⁶⁴ L'auteur insiste sur l'imperfection de la métaphore mécanique de la réfraction, qu'il utilise pour « chasser des esprits le modèle, plus impropre encore, du reflet ». *Idem*, p. 361.

L'élévation du degré d'autonomie qui a permis au théâtre argentin de survivre à la crise économique tout en développant ses formes de production et de circulation, joint à son pouvoir de réverbération esthétique, sont les deux principales évolutions du théâtre indépendant pendant la période étudiée. Cette dernière correspond à l'explosion de l'unité éthique et esthétique du théâtre indépendant, processus qui pourrait être assimilé à celui du passage d'un *corps* (représenté par le théâtre indépendant en tant que mouvement « centralisé autour d'un *nomos* ») à celui d'un véritable *champ de production artistique* où « s'affrontent des *nomoi* »¹¹⁶⁵, c'est-à-dire un espace de production théâtral multiple et hétérogène qui permet de produire un univers symbolique capable de donner une valeur spécifique aux œuvres qui s'y créent, sans la nécessité de trouver une légitimité extérieure. Concrètement, la perception d'une pièce de théâtre ne dépendra pas de la réponse qu'elle donne à une cause ou à un enjeu extra-théâtral (par exemple, lié à la politique ou à un projet social, comme ce fut le cas de *Teatro Abierto* par exemple), mais plutôt du fait qu'elle remplit des qualités valorisées dans ce moment précis du champ théâtral. D'ailleurs, les formes théâtrales qui répondent à des causes politiques ou sociales d'actualité (comme c'est le cas de *Teatro por la identidad*, qui traite la question de l'appropriation illégale d'enfants pendant la dictature militaire comme une forme de militantisme et de soutien à l'action de l'association « *Abuelas de la Plaza de Mayo* », ou de certaines formes du *théâtre communautaire* où le théâtre est conçu avant tout comme un espace de socialisation entre voisins¹¹⁶⁶), sont certes reconnues et soutenues pour leur importance citoyenne, mais beaucoup moins pour leur valeur artistique.

D'autres éléments renforcent l'hypothèse de l'affirmation du théâtre indépendant comme le plus significatif espace de création théâtrale en Argentine aujourd'hui. D'abord, c'est au sein du théâtre indépendant qu'ont émergé pendant les années 1980 les expériences transgressant le canon théâtral hégémonique d'alors, qui déclenchèrent un processus de transformation profonde des modèles de production et de diffusion, ainsi que nous l'avons analysé dans le chapitre 4. La pérennisation de cette rupture artistique à travers la formulation d'une praxis théâtrale nouvelle, comme nous l'avons étudié dans le chapitre 5 dédié à la démarche de Ricardo Bartís, inspirera les générations suivantes, qui reproduiront et diffuseront cette praxis théâtrale alternative à la praxis hégémonique d'alors. L'ampleur de son influence ne dépend pas essentiellement d'un renouvellement des codes esthétiques de

¹¹⁶⁵ « C'est l'histoire du passage d'un art centralisé autour d'un *nomos* unique vers un champ de production artistique où s'affrontent des *nomoi* ou, pour reprendre la métaphore religieuse, le passage du monothéisme au polythéisme avec ses dieux incertains et multiples ». Pierre BOURDIEU, *Manet...op.cit.*, p. 216.

¹¹⁶⁶ Lucie ELGOYEN, *Le théâtre communautaire argentin. Quand les voisins montent sur scène*, Paris, Editions de l'IHEAL, 2017.

mise en scène, mais plutôt d'une manière de concevoir la création théâtrale qui place les comédiens et leur théâtralité au centre de la création, ce que nous avons analysé dans les chapitres 7 et 8. C'est pour cela que, loin d'imposer une nouvelle *doxa* esthétique et de constituer une nouvelle hégémonie, cette praxis est une modalité de travail qui ne détermine pas esthétiquement les œuvres. Une praxis qui d'ailleurs se disséminera hors du champ de la production artistique, comme nous le verrons dans la troisième section de ce chapitre.

Outre une hétérogénéité croissante au sein du théâtre indépendant, nous assistons à partir la fin des années 1990 à la consolidation des trajectoires de consécration de nombreux artistes qui ont été les protagonistes de cette rupture : Ricardo Bartís et les artistes du *Periférico de Objetos* d'abord ; ensuite les nouvelles générations de jeunes artistes polyvalents comme ceux qui ont fait partie du *Caraja-jí* (Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanian) ; et plus récemment Sergio Boris, Claudio Tolcachir, Matias Feldmand, Lola Arias, Romina Paula, entre autres. Ces artistes, qui continuaient à se déclarer indépendants, ont néanmoins été sollicités par des réseaux historiquement antagonistes : le théâtre public les inclut dans sa programmation, mais également le théâtre privé, où travailleront ponctuellement des artistes comme Javier Daulte, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian et Claudio Tolchachir. Par ailleurs le théâtre, par sa dimension de travail collectif, favorise les échanges avec d'autres domaines artistiques, notamment la littérature et le cinéma. Les nombreuses collaborations entre les nouvelles générations de comédiens de théâtre et les réalisateurs en vogue du cinéma argentin en sont une preuve. Ces comédiens, formés dans les ateliers de Bartís et habitués des petites salles, apparaissent progressivement sur les écrans du cinéma indépendant qui recueille de plus en plus de succès à partir des années 2000. Ainsi, la pénétration, par les artistes issus du théâtre indépendant, de circuits divers (le théâtre public ou privé, le cinéma, la télévision), élargit l'influence des formes du théâtre indépendant dans la culture du pays. Ces artistes, toujours au nom de leur art et de leur appartenance au théâtre indépendant, s'investiront désormais dans des projets publics ou privés sans que ce soit considéré comme une trahison ou un reniement, mais au contraire comme une preuve de plus de leur autonomie. D'ailleurs, ils sont plusieurs à réinvestir l'argent obtenu dans les réseaux les plus rémunérateurs (comme le cinéma, la télévision ou le théâtre privé) dans la production de projets de création indépendants ou le financement de lieux de création. Il faut mentionner aussi l'importance de la présence des pièces de théâtre indépendant dans l'espace international, qui a produit un effet de levier pour la consolidation de l'autonomie au niveau local, comme nous l'avons étudié dans le chapitre 6. Enfin, nous

pouvons repérer une sorte de « synchronie¹¹⁶⁷ » avec d'autres disciplines artistiques ainsi que dans le champ intellectuel¹¹⁶⁸, qui a permis, peut-être, d'amplifier les effets de rupture spécifique au théâtre.

Ainsi, parler de la configuration d'un champ relativement autonome ne décrit pas un espace de production refermé sur soi, ni complètement indépendant des enjeux sociaux, politiques ou économiques. Tout au contraire, la notion d'autonomie suppose une forte interaction avec les autres sphères de la vie sociale. Par ailleurs, rien ne peut assurer la perpétuation dans l'avenir du degré d'autonomie atteint. L'autonomie peut être fortement réduite selon le contexte. Si l'on considère l'actualité théâtrale à Buenos Aires par exemple, les formes d'interaction entre l'action publique et la création théâtrale au cours des dernières années, notamment suite à l'incontestable succès du théâtre indépendant argentin à l'étranger, nous obligent à réfléchir aux limites de notre hypothèse, ou bien à problématiser ses implications politiques.

Les limites de l'autonomie

Les rapports entre le théâtre et l'État ont été toujours au centre des débats concernant la possibilité de l'autonomie du champ théâtral. Prolongeant notre analyse aux dernières années, nous ne pouvons pas négliger la persistance de deux facteurs : d'une part, le théâtre d'art n'a pas une rentabilité financière suffisante, ce qui rend indispensable les politiques publiques pour pallier le décalage ; d'autre part, l'État a exercé, et exerce encore aujourd'hui un contrôle, soit économique soit politique, sur l'activité théâtrale.

Le théâtre indépendant, notamment ses formes plus expérimentales, est difficilement rentable économiquement, et pour cette raison il est peu attractif pour des investissements privés à long terme (seulement pour des aides ponctuelles comme des bourses individuelles

¹¹⁶⁷ Cela nous rappelle ce que Gisèle Sapiro analyse comme une certaine synchronisation des différents champs dans les moments de crise, synchronie qui contribue à produire des « événements », Gisèle SAPIRO, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2013/5 (N° 200), p. 70-85. DOI 10.3917/arss.200.0070.

¹¹⁶⁸ L'importance de l'éclatement de l'unité dû aux actions des membres d'un corps pour gagner un degré d'autonomie conséquent est observée également pour des sociologues contemporains qui étudient le champ intellectuel en Amérique latine. Le sociologue Danilo Martuccelli, à propos de l'évolution de la sociologie en Amérique latine, parle de la diversification des problématiques à partir des années 2000 comme d'une preuve de la plus grande autonomie de la sociologie à l'endroit du champ politique : « La diversidad temática refleja la toma de conciencia – para muchos es una verdadera declaración de independencia – de que la sociología en AL debe y puede incursionar en áreas y temáticas irreductibles a la política (...) A lo que se asistió en la última década, es a una verdadera declaración de autonomía ». Danilo MARTUCCELLI, « Cartografía y horizontes de la sociología sobre América Latina », en *Papeles del CEIC*, 2015, vol. 1, n° 114.

ou des fonds de mécénat destinés à des projets précis, selon une logique proche de celle de l'art contemporain). Il fait donc appel aux subventions publiques. Comme le résume Pierre-Michel Menger, « l'action publique, c'est l'écart entre l'artiste novateur et la collectivité, (...) [ce qui] pose la question de la convergence ou de la divergence entre dynamiques de création et dynamiques de consommation¹¹⁶⁹. » L'action publique opère ainsi là où se produit un décalage entre l'offre et la demande, en en réduisant l'amplitude. Au théâtre particulièrement, où ce décalage est plus radical que dans d'autres domaines comme le cinéma, la musique ou l'art contemporain, l'État agit pour contrebalancer l'impossibilité de générer une demande suffisante à l'autosubsistance de l'activité. C'est ainsi que la manière dont l'État s'engage en soutien de la création artistique innovatrice est un aspect crucial qui conditionne la place de celle-ci dans la vie culturelle du pays.

En Argentine, si nous comparons l'état actuel du système public de promotion et de soutien de l'activité théâtrale avec les périodes précédentes, malgré une précarité plus marquée que dans des pays comme la France ou l'Allemagne, il y a eu un progrès incontestable à partir du retour à la démocratie, et plus précisément à partir de la Loi Nationale du Théâtre en 1997 et de la législation théâtrale que la ville de Buenos Aires a mise en place après son autonomisation. Les aides publiques, soit à travers des subventions, soit à travers l'exonération d'impôts, ont donné un élan important à la multiplication des salles, au renforcement de la formation publique et à la visibilité à l'étranger des nouvelles tendances théâtrales. Quelle autonomie reconnaître donc au théâtre indépendant quand le système public produit une sorte de substitut de la demande privée ? Le système public de promotion et de soutien au théâtre en Argentine s'est mis en place très tardivement, surtout grâce à la mobilisation des artistes indépendants. Ce que nous montre le cas argentin, c'est que l'action publique n'est pas déterminante pour mettre en branle l'innovation théâtrale – le plus souvent impulsée par le théâtre indépendant –, d'autant plus que l'innovation semble se déclencher avec plus d'efficacité dans les moments les plus critiques et les moins subventionnés. En revanche, l'action publique devient fondamentale au moment d'amplifier les résultats de l'innovation, de lui donner une visibilité dans des circuits plus élargis, de l'intégrer au patrimoine culturel du pays, entre autres actions de reconnaissance et de légitimation.

D'autre part, pendant les années que nous avons étudiées, la censure auparavant exercée par l'État sur l'activité théâtrale s'est nettement assouplie, du moins en comparaison

¹¹⁶⁹ Pierre-Michel MENGER, « Art, polistisation, action publique », *op.cit.*, p. 170.

avec celle que le théâtre avait subie pendant les périodes précédentes, notamment pendant la dernière dictature militaire. Cependant, dans un rôle protecteur l'État peut aussi exercer une forme contraignante de contrôle public de l'activité théâtrale. Analysant le théâtre d'avant-garde européen des premières années du XX^{ème} siècle, Christophe Charle observe différentes stratégies de surveillance de l'État sur le théâtre. Selon lui, cette surveillance est renforcée dans le cas du théâtre car celui-ci contribue « à la formation de la conscience sociale des fractions de la classe dominante.¹¹⁷⁰ » Le théâtre joue ainsi, selon Charle, un rôle important dans la mesure où en tant qu'« art social » et « lieu de rassemblement », il « risque de favoriser une mise en cause de l'ordre social et moral établi en devenant un meeting accusateur¹¹⁷¹ ». Le propos de Charle fait écho ici à cette spécificité potentielle du théâtre dont nous avons parlé dans la section antérieure : en tant que lieu de rassemblement des artistes et des spectateurs, la représentation de fictions théâtrales donne la possibilité d'un basculement éphémère de l'ordre social. Cela constitue une hypothèse de poids à l'heure d'analyser la longue histoire du théâtre comme cible de censures et de restrictions diverses de la part des pouvoirs publics, sujet qui nécessiterait une thèse à part entière¹¹⁷².

Le théâtre argentin n'échappe pas à une surveillance étroite, nous l'avons clairement établi lors de la généalogie politique du théâtre indépendant dans la première partie de la thèse. Mais le contrôle qui s'exerce à travers un rôle protecteur, bien que moins évident, est une réalité de notre période d'étude. La mise en place d'une législation théâtrale de soutien à l'activité indépendante, comme celle initiée par la ville de Buenos Aires à partir des années 1990, s'est accompagnée d'un dispositif de recensement des conditions de l'activité existante et de vérification de l'accomplissement d'une série de règles pour avoir accès au soutien public – en ce qui concerne par exemple l'équipement des salles pour leur habilitation, l'officialisation de troupes ou de collectifs pour la reconnaissance d'une activité théâtrale, l'évaluation de l'intérêt artistique ou social des projets pour l'obtention des subventions, la maîtrise du vocabulaire administratif pour la demande des aides. Bien que la législation argentine témoigne d'une adaptation aux formes et dynamiques particulières de l'activité indépendante, comme nous l'avons analysé dans le chapitre 3, le dialogue de l'activité théâtrale avec l'administration culturelle exige une sorte de « normalisation » en échange du soutien économique. De cette manière, la protection et le soutien financier de l'État est une

¹¹⁷⁰ Christophe CHARLE, *Théâtre en capitales*, op.cit., p. 128.

¹¹⁷¹ Christophe CHARLE, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Presses de l'École Normale supérieure, 1979, p. 118.

¹¹⁷² Voir par exemple : Jonas BARISH, *The theatrical prejudice*, University of California Press, 1985.

forme, bien qu'*a priori* bienveillante, de contrôle de l'activité théâtrale et, reprenant l'hypothèse de Charle, de normalisation de sa potentialité subversive.

Les débats des dernières années sur les politiques culturelles des gouvernements du couple exécutif Nestor Kirchner et Cristina Fernandez (2004-2015), qui dépassent notre période d'étude, fournissent de nouveaux indices de la conflictualité des interactions entre le théâtre et l'action publique. Pendant ces années, le système public de subvention à la culture a été fortement doté, ce dont le théâtre a bénéficié. De nombreux artistes du théâtre, notamment du théâtre indépendant, ont manifesté explicitement leur gratitude envers le gouvernement. L'Argentine n'avait pas connu une telle convergence entre la conduite politique du pays et le champ culturel et artistique, du moins depuis les premières années du gouvernement de Raul Alfonsín. En revanche, les plus sceptiques s'inquiétaient de ce que la présence imposante du kirchnerisme dans le domaine culturel remette en cause leur autonomie artistique. Dans le même temps, le soutien de l'État à l'activité culturelle a servi d'argument pour l'opposition politique, qui a dénoncé une relance des politiques culturelles de tendance « populiste ». Elle a ainsi dénoncé récemment la formation d'un groupe d'« artistes du kirchnerisme » qui à son avis jouissait de privilèges en matière de subventions et d'aides publiques. Le gouvernement actuel de Mauricio Macri, qui a mis un terme à la période Kirchner-Fernandez, est intervenu très vite dans le secteur de la culture, au moins face aux personnalités ou groupes considérés proches du kirchnerisme : en permettant la diffusion sur les réseaux sociaux de listes d'artistes engagés¹¹⁷³, en contestant des subventions octroyées¹¹⁷⁴, ou encore en réduisant les aides ou l'exonération de taxes accordés à certains espaces culturels¹¹⁷⁵, ce qui a conduit à la fermeture de nombre d'entre eux. Des manifestations contre la politique de Macri ont été organisées récemment par des membres du théâtre indépendant, parmi lesquelles l'« *apagon cultural*¹¹⁷⁶ » de 2016 pour protester contre l'augmentation du coût de l'électricité des

¹¹⁷³ «Dario Lopérfido contra los actores kirchneristas», Diario Clarín, 28/06/2016, disponible sur : https://www.clarin.com/extra-show/musica/dario-loperfido-actores-kirchneristas_0_H1pmzSx8.html (Consulté le 19 mai 2017)

¹¹⁷⁴ «Las productoras, actores y directores que más subsidios recibieron entre 2010 y 2015», par José Crettaz, La Nación, 16/12/2015, disponible sur : <http://www.lanacion.com.ar/1854472-las-productoras-actores-y-directores-que-mas-subsidios-recibieron-entre-2010-y-2015> (Consulté le 19 mai 2017)

¹¹⁷⁵ «Tarifazo: un teatro independiente en peligro por el aumento de luz», El Destape, 16/03/2016. <http://www.eldestapeweb.com/tarifazo-un-teatro-independiente-peligro-el-aumento-luz-n15705>

¹¹⁷⁶ Action de protestation des salles du théâtre indépendant et des centres culturels, organisée par l'Association Argentine du Théâtre Indépendant. À l'issue de chaque représentation, dans plus de cinquante salles, toutes les lumières étaient éteintes pendant une minute et demie, et un texte de protestation contre la politique municipale était lu.

salles¹¹⁷⁷ et contre le ministre de la Culture, Dario Lopérfido, qui a dû finalement démissionner¹¹⁷⁸.

Ces derniers événements montrent la permanence de l'oscillation entre censure et protection (comme forme de surveillance politique et fiscale de l'activité théâtrale par l'État), dont les conséquences dans le champ théâtral mettent en question l'existence même de l'autonomie. Ils nous montrent que l'autonomie relative obtenue par le théâtre en tant que champ artistique pendant la période que nous étudions n'est jamais une condition absolue et définitive : elle apparaît plutôt comme la possibilité d'une indépendance, fluctuante, face à l'ingérence dans le milieu théâtral de critères et de jugements qui lui sont extérieurs.

9.3. Le théâtre dans la cité

« Le jeu théâtral est par excellence le dispositif qui déploie le libre accord de la sensibilité et de la forme, de la vie et de la loi, de la contingence des situations avec leur caractère inéluctable, bref des engagements singuliers avec les rôles qu'imposent les déterminations sociales de l'action. Et ce jeu est aussi principe de société, instauration d'un lien, formation d'une communauté d'acteurs-spectateurs. »

Étienne Tassin¹¹⁷⁹

Outre les innovations esthétiques proposées par le théâtre argentin pendant la période qui nous intéresse, lesquelles, du fait de l'insertion de celui-ci dans le réseau transnational du théâtre contemporain deviennent bien relatives, deux éléments confèrent au théâtre le statut de phénomène d'ampleur sociologique. Le premier est l'invention par les artistes d'une théâtralité moins attachée aux héritages étrangers et plus ancrée dans les potentialités expressives de l'environnement social. Cet aspect est conforté par un discours qui présente le fait d'*être* (« *estar* ») sur scène comme la source première de toute théâtralité. Le comédien devient central car c'est à partir de lui que se déploie la fiction avec tous les éléments qui contribuent à son agencement (texte dramatique, mise en scène, scénographie). C'est à travers l'affirmation des comédiens, comme acte subversif face à l'imposition dogmatique des méthodes, des styles et des textes, que le théâtre argentin renouvellera sa praxis créative. Le

¹¹⁷⁷ « Más de 50 salas porteñas realizaron "apagón cultural" contra el tarifazo », 22/05/2016, <http://www.ambito.com/840146-mas-de-50-salas-portenas-realizaron-apagon-cultural-contr-el-tarifazo>

¹¹⁷⁸ « Más de 250 artistas y el PEN Argentina piden la renuncia de Darío Lopérfido », La Nación, 02/02/2016, <http://www.lanacion.com.ar/1867310-mas-de-250-artistas-y-el-pen-argentina-piden-la-renuncia-de-dario-loperfido>

¹¹⁷⁹ Étienne TASSIN, « Ce que l'action fait à l'acteur. Notes sur la théâtralité de l'action politique », *op.cit.*, p.45.

comédien-citoyen est alors le porteur des codes et du langage (corporel et linguistique) propres à sa communauté d'appartenance.

Le deuxième élément est la place croissante que la pratique théâtrale occupe dans la vie culturelle de la ville. Historiquement c'est le théâtre privé qui occupe l'imaginaire collectif de la Buenos Aires moderne avec sa *Calle Corrientes* et ses grands théâtres dont les têtes d'affiches étaient souvent des idoles populaires, ou bien le théâtre indépendant qui détient une place centrale dans l'espace intellectuel, faisant émerger des référents culturels, des critiques ou des porte-paroles de différentes luttes ou revendications, ce qui donnait au théâtre un rôle plutôt iconique dans la cité. Mais la place croissante de la pratique théâtrale à laquelle nous faisons référence ici se rapporte à la dissémination du théâtre comme activité régulière dans de nombreux secteurs de la population. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une nouvelle centralité du théâtre qui émerge par le bas et qui, même si elle acquiert des formes et des dynamiques très différents selon les contextes, porte dans sa pratique l'idée d'une réappropriation des moyens générateurs de théâtralité scénique par les comédiens, qu'ils soient professionnels ou amateurs. Ainsi, le premier élément, celui de l'appropriation des formes de théâtralité, et le deuxième, celui de la dissémination du théâtre au-delà du champ de production artistique lui-même, sont deux aspects de la révolution symbolique que connaît le théâtre argentin et qui en révèlent l'ampleur sociologique.

Outre la formation de nouveaux circuits théâtraux péricentraux, avec l'émergence des salles *off* ou la création de nouveaux quartiers théâtraux comme l'*Abasto*, qui produisent un type de socialité spécifique liée à cette activité (que nous avons analysée dans le chapitre 3, le théâtre est aussi une pratique régulière qui déborde le champ proprement artistique : le développement des projets et des ateliers amateurs, l'essor du théâtre communautaire dans différents quartiers de la ville ainsi que dans les villes de province, la multiplication des compagnies et des salles dans des zones périphériques (regroupées notamment dans le *Red Teatral Sur*¹¹⁸⁰ ou le *Cono Teatral*¹¹⁸¹), font de la pratique du théâtre une activité d'importance croissante dans divers secteurs de la population. L'importance de la diffusion du théâtre ne se mesure pas seulement en nombre de spectateurs – le théâtre ne peut pas concurrencer les autres pratiques de consommation culturelle plus massives –, mais par la

¹¹⁸⁰ Le Red Teatral Sur est un réseau de salles de théâtre situées dans plusieurs villes de la banlieue sud de Buenos Aires. <http://www.redteatral.com.ar>

¹¹⁸¹ Le Cono Teatral (Red Teatral del Conurbano Noroeste) est un réseau de salles de théâtre inspiré du Red Teatral Sur, qui concerne des localités de la banlieue nord de Buenos Aires. <http://www.conoteatral.com.ar/salas.php>

dissémination de sa pratique, d'une démocratisation de la volonté de faire du théâtre. La pratique théâtrale se diversifie : de nombreuses formes hybrides émergent entre la pratique professionnelle et la pratique amateur, avec différentes finalités : comme moyen expressif, comme forme d'accomplissement personnel ou de bien-être, comme espace de socialisation, comme lieu de divertissement et d'épanouissement, comme espace de critique ou d'engagement, comme outil de réflexion sur des questions politiques, sociologiques, historiques...

Cette densité et cette hétérogénéité de la pratique théâtrale d'une part, et d'autre part l'établissement d'une « zone grise » conséquente entre la pratique théâtrale professionnelle et la pratique amateur, contribuent à la particularité de l'essor d'une culture théâtrale dans l'Argentine contemporaine. Notre thèse, dédiée principalement aux pratiques artistiques proprement dites, celles qui peuvent se considérer professionnelles, a ses limites dans l'exploration empirique de la zone grise théâtrale, qui nous empêchent d'aller plus loin dans l'analyse. Le théâtre communautaire par exemple, dont le travail de Lucie Elgoyen nous a permis de mieux comprendre les enjeux sociologiques, est au cœur de cet espace hybride : une pratique théâtrale pensée comme lieu de socialisation entre voisins, qui devient une forme d'engagement communautaire dans un projet collectif, et qui dans certains cas éveille également des vocations artistiques, en développant de nouvelles formes de professionnalisation artistique et de mobilisation¹¹⁸².

Tant dans l'activité théâtrale professionnelle que dans les pratiques qui peuvent être considérées comme amateurs, nous pouvons observer qu'il y a de moins en moins de séparation entre l'activité créative et les autres sphères de la vie sociale. Dans le cas des artistes professionnels du théâtre indépendant, la précarité des emplois oblige à gagner de l'argent par ailleurs, ce qui les amène à définir leur activité plus en termes de « vocation » que de « travail » ou de « carrière ». Cela rajoute des significations particulières à la pratique théâtrale, qui s'accompagne souvent d'un discours quasi religieux faisant appel au dévouement et à la passion plus qu'à la réussite (laquelle est d'ailleurs considérée avec méfiance). Quant à la pratique amateur, comme par exemple le théâtre de quartier, elle s'effectue dans des lieux générateurs de sens communautaire, entretenant un rapport symbolique très fort avec des questions liées à l'identité, à la mémoire collective, ou au contexte socio-politique.

¹¹⁸² Lucie ELGOYEN, *Le théâtre communautaire argentin, op.cit.*

Malgré la professionnalisation du théâtre indépendant argentin pendant les dernières années, et son autonomisation relative en tant que champ de production artistique, ces aspects prouvent qu'il est loin de se retrouver à l'écart du reste de la vie sociale. Le théâtre en Argentine, comme activité artistique mais également comme activité communautaire, est constamment en lien avec les enjeux de la vie quotidienne des gens qui le font et, en raison de sa précarité intrinsèque, il est nécessairement inséré dans le complexe social, économique et politique.

Enfin, davantage que les enjeux présentés sur les planches à travers les pièces elles-mêmes, la portée politique de la pratique théâtrale dans l'Argentine contemporaine réside dans le phénomène sociologique de dissémination d'une praxis théâtrale hétérodoxe : d'une part l'affirmation d'une modalité de faire du théâtre en rapport avec les potentialités expressives des acteurs, ce que nous appelons l'appropriation des moyens de production de la théâtralité scénique ; et d'autre part la dissémination de cette praxis théâtrale au-delà des frontières du champ de production artistique, comme une forme d'élaboration de sens communautaire. En fin de compte, nos premières observations de ce phénomène nous permettent de formuler une nouvelle hypothèse, qui pourra guider de prochaines recherches : à savoir qu'une appropriation des mécanismes générateurs de théâtralité, grâce à l'affirmation des comédiens et comédiennes, a permis une désacralisation du théâtre (non plus art érudit réservé aux élites culturelles) ainsi qu'une valorisation de ce qui se produit dans un travail collectif de création au présent et qui prime tout capital culturel individuel préexistant.

Conclusion

I

Cette thèse s'est attachée à rendre compte du changement paradigmatique des façons de faire et de penser le théâtre qui s'est produit en Argentine entre les années 1983 et 2000. Ce nouveau paradigme est apparu au sein d'un espace de production et de circulation théâtrales spécifique, défini sous la catégorie de « théâtre indépendant », qui a été l'objet de notre travail de recherche. Néanmoins, l'ampleur des modifications observées, ainsi que la reconnaissance croissante des artistes qui les ont portées, ont atteint les autres circuits théâtraux, modifiant les consensus autour de la définition du théâtre et de la manière de le pratiquer. L'influence de ce changement déborde même le circuit théâtral pour concerner la société tout entière, dans laquelle la culture a tenu un rôle moteur en accompagnement d'une phase historique intense (la transition démocratique). En cela, l'évolution du théâtre en Argentine, qui se manifeste d'abord sur un plan artistique, implique en même temps un changement social.

La dimension esthétique du changement, qui s'est produit en différents étapes et sous différentes formes, suppose notamment une remise en question de la place du texte dans la création théâtrale, une redéfinition de la mise en scène et une remise à plat des hiérarchies à l'intérieur du processus créatif (qui revalorise notamment les comédiens). C'est ainsi que s'est érodée l'opinion voulant que le théâtre soit la mise en scène d'un texte qui lui préexiste, que les bons comédiens appliquent des techniques de construction de personnages, et que le « théâtre d'art » – se donne dans de grandes salles qui lui sont dédiées. Cette remise en question a sa source dans un réseau restreint au cœur de la ville de Buenos Aires. Mais le succès au-delà de ce réseau de certains des artistes qui en sont issus, la transmission de leurs conceptions aux générations suivantes par le biais de nouvelles formations théâtrales, et la persistance d'une rhétorique qui a été à la fois artistiquement novatrice (introduisant de nouvelles tendances dans le circuit du théâtre d'art) et profondément politique (validant une praxis théâtrale susceptible d'être répliquée ailleurs), ont sensibilisé durablement toute une communauté d'artistes plus jeunes, ainsi que des semi-professionnels ou des amateurs. C'est en cela que nous pouvons soutenir que les théorisations et les pratiques artistiques novatrices issues du théâtre indépendant ont également la portée d'une praxis théâtrale politique, car ils accompagnent un questionnement plus général des institutions – notamment en reconnaissant

aux acteurs/comédiens une participation déterminante dans la construction d'un sens social commun. Dans les termes spécifiques du théâtre cela se traduit par le questionnement des conventions (texte, méthodes, traditions) et l'affirmation des comédiens et de leur langage comme moteur de toute théâtralité scénique.

Il faudra encore du temps pour évaluer l'ampleur des basculements opérés, mais les indices que nous avons récoltés jusqu'à maintenant nous amènent à proposer une interprétation de ce changement : suite au processus vécu par le théâtre indépendant pendant les années d'après-dictature que nous avons étudiées, quelque chose s'est modifié dans les imaginaires relatifs au théâtre qui sont aujourd'hui convoqués en Argentine. Ces modifications tiennent à une – relative – émancipation des artistes face aux trois axiomes que nous avons mentionnés plus haut : le poids des « grands » textes, une « bonne » façon de jouer et les salles « conventionnelles » comme seuls lieux légitimes du théâtre. Comme nous l'avons montré au cours de cette thèse, ce changement dans l'imaginaire vient du fait que le nouveau théâtre indépendant propose, en termes artistiques, une recherche sur la production de la théâtralité – que tout comédien amateur peut intégrer à sa pratique –, plutôt qu'il n'impose une nouvelle doxa théâtrale concernant uniquement le théâtre professionnel, inaccessible à ceux qui n'en font pas partie.

Le changement en termes artistiques, phénomène fondamentalement d'ordre symbolique, a aussi des prolongements plus pragmatiques touchant aux modes d'organisation professionnelle des artistes indépendants et à leur rapport à la politique. Tout d'abord, les générations qui ont commencé à faire du théâtre à partir de 1983 ont voulu actualiser les dynamiques de production dans l'espace théâtral indépendant. Cela se produira à travers l'émergence de structures collectives moins contraignantes – dans une logique d'organisation par projets, par opposition à la relative stabilité d'une structuration sous forme de compagnies – et le développement de passerelles entre le théâtre indépendant et les autres théâtres (le privé et le public), la télévision et le cinéma. Par ailleurs, l'insertion des artistes argentins dans les nouvelles dynamiques de production et de diffusion du théâtre contemporain à l'échelle internationale (tournées, festivals, projets en coproduction) génère de nouvelles voies de légitimation. En ce qui concerne l'aspect politique, les artistes issus du théâtre indépendant ont continué de revendiquer le maintien d'un espace ainsi nommé et leur appartenance à celui-ci, tout en s'éloignant progressivement du militantisme qui avait orienté leurs prédécesseurs. À travers leurs prises de position contre certaines formes du réalisme

local et leur refus de l'héritage ouvertement politique du théâtre indépendant, ils ont voulu se débarrasser des contraintes qu'imposait à la création le principe de responsabilité sociale sur lequel était fondé le théâtre antérieur. Néanmoins, la potentialité politique de l'espace théâtral demeure à un état latent car des mobilisations, des protestations, des rassemblements autour des revendications collectives du secteur ont continué à se faire entendre au nom de l'indépendance théâtrale – et certains événements récents témoignent de formes hybrides d'interaction entre les pratiques artistiques et les pratiques politiques.

II

Pour aborder le phénomène dans sa complexité tout en privilégiant une approche socio-esthétique, nous avons poursuivi trois objectifs qui ont structuré notre travail : 1) étudier le concept d'indépendance théâtrale dans sa polysémie afin de prouver son actualité en tant que catégorie démarcative d'un espace d'innovation artistique et, d'une certaine manière, d'action politique ; 2) déterminer les termes du changement artistique qui s'opère au sein de ce théâtre indépendant pendant les années d'après-dictature, en ce qui concerne la scène (c'est-à-dire les pièces théâtrales et les artistes qui les créent) et son environnement (les espaces, les discours, les cercles de célébration) ; 3) analyser *in fine* l'innovation qui découle de ce processus, c'est-à-dire identifier les formes de la théâtralité et de la politicalité proposées par le nouveau théâtre indépendant sur la scène argentine contemporaine.

Pour ce qui a trait au premier objectif nous pouvons conclure que le processus suivi par le théâtre indépendant, depuis sa première structuration en tant que mouvement jusqu'à sa configuration en tant qu'espace multiple et hétérogène de production et de circulation, nous montre pourquoi, malgré l'éclatement de l'unité et la dissolution de certains vecteurs idéologiques, la catégorie continue à être chère aux artistes argentins, quand il s'agit non seulement de s'auto-définir dans le champ théâtral local mais également de se présenter à l'étranger. Tout d'abord parce que c'est à travers l'indépendance théâtrale que s'est défini un espace destiné à l'expérimentation et à l'innovation de l'art théâtral. Ensuite, parce que ce théâtre a réussi à préserver un certain degré d'autonomie vis-à-vis des pouvoirs publics tout au long de son histoire et à construire sa propre légitimité en opposition aux institutions. Cela ne veut pas dire qu'il ne dépend pas de subventions ou des politiques de soutien – d'ailleurs notre période a vu s'accroître la nécessité de celles-ci –, mais plutôt qu'il a réussi à maintenir une claire démarcation avec le théâtre public, dans ses formes de production (les subventions publiques ne constituent qu'un maigre pourcentage du coût total), de fonctionnement (le choix

des projets ainsi que l'emploi du temps dédié à la création demeurent libres), et de diffusion (qui échappe en grande partie aux voies officielles). Cette indépendance – bien que relative – a notamment permis de résister aux revirements souvent brusques des politiques culturelles des gouvernements successifs à travers la mise en place de réseaux alternatifs (entre les salles indépendantes, en lien avec des institutions culturelles étrangères, etc.) et le développement de stratégies de production mixtes (en diversifiant les activités des salles et en réinvestissant l'argent obtenu dans des circuits plus rentables comme la télévision, le cinéma ou le théâtre privé). Enfin, l'espace théâtral indépendant, tel qu'il se reconfigure à partir de notre période d'étude, présente des modalités d'organisation plus souples et moins coûteuses que celles des théâtres privés et publics, ainsi qu'une plus grande hétérogénéité des agents qui le composent, deux éléments qui ont poussé à l'innovation esthétique. Ainsi, alors même que le théâtre indépendant s'est quelque peu dilué en définition, en démarcation et en unité, il a actualisé ses formes de fonctionnement et gagné une légitimité artistique inédite à l'échelle nationale et internationale, qui lui assure aussi sa continuité.

Concernant le deuxième objectif, la réponse est plus complexe et mérite une analyse détaillée. Peut-on parler d'un véritable changement artistique en Argentine introduit par le théâtre indépendant d'après-dictature ? Si la réponse est positive, quelle est l'ampleur de ce changement, en termes utilisés par la sociologie pour analyser d'autres bouleversements artistiques, comme par exemple la « révolution symbolique » ou bien le « changement de paradigme », que nous avons évoqués ? S'agit-il de l'actualisation naturelle de tout champ artistique, conséquence presque inévitable du renouvellement générationnel ? Ou y a-t-il des conséquences plus profondes dans les nouveautés proposées, qui impliquent les structures de perception des gens ? Il faut noter d'abord que l'idée de changement est intrinsèque à l'histoire du théâtre indépendant (étant donnée la position avant-gardiste que ce dernier a tenue sur la scène argentine), marquée par une volonté d'approfondissement, soit esthétique, soit politique, de l'art théâtral local. Cependant, la période de l'après-dictature montre à notre avis un changement d'un autre ordre. Dans cette période le théâtre indépendant, tout en s'éloignant de l'idée évolutionniste d'avant-garde, proposera un bouleversement des formes esthétiques, organisatrices et discursives qui marquera également un point d'inflexion inédit pour le théâtre argentin en général. Ce changement est certainement en rapport étroit avec d'une part les bouleversements socio-politiques des années d'après-dictature ; et d'autre part, l'insertion du théâtre argentin dans une dynamique de production et de circulation qui rejoint

celle du théâtre contemporain à l'échelle internationale, lui aussi en pleine mutation. Mais il y a une dimension d'ordre artistique, qui échappe à une explication centrée exclusivement sur les dimensions socio-politique ou générationnelle du changement. Cette dimension, qui montre des modifications dans la manière de faire concrètement du théâtre – la manière de s'engager dans un processus créatif, de construire une fiction, de hiérarchiser les parties constitutives de l'œuvre – nous conduit à penser à un bouleversement d'ordre symbolique, qui touche à la conception même de ce qu'est le théâtre. C'est au sein de ce bouleversement symbolique – dont un des axes principaux est l'affirmation des comédiens comme sujets producteurs de théâtralité scénique qui légitiment à travers leur voix et leurs corps des enjeux locaux comme sujets universels –, que les nouvelles générations du théâtre indépendant introduiront des transformations à la fois sociologiques et esthétiques dans le champ théâtral local.

Nous avons identifié et exploré certaines des dimensions de cette reconfiguration au long de la deuxième partie de la thèse. Nous avons tout d'abord constaté la moindre présence (en quantité mais aussi en influence) des compagnies de théâtre indépendant sous leur modèle organisationnel antérieur, même si certains noms demeurent des références incontournables du théâtre local. Dans le même temps, nous avons identifié l'émergence et la consolidation d'un nouveau réseau de circulation indépendant. Celui-ci regroupe les artistes émergents qui se définissent comme indépendants (mais également toute une série de nouveaux médiateurs de l'activité – producteurs, gestionnaires des salles, programmeurs), programmés dans des lieux de représentation non conventionnels dans de nouveaux quartiers. Cette reconfiguration spatiale de l'activité théâtrale va de pair avec la reconsidération des formes de production, de diffusion et de légitimation du théâtre, et avec une modification des échanges et de la nature des négociations avec l'État afin qu'il soutienne une activité indépendante à la fois plus dynamique et moins rentable. Par ailleurs, des artistes issus de ce réseau ainsi que des pièces qui y ont été créées vont constituer un nouveau socle de références locales incontournable pour tous ceux qui s'intéressent au théâtre en Argentine. C'est le cas par exemple des pièces de Ricardo Bartís ou du *Periférico de Objetos*, mais également de celles de Daniel Veronese ou plus récemment de Javier Daulte, Rafael Spregelburd ou Alejandro Tantaian. Ces artistes, chacun de son côté, ont abouti à renouveler le répertoire des œuvres du théâtre argentin et à produire un ensemble de matériel pratique et théorique qui constitue aujourd'hui une référence essentielle pour les nouvelles générations. Enfin, en ce qui concerne les espaces de célébration du théâtre, nous avons assisté à une restructuration profonde de la critique

théâtrale, notamment au sein de l'Université. Un espace pour une critique théâtrale spécialisée se dessine peut-être pour la première fois en tant que tel en Argentine : d'abord avec l'ouverture au sein de l'Université de Buenos Aires d'un département dédié aux études théâtrales, précédant une série de réformes universitaires destinées à la formation artistique ; puis avec l'accroissement des productions universitaires (articles, thèses, publications) ainsi que des séminaires et colloques consacrés au théâtre. Cela a encouragé les critiques théâtraux à élaborer des concepts et des schèmes analytiques pour décrire et comprendre le phénomène théâtral argentin, dans une démarche d'émancipation vis-à-vis des théories provenant d'Europe ou des États-Unis parallèle à celle des artistes eux-mêmes. En outre, on constate vers la fin de la période étudiée une importance croissante de la diffusion à l'international comme voie de consécration et de légitimation locale des artistes. Cet aspect ne doit pas être négligé car il permet de relativiser certains propos très enthousiastes sur l'émancipation du théâtre argentin, tenus notamment par les institutions historiques de légitimation de l'art théâtral : le fait d'être programmé en France, en Allemagne ou en Belgique est toutefois déterminant pour la consécration locale des artistes ou bien quand il s'agit de trouver des financements pour produire un nouveau spectacle.

Enfin, pour remplir notre troisième objectif – saisir l'aspect esthétique –, nous avons étudié la notion de théâtralité scénique comme un processus qui engage en même temps les artistes et les spectateurs, dans la mesure où elle s'inscrit dans un partage de réalité. Ainsi, à travers une étude des comédiens, de leurs modalités de jeu et de la façon dont la réalité est appelée à se mêler à la fiction, nous avons voulu montrer comment ce qui est présenté comme novateur ne se réfère pas tant au genre théâtral qu'à la manière de fabriquer de la fiction théâtrale. L'innovation consiste notamment à faire reposer une partie de la dramaturgie sur la poétique des comédiens, ce qui équivaut à reconnaître les acteurs comme porteurs de théâtralité par ce qu'ils sont (et ce qu'ils portent dans leur corps, leur voix, leur imaginaire) davantage que par ce qu'ils ont appris (y compris leur culture). Elle consiste également à faire confiance à la capacité des pièces de produire du sens à travers les multiples interprétations que peuvent y conférer les spectateurs, donner en quelque sorte à la « machine » sa propre autonomie, sans la contraindre à une volonté d'auteur ou à une fonction de transmission de messages. C'est grâce à cette mise en place, (affirmation des comédiens sur scène et établissement d'un champ associatif entre les artistes et les spectateurs pendant les arrangements contingents que constituent les représentations théâtrales), que le théâtre indépendant devient fondamentalement politique. La théâtralité retrouvée fait ainsi référence

au processus de repérage et d'appropriation des paramètres de production de la théâtralité scénique, et plus globalement à l'élargissement de la marge d'autonomie de l'art théâtral face aux contraintes des autres champs et face aux théories, méthodes et traditions théâtrales héritées.

À l'heure de conclure cette thèse, bien que nous observions une reconfiguration de l'espace théâtral indépendant ainsi que des réorientations déterminantes sur le plan artistique, nous attirons l'attention sur les limites de ce changement, lequel n'est ni définitif, ni effectif pour la totalité du théâtre argentin, ni synonyme d'une autonomisation absolue de l'art théâtral. Le changement en question suppose, comme nous l'avons notifié dans l'introduction, des arrangements spécifiques liés à la rencontre d'une communauté d'artistes avec une communauté de spectateurs dans un espace et dans un temps précis. Mais ces arrangements incluent bien évidemment des éléments du passé théâtral de l'Argentine. La socio-histoire du théâtre indépendant que nous avons retracée dans la première partie de cette thèse nous montre comment certaines idées relatives à l'expérimentation et à l'autonomie du théâtre traversent les moments précédents. Il ne s'agirait pas non plus de considérer la théâtralité retrouvée comme un phénomène spécifiquement argentin, séparé des influences extérieures. Les questionnements et réflexions proposés par les artistes argentins à propos de la fragmentation des récits et de l'affirmation du comédien sur la scène, entre autres aspects, se retrouvent sur de nombreuses scènes nationales, dessinant une tendance globalisée du théâtre contemporain. De fait, le nouveau théâtre argentin n'est ni complètement nouveau ni essentiellement argentin. Nous pouvons donc envisager que soient menées à l'avenir, en continuation de cette thèse, des études comparatives entre le théâtre que nous avons étudié et les autres formes de théâtre en Argentine (nous pensons au théâtre joué dans les provinces, au théâtre communautaire ou à celui qui se fait jour actuellement dans les banlieues de Buenos Aires), ou entre l'évolution du théâtre argentin et les processus expérimentés par le théâtre d'autres pays.

III

En définitive, l'étude du théâtre argentin, en particulier du théâtre indépendant, nous a permis d'analyser une reconfiguration sociale à deux niveaux. D'abord, celui des mutations concrètes expérimentées par l'espace théâtral indépendant, qui concentre des enjeux à la fois esthétiques et politiques, où l'art théâtral argentin s'est renouvelé à plusieurs reprises au cours de son histoire. Il apparaît que cette dernière mutation est, par la manière dont elle s'est

effectuée et l'ampleur qu'elle a prise, une des plus importantes, voire la plus importante qui se soit produite. Le nouveau paradigme qui a accompagné la reconfiguration que nous avons étudiée n'a pas pris fin à la date où nous avons décidé d'arrêter notre thèse, il est encore à l'œuvre dans le milieu théâtral argentin et de nouveaux artistes, œuvres, espaces, processus en sont issus, ce qui justifierait qu'on en poursuive l'étude à l'avenir.

Le phénomène théâtral en Argentine pendant la période que nous avons choisie peut être abordé également comme le signe d'un changement sociétal à plus grande échelle. Nous avons mentionné dès l'introduction ce deuxième aspect, passionnant mais difficile à saisir, qui attribue au théâtre une fonction révélatrice de l'ordre social à un moment donné. Ayant voulu éviter les généralisations trop rapides, nous invitons néanmoins à poursuivre la réflexion dans cette direction. Les mutations expérimentées par le théâtre indépendant argentin entre les années 1983 et 2003 sont étroitement liées aux changements politiques, économiques et culturels dus à l'avancée des nouvelles logiques capitalistes dans les pays du Sud, qui bouleversent la production et la circulation des biens, et suscitent des réponses inédites. L'ensemble des contradictions et des conflits que nous avons étudiés, qui touchent à la symbolique du mouvement des théâtres indépendants et aux actualisations contemporaines de la notion de l'indépendance, est un indice de mutations d'ampleur plus vaste, où il est question de l'adaptation d'un secteur aux conditions qu'impose le système où il est inscrit. Or, les manières de faire et de penser le théâtre que nous avons décrites minutieusement (au sujet notamment de Ricardo Bartís ou de la nouvelle dramaturgie) sont exemplaires d'arrangements singuliers qui peuvent être inventés en lien avec les nouveaux conditionnements qu'impose un contexte, en même temps qu'elles suggèrent des possibilités de résistance à ces conditionnements. Une résistance qui doit abandonner ou reformuler des notions antérieures pour pouvoir agir au présent.

Ce que nous avons voulu montrer dans le cas spécifique du théâtre – mais qui peut être observé ailleurs – c'est que les nouvelles formes de production artistique du théâtre indépendant en Argentine sont en rapport avec les dynamiques néolibérales qui se sont imposées dans les pays du Sud, dévoilant à la fois des formes novatrices d'adaptation et de régénération mais également des arrangements collectifs originaux et des essais probants d'une politicalité qui peut être aussi en résistance et en opposition. Les frontières peu marquées de la notion d'indépendance sont ici un avantage dans la mesure où elles permettent à ceux qui se réclament de l'indépendance d'inventer des pratiques adaptées aux logiques du capitalisme contemporain tout en restant très critiques à son endroit. Cette complexité

originale oblige à bousculer les catégories de pensée préexistantes et à dépasser les oppositions antérieures mettant par exemple aux prises le « mouvement collectif » et l' « individualisme », la « politisation » et l' « apolitisme », les rapports de « domination » et les pratiques d'« émancipation ». Le territoire latino-américain, par sa manière singulière d'intégrer le capitalisme, peut ainsi être perçu comme un lieu-laboratoire fécond où étudier les catégories à travers lesquelles nous pensons certains des enjeux du monde contemporain. C'est également en suivant cette direction que certains aspects constitutifs du théâtre relevant de l'artistique (la priorité donnée à l'émotion de l'acteur, l'importance pour l'élaboration d'un sens collectif de la coprésence de gens dans un lieu et dans un temps circonscrits, la théâtralité comme processus) peuvent enrichir les cadres analytiques déployés par la sociologie pour comprendre le monde d'aujourd'hui.

Bibliographie

1. SOCIOLOGIE GÉNÉRALE, SOCIOLOGIE POLITIQUE, SOCIOHISTOIRE

Ouvrages

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 1999, 843 p.

BOURDIEU Pierre, CHAMBOREDON, Jean-Claude, PASSERON, Jean-Claude. *Le métier de sociologue : Préalables épistémologies*. 5ème édition. Paris : Mouton de Gruyter, 2006 (v.o.1969), 360p.

BOURDIEU Pierre. *Questions de sociologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1984, (v.o.1981), 288 p.

DEGENNE Alain, FORSE Michel. *Les réseaux sociaux. Une approche structurale en sociologie*. 2^e édition. Paris : Armand Colin, 2004, 295 p.

ELIAS Norbert. *Du temps*. Traduit de l'allemand par Michèle Hulin. Paris : Fayard, 1996 (v.o. 1984), 226 p.

ELIAS Norbert. *Qu'est-ce que la sociologie ?* Traduit de l'allemand par Yasmin Hoffman. Paris : Pocket, 1993 (v.o. 1981), 222 p.

GOFFMAN Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City (New York) : Doubleday, 1959, 259 p.

HEINRICH Nathalie. *La sociologie de Norbert Elias*. Paris : La Découverte, 2002, 128 p.

HOUDART Sophie, THIERY Olivier. *Humaines non humaines : comment repeupler les sciences sociales*. Paris : Éditions La Découverte, 2011, 368 p.

KOSELLECK Reinhardt. *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*. Traduit de l'allemand par J. Hooek et M.-C. Hooek. Paris : Éditions de l'EHESS, 1990 [v.o. 1979], 334 p.

KUHN Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. L. Mayer, Flammarion, 1972, 284 p.

LACLAU Ernesto. *La raison populiste*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard. Paris: Seuil, 2008, 304 p.

LACLAU Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993, 267 p.

LÉVI-STRAUSS Claude. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » in Marcel MAUSS. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1973 [v.o.1950], p. XLIX.

MERKLEN Denis. *Quartiers populaires, quartiers politiques*. Paris : La Dispute, 2009, 305 p.

OFFENSTADT Nicolas. *L'historiographie*. Presses Universitaires de France, 2011, 128 p.

RICŒUR Paul. *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil, 1983, 320 p.

SIMMEL George. *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999, 137 p.

TILLY Charles, WOOD Lesley J. *Social movements, 1768-2012*. 3rd edition. London & New York : Routledge, 2015, 284 p.

WILLIAMS Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós, 1981, 231 p.

Articles

DECHAUX Jean-Hugues. Intégrer l'émotion à l'analyse sociologique de l'action. *Terrains/Théories* [En ligne]. 2015, vol. 2. Disponible sur : <http://teth.revues.org/208> (Consulté le 15 décembre 2016)

DHONDT Reindert, VANACKER Beatrijs. *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique. *CONTEXTES* [En ligne]. 2013, n°13. Disponible sur : <http://contextes.revues.org/5685> (Consulté le 12 avril 2017).

ELIAS Norbert. The retreat of sociologist into the present. *Theory, Culture and Society*, 1987, vol. 4, n°2-3, pp. 223-249.

MAINGUENEAU Dominique, Problèmes d'*ethos*. *Pratiques*, 2002, n° 113-114, pp. 55-67.

MARTUCCELLI Danilo, Cartografía y horizontes de la sociología sobre América Latina. *Papeles del CEIC* [En ligne]. 2015, Vol. 1, n° 114. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.13012> (Consulté le 15 décembre 2016)

MERKLEN Denis. Une nouvelle politicité pour les classes populaires : les piqueteros en Argentine. *Tumultes* [En ligne]. 2006, vol. 2, n° 27, pp. 173-197. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-tumultes-2006-2-page-173.htm> (Consulté le 10 avril 2017)

SAPIRO Gisèle. Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. *Actes de la recherche en sciences sociales* [En ligne]. 2013, Vol. 5, n° 200, pp. 70-85 Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2013-5-page-70.htm> (Consulté le 3 mai 2017).

SAPIRO Gisèle. Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français. *Actes de la recherche en sciences sociales* [En ligne]. 2009, vol. 1, n° 176-177, pp. 22. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2009-1-page-8.html> (Consulté le 4 mai 2017).

2. SOCIOLOGIE DE L'ART, GÉOGRAPHIE DE L'ART, HISTOIRE CULTURELLE

Ouvrages

BENJAMIN Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit par Frédéric Joly. Paris : Payot, 2013 (v.o. 1939), 144 p.

BESSIERE Bernard. *La culture espagnole : les mutations de l'après-franquisme (1975-1992)*. Paris : L'Harmattan, 1992, 413 p.

BOURDIEU Pierre. *Manet : une révolution symbolique. Cours au collège de France (1998-2000)*. Paris : Raisons d'agir/Seuil, 2013, 782 p.

BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998 (v.o. 1992), 576 p.

BUCH Estéban. *La « Neuvième » de Beethoven : une histoire politique*. Paris : Éditions Gallimard, 1999, 364 p.

CHARLE Christophe. *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Paris : Éditions Albin Michel, 2008, 572 p.

CHARLE Christophe. *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, 208 p.

COMPAGNON Olivier. *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*. Paris : Fayard, 2013, 400 p.

DELGADO Manuel. *La ciudad mentirosa : fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Catarata, 2007, 242 p.

DUVIGNAUD Jean. *Sociologie de l'art*. Paris : PUF, 1967, 192 p.

ESQUIVEL Patricia. *L'autonomie de l'art en question : l'art en tant qu'Art*. Paris, : L'Harmattan, 2008, 337 p.

GARCIA CANCLINI Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona : Paidós Iberica, 2001, 349 p.

GOODY Jack. *La peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris : La Découverte, 2006 (v.o. 1997), 308p.

GRÉSILLON Boris. *Géographie de l'art : ville et création artistique*. Paris : Edition Economica, 2014, 254 p.

GRÉSILLON Boris. *Berlin : métropole culturelle*. Paris : Éditions Belin, 2002, 352 p.

HEINICH Nathalie. *La sociologie à l'épreuve de l'art*. Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015, p. 224.

HEINICH Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Éditions Gallimard, 2014, 373 p.

HEINICH Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris : Éditions La Découverte, 2004 (2001), 123 p.

HEINICH Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit Paris, 1998, 384 p.

LAHIRE Bernard. *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris : Éditions La Découverte, 2010, 623 p.

MAFFI Mario. *La cultura underground*. Bari : Laterza, 1972, 472 p.

MAJASTRE Jean-Olivier, PESSIN Alain (dir.). *Vers une sociologie des œuvres. Tome I*. Paris : L'Harmattan, 2001, 472 p.

MAJASTRE Jean-Olivier, PESSIN Alain (dir.). *Vers une sociologie des œuvres. Tome II*. Paris : L'Harmattan, 2001.

MENGER Pierre-Michel. *Être artiste : œuvrer dans l'incertitude*. Bruxelles : Al Dante&Aka, 2012, 72 p.

MENGER Pierre-Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Seuil/Gallimard, 2009, 670 p.

MOULIN Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion, 1992, 423 p.

MOULIN Raymonde (dir.) *Sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999, 460 p.

NELSON, Elizabeth. *The British Counterculture 1966-73: A Study of the Underground Press*. London: Macmillan, 1989, 182 p.

PÉQUIGNOT Bruno. *Sociologie des arts*. Paris : Armand Colin, 2013, 128 p

PEQUIGNOT Bruno. *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Paris : L'Harmattan, 2007, 312 p

PÉQUIGNOT Bruno. *Pour une sociologie esthétique*. Paris : L'Harmattan, 1993, p. 268.

Articles

BENNET Andy. Pour une réévaluation du concept de contre-culture. *Volume!*, 2012, vol. 1, n°, pp. 19-31.

BOURDIEU Pierre. La production de la croyance. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol.13, n°1, pp. 3-43.

FABIANNI Jean-Louis. Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres. *Genèses*, 1993, vol.11, pp. 148-167.

GARCIA CANCLINI Nestor. Aesthetic Moments of Latin Americanism. *Radical History Review*, 2004, n°89, pp.13-24.

GRESILLON Boris. Ville et création artistique : pour une autre approche de la géographie culturelle. *Annales de géographie*, 2008, n°660-661, pp. 179-198.

HENNION Antoine, LATOUR Bruno. Objet d'art, objet de science : notes sur les limites de l'anti-fétichisme. *Sociologie de l'art*, 1993, n°6, pp. 7-24.

LEVY Clara, QUEMIN Alain. La sociologie des œuvres sous conditions. *L'Année sociologique*, 2007, vol.57, n°1, pp. 207-236.

MENGER Pierre Michel. Art, politisation et action publique. *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 1, n°11, pp. 169-204.

MONTGOMERY John. Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration. *Planning, Practice and Research*, 2003, vol. 18, n°4, pp. 293-306.

COMPAGNON Olivier. L'Euro-Amérique en question. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne]. 2009, Débats. Disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/54783> (consulté le 15 août 2017).

3. SOCIOLOGIE DU THÉÂTRE, ÉTUDES THÉÂTRALES, THÉÂTRALITÉ

Ouvrages

BALASINSKI Justyne, *Culture et politique en période de transition de régime : le cas du théâtre en Pologne dans les années 1980 et 1990*. Thèse de doctorat en science politique. Nanterre : Université Paris Nanterre, 2002.

BANU George (dir.). *Les cités du théâtre d'art : de Stanislavski à Strehler*. Paris : Éditions Théâtrales, Académie Expérimentale des Théâtres, 2000, 331 p.

BARISH Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. California: University of California Press, 1985, 499 p.

BORGES Vera. *Les comédiens et les troupes de théâtre au Portugal : trajectoires professionnelles et marché du travail*. Paris : L'Harmattan, 2009, 246 p.

BURNS Elizabeth. *Theatricality. A study of convention in the theater and social life*, Longman, 1972, 246 p.

CARVAJAL Fernanda, VAN DIEST Camila. *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago de Chile : Editorial Cuarto Propio, 2009, p. 474.

DANSILIO Florencia, El teatro argentino post-dictadura: propuestas para la sistematización de un campo de transformación. Una revisión de la *Latin American Theater Review* (1984-2003) », In : Remedi, G. (dir.) *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios del teatro latinoamericano en EEUU*, Montevideo : Ediciones Universitarias –Universidad de la Republica, 2015, pp.39-68.

DE VERDALLE Laure. *Le théâtre en transition : de la RDA aux nouveaux Lander*. Paris : Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, 322 p.

DORT Bernard. *Théâtre réel 1967-1970*. Paris : Éditions du Seuil, 1971, 301 p.

DUSIGNE Jean-François. *Le Théâtre d'Art : aventure européenne du XXème siècle*. Paris : Éditions Théâtrales, 1997, 333 p.

EVREÏNOFF Nicolas. *Le Théâtre dans la vie*. Paris : Stock, 1930, 240 p.

FÉRAL Josette. *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. Montpellier : Éditions L'Entretemps, 2011, 446 p.

GARCÍA BARRIENTOS José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001, 367 p.

HAMIDI-KIM Bérénice. *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*. Montpellier : Éditions l'Entretiens, 2013. 503 p.

MEYER-PLANTUREUX Chantal. *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*. Éditions Complexe, 2006, 285 p.

MURAKAMI-GIROUX Sakae, TSAMADOU-JACOBBERGER Irini (dir.). *Théâtralité(s) : tradition et innovation*. Arles : Éditions Philippe, 2015, 322 p.

NEVEUX Olivier. *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris : La Découverte, 2013, 275p.

PAVIS Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunond, 1996, 447 p.

PINA Juan Andrés. *Contingencia, poesía y experimentación : teatro Chileno 1976-2002*. Santiago de Chile : Ril Editores, 2010, 406p.

RANCIÈRE Jacques. *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée, 2011, 315p.

RANCIÈRE Jacques. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique Éditions, 2000, 74 p.

Articles

GOETSCHER Jacques. Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche. *Les Études Philosophiques*, 2005, vol. 2, n°73, pp. 145-182.

SCHRYBURT Sylvant. Esquisse d'une sociologie des réseaux festivaliers : le cas du Festival TransAmériques de Montréal. *TRIC / RTAC*, 2014, vol.3, n°35, pp. 303-316.

TASSIN Etienne. Ce que l'action fait à l'acteur : notes sur la théâtralité de l'action politique. *Revue Tumultes*, 2014, vol. 1, n° 42, p.41-54.

4. THÉÂTRE ARGENTIN

Ouvrages

BOSCH Mariano. *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Establecimiento Tipografico El Comercio, 1910, 522 p.

COSENTINO, Olga (ed.) *La Puesta en Escena en el Teatro Argentino del Bicentenario*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010, 210 p.

DE TORO Alfonso. *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*. Buenos Aires : Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997, 119 p.

DOSIO Celia. *El Caraja-ji : lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2008, 139 p.

DUBATTI Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012, 310 p.

DUBATTI, Jorge (dir.) *Del Centenario al Bicentenario. Dramaturgia: Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*. Buenos Aires : Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación, 2010, 269 p.

DUBATTI Jorge. *Filosofía del teatro I : convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires : Atuel, 2007, 233 p.

DUBATTI Jorge (dir.) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación, 2006, 192 p.

DUBATTI Jorge (dir.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura (1983-2001) : Micropoéticas I*. Buenos Aires : Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos del Centro Cultural de la Cooperación, 2002, 399 p.

DUBATTI Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires : Planeta, 1995.

ELGOYEN Lucie. *Le théâtre communautaire argentin : quand les voisins montent sur scène*. Paris : Editions de l'IHEAL, 2017, 221 p.

FERREYRA Sandra. *La formulación dramática de lo inefable: Monti y el teatro emergente de los años noventa*. Thèse de doctorat en Histoire et théorie du théâtre. Buenos Aires : Université de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

FOS Carlos. *El viejo municipal*. Buenos Aires : Editorial Nueva Generación, 2014, 262 p.

GIELLA Miguel Angel. « La metamorfosis permanente: Eduardo Pavlovsky el actor como dramaturgo », In : Pellettieri O. (Ed.). *Reflexiones sobre el teatro argentino*. Buenos Aires : Ediciones Galerna, 2004, pp. 200

GIELLA Miguel Ángel. *Teatro Abierto 1981 : teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1991, 326 p.

GONZALEZ Malala. *La Organización Negra : performances urbanas, entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires : Interzona, 2016.

GRAFF Juan, GROCH Ana. *Teatros independientes de Buenos Aires*. Buenos Aires : Instituto Nacional del Teatro, 2003.

LARRA Raúl. *Leónidas Barletta : el hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1978, 250 p.

MARIAL José. *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe, 1955, 260 p.

MARTIN Judith, PERRIER Jean-Louis (dir.). *Buenos Aires, génération de théâtre indépendant* (Entretiens avec Lola Arias, Ricardo Bartís, Beatriz Catani, Emilio Garcia Wehbi, Federico Leon, Mariano Pensotti, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, Daniel Veronese) Paris : Les Solitaires Intempestifs, 2010.

ORDAZ Luis. *El teatro en el Río de la Plata : desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957, 347 p.

PELLETTIERI Jorge (dir) *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Somigliana, 2006, 328 p.

PELLETTIERI Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 2003, 656 p.

PELLETTIERI Osvaldo. *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1998, 296 p.

PELLETTIERI Osvaldo. *Teatro argentino contemporáneo: 1980-1990 Crisis transición y cambio*. Buenos Aires : Editorial Galerna, 1994, 188 p.

PELLETTIERI Osvaldo. *Cien años de teatro argentino : del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990, 184 p.

PELLETTIERI Osvaldo (dir). *Teatro argentino de los '60 : polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1989, 241 p.

RISSETTI Ricardo. *Memorias del Teatro Independiente Argentino : 1930-1970 Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2004, 562 p.

ROSENZVAIG Marcos. *Breviario de estéticas teatrales*. Buenos Aires : Editorial Biblos, 2014, 240 p.

SAGASETA Julia Elena. *Teatralidad expandida : el teatro performático*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generacion/IUNA, 2012.

SCHER Edith. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores, 2010, 310 p.

SEIBEL Beatriz. *Historia del Teatro Argentino II 1930-1956: crisis y cambios*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2010, 478 p.

SIKORA, Marina et RODRIGUEZ, Martin, *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*, Buenos Aires : Ediciones Corregidor, 2013, 222 p.

SUAREZ DANERO E. M. *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970, 109 p.

TIRRI Nestor. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973, 213 p.

TRASTOY Beatriz. *Teatro autobiográfico : los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2002, 356 p.

TRASTOY Beatriz, ZAYAS DE LIMA Perla. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

TRASTOY Beatriz, ZAYAS DE LIMA Perla. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, 221 p.

TSCHUDI Lilian. *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974, 145 p.

VERZERO Lorena. *El teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires : Ediciones Biblos, 2013, 414 p.

ZAYAS de LIMA Perla. *Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-1990*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1991, 295 p.

Articles

COSENTINO Olga. El teatro argentino de los 70: una dramaturgia sitiada. *Latin American Theater Review*, 1991, vol. 24, n° 2, pp.31-39.

DANSILIO Florencia. Éroder les limites de la représentation : scènes du politique dans le théâtre argentin de l'après-dictature. *Revue Tumultes*, 2014, Vol. 1, n°42, pp. 165-180.

DUBATTI Jorge. El teatro 1983-2013: postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA* [En ligne]. 2015, n°22. Disponible sur : <http://ilcea.revues.org/3156> (Consulté le 22 août 2017).

DUBATTI Jorge. Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008. *La revista del CCC* [en ligne]. 2008, n°4. Disponible sur: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/> (Consulté le 21 août 2016).

DUBATTI Jorge. El teatro argentino en la post-dictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *Teatro Hispanoamericano*, 2010, n°7-8, pp .18.

DUBATTI Jorge. Teatro argentino y destotalización : el canon de la multiplicidad. *Foro hispánico : Revista hispánica de Flandes y Holanda*, n°24, 2003, pp. 114-124.

DUBATTI Jorge. El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 2011, vol. 11-12, n° 201, pp. 71-80.

DUBATTI Jorge. Texto y contexto de la nueva dramaturgia argentina. *ADE teatro : Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 1997, n°60-61, pp. 19-25.

DUBATTI Jorge. Teatro Abierto después de 1981. *Latin American Theatre Review*, 1991, vol. 24, n°2, p. 84.

FUKELMAN Maria. El teatro independiente en los primeros años de Postdictadura. *La revista del CCC* [en ligne]. 2013, n° 17. Disponible sur : <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/386/> (Consulté 10 mars 2014).

PELLETTIERI Osvaldo. El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro. *Latin American Theater Review*, 2000, vol. 5, n° 24, pp. 5-24.

PELLETTIERI Osvaldo. Introducción: teatro argentino (1980-1990). *Latin American Theater Review*, 1991, vol. 24, n° 2, pp. 9-12.

PELLETTIERI Osvaldo. La puesta en escena de los '80: Realismo, estilización y parodia. *Latin American Theater Review*, 1991, vol. 24, n° 2, pp.117.

PERINELLI Roberto. El teatro independiente : una aproximación a su historia y presencia actual. *Revista Teatro/CELCIT*, 2015, vol. 23, n°40, pp. 60.

RIMOLDI Lucas. Para una teoría de la antología teatral. *Revista Telón de Fondo*, [en ligne]. 2013, n°17, 2013, pp. 90-91. Disponible sur : <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero17/articulo/469/para-una-teoria-de-la-antologia-teatral.html> (Consulté le 23 avril 2015).

TRASTOY Beatriz. En torno a la renovación teatral argentina de los años '80. *Latin American Theatre Review*, 1991, vol.24, n°2, pp. 93-101

5. BUENOS AIRES, TRANSITION, HISTOIRE INTELLECTUELLE DE L'ARGENTINE

Ouvrages

BAILY Samuel L. *Movimiento obrero, nacionalismo y política en Argentina*. Buenos Aires: Hyspamérica, 221 p.

BARLETTA Leónidas. *Boedo y Florida: Una visión distinta*. Buenos Aires: Ediciones Metrópolis, 1967, 91 p.

BIAGINI, Héctor, ROIG Arturo. *El pensamiento alternativo en la Argentina del Siglo XX. Tomo II : obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*. Buenos Aires: Biblos, 2006, 405 p.

GORELIK Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires : historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores, 2004, 238 p.

MAYER Jorge. *Argentina en crisis : política e instituciones 1983-2003*. Buenos Aires : Edeuba, 2012, 285 p.

NUN José, PORTANTIERO Juan Carlos. *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur, 1987, 418 p.

PREVOT SHAPIRA Marie-France. Les banlieues de Buenos Aires : les politiques locales en débat. In : LEVY, Jean Pierre. *La ville éclatée. Quartiers et peuplement*. Paris, L'Harmattan, 1998.

QUIJOUX Maxime. *Néolibéralisme et autogestion : l'expérience argentine*. Paris : Éditions de L'IHEAL, 2011, 282 p.

SARLO Beatriz. *La ciudad vista : mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores, 2009, p.203

SARLO Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005, 166 p.

SARLO Beatriz, *Episodios de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires: Ariel, 1994, 209 pp.

SARLO Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentin*. Buenos Aires : Editorial Nueva Visión, 1992

SVAMPA Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires : Taurus, 2005, 346 p.

TORRES José Luis. *La Década Infame*. Buenos Aires: Freeland, 1973, 238 p.

VERBITSKY Horacio. *Ezeiza*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1985, 238 p.

WORTMAN Ana (dir). *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires : Prometeo, 2012, 330 p.

Articles

ARMONY Victor, KESSLER Gabriel. La fin d'un pays de classe moyenne : fragmentation, paupérisation et crise identitaire de la société argentine. *Problèmes d'Amérique Latine*, 2003, n° 51, pp. 83-109.

KESSLER Gabriel, DI VIRGILIO Maria Mercedes. La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas. *Revista de la CEPAL* [En ligne]. 2008, pp. 31-50. Disponible sur : http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/1/095031050_es.pdf (Consulté le 23 juin 2015).

LACARRIEU Monica. Une utopie de l'ordre et de la fermeture : « quartiers privés » et « countries » à Buenos Aires. *L'espace géographique*, 2004, vol. 2, pp. 149-164.

MAZZEI Daniel. Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis*, 2011, n°7, pp. 8-15.

PONZA Pablo. El Club de Cultura Socialista y la gestión de Alfonsín: transición a una nueva política plural y democrática. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne]. 2013. Disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/65035> (Consulté le 01 avril 2016).

PREVOT SHAPIRA Marie-France. Buenos Aires : Métropolisation et nouvel ordre politique. *Hérodote*, 2001, vol. 2, n°101, pp. 122-152.

REQUENI Antonio. Los orígenes del Grupo Boedo. *Cuadernos de PROA*. 1999, n°2, pp.7.

THUILLER Guy. Les quartiers enclos à Buenos Aires : la ville privatisée ?. *Géocarrefour* [En ligne]. 2006, vol. 81, n° 2. Disponible sur : <http://geocarrefour.revues.org/1892> (Consulté le 10 décembre 2016).

6. ART ET POLITIQUE EN L'ARGENTINE, ART POST-DICTATURE

Ouvrages

AGUILAR Gonzalo. *Otros mundos : un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006, 249 p.

ALABARCES Pablo. *Entre gatos y violadores : el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993, 133 p.

AMADO Ana. *La imagen justa : cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009, 252 p.

ANGEL Raquel. *Rebeldes y domesticados : los intelectuales frente al poder*. Buenos Aires : El Cielo por Asalto, 1992, 187 p.

CAMPERO Agustín. *Nuevo cine argentino : de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008, 104 p.

CERVIÑO Mariana. *Artistas del Rojas : las determinaciones sociales de la innovación artística*. Thèse de doctorat en Sociologie. Buenos Aires, Université de Buenos Aires, Facultad de Sociologie, 2010.

DURCAROFF Elsa. *Los prisioneros de la torre : política, relatos y jóvenes en la post dictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011, 536 p.

DRUCAROFF Elsa. *Mijali Bajtin, la guerra de las culturas*. Almagesto : Buenos Aires, 1996, 167 p.

FIMULS Daniel (dir.). *Los Noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: FLACSO, 1999, p. 238.

LONGONI Ana. *Vanguardia y revolución : arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014, 316 p.

LONGONI Ana, MESTMAN Mariano. *Del Di Tella a Tucumán arde : vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008, 485 p.

SECUL GIUSTI Cristian, RODRIGUEZ Federico. *Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la "primavera democrática" (1983-1986)* [En ligne] Disponible sur : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar> (Consulté le 12 décembre 2015)

Articles

CERVINO Mariana. Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo : activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires. *Sexualidad, salud y sociedad. Revista Latinoamericana*, 2013, n°14, pp. 91-113.

CERVINO Mariana. Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. *Avatares de la comunicación y la cultura*, 2012, n° 3, pp. 2-21.

GONZÁLEZ Horacio. Sobre El bonaerense y el nuevo cine argentino. *El ojo mocho*, 2003, n° 17.

CORREA Gabriel. El rock argentino como generador de espacios de resistencia. *Huellas Revista de Artes y Diseño*, 2002, n° 2, p.43.

LUCENA Daniela. Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80. *Estudios Avanzados*, 2012, n°18, pp. 35-46.

LUCENA Daniela. La sublimación de la violencia en el lenguaje multisensorial. *Revista Linder Estudios sociales de arte y cultura*, 2012, n°4.

ROSA María Laura. Trasgrediendo los géneros : activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la post-dictadura. *Artelogie* [En ligne]. 2015, n° 8. Disponible sur : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article379> (Consulté le 15 décembre 2015).

Sources

1. SPECTACLES ET ARTISTES

A. Textes

AAVV, *Caraja-jí*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 1996. (Vol. 1: *Rew* de Carmen Arrieta, *Juegos de Damas Cruelles* de Alejandro Tantanian ; Vol. 2 : *Raspando la Cruz* de Rafael Spregelburd, *Crónicas de Sangre* de Alejandro Robino ; Vol. 3 : *Martha Stutz* de Javier Daulte, *La virgen del lavadero* de Alejandro Zigman ; *Ruta 14* de Jorge Leyes, *Bety Phones Hugo* de Ignacio Apolo).

AAVV, *Caraja-jí/La Disolución*, Buenos Aires : Oficina de Publicación del CBC/Universidad de Buenos Aires, 1997, 335 p. (*La historia de llorar por él* de Ignacio Apolo, *Tenesy* de Jorge Leyes, *Risas Grabadas* de Alejandro Robino, *La extravagancia* de Rafael Spregelburd, *Brochette de Corazones de Pollo* de Alejandro Zingman, *Un cuento alemán* de Alejandro Tantanian, *Casino* de Javier Daulte).

ARIAS Lola. *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires : Random House, 2016.

ARLT Roberto. *Trescientos Millones*. Buenos Aires: Losada, 2011.

BARTÍS Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos. (Postales Argentinas, Hamlet o la guerra de los teatros, Muñeca, El Corte, El pecado que no se puede nombrar)*. Buenos Aires : Atuel, 2006.

COSSA Roberto, TALENSNIK Ricardo, SOMIGLIANA Carlos. *El avion negro*. Buenos Aires : Talia, 1970.

COSSA Roberto. *Teatro 1 (Nuestro fin de semana, Los días de Juan Bisbal, La nata contra el libro, Tute cabrero)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987, 172 p.

COSSA Roberto. *Teatro 2 (El avión negro, La Nona, No hay que llorar)*. Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1989.

CUZZANI Agustin. *El centroforward murió al amanecer: para que se cumplan las escrituras*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, 147 p.

DAULTE Javier, SPREGELBURD Rafael, TANTANIAN Alejandro. *A l'échelle humaine*. Traduction par D. Suarez et F. Thanas, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

DAULTE Javier, SPREGELBURD Rafael et TANTANIAN Alejandro, « *La escala humana* », *Revista Funámbulos*, Buenos Aires, 2001.

DAULTE Javier. *Teatro. Vol. I*. Buenos Aires : Corregidor, 2004.

GAMBARO Giselda. *El desatino*. Buenos Aires : Editorial Argonauta, 1979 (v.o. 1965), p. 165.

GOROSTIZA Carlos. *El puente*. Buenos Aires : Ediciones Colihue, 1993, 148 p.

MONTI Ricardo. *Maratón*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2012, 191 p.

MÜLLER Heiner. *Hamlet-Machine*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

PAVLOVSKY Eduardo. *La mueca. El señor Galindrez. Telarañas*. Madrid: Fundamentos, 1980, p. 200.

SPREGELBURD Rafael. *Bizarra*. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2008.

URDAPILLETA Alejandro. *Vagones que transportan humo*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2006.

B. Matériel audio-visuel (enregistrement des pièces, émissions, films)

Pièces

Postales argentinas (1989) enregistrement audio-visuel de la pièce, Archive du Teatro Municipal General San Martin.

Hamlet o la guerra de los teatros (1991) enregistrement audio-visuel de la pièce, Archive du Teatro Municipal General San Martin.

Muñeca (1994) enregistrement audio-visuel de la pièce, Archive du Sportivo Teatral de Buenos Aires. (Copie sans droit de reproduction).

El corte (1996) enregistrement audio-visuel de la pièce, Archive du Sportivo Teatral de Buenos Aires. (Copie sans droit de reproduction).

El pecado que no se puede nombrar (1998) enregistrement audio-visuel de la pièce, Archive du Sportivo Teatral de Buenos Aires. (Copie sans droit de reproduction).

Maquina Hamlet (1995) enregistrement audio-visuel de la pièce, archive personnelle de F. Luna (Copie sans droit de reproduction).

Émissions

“El Periférico de Objetos (más de) veinte años después participación: Daniel Veronese y Román Lamas”, Coordina: Luciana Estévez XXII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino -GETEA- Agosto 2013, Canal GETEA, https://www.youtube.com/watch?v=8ccW8I_5jCE

Diálogo entre Javier Daulte y Sergio Boris en el marco del XXI Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano GETEA Buenos Aires, 2012, Canal GETEA: <https://www.youtube.com/watch?v=RPnWrzFfZRE>

Diálogo con Alejandro Tantanián Buenos Aires, 2014 Realizado por Sandra Ferreyra y Edén Bastida Kullick, Canal GETEA, <https://www.youtube.com/watch?v=Y0R9NySXnsw>

Diálogo con Emilio García Wehbi Buenos Aires, julio de 2013 Realizado por Luciana Estévez, Sandra Ferreyra y Edén Bastida Kullick, Canal GETEA, https://www.youtube.com/watch?v=av_O5XYPoz0

Diálogo entre Ricardo Bartís y Alejandro Catalán en el marco del XXI Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano del GETEA Buenos Aires, 2012, Canal GETEA, <https://www.youtube.com/watch?v=Y0R9NySXnsw>

Films

País cerrado, teatro abierto. Film documentaire réalisé par Arturo BALASSA. AB Cine Video Producciones, Argentina, 1990, 80’.

La peli de Batato. Film documentaire réalisé par Peter PANK et Goyo ANCHOU, Buenos Aires, 2011, 150’.

C. Articles et notes de presse autour des spectacles étudiés (corpus réduit)¹¹⁸³

- *POSTALES ARGENTINAS* de R. Bartís (1989)

Postales argentinas de Ricardo Bartís se estrena en la sala Cunill Cabanellas. Información de Prensa, Boletín n°26, Teatro Municipal San Martín, 29/03/1989.

Programme de main de *Postales Argentinas*, Teatro Municipal General San Martín, 1989.

CORTESE Nina. Grandes actores en originalísima creación de Bartís. ‘Postales argentinas que pueden atrapar o indignar. *Diario Ámbito Financiero*, 13/04/1989.

MAZZA Luis. Postales argentinas, un camino renovado y seguro. *Diario Clarín*, 11/04/1989.

PACHECHO Carlos. Ricardo Bartís: se mira al teatro como un bicho raro. *Diario La Nación*, le 05/08/2014.

SORIA Adrian. Dignas ‘postales’ que merecen nuestro inmediato reconocimiento. *El Cronista Comercial*, 12/04/1989.

- *MAQUINA HAMELT* de *El Periférico de Objetos* (1995)

ARIAS Jorge. Un descenso a los infiernos. *La Republica*. Buenos Aires, 14/06/1994.

DURAN Ana. Máquina Hamlet de Heiner Müller por el Periférico de Objetos. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.autores.org.ar> (consulté le 27/07/2017).

GOLDSTEIN Alfredo. El vino puesto a madurar. *Brecha*. Montevideo, 26/04/1996, p. 22.

¹¹⁸³ Pour voir le corpus élargie de spectacles étudiés voir annexes.

- HOJMAN Eduardo. Marionetas en manos del absurdo. *Página 12*. Buenos Aires, 12/07/1990.
- POGORILES Eduardo. La vida de las marionetas. *Diario Clarín*. Buenos Aires, 21/12/1995.
- TRASTOY Beatriz. Siniestra vision de un mundo fracturado. *El Menu de Artes y Letras*. Buenos Aires, 09/1995, p.4.
- VERONESE Daniel. El Periférico. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.autores.org.ar> (Consulté le 14/08/2016).
- “Grupo argentino monta ‘Máquina Hamlet’ con muñecas y maniquíes”. *La Segunda*. Santiago de Chile, 22/05/1996.
- « Muñecas bravas ». *Diario Clarín*. Buenos Aires, 26/02/1994, p. 6.
- *HAMLET O LA GUERRA DE LOS TEATROS* de R. Bartís (1991)
- DUBATTI Jorge. Hamlet y la guerra de los estilos. *Teatro XXI*. Buenos Aires, n°12, 1991.
- GONZÁLEZ Horacio. Texto y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís. *Teatro XXI*. Buenos Aires, n°12, 2001, p.14.
- MAGRINI Cesar. Una nueva vuelta de Shakespeare con un Hamlet de tercera mano. *El cronista comercial*. Buenos Aires, 15/10/1991, p.2.
- SEOANE Ana. La guerra de los teatros. *La Prensa*, Buenos Aires, 05/10/1991.
- STAIFF Kive. Artistas y poder, esa relación tan delicada. *Diario Clarín / Espectáculos*. Buenos Aires, 10/06/1999.
- s/n, « El teatro San Martín de Buenos Aires acerca al Lliure un « Hamlet »-actor », *La Vanguardia*, Barcelona, 30/06/1992.
- *EL PECADO QUE NO SE PUEDE NOMBRAR* de R. Bartís (1998)
- BARTÍS Ricardo. Tenemos una gran deuda con Arlt. *Teatro XXI*, 1998, p.40.
- COSENTINO Olga. En busca de Roberto Arlt. *Diario Clarín/ Espectáculos*, 28/07/1998.
- DUBATTI Jorge. La locura, el poder y la política en las novelas de Roberto Arlt. Entretien avec Ricardo Bartís. *El Cronista Comercial*. Buenos Aires, 29/07/1998, p.27.
- DUBATTI Jorge. Ricardo Bartís crea un puente entre los años treinta y el fin de siglo. *El Cronista Comercial*. Buenos Aires, 16/08/1998.
- FONTANA Juan Carlos. Realidad del travestismo ideológico. *La Prensa / Espectáculos*. Buenos Aires, 30/08/1998, p.39.
- HOPKINS Cecilia. Los siete lanzallamas. *Página 12 / Espectáculos*. Buenos Aires, 21/08/1998.
- SARLO Beatriz. El pecado que no se puede nombrar. Ensayo general. *Teatro XXI*. Buenos Aires, 1998, p.38.
- *MARTA STUTZ* de J. Daulte (1996)
- DOSIO Celia. ¿Dónde esta Marthita Stutz? In: *El Caraja-ji : lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2008, pp. 82-92.
- DUBATTI Ricardo. La crisis de representación y el Teatro de los Muertos en Martha Stutz, de Javier Daulte. *Dramateatro Revista Digital*. 2015/2016, n° 1-2, pp. 116-122.
- HEREDIA María Florencia. El teatro de Javier Daulte o la pregunta por lo humano. (Estudio preliminar a la obra). In: Javier DAULTE. *Teatro. Tomo 3*. Buenos Aires : Corregidor, 2010, pp. 19-47.
- MAGNARELLI Sharon. Ruidos y juegos teatrales. In : Javier DAULTE. *Teatro. Tomo 5*. Buenos Aires : Corregidor, 2012, pp. 19-59.

PELLETTIERI Osvaldo. La producción dramática de Javier Daulte y el sistema teatral porteño (1989-2000)". In : Javier DAULTE : *Teatro Tomo I*, Buenos Aires: Corregidor, 2004.

SIKORA Marina. La aparente homogeneidad de la dramaturgia emergente: Bar Ada y Martha Stutz. *Teatro XXI*, 1997, Vol 3, n° 5.

« Trabajo en equipo », *Diario Clarin*. Buenos Aires, 30/07/1997.

- *LA ESCALA HUMANA* de R. Spregelburd, A. Tantanian et J. Daulte (2003)

DAULTE Javier. Synopsis de « *La escala humana* ». [En ligne]. Disponible sur : <http://www.javierdaulte.com.ar> (Consultée le 6 avril 2017).

PACHECO Carlos. Tres autores para una sola obra, *Diario La Nacion*. Buenos Aires, 11/06/2000.

PAGÉS Verónica. Spregelburd: defensa de un teatro idiota. *Diario La Nacion*. Buenos Aires, 27/04/2001.

SAGASETA Julia Elena. La escala humana (Sobre experimentación y realismo). *Lugar Teatral*, 2001, Vol.1, n°2.

TANTANIAN Alejandro. La escala humana. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.alejandrotantanian.com.ar/t-escala.php> (Consulté le 8 avril 2017).

s/n, Argentina : La escala humana. *Analitica* [En ligne]. 2006. Disponible sur : <http://www.analitica.com/entretenimiento/argentina-la-escala-humana/> (consulté le 5 avril 2016).

s/n, Spregelburd : defensa de un teatro idiota. *Diario La Nacion*. Buenos Aires, 27/04/2001.

- *MI VIDA DESPUÉS* de L. Arias (2009)

PLAS Laura. Et la mort, et l'humour et l'amour des pères. *Les Trois Coups.com*, 19/12/2011.

SOLIS René. Mi vida después : La dictature en mémoires. *Libération, Culture/Next*. Paris, 12/12/2011. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.liberation.fr/auteur/9101-rene-solis> (consulté le 17 mai 2017).

YACCAR Maria Daniela. Una ficcion que modifica la realidad. *Pagina 12*. Buenos Aires, 23/09/2012. Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-26515-2012-09-23.html> (Consulté le 25 mai 2017).

Entretien avec Liza Casullo par Hernan Firpo. *Diario Clarin*. Buenos Aires, 10/08/2010. Disponible sur : https://www.clarin.com/extrashow/Liza-Casullo_0_SJKrJqAaPQl.html (Consulté le 25 mai 2017).

- *VIEJO, SOLO y PUTO* de Sergio Boris (2011)

BIANCO Brenda. Viejo, solo y puto, comédie trash sur les trottoirs de Buenos Aires. *Les Inrocks*. Paris, 09/12/14.

BORIS Sergio. Propos recueillis par Éric Demey en décembre 2014, traduits par Judith Martin. Dossier de presse de la pièce, Théâtre de la Commune, Paris, 2014.

DA SILVA Arina, SIRACH Marie-José. La double vitalité de la scène sud-américaine à Paris. *L'Humanité*. Paris, 12 janvier 2015, p.25.

Entretien avec Sergio Boris par Alejandro Lingenti, *Los Inrocks*, Buenos Aires, 20/11/2015.

D. Études, presse et autres matériaux sur les artistes ou les collectifs étudiés

- *WALTER « BATATO » BAREA*

Ouvrages et articles

BEVAQUE María Guillermina. Miradas teóricas y testimoniales sobre la vida y obra de Batato Barea. *Revista Telondefondo* [En ligne]. 2010, n°12. Disponible sur : www.telondefondo.org (Consulté le 12 décembre 2015).

DUBATTI Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires : Planeta, 1995

NOY Fernando. *Te lo juro por Batato. Biografía oral de Batato Barea*. Buenos Aires : Libros del Rojas, 2006.

Notes de presse

FREIRA Silvina. Era cualquier cosa, menos light. *Pagina 12* [En ligne]. Buenos Aires, 01/12/2006. Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-06/pag33.htm> (consulté le 30/07/2016)

s/n, La memoria de una madre. Museo Casa Batatopolis: Vida y obra de Batato Barea, *Pagina 12* [En ligne]. Buenos Aires, 20/01/2008. Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4385-719-2008-01-20.html> (Consulté le 30/07/2016).

s/n, Soy. *Pagina 12* [En ligne]. Buenos Aires, 24/08/2002, Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2592-2012-08-25.html> (consulté le 30/07/2016)

Sites web

Site web <http://cvaa.com.ar/03biografias/barea>

- RICARDO BARTIS

Ouvrages et articles

BARTÍS Ricardo? *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Edition de textes et recherche par Jorge Dubatti. Buenos Aires : Atuel, 2009.

Notes de presse

COSENTINO Olga. Sin miedo a pensar. Entretien avec Pompeyo Audivert et Ricardo Bartis. *Diario Clarín / Espectáculos*, Buenos Aires, 22/08/2000.

DANSILIO Florencia. Postales Argentinas. Ricardo Bartís al honor en el XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y argentino. *La Diaria*, Montevideo, 11/08/2014, p.10.

PAVLOVSKY Eduardo. Esa travesura diabólica. *Pagina 12*. Buenos Aires, 27/02/2011.

PAVLOVSKY Eduardo. Théâtre du devenir, *Revista El Ojo Mocho*, Buenos Aires, 1998.

SCHANTON Pablo. El teatro de la herida absurda. Entrevista a Giselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. *Diario Clarín*. Buenos Aires, 31/02/2004.

LINGENTI Alejandro. Ricardo Bartís: Se perfectamente que no le movemos el amperímetro a casi nadie. *Los InRocks*. Buenos Aires, 20/12/2016. Disponible sur : <http://www.losinrocks.com/escenas/entrevista-a-ricardo-bartis-2#.WRvuD1LpO5x> (Consulté le 17/05/2017).

Sites web

Site web Sportivo Teatral de Buenos Aires: <http://www.sportivoteatral.com.ar/>

- EL PERIFÉRICO DE OBJETOS

Ouvrages et articles

ALVARADO Ana. El actor en el teatro de objetos. *Revista Moin-Moin*. 2006, Vol 5, N°6.

CASTILLO María. Objetos desde la periferia. *Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*. 1995, n°3, pp. 60-63.

DUBATTI Jorge. La dramaturgia del primer Daniel Veronese 1990-1993. Prologue de Daniel Veronese, *Cuerpo de prueba I*. Buenos Aires : Atuel, 2005, pp. 7-39.

GLADIEU Marie-Madeleine. Daniel Veronese et 'El Periférico de objetos : un défi du théâtre argentin actuel. *Hispanística XX*, 1997, n°15, pp. 191-198.

PROPATO Cecilia. El Periférico de Objetos: resignificación político-histórica y distanciamiento objetual. In: Jorge Dubatti (coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires : Centro Cultural de la Cooperación, 2002, pp. 282-296.

TARANTUVIE Susana. Matrices de representatividad en los textos dramáticos de Daniel Veronese: un teatro genéricamente bastardo. *Teatro XXI*. Vol.8, n°24, pp.35-40.

VERONESE Daniel. Automandamientos. In : Daniel VERONESE. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, p. 309-315.

Notes de presse

HÉLIOT Armelle. Les inquiétantes étrangetés de Daniel Veronese. *Le Figaro*, Paris, 19/7/1999.

SOLIS René. Periférico tire les fils de l'angoisse. *Libération*, Paris, 21/07/1999.

MACÓN Cecilia. Daniel Veronese: un sujeto periférico. *Tres Puntos*, 1997, pp. 46-50.

Sites web

Site web d'Ana Alvarado: <http://www.analvarado.com/>

Site web d'Emilio Garcia Wehbi : <http://emiliogarciawehbi.com.ar>

2. LIEUX ET ÉVÈNEMENTS

A. Lieux

- CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS

AAVV. *25 años del Rojas. 1984-2009*. Buenos Aires : Universidad Nacional de Buenos Aires, 2009.

AAVV. *La Hoja del Rojas (1984-2003)*, Archive du Centro Cultural Ricardo Rojas.

MOLINA Daniel. El Rojas en primera persona. *La Nación*, 19/09/2009. Disponible sur : <http://www.lanacion.com.ar/1174721-el-rojas-en-primera-persona> (consulté le 30/07/2016.)

- CENTRO PARAKULTURAL

AAVV. *Pata de ganso*. Archive personnel de Maria José Godin.

GABIN Maria Jose. *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires : Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001.

LUCENA Daniela, LABOURIEUR Gisela. Entretien avec Omar Viola: “¿Por qué tiene que ser otra cosa el eros que la revolución?”. *Argus-a*, Vol. III, N° 12.

- BABILONIA

SALTAL Marcelo. Babilonia: puntal fundamental del under porteño. Revista *El Abasto*, n° 92, Buenos Aires, 10/2007.

CRUZ Alejandro. Babilonia se despide del Abasto. El escenario de la cultura alternativa cerrará sus puertas en la calle Guardia Vieja. *La Nación*, Buenos Aires, 03/02/2001.

Entretien avec Graciela Casabé par Moria Soto, « Festivaleando », *Pagina 12*, 12/09/2003. Disponible sur le site : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-782-2003-09-18.html> (consulté le 04/09/2017)

- AUTRES SALLES OU LIEUX INDEPENDENTES

DUBATTI Jorge. Polémica por el proyecto de ley sobre el teatro independiente. *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 27 juillet 1992

ELOY MARTINEZ Tomas. Creadores ante la crisis. *La Nación*, Buenos Aires, 28/02/2009. Disponible sur : <http://www.lanacion.com.ar/1103987-creadores-ante-la-crisis> (consultée le 03/06/2016).

HALFON Mercedes. Después del temblor. El teatro post- cromañón. *Revista Funámbulos*, 2009, n° 29.

SVAMPA Maristella. Pensar Cromañón. *Revista Ñ* (En ligne). Buenos Aires, 28 /12/ 2007. Disponible sur : <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2007/12/28/01573610.html>(Consulté le 20 d'avril 2016)

VALENTE Marcela. El teatro independiente late en Buenos Aires. *IPS Inter Press Service Agence de Notices*, le 11/08/2010. Disponible sur : <http://www.ipsnoticias.net/2010/08/el-teatro-independiente-late-en-buenos-aires/> (Consultée le 31/05/2016).

B. Évènements

- RÉCEPTION DU THÉÂTRE ARGENTIN EN FRANCE

BORGERS Bea. Les labyrinthes borgésiens de Mariano Pensotti. *Les InRocks*, Paris, 03/12/2013.

BOURGARDE Yves. Des projets avec l'Europe centrale et de l'Est pour l'an 2000. *La Marseillaise*, 20/07/1999.

DARGE Fabienne. Les tréteaux de Buenos Aires, ville-théâtre unique au monde. [En ligne]. *Le Monde*, Paris, 09/09/2011. Disponible sur : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/09/09/les-treteaux-de-buenos-aires-ville-theatre-unique-au-monde> (Consultée le 31/05/2016).

PERRIER Jean- Louis. Le théâtre comme roman. *Mouvements*, Paris, 2013.

PERRIER Jean-Louis. L'inquiétante étrangeté de Buenos Aires. *Le Monde*, Paris, 08/07/1999.

THIBAUDAT Jean Pierre. Voyagez avec le théâtre argentin qui met Buenos Aires à portée de main. *Rue89*[En ligne]. 11/12/2013. Disponible sur : <http://rue89.nouvelobs.com/blog/balagan/2013/12/11/voyagez-avec-le-theatre-argentin-qui-met-buenos-aires-portee-de-main-231894> (Consultée le 31/05/2016)

- CONFLIT ENTRE LE THÉÂTRE INDÉPENDANT ET L'ADMINISTRATION DE MAURICIO MACRI

CRETIAZ José, «Las productoras, actores y directores que más subsidios recibieron entre 2010 y 2015», *La Nacion*, 16/12/2015. Disponible sur : <http://www.lanacion.com.ar/1854472-las-productoras-actores-y-directores-que-mas-subsidios-recibieron-entre-2010-y-2015> (consulté le 10/08/2017)

s/n, «Más de 250 artistas y el PEN Argentina piden la renuncia de Darío Lopérfido», *La Nacion*, 02/02/2016. Disponible sur : <http://www.lanacion.com.ar/1867310-mas-de-250-artistas-y-el-pen-argentina-piden-la-renuncia-de-dario-loperfido> (consulté le 10/08/2017)

s/n, «Tarifazo: un teatro independiente en peligro por el aumento de luz», *El Destape*, 16/03/2016. Disponible sur : <http://www.eldestapeweb.com/tarifazo-un-teatro-independiente-peligro-el-aumento-luz-n15705> (consulté le 10/08/2017)

s/n, « Más de 50 salas porteñas realizaron "apagón cultural" contra el tarifazo », 22/05/2016. Disponible sur : <http://www.ambito.com/840146-mas-de-50-salas-portenas-realizaron-apagon-cultural-contr-el-tarifazo> (consulté le 10/08/2017)

s/n, Darío Lopérfido contra los actores kirchneristas. *Diario Clarín*, 28/06/2016, Disponible sur : https://www.clarin.com/extra-show/musica/dario-loperfido-actores-kirchneristas_0_H1pmzSx8.html (consulté le 10/08/2017)

s/n, Apagón cultural contra el tarifazo en teatros, clubes y centros culturales porteños. *La Nación*, 20/05/2016 (consulté le 10/06/2016)

s/n, El Teatro del Pueblo amenazado por los aumentos de Macri. *Diario Registrado*, 10/06/2016. (consulté le 10/06/2016)

3. CRITIQUE ET PRODUCTION THÉORIQUE SUR LE THÉÂTRE ARGENTIN

A. Essais d'artistes

BARTÍS Ricardo. Débil, pobre, pero vivo: una charla con Ricardo Bartis sobre el teatro argentino actual. *La Hojas del Rojas*. 1990, Vol. III, N°25.

BARTÍS Ricardo. El teatro independiente y el teatro actual. *Revista Teatro XXI*. 2002, n°15, p.21.

BARTÍS Ricardo. Problemas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual. *Teatro XXI*. 1996, Vol. II, n°3, pp. 18-26.

BARTÍS Ricardo. La actuación esa especie de Aleph. *Revista Teatro XXI*. 1991, n°2, p.64.

CATALAN Alejandro. Producción de sentido actoral. *Revista Teatro XXI*. 2001, Vol. VII, n°12, p. 15.

DAULTE Javier. Contra el teatro de tesis, una tesis. *Revista Teatro XXI*. 2005, Vol. XI, n° 20, pp. 15-18.

DAULTE Javier. Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido. *Revista Teatro XXI*. 2001, Vol. VII, n° 13, pp. 13-18.

SERRANO Raúl. *Dialéctica del trabajo creador del actor. Ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski*. Buenos Aires: Editorial Grupo Editores, 1981, 123p.

SERRANO Raúl. *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*. Buenos Aires : Escenología, 1996, 287 p.

SPREGELBURD Rafael, DAULTE Javier. A modo de epílogo. In: Rafael SPREGELBURD. *Bizarra*. Buenos Aires : Editorial Entropía, 2008.

TOLMACHEVA Galina. *Ensayo sobre "La Ética" de Konstantin Stanislavsky*. Mendoza : Universidad Nacional de Cuyo, 1953.

TOLMACHEVA Galina. *Creadores del teatro moderno. Los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires : Centurión, 1946.

URE Alberto. *Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)*. Buenos Aires : Colección Estudios Teatrales, Instituto Nacional del Teatro, 2009.

URE Alberto. *Sacáte la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires : Biblioteca Nacional, B2012.

VERONESE Daniel. Les machines de poésie. Réflexions au bout d'un après-midi agité. Présentation d'Open House, Kunstenfestival, Bruxelles, 15 mai 2001 (En ligne) Disponible sur : <http://www.kfda.be/fr/programme/open-house> (consulté le 11 août 2017).

b. Critique teatral

- "SISTEMA TEATRAL ARGENTINO" de OSVALDO PELLETTIERI

PELLETTIERI Osvaldo. Introducción: Teatro argentino (1980-1990). *Dossier: Teatro argentino 1980-1990. Latin American Theater Review*. 1991, vol. 24, n° 2, pp: 9-12.

SIKORA Marina, RODRIGUEZ Martín. *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires : Corregidor, 2013.

- "FILOSOFIA DEL TEATRO" de JORGE DUBATTI

DUBATTI Jorge. *Filosofía del Teatro III: El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel, 2014.

DUBATTI Jorge. Filosofía del teatro en Argentina. *Artes La Revista*. 2012, vol. 11, n°18.
DUBATTI Jorge. Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. *Revista Gestos*. 2010, Vol. XXV, n°50.

- "TEATRO DE LOS '80 y '90"

AAVV. Mesa de directores. La puesta en escena en Buenos Aires. *Revista Teatro XXI*. 1995, Vol. 1, n°1, p.80

AAVV. Los autores entre el acuerdo y la polémica. *Revista Teatro XXI*. 1996, n°3, p. 67-78.

ARLT Miña, Los 80-Gambaro-Monti-y más allá... *Latin American Theater Review*, 1991, vol. 24, n.º 2, pp. 49.

CARREIRA André. Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar. *Latin American Theater Review*. 1994, vol. 27, n.º 2, pp.103-114.

CAZAP, Marina et al. Cronología acotada de la década del 80. *Latin American Theater Review*. 1991, vol. 24, n.º 2, p. 13.

DE TORO Fernando. El teatro argentino actual: Entre la modernidad y la tradición. *Latin American Theater Review*. 1991, vol. 24, n.º 2, pp. 87.

DUBATTI Jorge. Teatro Abierto después de 1981. *Latin American Theater Review*. 1991, vol. 24, n.º 2, p.79.

MAGNARELLI Sharon. Theatre in Buenos Aires: July-August 1997. *Latin American Theater Review*. 1998, vol. 31, n.º 2, pp.131-141.

PELETTIERI Osvaldo. La puesta en escena de los '80: Realismo, estilización y parodia. *Latin American Theater Review*. 1991, vol. 24, n.º 2, pp. 117.

PELETTIERI Osvaldo. El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina. *Latin American Theater Review*. 1992, vol. 25, n.º 2, pp. 3-13.

ROVNER Eduardo. Relaciones entre lo sucedido en la década y las nuevas tendencias teatrales. *Latin American Theater Review*. 1991, vol. 24, n.º 2, pp. 23 .

SEOANE, Ana. Reportajes: Roberto Cossa, Alejandra Boero y Ricardo Bartis. *Latin American Theater Review*. 1991, vol. 24, n.º 2, pp. 107.

TRASTOY Beatriz. En torno a la renovación teatral argentina de los años '80», *Latin American Theater Review*. 1991, vol. 24, n.º 2, pp. 93.

URE Alberto. *Ponete el antifaz, escritos, dichos y entrevistas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2009.

URE Alberto. *Sacate la careta : ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires, Editorial Norma, 2003.

4. SOURCES LITTÉRAIRES, MUSICALES, CINÉMATOGRAPHIQUES

A. Littérature

ARLT Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada, 1957.

ARLT Roberto. *Los Lanzallamas*. Buenos Aires : Compañía General Fabril Editora, 1968.

BORGES Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1974

ARLT Roberto. *Aguasfuertes porteñas*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1958 (1933)

FOGWILL Rodolfo. *Muchacha punk*. Buenos Aires : Planeta Biblioteca del Sur, 1992.

GARCIA HELDER Daniel. Tomas para un documental. *Punto de Vista*. 1997, n°57, p. 1-5.

CHAUVIÉ Omar. Algunas imágenes del costado del sol. *El ABC de Pastrana*. Buenos Aires : 2000.

LLACH Santiago. Aramburu. *Vox*. 2008.

B. Cinéma (Films par ordre chronologique)

«*La historia oficial* » de Luis PUENZO, Historias Cinematográficas, Argentina, 1984, 115’.

« *La noche de los lápices* » d’Héctor OLIVERA, Aires Cinematografica, Argentina, 1986, 106’

« *Labios de churrasco* » de Raul PERRONE, Argentina, 1994, 62’.

« *Historias Breves* » (1994), court-métrages de Daniel BURMAN, Adrian CAETANO, Lucrecia MARTEL, Bruno STAGNARO *et al.*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Argentina, 1995, 109’.

« *Rey muerto* » de Lucrecia MARTEL, court-metraje, Argentina, 1995, 12’.

« *Rapado* » de Martin REJTMAN, Aires Cinematografica, 1996, Argentina-Paises Bajos, 75’.

« *Picado fino* » de Esteban SAPIR, Production 5600 Film, Argentina, 1998, 80’.

« *Pizza, birra y faso* » d’Adrian CAETANO et Bruno STAGNARO, Argentina, 1998, 91’.

« *Perón, sinfonía de un sentimiento* » de Leonardo FABIO, Fundacion Confederal/101 Producciones, Argentina, 1999, 346’.

« *Mundo grúa* » de Pablo TRAPERO, Argentina, 1999, 103’.

« *No quiero volver a casa* » d’Albertina CARRI, Argentina, 2000.

« *Esperando al Mesías* » de Daniel BURMAN, Argentina-España-Italia, 2000, 98’.

« *La ciénaga* » de Lucrecia MARTEL, Argentina-España-Francia, 2001, 103’.

« *Bolivia* » d’Adrian CAETANO, Argentina, 2001, 82’.

« *Los Rubios* » d’Albertina CARRI, Argentina-Estados Unidos, 2003, 89’.

« *El abrazo partido* » de Daniel BURMAN, Argentina-Francia-Italia-España, 2004, 100’.

C. Musique

“*No soy un extraño*”, Álbum “Clics Modernos”, Charly Gacia, SG Discos, Buenos Aires, 1983.

“*Mañana en el Abasto*”, Álbum “After Chabon”, SUMO, CBS, Buenos Aires, 1987.

“*Ciudad de pobres corazones*”, Álbum “Ciudad de pobres corazones”, Fito Paez, EMI Music, Buenos Aires 1987.

“*En la ciudad de la furia*”, Álbum “Doble vida”, Soda Stereo, Sony Music, Buenos Aires, 1988.

Notices biographiques

ALEMANN Katja (1957) : Comédienne de théâtre et télévision, danseuse et mannequin. Elle est aussi productrice dans le spectacle. Pendant les années 1980 elle ouvre avec Omar Chaban la discothèque *Cemento*, un des lieux emblématiques du circuit de théâtre *under*. Elle devienne par la suite populaire par ses apparitions au cinéma et à la télévision.

ALEZZO, Agustín (1935) : Metteur en scène et professeur de théâtre. Disciple de Hedy Crilla – qui introduit Stanislavski en l'Argentine et plus tard de Lee Strasberg, il est un des principaux référents de la méthode Stanislavski en l'Argentine. Il développe une intense activité dans le circuit indépendant : à partir de 1955 il intègre la compagnie *Nuevo Teatro* avec A. Boero et P. Asquini ; ensuite le *Teatro Juan Cristobal* et *La Mascara*. Plus tard il dirigera l'École d'Art Dramatique de Buenos Aires. A partir des années 1980 il ouvre et dirige sa propre école de théâtre, *El Duende*.

ALTERIO, Hector (1922) : Comédien de théâtre, cinéma et télévision. Il a été membre fondateur de la compagnie indépendante *Nuevo Teatro* où il participera à plein temps jusqu'au milieu des années 1960, moment où Alterio commence à travailler beaucoup en cinéma et télévision. Il a participé à plus de cent films au long de sa carrière, sans pour autant abandonner le théâtre, ce qui lui a donné la réputation d'un des meilleurs et plus célèbres comédiens argentins.

ALVARADO, Ana : Metteuse en scène et dramaturge. Elle a été membre fondateur de la troupe *El Periférico de Objetos* avec E. Garcia Wehbi et D. Veronese. Avec *El Periférico* elle participera à la mise en scène de la plus part des pièces de la troupe ainsi que en tant qu'interprète. Son travail postérieur est en continuité avec le théâtre d'objets pour adultes et pour enfants. Chercheuse au sein de l'Universidad Nacional de las Artes (UBA), elle dirige aujourd'hui la formation en Mise en scène et une spécialisation en Théâtre d'Objets.

ANGELELLI, Guillermo (1961) : Comédien et metteur en scène. Il finit ses études théâtrales à l'*Escuela Nacional d'Arte Dramatico* en 1982, et intègra des ateliers de théâtre indépendants de Carlos Gandolfo et de clown avec Cristina Moreira. Il a été membre fondateur de la troupe *El Clu del Claun*, troupe emblématique des années 1980. Il poursuit sa formation au sein de l'*Odin Teatret*. Il est directeur de la troupe *El Primogénito*, et il assure des ateliers de clown et training corporel pour des comédiens et danseurs.

ARIAS, Lola (1976) : Metteuse en scène et comédienne de théâtre et cinéma. Dramaturge, écrivaine et compositeur de musique. Il fait ses études théâtrales en bio-drame avec Vivi Tellas et à le Sportivo Teatral avec Ricardo Bartís, entre autres. Elle dirige aujourd'hui la compagnie artistique interdisciplinaire *Compañía Postnuclear* développant plusieurs projets artistiques en Argentine et à l'étranger. Elle est une des référents plus célèbres de la nouvelle génération du théâtre indépendant argentin, dont ces pièces *Mi vida después* (2009) et plus récemment *Campo Minado* (2016) se sont représentés dans plusieurs pays.

ASQUINI, Pedro (1918-2003) : Comédien de théâtre et cinéma, metteur en scène, professeur et producteur théâtral. Il développe une intense activité dans le circuit indépendant : il débute en tant que comédien en 1941 dans la compagnie *La Mascara* ; plus tard il sera membre fondateur la compagnie *Nuevo Teatro* avec A. Boero. Plus tard, il travaille pour le cinéma ainsi qu'au *Fondo Nacional de las Artes*.

BANEGAS Cristina (1948) : Comédienne de théâtre, cinéma et télévision, metteuse en scène. Elle s'est formée en théâtre dans le circuit indépendant, notamment dans les ateliers de Carlos Gandolgo, Alberto Ure et Lito Cruz. Elle est également professeure de théâtre suivant la ligne de travail développée par A. Ure. Depuis les années 1980 elle dirige sa propre salle de théâtre indépendante à Buenos Aires appelé *El Extranjero 18*. Par ces multiples rôles dans le théâtre mais également dans des mini-séries de télévision et cinéma, elle jouit aujourd'hui une grande réputation dans la scène argentine.

BAREA, Walter Batato (1961-1991) : Comédien, performer, clown et artiste de variété. Figure mythique du théâtre *under*, notamment par ses nombreuses présentations au *Centro Parakultural*, à la discothèque *Cemento* ou bien au *Centro Cultural Ricardo Rojas* pendant les années 1980. Il a fait partie de la troupe de clowns *El Clu del claun* et du trio comique avec A. Urdapilleta et H. Tortonese.

BARLETTA, Leónidas (1902-1975) : Écrivain, journaliste, metteur en scène et dramaturge. Militant de la gauche indépendante. En plus d'être le fondateur et le directeur du *Teatro del Pueblo*, première compagnie de théâtre indépendant, il a créé et dirigé le journal culturel *Propósitos*, et a fait partie, en tant que secrétaire de rédaction, de la maison d'édition *Claridad*, autour de laquelle est né le *Grupo Boedo*.

BARTÍS, Ricardo (1949) : Comédien et metteur en scène. Il s'est formé au sein des ateliers de théâtre indépendant pendant les années 1970. En 1986 ouvre le *Sportivo Teatral de Buenos Aires*, où il montera ces pièces jusqu'à aujourd'hui. Dans le Sportivo, R. Bartís développera une intense activité de formation, avec

plusieurs ateliers de jeu et de mise en scène assurée par lui et ses comédiens. Professeur d'une grande partie des nouvelles générations théâtrales, il est aujourd'hui une des figures plus importantes du théâtre indépendant.

BOERO, Alejandra (1919-2006) : Comédienne, metteuse en scène et professeure de théâtre. Elle fut l'une des femmes pionnières du théâtre indépendant argentin. Elle s'est formée au sein de la compagnie *La Mascara*, avant de quitter cette compagnie pour former en 1950 *Nuevo Teatro* avec Pedro Asquini, groupe emblématique de la modernisation et de la professionnalisation du théâtre indépendant. Dans les années 1970 elle crée une Ecole Dramatique et une salle de théâtre indépendant appelé *Andamio 90*. Cette salle est pionnière d'un type de salle-école qui va apparaître à Buenos Aires pendant les années 1980 et 1990.

BORGASARIAN, Mirta (1971) : Comédienne, metteuse en scène et professeure de théâtre. Elle s'est formée au sein des ateliers des artistes indépendants comme R. Bartís et P. Audivert. En tant que comédienne elle a joué dans des mises en scènes des importants metteurs en scène du circuit indépendant comme R. Bartís, de N. Briski ou A. Tantanian. Elle dirige des ateliers de jeu à le *Sportivo Teatral* jusqu'à 2013 où elle ouvre son propre espace, *Antiprimula*.

BORIS, Sergio (1976) : Comédien de théâtre, cinéma et télévision, metteur en scène et dramaturge. Il s'est formé au sein des ateliers du théâtre indépendant, notamment avec R. Bartís et P. Audivert. En tant que comédien, il a joué dans de pièces de R. Bartís. Il a joué également dans le cinéma et à la télévision. Sa pièce *Viejo, solo y puto* (2012) l'a valu une grande reconnaissance comme metteur en scène en Argentine et à l'étranger. En 2015 il sera programmé au Festival d'Avignon.

BRISKI Norman (1938) : Comédien de théâtre et cinéma, metteur en scène et dramaturge argentin. Il s'est formé au sein des ateliers de théâtre indépendant. Il développera une importante activité pendant les années 1960, notamment dans l'*Institut Di Tella*, faisant partie des artistes tourné vers l'expérimentation théâtrale. Il doit quitter le pays en 1975, exilé en Espagne, il joue dans le film de Carlos Saura, *Elisa, vida mia*. Il retourne en Argentine en 1983 où il développe une activité théâtrale ininterrompue jusqu'à aujourd'hui. Il créa et dirige la salle de théâtre indépendant et l'école *Teatro Caliban*.

BUFFANO Ariel : Marionnettiste et metteur en scène. Il dirige pendant les années 1980 la troupe et l'école de marionnettistes du *Teatro Municipal General San Martin*.

CASTELNUOVO, Elias (1893-1982) : Poète, écrivain, dramaturge et journaliste. Déclaré anarchiste, il a milité pendant plusieurs années au sein du Parti Communiste argentin. Il a fait partie du *Grupo Boedo*, du *Teatro Experimental Argentino* en 1927, antécédent des compagnies de théâtre indépendant, ainsi que de la première époque du *Teatro del Pueblo*.

CATALAN, Alejandro (1971) : Comédien, metteur en scène et professeur de théâtre. Il s'est formé au sien de le *Sportivo Teatral de Buenos Aires*. En tant que comédien, il joue pendant les années 1990 dans "*El pecado que no se puede nombrar*" et "*El corte*" de R. Bartís ainsi que "*Circonegro*" de *El Periférico de Objeto*, etc. Il a son propre atelier de théâtre à Buenos Aires où il travaille sur la poétique des comédiens. Il écrit régulièrement des articles théoriques sur le théâtre et le jeu de l'acteur.

CHABAN Omar (1952-2014) : Entrepreneur culturel liée au théâtre et à la musique rock. Il a ouvert plusieurs espaces pendant les années 1980 qui ont devenus des points névralgiques de la movida *under* : le Café Einstein (1982-1984), la discothèque *Cemento* (1985-1990) et plus tard la *Republica Cromanon* qui a fini par un grave incendie en 2004.

COSSA, Roberto (1934). Metteur en scène et dramaturge. Fondateur du festival *Teatro Abierto* en 1981. Il intégra la génération du Nouveau Réalisme avec entre autres R. Halac, qui s'inspira du style de Gorostiza. Sa pièce *La Nona* (1977), est une des pièces les plus célèbres de cette génération de théâtre indépendant.

COUCEYRO, Analia (1974) : Comédienne et metteuse en scène. Elle s'est formée au sein des ateliers de le *Sportivo Teatral de Buenos Aires* avec R. Bartís. Elle joue dans plusieurs pièces à le Sportivo, notamment "*El corte*" et "*Donde mas duele*" de R. Bartís. Elle joue aussi au cinéma et à la télévision, notamment dans différents productions du Nouveau Cinéma Argentin comme par exemple "*No quiero volver a casa*" et "*Los Rubio*" de d'Albertina Carri. Elle a travaillé aussi avec A. Tantanian, R. Spregelburd, entre autres. Aujourd'hui elle dirige des ateliers de jeu et est professeure de théâtre à l'*Universidad Nacional de las Artes* (UBA).

DAULTE, Javier (1963) : Dramaturge et metteur en scène. Scénariste. Il a été un des fondateurs du groupe *Caraja-ji* pendant les années 1980 et un des référents de la nouvelle dramaturgie argentine. Il a mis en scène plus de trente pièces de théâtre aussi bien dans le circuit indépendant que dans les théâtres privés et publics du capital argentin. Ces pièces ont été montées également à l'étranger notamment au Mexique et Espagne. Il assure régulièrement des séminaires d'écriture et de mise en scène en Argentine et à l'étranger.

DISCÉPOLO Armando (1887 –1971) : Dramaturge, metteur en scène et traducteur. Il est la référence d'un style local appelle le « *grotesco criollo* » et de nombreuses pièces du répertoire théâtral classique du théâtre argentin comme « *Stéfano* », « *Mustafa* », « *El organito* » et « *Babilonia* » entre autres.

DRAGUN, Osvaldo (1929-1999) : Metteur en scène et dramaturge. Intégrante de la compagine *Teatro Fray Mocho*. Exilé au Mexique, il dirige l'*Escuela de Teatro de Latinoamérica y el Caribe*. Fondateur du festival Teatro Abierto avec R. Cossa en 1981. Avec un groupe des dramaturges et metteurs en scène du théâtre indépendant, il ouvre en 1986 *El Teatro de la Campana*, dans les locaux de l'ancien *Teatro del Pueblo*. Pendant les années 1990 il sera le directeur du *Teatro Nacional Cervantes*..

DUBATTI Jorge (1963). Théâtrologue argentin, il est professeur à l'Université de Buenos Aires. Il mène aussi une intense activité en tant que critique théâtral en tant que collaborateur pour différents journaux argentins (*Página 12, El Cronista Comercial*). Il est directeur de l'Institut d'Arts de la Scène à l'UBA. Coordinateur de l'*Área de Investigaciones en Ciencias del Arte* (AICA) au Centro Cultural de la Cooperación (CCC). Il est le fondateur et le directeur depuis 2001 de l'*Escuela de Espectadores de Buenos Aires*. Il est l'éditeur des œuvres de dramaturges comme D. Veronese, R. Spregelburd, A. Urdapilleta, R. Bartís, C.Tolcachir et E. Pavlovsky entre autres.

EICHELBAUM, Samuel (1894-1967) : Dramaturge, écrivain et traducteur. Figure de la première époque du théâtre indépendant, il s'est très tôt intéressé au développement d'un naturalisme local, et postérieurement aux drames sociaux, en étant influencé par des auteurs tels que A. Strinberg, A. Tchekhov et H. Ibsen.

FERNANDEZ, Augusto (1939) : Comédien, metteur en scène et professeur de théâtre. Il a développé une intense activité dans le circuit de théâtre indépendant : en tant que comédien, il débute à la compagnie *Nuevo Teatro* puis il fonde le *Teatro Juan Cristbal*, compagnie qui va fusionner avec l'emblématique *La Mascara* en 1957, dont A. Fernandez sera le directeur artistique jusqu'en 1962. Il dirige pendant les années 1970 l'Ecole d'Art Dramatique de Buenos Aires. Maintenant il a sa propre école de théâtre.

FERRIGNO, Oscar (n.-1986) : Comédien et metteur en scène. Il fait ses études au Conservatoire National d'Art Dramatique, il se rend en France pour continuer sa formation avec plusieurs personnalités du théâtre français comme Charles Dullin et Marcel Marceau. Il retourne en Argentine en 1950, où il aura un rôle important dans le théâtre indépendant durant l'étape de modernisation, avec la formation du *Teatro Escuela Fray Mocho* qui fonctionnait comme à la fois compagnie stable et comme école de théâtre.

GABIN Horacio. Comédien et mime de formation, plus tard acteur de séries de TV. Fondateur avec Omar Viola du *Centro Parakultural*, lieux emblématique du théâtre *under* pendant années 1980.

GABIN Maria Jose (1962) : Comédienne du théâtre et danseuse. Elle s'est formée en danse contemporaine, mime et théâtre. Elle a créé la troupe *Gambas al Ajillo* avec les comédiennes V. Llinas, A. Flechner et L. Market, ce qui est devenue une des formations les plus célèbres de la movida *under* des années 1980. Plus tard elle joue dans plusieurs pièces de théâtre, notamment dans la célèbre *Postales Argentinas* de R. Bartís.

GAMBARO, Giselda (1928) : Écrivaine et dramaturge argentine. Elle commence son activité théâtrale dans le circuit théâtral indépendant, notamment à l'*Instituto Di Tella* où elle fait partie de la tendance expérimentale avec E. Pavlovsky entre autres. Elle est une des artistes interdits par la dernière dictature militaire et part en exil. Elle revient en Argentine et participe en 1981 à la première édition du *Teatro Abierto*. Ses pièces ont renouvelé le répertoire argentin, introduisant des éléments du théâtre de l'absurde, elle est aujourd'hui une des auteures plus importantes de la dramaturgie argentine.

GANDOLFO, Carlos (1931-2005) : Comédien de théâtre et de cinéma, metteur en scène et professeur de théâtre. Il commence son activité dans la compagnie *Teatro de Los Independientes*. Il quitte la scène très tôt pour se dédier à l'enseignement de théâtre, surtout les techniques de l'acteur de la méthode Stanislavski avec A. Fernandez et A. Alezzo.

GARCIA WHEBI Emilio (1964) : Performer, artiste visuels et metteur en scène. Il est membre fondateur de la troupe *El Periférico de Objetos* avec A. Alvarado et D. Veronese. Il participe en tant que performe et metteur en scène dans la plupart des pièces de la troupe. Par la suite, il continuera son travail en tant que metteur en scène et performer, se concentrant sur la multidisciplinarité des performances. Il assure des séminaires de mise en scène dans son atelier personnel.

GASALLA Antonio (1941) : Comédien, humoriste, metteur en scène et producteur théâtral. Figure célèbre de la télévision argentine et des grands théâtres de variété de la calle Corrientes (il a été appelé même « le roi de la Calle Corrientes » par la popularité de ces productions). Il s'est formé à l'École National d'Art Dramatique. Pendant les années 1970, il monte nombreuses pièces de théâtre de variété avec des figures comme C. Perciavalle, E. Pinti, entre autres. À partir des années 1980 il fera des incursions dans la télévision avec

nombreux personnages de grand succès populaire. À partir des années 1990 il aura sa propre émission, « *El Palacio de la Risa* », où seront invités nombreuses figures issues du circuit théâtral *under* des années 1980.

GÉNE, Juan Carlos (1929-2012) : Comédien, metteur en scène et dramaturge. Il est aussi connu par son intense activité syndicale et politique. Pendant les années 1960 il travaille aussi bien au théâtre qu'au cinéma. Il part en exil au Venezuela pendant la dernière dictature militaire, où il crée le CELCIT, *Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral*. Au retour, il ouvre une siège du CELCIT à Buenos Aires (avec une salle, des cours de formation et un archive théâtral). Il occupera également certains postes d'importance comme la direction du *Teatro San Martin* pendant les années 1990 et la direction de Canal 7, chaîne de télévision publique.

GUMIER MAIER, Jorge (1953) : Artiste et commissaire d'exposition. Il dirige la galerie du *Centro Cultural Ricardo Rojas* de l'Université de Buenos Aires dès sa création en 1989 et jusqu'en 1996. Il écrit pour plusieurs revues culturelles comme *EL expreso imaginario*, *El Porteno*, *Cerdos y Peces*, *Vox* et *La hoja del Rojas*. Membre du groupe éditeur de la revue *Sodoma*, du GAG (Grupe d'Action Gay)

JAVIER, Francisco : Metteur en scène, professeur de théâtre. Il développe aussi une activité comme chercheur théâtral. Il a monté plus de soixante pièces de théâtre, notamment dans le circuit de théâtre indépendant. Il a été également régisseur du *Teatro Colon*.

KOGAN Jaime (1937-1996) Comédien, metteur en scène et régisseur. Il s'est formé auprès des plusieurs artistes du théâtre indépendant comme O. Ferrigno, C. Gandolfo, H. Grilla, A. del Cioppo. Il intégra la compagnie indépendante IFT, avec laquelle il montera ses premières pièces, puis à l'Instituto Di Tella, jusqu'à fonder en 1968 le *Teatro Payro*. En 1984, après le retour à la démocratie il est convoqué par plusieurs théâtres publics comme le *Teatro San Martin* et le *Teatro Colon*.

KON Victor (1933) enseignant et producteur théâtral argentin. Il a intégré la direction du Teatro IFT et deviendra secrétaire de la FUTI.

MACHIN, Luis (1968) : Comédien de cinéma, théâtre et télévision. Il étudie dans le Sportivo Teatral de Buenos Aires avec R. Bartís, ainsi que d'actuation avec A. Ure. Il joue dans *El pecado que no se puede nombrar* et *La Pesca* de R. Bartís, ainsi que dans nombreuses pièces dans le circuit indépendant et aussi dans le circuit officiel.

MONTI, Ricardo (1944) : Dramaturge, écrivain et metteur en scène. Il est un des dramaturges plus influents dans le théâtre argentin contemporain, notamment de dramaturges comme Mauricio Kartun, Javier Daulte, Alejandro Tantanian entre autres.

NOY, Fernando (1951) : Poète, performer, comédien, dramaturge. Il a publié dans plusieurs anthologies poétiques ainsi que dans des journaux argentins comme *Clarín*, *La Nación* ou *Página 12*. Il dirige une émission radio dans *Radio Nacional*. Figure connue du théâtre *under*, très proche de Walter « Batato » Barea.

O'DONNEL, Mario (1941) : Ecrivain, psychiatre, historien et homme politique argentin. Il part en exil pendant la dictature militaire et revient en 1981 pour participer au cycle *Teatro Abierto*. Il occupe sous les différents gouvernements démocratiques post-dictature des postes de pouvoir où il met en place plusieurs politiques de promotion de la culture et des arts. Il a écrit des ouvrages historiques mais aussi de fiction et de théâtre. En 2011 il a fondé *l'Instituto de Revisiónismo Histórico Argentino e Iberoamericano*.

ONETTO, Maria (1966) : Comédienne de théâtre, cinéma et télévision. Elle s'est formée au sein de le Sportivo Teatral de Buenos Aires avec R. Bartís entre 1991 et 1995. En tant que comédienne, elle commence son activité dans les pièces mises en scène par J. Daulte, R. Spregelburd et D. Veronese. Elle est aujourd'hui une des comédiennes plus reconnues du théâtre indépendant.

PAULA, Romina (1979) : Comédienne de théâtre, cinéma et télévision, metteuse en scène, dramaturge et écrivaine. Elle s'est formé au sein des ateliers de A. Catalan, P. Audivert et à le *Sportivo Teatral* de R. Bartís. Elle a écrit et mis en scène des pièces comme « *El tiempo todo entero* » ou « *Faun* » a qui ont eu beaucoup de succès en Argentine et à l'étranger. Elle apparaît également dans certains films du Nouveau Cinéma Argentin, notamment « *El Estudiante* ». Elle est une des représentants le plus importants de la dernière génération du théâtre indépendant.

PAVLOVSKY, Eduardo (1933-2015) : Comédien, dramaturge et metteur en scène argentin. Psychiatre, il intègre la pratique théâtrale dans sa profession de médecine, il est un des premiers en Argentine à se servir des techniques du psychodrame. Il commence son activité dans le circuit indépendant, faisant partie de la tendance du théâtre expérimental des années 1960. Il est un des artistes interdits par la dernière dictature militaire et part en exil, à cause justement d'une de ces pièces, « *Telaranas* ». Il est considéré comme l'un des dramaturges plus importants du théâtre indépendant, surtout par son travail sur la psychologie de la terreur et de la torture. Il a écrit plusieurs livres sur les techniques du psychodrame, du processus créateur, sur théâtre et politique, etc.

PELLETTIERI Osvaldo : Théâtrologue et critique théâtral, fondateur des études théâtrales en Argentine. Il est directeur de la chaire « Histoire du Théâtre Argentin et Latino-américain » de l'Université de Buenos Aires. Chercheur du *CONYCEP*. Fondateur en 1987 du GETEA, *Grupo de Estudios de Teatro Argentino* et de la collection *Cuadernos del GETEA* et de la revue *Teatro XX*. Fondateur du Congrès International de Théâtre Argentin et Latino-Américain. Il est l'éditeur des volumes de *Historia del Teatro Argentino*. Il a fondé et dirigé la *Maestria en Estudios de Cine y Teatro Latinoamericano* de l'UBA. Il a écrit également des critiques théâtrales pour le journal Clarin.

PENSOTTI Mariano (1973) : Metteur en scène, réalisateur et dramaturge. Il a fait des études de cinéma, d'arts plastiques et de théâtre. En 2005 il fonde le *Grupo Marea*, groupe artistique interdisciplinaire avec lequel il crée des pièces comme « *El pasado es un animal grotesco* » (2011), *Cineastas* (2013) ou la plus récent *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* (2015) programmé au Festival d'Avignon.

PERINELLI, Roberto (1950) : Metteur en scène et dramaturge. Il appartient à la dernière génération du mouvement du théâtre indépendant. Il participe à *Teatro Abierto* 1981. Pendant les années 1980 et 1990 il sera directeur de l'Ecole Municipale d'Art Dramatique lors de sa restructuration pendant la post-dictature. Il travaille aussi pour le Théâtre San Martin. Il est membre de la Fondation SOMI et responsable de la direction de la rénovation du *Teatro del Pueblo*.

QUINTEROS, Lorenzo (1945) : Comédien de théâtre, cinéma et télévision, metteur en scène et professeur de théâtre. Il fait ces études à l'Escuela Nacional de Arte Dramatico. Il a eu une intense activité dans le circuit théâtral indépendant pendant les années 1970 et 1980. Il fut professeur de théâtre pendant les années 1970 à l'Escuela Nacional de Arte Dramatico et de l'atelier de comédiens du Teatro Municipal San Martin pendant les années 1980. Il donne aujourd'hui des cours de jeu et de mise en scène dans son atelier personnel.

SERRANO Raul (1938) : Comédien, metteur en scène et professeur de théâtre. Formé avec Lee Strasberg et Jean Vilar entre autres. Il publia en 1981 « *La dialéctica del trabajo creador del actor* » et en 1996 « *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor* ». Il privilégie la méthode des actions physiques de Stanislavsky face aux développements plus psychanalytiques de la méthode Strasberg.

SOMIGLIANA, Carlos (1932-1987) : Dramaturge. Il est une figure importante dans le théâtre indépendant pendant les années 1960. Il fut membre du groupe organisateur du festival *Teatro Abierto*. Avec un groupe de dramaturges et metteurs en scène du théâtre indépendant, il ouvre en 1986 *El Teatro de la Campana*, dans les locaux de l'ancien *Teatro del Pueblo*.

SOSA PUJATO, Leopoldo : Professeur d'histoire sociale latino-américaine du nouveau département de Sciences Politiques au sein de l'UBA, et en parallèle directeur du CBC (Cycle Basique Commun) de l'UBA. Depuis 1986 il sera le directeur artistique du Centro Cultural Ricardo Rojas.

SPREGELBURD, Rafael (1970) : Comédien de théâtre et cinéma, metteur en scène, dramaturge et traducteur de théâtre. Il s'est formé au sein des ateliers de le Sportivo Teatral de R. Bartís ainsi que dans les ateliers de dramaturgie de M. Kartun. Il fait partie pendant les années 1990 du groupe *Caraja-ji*. Il écrit nombreuses pièces qu'il met en scène en Argentine et à l'étranger. Il joue aussi dans des films du Nouveau Cinéma Argentin et dans certaines mini-séries de télévision. Artiste prolifique, il est considéré aujourd'hui une des figures de référence du théâtre argentin qui émerge pendant l'après-dictature.

STAIFF, Kiev (1927) : Producteur théâtral et critique culturel argentin. Il a dirigé le *Théâtre San Martin* pendant trois périodes (1971-1973, 1976-1989 et 1998-2010).

SZCHUMACHER, Rubén (1951) : Comédien, metteur en scène et régisseur, professeur de mise en scène. Depuis 1974 il est également professeur de théâtre dans différentes institutions (à l'Ecole Nationale d'Art Dramatique, à l'*Instituto Superior de Arte del Teatro Colon*, au *Centro Cultural Ricardo Rojas*, à l'*Universidad Nacional de las Artes* de l'UBA). Il fonde et dirige la salle indépendante *Elkafka Espacio Teatral*, et plus récemment il est nommé directeur du *Teatro Payro*.

TANTANIAN, Alejandro (1966) : Comédien, chanteur, metteur en scène et dramaturge. Pendant les années 1990 il a fait partie de la troupe *El Periférico de Objetos* et du groupe *Caraja-ji*. Il a écrit plus d'une vingtaine de pièces théâtrales qui sont jouées en Argentine et à l'étranger. Il a créé et dirigé *Panorama Sur*, plateforme de formation et de diffusion de la dramaturgie latino-américaine. Depuis 2017, il est le directeur du *Teatro Nacional Cervantes*.

TELLAS, Vivi. Metteuse en scène. Elle a fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts et à l'Ecole National d'Art Dramatique. Elle a eu un rôle très important dans l'essor du théâtre *under* pendant les années 1990, en faisant partie du groupe *Las Bay Biscuit*, puis à travers la création du *Festival de Teatro Malo*. Elle inventera ensuite la notion de « bio-drame » qui guidera ses prochaines créations. En 1990, elle fonde le *CeT (Centro de*

Investicacion Teatral) au sein du CCRR, qu'elle dirige jusqu'en 2002. Entre 1998 et 2000, elle est conseillère pour les arts de la scène au *Centro Cultural Recoleta* et entre 2001 et 2009 elle dirige le *Teatro Sarmiento*.

TOLCACHIR, Claudio (1975) : Comédien de théâtre et cinéma, metteur en scène et dramaturge. Il s'est formé à *Andamio 90* d'Alejandra Boero et au CELCIT avec Juan Carlos Gené et Veronica Oddo. En 1999 il la compagnie, école et salle théâtrale *Timbre 4*, où il met en scène ses pièces et assure des formations théâtrales jusqu'à aujourd'hui. « *La omision de la familia Coleman* (2005), « *Tercer Cuerpo* » (2008), « *El viento en un violin* » (2011) font partie de ses pièces plus connues. Sa récent « *Dinamo* » (2015) a été programmé au Festival d'Avignon en 2015. Il est aujourd'hui une des figures de référence du théâtre indépendant argentin.

TORTONESE, Humberto (1964) Comédien argentin du théâtre et télévision. Il a participé du théâtre *under*, notamment dans le trio humoristique avec A. Urdapilleta et B. Barea.

TREJO, Mario (1926-2012) : Poète, dramaturge, metteur en scène et journaliste. Artiste aux multiples facettes, Trejo se forma dans les cénacles d'art expérimental de la ville de Buenos Aires – HIGO Club, Grupo de Arte Concreto-Invencción, Instituto Di Tella – et comme éditeur de la revue *Letra y Linea*. Il écrit également de la poésie ainsi que plusieurs pièces, notamment la polémique « *Libertad y otras intoxicaciones* ».

URDAPILLET, Alejandro (1954-2013) : Comédien du théâtre, cinéma et télévision, écrivain et dramaturge. Il a eu un rôle fondamental dans le théâtre *under*, où il écrit des textes et joue dans des pièces ou performances avec entre autres H. Tortonese et B. Barea. Il a également participé à l'émission de télévision « *El Palacio de la* » d'A. Gasalla. À partir des années 1990, il interprètera nombreux rôles dans le théâtre indépendant, notamment celui de Polonio dans la pièce « *Hamlet o la guerra de los teatros* » de R. Bartís.

URE Alberto (1940 –1917) Metteur en scène et professeur de théâtre. Il s'est formé auprès de C. Gandolfo et A. Fernandez. Il écrit nombreux articles et textes théoriques sur le théâtre, rassemblés dans deux ouvrages récents sous le titre *Ponete el antifaz, escritos, dichos y entrevistas* (2009) et *Sacate la careta : ensayos sobre teatro, politica y cultura* (2003). Il a été également directeur de télévision et professeur d'actuation face aux caméras.

URONDO, Paco (1930-1976) Écrivain, poète, journaliste et militant argentin. En 1973, il fut désigné comme directeur de l'Institut de Philosophie et Lettres de l'Université de Buenos Aires. Il a participé activement à des organisations qui sont passées à la lutte armée, comme la *FAR* et *Montoneros*. En plus de sa vaste production poétique (*Del otro lado, Adolecer, Larga distancia*), il a écrit des pièces de théâtre (*Veraneando y sainete con variaciones* en 1966) et des scénarios pour la télévision (*Las chicas* en 1966) et le cinéma (*Pajarito Gomez, El ABC del amor, Turismo de Carretera*). En 1976, il fut assassiné lors d'un affrontement avec la police.

VERONESE, Daniel (1955) : Metteur en scène, dramaturge, marionnettiste et scénographe. Il est membre fondateur de la troupe *El Periférico de Objetos*, avec Ana Alvarado et Emilio Garcia Wehbi. En parallèle à ce groupe il met en scène des pièces dont ils auteur *Mujeres que sonaron caballos* (2001) ou bien il adapte des pièces classiques de Tchekhov où Ibsen *Un hombre que se ahoga, adaptation des Trois sœurs de Tchekhov* (2004), *Espia a una mujer que se mata, adaptacion de Oncle Vania de Tchekhov* (2006), entre autres. Après la dissolution du *Periférico* il continue à travailler en tant que metteur en scène et dramaturge, développant un travail singulier avec les comédiens. Il est considéré aujourd'hui une des références les plus importants du théâtre argentin.

VILLANUEVA, Roberto (1929-2005) : Comédien, metteur en scène et scénographe. Il a eu un rôle important dans le théâtre expérimental des années 1960, notamment à l'*Instituto Di Tella*. Exilé en Espagne pendant la dernière dictature militaire, il retourne en Argentine en 1994 où il continuera à travailler au théâtre et au cinéma.

VIOLA Omar. Entrepreneur du spectacle argentin. Fondateur avec Horacio Gabin du *Centro Parakultural* qui fonctionnera pendant les années 1980 et 1990 comme centre de la movida *under*. Par la suite il s'a dédié en suite à la gestion des autres centres culturelles liées à l'activité indépendante, notamment au nouveau tango.

WALSH, Rodolfo (1927-1977) : Écrivain, journaliste et militant argentin. Il a joué un rôle actif au sein d'organisations comme les *FAP* et *Montoneros*. Il a écrit les romans *Operación Masacre* (1957) et *¿Quién mató a Rosendo ?* (1969) ainsi que des pièces de théâtre *La granada* et *La Batalla*, toutes deux en 1965. Il fait partie de la liste des disparus durant la dictature militaire.

YENI Felisa (1936-2007) : Comédienne, metteuse en scène et professeure de théâtre. Elle a eu un important rôle dans le circuit théâtral indépendant comme directrice avec son mari, Jaime Kogan, du *Teatro Payro*.

YUNQUE, Álvaro (1889-1982) : Poète, dramaturge et journaliste argentin, collaborateur du journal anarchiste *La Protesta* et des revues *Campana de Palo, Claridad, Los Pensadores* et *Caras y Caretas*. Militant du Partido Comunista Argentino. La dictature de 1977 a interdit et brûlé tous ses ouvrages. Il y a eu une importante activité dans le mouvement des théâtres indépendants et dans la promotion d'une dramaturgie nationale.

ANNEXES

I. MÉTHODOLOGIE

I. A. Corpus de spectacles

LISTE DE SPECTACLES ÉTUDIÉS PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

1930 - 1955

300 MILLONES (1932), écrit par Roberto Arlt, mise en scène par Leonidas Barletta, Teatro del Pueblo, Buenos Aires, 17 juin 1932.

EL PUENTE (1949) écrit et mise en scène par Carlos Gorostiza, Teatro La Máscara, 4 mai 1949.

EL CENTROFOWARD MURIÓ AL AMANECER (1955) écrit par Agustín Cuzzani, Teatro La Máscara, Buenos Aires, 1955

1955 - 1983

LA ESPERA TRAGICA (1962) écrit par Eduardo Pavlovsky, mise en scène par Julio Tahier, Nuevo Teatro, Buenos Aires, 10 décembre 1962.

EL DESATINO (1964) écrit par Giselda Gambaro, mise en scène par Jorge Petraglia, Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1964.

NUESTRO FIN DE SEMANA (1964) écrit par Ricardo Cossa mise en scène par Yirair Mossian, Teatro Rio Bamba, Buenos Aires, 27 mars 1964

LIBERTAD Y OTRAS INTOXICACIONES (1967) écrit et mise en scène par Mario Trejo, Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1967.

EL AVION NEGRO (1970) écrit par Roberto Cossa, Ricardo Talensnik, German Roszenmacher et Carlos Somigliana, Buenos Aires, le 20 juillet 1970.

LA NONA (1977) écrit par Ricardo Cossa, mise en scène par Carlos Gorostiza, Buenos Aires, Teatro Lasalle, le 17 août 1977.

TELARAÑAS (1978) écrit par Eduardo Pavlovsky, mise en scène par Alberto Ure, Teatro Payro, Buenos Aires, 1978.

MARATÓN (1980) écrit par Ricardo Monti, mise en scène par Jaime Kogan, Los Teatros de San Telmo, Buenos Aires, 13 juin, 1980

GRIS DE AUSENCIA (1981) écrit par Roberto Cossa, mise en scène par Carlos Gandolfo, Ciclo Teatro Abierto, Teatro del Picadero, Buenos Aires, juillet-septembre, 1981

DECIR SI (1981) écrit par Giselda Gambaro, mise en scène par Jorge Petraglia, Ciclo Teatro Abierto, Teatro del Picadero, Buenos Aires, juillet-septembre, 1981

LEJANA TIERRA PROMETIDA (1981) écrit par Ricardo Halac, mise en scène par Omar Grasso, Ciclo Teatro Abierto, Teatro del Picadero, Buenos Aires, juillet-septembre, 1981

LA CORTINA DE ABALORIOS (1981) écrit par Ricardo Monti, mise en scène par Omar Grasso, Ciclo Teatro Abierto, Teatro del Picadero, Buenos Aires, juillet -septembre, 1981

TERCERO INCLUIDO (1981) écrit par Eduardo Pavlovsky, mise en scène par Julio Tahier, Ciclo Teatro Abierto, Teatro del Picadero, Buenos Aires, juillet -septembre, 1981.

1983 – 2003 : CORPUS SPECIFIQUE (*spectacles étudiés en détail)

Batato Barea - Teatro Under

*LOS PERROS COMEN HUESOS (1985), écrite par Batato Barea d'après textes d'Alejandra Pizarnik, Centro Cultural San Martín et Parakultural (Buenos Aires)

LOS PAPELES HERIDOS DE...TINTA (1987) d'après textes de Fernando Noy et de Marosa Di Giorgio, performance et mise en scène Batato Barea, Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires)

*LOS FABRICANTES DE TORTAS (1989) écrite par Alejandro Urdapilleta, performance et mise en scène par Batato Barea et Alejandro Urdapilleta, Centro Cultural Ricardo Rojas, (Buenos Aires)

LA CARANCHA. UNA DAMA SIN LÍMITES (1991), écrite, joué et mise en scène par Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese et Batato Barea, Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires).

Ricardo Bartís / Sportivo Teatral de Buenos Aires

TELARAÑAS (1985) écrite par Eduardo Pavlovsky, mise en scène par Ricardo Bartís,

*POSTALES ARGENTINAS (1989) écrite par Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert et Alfredo Ramos, mise en scène par Ricardo Bartís, Teatro Municipal General San Martín, Salle Cunill Cabanellas, Buenos Aires, 6 avril 1989.

*HAMLET O LA GUERRA DE LOS TEATROS (1991) version libre d'Hamlet de William Shakespeare par Ricardo Bartís, mise en scène par Ricardo Bartís, Teatro Municipal General San Martín, Salle Cunill Cabanellas, Buenos Aires, 16 octobre 1991.

*MUÑECA (1994) écrite par Armando Discépolo, version de Ricardo Bartís, mise en scène par Ricardo Bartís, El callejón de los deseos, Buenos Aires, juin 1994.

*EL CORTE (1996) création collective du Sportivo Teatral, mise en scène par Ricardo Bartís, Teatro Nacional Cervantes, Sala Orestes Caviglia, Buenos Aires, septembre 1996.

*EL PECADO QUE NO SE PUEDE NOMBRAR (1998) écrite par Ricardo Bartís d'après Los siete locos et Los Lanzallamas de Roberto Arlt, mise en scène par Ricardo Bartís, Sala del Sportivo Teatral, Buenos Aires, juillet 1998.

El Periférico de Objetos

UBU REY(1990) mise en scène par Emilio Garcia Wehbi et El Periférico de Objetos, Centro Parakultural, 1990.

EL HOMBRE DE ARENA(1992) mise en scène par Emilio Garcia Wehbi et Ana Alvarado, dramaturgie de Daniel Veronese d'après l'oeuvre d'E.T.A. Hoffmann, Teatro Lara, Buenos Aires, (La Movida VI, Festival de Nuevas Tendencias Escénicas), 1991.

VARIACIONES SOBRE B...(1992), mise en scène par Emilio Garcia Wehbi, Ana Alvarado et El Periférico de Objetos, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (La Movida V. Festival de Nuevas Tendencias Escénicas), 1992.

CAMARA GESELL(1994) mise en scène par Emilio Garcia Wehbi, Ana Alvarado et Daniel Veronese, dramaturgie de Daniel Veronese, Sala Babilonia, Buenos Aires, 1994.

*MÁQUINA HAMLET (1995) mise en scène par El Periférico de Objetos d'après *Hamletmachine* d'Heiner Müller, El Callejón de los Deseos, Buenos Aires, 1995.

CIRCONEGRO (1996) mise en scène par El Periférico de Objetos, Teatro Cervantes, Buenos Aires 1996.

ZOOEDIPUS (1998) mise en scène par El Periférico de Objetos, Sala Babilonia, Buenos Aires 1998.

Autres

(*)MARTHA STUTZ (1997) écrite par Javier Daulte, mise en scène par Diego Kogan, Teatro General San Martín, Sala Cunill Cabanellas, Buenos Aires, le 23 mai 1997.

OPEN HOUSE (2002) écrite et mise en scène par Daniel Veronese, El Camarín de las Musas, Buenos Aires, 2002.

BIZARRA (2003) écrite et mise en scène par Rafael Sprengelburd, Sala Batato Barea, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 19 août 2003.

Après 2003

*MI VIDA DESPUÉS (2009) écrite par Lola Arias d'après les récits des comédiens, mise en scène par Lola Arias, Teatro Sarmiento, Complejo Teatral de Buenos Aires, 26 mars 2009.

EL PASADO ES UN ANIMAL GROTESCO (2010) écrite et mise en scène par Mariano Pensotti, Teatro Sarmiento, Complejo Teatral de Buenos Aires, 2010.

*VIEJO SOLO Y PUTO (2012) écriture collective, mise en scène par Sergio Boris, Espacio Callejon, Buenos Aires, 2012.

MUÑECA (2014) d'après le texte d'Armando Discèpolo, mise en scène par Pompeyo Audivert et Andrés Magnone, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2014.

I. B. Liste de personnes interviewées

ARGENTINE :

Artistes

ALEJANDRO CATALÁN, Comédien, metteur en scène, dramaturge.
ALEJANDRO TANTANIÁN, Comédien, metteur en scène, dramaturge.
ANA ALVARADO, Metteuse en scène, Periférico de Objetos.
ANALIA COUCEYRO, Comédienne, metteuse en scène, dramaturge.
BERNARDO CAREY, Metteur en scène, dramaturge, directeur d'Argentores.
IGNACIO APOLO, Metteur en scène, dramaturge, ex-Caraja-ji.
ROBERTO PERINELLI, Metteur en scène, dramaturge.
RUBEN SCHUMAGER, Metteur en scène, dramaturge, directeur du ElKafka Teatro.
CRISTINA VANEGAS, Comédienne, Metteuse en scène, directrice de El extranjero 18.
SERGIO BORIS, Comédien, metteur en scène, dramaturge.
JAVIER DAULTE, Metteur en scène, dramaturge, ex-Caraja-ji.
LORENZO QUINTEROS, Comédien, metteur en scène, dramaturge.
MARÍA JOSÉ GOLDÍN, Danseuse, directrice de la salle Pata de Ganso.
RAMÓN LAMAS, Comedien, ex Periférico de Objetos
RAFAEL SPREGELBURD, Comédien, metteur en scène, dramaturge, ex Caraja-ji.
EMILIO GARCÍA WEHBI, Metteur en scène, performer, ex Periférico de Objetos
RICARDO BARTÍS, Comédien, metteur en scène, dramaturge, directeur du Sportivo Teatral
CLAUDIO TOLCACHIR, Comédien, metteur en scène, dramaturge, directeur de Timbre 4

Mediateurs

ALBERTO CATTAN, directeur de Proteatro de la Ville de Buenos Aires
ADRIANA COCCHETI, Centro Cultural Ricardo Rojas
MECHA DAMONTE, Centro Cultural Ricardo Rojas, ex gestionnaire à Babilonia.
PABLO BOLANOS, Centro Cultural Ricardo Rojas
FELICITA LUNAS, Productrice de Daniel Veronese, ex-productrice du Periférico de Objetos

Critiques - Chercheurs

CARLOS FOS, chercheur, directeur de la bibliothèque du Teatro M. G. San Martin.
IRENE VILLAGRAS, critique, chercheuse.
BEATRIZ TRASTOY, critique, chercheuse de l'Université de Buenos Aires.
ELSA DURCAROFF, chercheuse en lettres de l'Université de Buenos Aires.

HILDA CABRERA, critique journalistique.

URUGUAY :

ALBERTO RESTUCCIA, comédien, metteur en scène, fondateur de Teatro Uno.

DIANA VENEZIANO, comédienne, metteuse en scène.

FERNANDO TOJA, comédien, Teatro Circular de Montevideo.

HECTOR GUIDO, comédien, metteur en scène, directeur du Teatro El Galpon.

JORGE CURI, metteur en scène, dramaturge, Teatro Circular de Montevideo, Teatro Victoria.

MARÍA DODERA, metteuse en scène, dramaturge.

MARIANELLA MORENA, metteuse en scène, dramaturge.

MARINA RODRIGUEZ, comédienne, Teatro El Galpon.

MARISA BENTANCOUR, comédienne, metteuse en scène, directrice de l'Instituto de Actuacion Montevideo

ROBERTO SUAREZ, comédien, metteur en scène, dramaturge.

VICTOR MANUEL LEITES, dramaturge.

ALBERTO RIVERO, comédien, metteur en scène, ancien directeur de l'Ecole Municipal d'Art Dramatique

SERGIO BLANCO, metteur en scène, dramaturge.

LUIS VIDAL, comédien, metteur en scène.

RAÚL NUÑEZ, performer.

CHILI :

RAMÓN GRIFFERO , metteur en scène, dramaturge.

MA. DE LA LUZ HURTADO, sociologue, chercheuse de l'Universidad Catolica de Chile.

COCA DUARTE, dramaturge, chercheuse de l'Universidad Catolica de Chile.

MAURICIO BERRÍA , dramaturge, chercheur de l'Universidad Nacional de Chile.

INÉS STRANGER, dramaturge, chercheuse de l'Universidad Catolica de Chile.

I. C. Archives consultés

ARCHIVES PUBLIQUES :

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO, Bibliothèque, Av. Santa Fe 1243 (7° Piso) CABA, Argentine. (Ouvrages, articles, textes de pièces)

TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTIN, Bibliothèque, Av. Corrientes 1530, CABA, Argentine. Direction : Carlos Fos. (Ouvrages et articles ; Revue Teatro XX ; Archive audiovisuel et matériel autour des pièces représentées au TMGSM).

ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentine), Bibliothèque, Juncal 1825, CABA, Argentine. Direction : Karina Caruso. (Textes des pièces, archive de presse 1986-2003).

GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino),_Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Bibliothèque, 25 de Mayo 217 (4° piso) CABA, Argentine. Directrice : Marina Sikora. (Ouvrage et articles universitaires, Revue Teatro XXI).

CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS, Centro de Documentación y Archivo, Av. Corrientes 2038, CABA, Argentine. Responsables: Andrea Cochetti et Mercedes Lamothe. (Archive de La Hoja del Rojas; Archive de pièces représentées au CCRR).

CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), Archive, Moreno 431, CABA, Argentine. (Texte des pièces).

MAISON JEAN VILAR, Bibliothèque National de France, Département des Arts du spectacle, 8 rue de Mons, Avignon, France. (Archive du Festival d'Avignon).

ARCHIVES PRIVES :

Archive d'Ana Alvarado (sur l'activité de El Periférico de Objetos)

Archive de Rubén Szuchmacher (sur l'activité du Centro Cultures Ricardo Rojas et sur sa trajectoire)

Archive de Felicita Luna (sur l'activité de El Periférico de Objetos)

Archive du Sportivo Teatral de Buenos Aires (sur les mises en scènes de Ricardo Bartís).

Archive de Maria Jose Goldin (Archive de la Revue Pata de Ganso).

I. D. Cartographie

SOURCES

- Liste de salles de théâtre « non-officielles » élaboré par Proteatro de la Ville de Buenos Aires.
Disponible on line : <http://www.buenosaires.gob.ar/proteatro/registro/salasteatrales>
- Liste de salles d'AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales y Musicales).
Disponible on line: <http://www.aadet.org.ar/>
- Répertoire des salles indépendantes publié dans l'ouvrage GRAFF Juan Graff et GROCH Ana, Teatros independientes de Buenos Aires, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2004.
- Consultation personnelle (par téléphone et par internet).

I. F. Organisation des données récoltées

Méthode	Objets	Descriptif
A. Entretiens	Artistes	<ul style="list-style-type: none"> - Metteurs en scène, dramaturges et/ou comédiens du théâtre indépendant ayant débuté leur activité avant 1983 (Génération 1) - Metteurs en scène, dramaturges et/ou comédiens du théâtre indépendant ayant débuté leur activité après 1983 (Génération 2)
	Médiateurs	<ul style="list-style-type: none"> - Responsables des centres culturelles ou des institutions théâtrales. - Responsables de politiques culturelles destinées au théâtre. - Membre des jurys de prix, de concours ou des subventions publiques.
	Critiques	<ul style="list-style-type: none"> - Université - Journalistique
B. Archive	Pièces de théâtre	Recueil d'enregistrements, des textes et des critiques d'un corpus de spectacles de la période.
	Presse	- Recueil de la critique des journaux d'une sélection d'artistes pendant la période 1986-1998. Construction d'une base de données avec : nombre du journal, date, auteur, objet, titre, extraits, photos.
	Revue de divulgation	<ul style="list-style-type: none"> - Liste des revues de la période. - Archive photographique de la revue <i>Teatro XX</i> (années 1960), la revue <i>Pata de Ganso</i> (1986-1988) ; la revue <i>La Hoja del Rojas</i> (1988-1997).
	Revue académiques	<ul style="list-style-type: none"> - Liste des revues apparues pendant la période et périodicité - Archive photographique de la revue <i>Teatro XXI</i>
	Publications sur le théâtre argentin post-dictature	- Liste des publications pour la période 1989-1999.
C. Cartographie	Distribution spatiale des salles théâtrales à Buenos Aires : 1989, 1999 et 2003.	<ul style="list-style-type: none"> - Construction d'une base de données avec les variables : <ul style="list-style-type: none"> - Nom de la salle - Type (Indépendante, Publique, Privée) - Adresse - Année d'inauguration - Année de fermeture - Nombre d'espaces de représentation - Capacité moyenne de la salle - Description de l'espace - Activités - Géoréférencement des salles à travers le logiciel QGIS
D. Observation Participant	Ateliers de théâtre	<ul style="list-style-type: none"> - Cours de Pompeyo Audivert - Cours d'Alejandro Catalan - Cours de Cristina Banegas
	Spectatrice	<ul style="list-style-type: none"> - Mi vida después de Lola Arias - Viejo solo y puto de Sergio Boris

II. DOCUMENTS

II. A. Loi nationale du théâtre (1997)

TEXTE DE LA LEY NACIONAL DEL TEATRO N°24.800

Buenos Aires, 23 de abril de 1997.
Al señor Presidente de la Nación.

Tengo el honor de dirigirme al señor Presidente, a fin de comunicarle que el H. Senado, en sesión de la fecha, ha considerado la confirmación de la H. Cámara de Diputados de su sanción anterior en las observaciones parciales al Proyecto de Ley Nacional del Teatro registrada bajo en N° 24.800, y ha tenido a bien confirmar también la propia con el voto unánime de los presentes, quedando así definitivamente sancionado el proyecto según lo dispuesto en el artículo 83 de la Constitución Nacional.

LEY NACIONAL DEL TEATRO

Ley 24.800

Generalidades. Instituto Nacional del Teatro. Régimen económico y financiero. Otras disposiciones.

Sancionada: Marzo 19 de 1997.

Promulgada Parcialmente: Abril 14 de 1997.

El Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina reunidos en Congreso, etc. sancionan con fuerza de Ley:

LEY NACIONAL DEL TEATRO

TITULO I

Generalidades

CAPITULO I

De la actividad teatral

ARTICULO 1°- La actividad teatral, par su contribución al afianzamiento de la cultura, será objeto de la promoción y apoyo del Estado Nacional.

ARTICULO 2°-A los fines de la presente ley. se considerará como actividad teatral a toda representación de un hecho dramático, manifestada artísticamente a través de distintos géneros interpretativos según las siguientes pautas:

- a) Que constituya un espectáculo público y sea llevado a cabo por trabajadores de teatro en forma directa y real, y no a través de sus Imágenes;
- b) Que refleje alguna de las modalidades teatrales existentes o que fueren creadas tales como la tragedia, comedia, sainete, teatro musical, leído de títeres, expresión corporal, de cámara, teatro danza y otras que posean carácter experimental o sean susceptibles de adoptarse en el futuro;
- c) Que conforme un espectáculo artístico que implique la participación real y directa de uno o más sujetos compartiendo un espacio común con su auditorio. Asimismo forman parte de las manifestaciones y actividad teatral las creaciones, investigaciones, documentaciones y enseñanzas afines al quehacer descrito en los incisos anteriores.

ARTICULO 3°- Serán considerados como quienes se encuentren dentro de las siguientes previsiones:

- a) Los que tengan relación directa con el público, en función de un hecho teatral;
- b) Los que tengan relación directa con la realización artística del hecho teatral, aunque no con el público;
- c) Los que indirectamente se vinculen con el hecho teatral sean Investigadores, instructores o docentes de teatro.

ARTICULO 4°- Gozarán de expresa y preferente atención para el desarrollo de sus actividades los espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria, como asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad competente una programación preferentemente anual. Para ello se establecerá, en la reglamentación, un régimen de concentración a fin de propiciar y favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en todas sus formas.

ARTICULO 5°- El organismo competente reglamentará y efectivizará las contribuciones al montaje y mantenimiento en escena de las actividades teatrales objeto de la promoción y apoyo que establece esta ley. Igual criterio se adoptará para el mantenimiento y desarrollo de los espacios escénicos.

ARTICULO 6°- Se concederán los beneficios de la presente ley a los espectáculos que promuevan los valores de la cultura universal, así como aquellos emergentes de cooperación o convenios internacionales donde participe la República Argentina.

Preferente atención se le prestara a las obras teatrales de autores nacionales y a los conjuntos que las pongan en escena.

TITULO II

Instituto Nacional del Teatro

CAPITULO I

Creación y atribuciones

ARTICULO 7º- Créase el Instituto Nacional del Teatro como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral, y autoridad de aplicación de esta ley.

Tendrá autarquía administrativa y funcionará en jurisdicción de la Secretaría de Cultura de la Nación.

ARTICULO 8º- Son atribuciones del Instituto Nacional del Teatro, las siguientes:

- a) Otorgar los beneficios previstos por esta ley a la actividad teatral;
- b) Ejercer la representación de la actividad teatral ante organismos y entidades de distintos ámbitos y jurisdicciones;
- c) Administrar los recursos específicos asignados para su funcionamiento, y aquellos provenientes de su accionar técnico - cultural y demás actividades vinculadas al cumplimiento de su cometido;
- d) Aplicar multas y sanciones que se deriven del ejercicio de su cometido, y promover como agente público las acciones derivadas del cumplimiento de la presente ley;
- e) Estar en juicio como actor o demandado, por intermedio de los apoderados que designe al efecto, con relación a los derechos y obligaciones de las que pueda ser titular, pudiendo transigir, comprometer en árbitros, prorrogar jurisdicciones, desistir de apelaciones, y renunciar a las prescripciones adquiridas;
- f) Actuar, cuando así le fuere solicitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, como agente ejecutivo en proyectos y programas internacionales en la materia de su competencia;
- g) Designar, promover y remover al personal y fijar sus remuneraciones siguiendo los procedimientos legales normativos del caso;
- h) Prestar su asesoramiento a los poderes públicos, nacionales o provinciales, en materia de su especialidad, cuando ello le sea requerido;
- i) Elevar ante las autoridades, organismos y entidades de diversas jurisdicciones y ámbitos, las ponencias y sugerencias que estime convenientes en el área de su competencia y jurisdicción.

CAPITULO II

Organización y funciones

ARTICULO 9º.- El Instituto Nacional del Teatro estará conducido por un consejo de dirección integrado por:

- a) El director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, designado por el Poder Ejecutivo;
- b) Un representante de la Secretaría de Cultura de la Nación;
- c) Un representante del quehacer teatral por cada una de las regiones culturales argentinas, uno de los cuales será elegido por sus pares del consejo de dirección como secretario general del mismo;
- d) Cuatro representantes del quehacer teatral, elegidos a nivel nacional sin especificación territorial. Podrá ampliarse hasta seis (6) representantes, cuando las necesidades lo requieran, previo acuerdo unánime del consejo de dirección. A excepción del director ejecutivo y el representante de la Secretaría de Cultura de la Nación, la duración en el cargo de los miembros del consejo será de dos años y no será posible su reelección inmediata o consecutiva sino con el intervalo de un periodo.

ARTICULO 10.- Los representantes provinciales de las regiones culturales, serán designados mediante un concurso público de antecedentes y oposición convocado específicamente para cubrir dichos cargos de acuerdo a normas establecidas por el Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP), o el organismo que lo reemplace en sus funciones actuando este último instituto como organizador y supervisor del jurado de selección. Los representantes provinciales seleccionados elegirán, entre ellos, el representante regional. Dichos representantes provinciales se reunirán periódicamente, a los efectos de su cometido.

Dentro de los mismos criterios de selección serán elegidos los representantes del quehacer teatral, especificados en el inciso d) del artículo 9º, debiendo estos últimos ser avalados por alguna de las instituciones reconocidas que actúan dentro del marco del quehacer teatral, tales como: Asociación Argentina de Actores, Asociación de Empresarios Teatrales, Asociación de Teatros Independientes, Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) entre otras.

Todos los integrantes del consejo de dirección deberán poseer idoneidad y antecedentes profesionales que los acrediten para el cargo.

ARTICULO 11.- No está permitido a los miembros del consejo, durante el período de permanencia en el cargo, como tampoco durante los seis meses posteriores presentar proyectos como persona física o jurídica, por sí mismos o por interpósita persona. Dicha prohibición no incluye por extensión a las entidades o instituciones públicas o privadas que los avalen.

ARTICULO 12.- Toda resolución violatoria del régimen legal y disposiciones internas del consejo de dirección imponen responsabilidad personal y solidaria a los miembros de la misma que hubieran estado presentes y no hubieran hecho constar su voto negativo en el acta de la sesión respectiva.

ARTICULO 13.- A los fines del cumplimiento de la presente ley, la actual Dirección Nacional del Teatro dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación será reemplazada por los organismos previstos por esta ley.

El reglamento de funcionamiento del consejo de dirección será redactado y puesto en vigencia por el mismo en un plazo no mayor a los 30 días de su designación.

ARTICULO 14.- Son funciones del consejo de dirección las siguientes:

- a) Planificar las actividades anuales del Instituto Nacional del Teatro;
- b) Impulsar la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura:
- c) Elaborar, concentrar, coordinar y coadyuvar en la ejecución de las actividades teatrales de las diversas jurisdicciones, propugnando formas participativas y descentralizadas en la formulación y aplicación de las mismas, respetando las particularidades locales y regionales y la transparencia de los procesos y procedimientos de ejecución de las mismas;
- d) Coordinar con las distintas jurisdicciones la planificación y desarrollo de las actividades teatrales de carácter oficial:
- e) Fomentar las actividades teatrales a través de la organización de concursos, certámenes, muestras y festivales; el otorgamiento de premios, distinciones, estímulos y reconocimientos especiales, la adjudicación de bocas de estudio y perfeccionamiento, el intercambio de experiencias y demás medios eficaces para este cometido:
- f) Considerar de interés cultural y susceptibles de promoción y apoyo por parte del Instituto Nacional del Teatro a las salas que se dediquen en forma preferente y con regularidad a la realización de actividades teatrales de interés cultural y fomentar la conservación y la creación de los espacios destinados a la actividad teatral. Se consideran sala de teatro a todas las propiedades muebles o inmuebles donde se desarrolle o se hubiese desarrollado con regularidad actividad teatral, las cuales pueden ser acreedores a la protección y apoyo para su conservación y enriquecimiento del valor patrimonial en las condiciones y formas que determine la reglamentación de la presente ley:
- g) Acrecentar y difundir el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia, especialmente en los niveles del sistema educativo, o contribuir a la formación y perfeccionamiento de los trabajadores del teatro en todas sus expresiones y especialidades:
- h) Proteger la documentación, efectos y archivos históricos del teatro:
- i) Disponer la creación de delegación del Instituto Nacional del Teatro en las distintas regiones culturales y subdelegaciones provinciales o municipales, si lo considerare necesario para la aplicación de la presente ley:
- j) Celebrar convenios multijurisdiccionales y multisectoriales, de cooperación, intercambio, apoyo, coproducción y otras formas del quehacer teatral;
- k) Difundir los diversos aspectos de la actividad teatral a nivel nacional e internacional;
- l) Administrar y disponer de los fondos previstos en la presente ley:
- m) Velar por el cumplimiento de lo establecido en la presente ley:
- n) Designar jurado de selección para la calificación de los proyectos que aspiran a obtener los beneficios de esta ley, los que se integrarán por personalidades del área de la cultura en el quehacer teatral, mediante concursos públicos de antecedentes y oposición. Durarán en sus funciones igual período y condiciones que los integrantes electos del consejo de dirección:
- ñ) Establecer que los espectáculos teatrales que reciban subsidios o apoyos financieros del instituto deberán prever la realización de funciones a precios populares y, dentro de cada función una cuota de entradas con descuentos para jubilados y estudiantes.

CAPITULO III

Disposiciones legales y de contralor

ARTICULO 15.- En las relaciones con terceros, las actividades teatrales que lleve a cabo por sí el Instituto Nacional del Teatro estarán regidas por el derecho privado.

ARTICULO 16.- El director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro ejercerá, en su esfera de competencia, la representación legal del instituto.

ARTICULO 17.- El Instituto Nacional del Teatro elevará anualmente ante la Secretaría de Cultura de la Nación un informe de su accionar para su aprobación.

TITULO III

Régimen económico y financiero:

CAPITULO I

Del patrimonio

ARTICULO 18.- Constituirán el patrimonio del Instituto Nacional del Teatro los siguientes bienes:

- a) Los que le pertenezcan por cesión de la Secretaría de Cultura de la Nación y los que adquiera en el futuro por cualquier título:
- b) Los que siendo propiedad de la Nación, se afecten al uso del instituto, mientras dure dicha afectación.

A los fines del presente artículo, el Instituto Nacional del Teatro fijara su sede en las instalaciones en que desarrolla actualmente su actividad la Dirección Nacional del Teatro y en todo otro espacio que a sus efectos designe la Secretaría de Cultura de la Nación.

CAPITULO II

De los recursos y su distribución

ARTICULO 19.- Son recursos del Instituto Nacional del Teatro:

- a) Las sumas que se le asignen en el presupuesto general de la administración nacional;
- b) Los provenientes de la venta de bienes, locaciones de obra o de servicios. así como las recaudaciones que obtengan las actividades teatrales especiales dispuestas por el Instituto Nacional del Teatro;
- c) Las contribuciones y subsidios, herencias y donaciones, sean oficiales o privadas;
- d) Las rentas, frutos e intereses de su patrimonio;

e) Con el 8 % del total de las sumas efectivamente percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión o el organismo que haga sus veces, en concepto de gravamen.

Estos fondos deberán ser transferidos automáticamente y en forma diaria al Instituto Nacional del Teatro. La reglamentación fijará la norma de la transferencia de los fondos de un organismo a otro.

El porcentaje a aplicar sobre la totalidad de las sumas que deba transferir el COMFER podrá ser variado por el Poder Ejecutivo únicamente en el supuesto de modificarse lo previsto en la Ley 22.285, en cuyo caso la variación del porcentual deberá ser tal que el valor absoluto de las sumas a transferir sea igual al existente al momento de la modificación:

- f) Los derechos, tasas o aranceles que perciba en retribución de los servicios que preste el instituto;
- g) Los aportes eventuales de las jurisdicciones provinciales o municipales, los que ingresarán directamente a la cuenta de la delegación o subdelegación respectiva, si lo hubiere, para ser aplicados en la región o provincia donde fueran ingresados;

h) Los aportes derivados de la aplicación del artículo 20 de la presente ley.

ARTICULO 20.- Auméntase al treinta y uno por ciento (31 %) la tasa del treinta por ciento (30 %) fijada en el artículo 15 de la Ley 23.351, modificatoria del artículo 4° de la Ley 20.630, prorrogada por las Leyes 22.898, 23.124, 23.286 y 24.602. Del producido del gravamen por ellas establecido se designará la proporción correspondiente al presente aumento para la integración de los recursos del instituto Nacional del Teatro.

ARTICULO 21.- Los recursos del Instituto Nacional del Teatro tendrán las siguientes finalidades:

a) Financiar actividades teatrales consideradas de interés cultural y susceptibles de promoción y apoyo por el Instituto Nacional del Teatro:

b) Financiar el mantenimiento o acrecentamiento del valor edificio de salas de teatro consideradas como de interés cultural por el Instituto Nacional del Teatro:

c) Solventar total o parcialmente el desarrollo de ámbitos para la actividad teatral, la remodelación o habilitación de salones multiuso, galpones, carpas circenses y escenarios rodantes con equipamiento complementario;

d) Otorgar préstamos y subsidios para entidades y elencos que presenten proyectos teatrales al efecto:

e) Equipar centros de documentación y bibliotecas teatrales, nacionales y zonales;

f) Atender gastos de edición de libros, folletos, publicaciones, boletines referidos especialmente a la actividad teatral, y que sean considerados de interés cultural por el Instituto Nacional del Teatro;

g) Otorgar becas para realización de estudios de perfeccionamiento en el país o en el extranjero mediante concurso público de antecedentes y oposición;

h) Otorgar premios a autores de teatros nacionales o extranjeros residentes en el país;

ARTICULO 22.- El Consejo de Dirección deberá aprobar en todos los casos los subsidios que se otorguen con recursos del Instituto Nacional del Teatro. Este solicitará a los beneficiarios los certificados que acrediten el cumplimiento de la legislación vigente en materia de personería jurídica, tributaria, laboral, cooperativa y gremial que pudieren corresponder, y en especial aquellos de libre deuda impositiva y previsional.

ARTICULO 23.- El Consejo de Dirección remitirá anualmente el proyecto de presupuesto del Instituto a la Secretaría de Cultura de la Nación, en los plazos que esta determine, y el mismo deberá contener las especificaciones de los gastos e inversiones en que se utilizarán las contribuciones del Tesoro nacional. Remanentes, recursos y uso del crédito.

ARTICULO 24.- El Instituto Nacional del Teatro tiene facultad de ajustar su presupuesto, a nivel de incisos. No podrá incrementar los montos de las partidas para financiar gastos en personal ni disminuir las destinadas a trabajos públicos o inversión.

ARTICULO 25.- El monto total de los recursos destinados al cumplimiento de los fines expresados en la presente ley, será distribuido de la siguiente forma:

a) El diez por ciento (10 %) como tope máximo, para gastos administrativos de funcionamiento;

b) El noventa por ciento (90 %) como mínimo para ser aplicado a actividades teatrales objeto de la promoción y apoyo establecidos por la presente ley. Se tendrán en cuenta, para ello y en norma equilibrada, tanto los centros teatrales desarrollados, cuya mayor envergadura hará exigible un apoyo acorde con su dimensión, como aquellos en que el fomento de la actividad, por su menor evolución, requerirá llevar adelante intensivas políticas de promoción, formación de un público y asistencia artística y técnica permanente. Cada una de las regiones culturales argentinas deberá recibir anualmente un aporte mínimo y uniforme. cuyo monto no podrá ser inferior al diez por ciento (10 %) del monto total de los recursos anuales del instituto para cada región.

CAPITULO III

De la contaduría y el control

ARTICULO 26.- El Instituto Nacional del Teatro deberá ajustar sus sistema administrativo-contable y de contrataciones a la normativa vigente en la materia para los organismos autárquicos, y cumplir asimismo con las leyes impositivas y provisionales, cuando estas fueren de aplicación.

ARTICULO 27.- La Auditoria General de la Nación fiscalizará las erogaciones del instituto y demás aspectos de su competencia, con arreglo a la legislación vigente. Dicha competencia se extenderá a los fondos provenientes del Instituto y ejecutados por otras Jurisdicciones.

CAPITULO IV

De las fiscalizaciones

ARTICULO 28.- En cumplimiento de sus finalidades, el Instituto Nacional del Teatro llevará a cabo las siguientes actividades:

a) Inspeccionar y verificar por intermedio de sus funcionarios debidamente acreditados, el cumplimiento de las leyes, reglamentaciones, resoluciones y disposiciones que rigen la actividades teatral:

b) En cumplimiento del apartado precedente, el Instituto podrá inspeccionar, libros, documentos y registros de los responsables, levantar actas de comprobación de las infracciones, efectuar intimaciones, promover investigaciones, solicitar el envío de toda documentación que estime necesaria, ejercer acciones judiciales, solicitar órdenes judiciales de allanamiento y requerir el auxilio de la fuerza pública.

TITULO IV

Otras disposiciones

CAPITULO I

Infracciones y multas

ARTICULO 29.- Los infractores a las disposiciones contenidas en esta ley, sin perjuicio de otras sanciones pecuniarias y penales que pudieran corresponder, serán sancionados con:

a) La primera infracción, con una multa que fijará anualmente el Instituto Nacional del Teatro, con acuerdo del Poder Ejecutivo:

b) Las reincidencias serán sancionadas duplicando cada vez los valores de multa establecidos en el Inciso precedente;

c) A partir de la reincidencia, juntamente con la multa se dictara la inhabilitación transitoria, la primera vez, por un plazo que fijara el Instituto, para gozar de los beneficios previstos en esta ley. Si se reiterara la reincidencia, se aplicará una inhabilitación permanente para el goce de los beneficios aludidos.

ARTICULO 30.- Los beneficios de los recursos del Instituto que no cumplieren con los términos y condiciones establecidos para cada caso, sin perjuicio de las acciones ejecutivas, administrativas y penales que pudiera corresponder, serán pasibles de una multa proporcional al valor monetario de los beneficios concedidos, cuyo porcentaje determinara el Instituto Nacional del Teatro con aprobación del Poder Ejecutivo.

CAPITULO II

Regulaciones

ARTICULO 31.- No se impondrá a las actividades objeto del apoyo y promoción establecidos por esta ley cupos o cantidades determinadas de trabajadores, ni condiciones de trabajo para su funcionamiento, salvo aquellas especificaciones que se establezcan en virtud de convenios de trabajo homologados.

ARTICULO 32.- Los cargos que se produzcan por la creación de este organismo, así como los que se crearán en el futuro, deberán se cubiertos por reasignación de empleados de la Dirección Nacional del Teatro prioritariamente, y de otros organismos oficiales complementariamente.

CAPITULO III

Disposiciones finales

ARTICULO 33.- Se invita a las provincias a adherir a las disposiciones de esta ley.

ARTICULO 34.- Derógase toda otra norma legal o reglamentaria que se oponga a la presente.

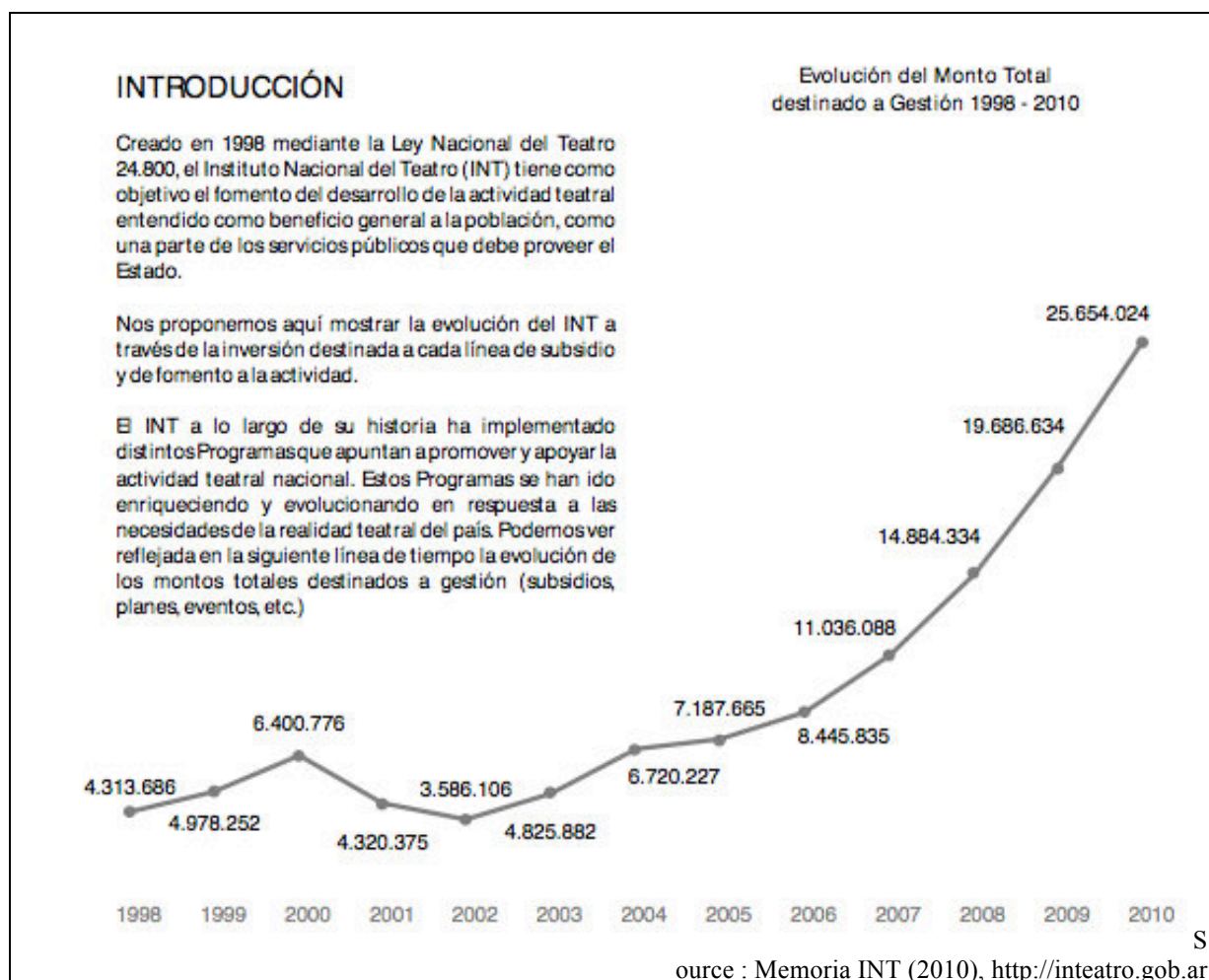
ARTICULO 35.- Comuníquese al Poder Ejecutivo.

DADA EN LA SALA DE SESIONES DEL CONGRESO ARGENTINO, EN BUENOS AIRES, A LOS -
DIECINUEVE DIAS DEL MES DE MARZO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y SIETE.

Registrada bajo el N°24.800

ALBERTO R. PIERRI. - CARLOS F. RUCKAUF. - Esther H. Pereyra Arandía de Pérez Pardo. - Edgardo Piuzzi.

ÉVOLUTION DU BUDGET (EN PESOS ARGENTINOS¹¹⁸⁴) DESTINÉ À LA GESTION DU INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO (1998 À 2010)



TYPE DE SUBVENTIONS DE L'INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

TIPO DE SUBSIDIO	DETALLE
SUBSIDIO para ADECUACIÓN de SALA o ESPACIO de TEATRO INDEPENDIENTE para HABILITACION	Mediante este subsidio se apoya a Salas y Espacios de Teatro Independiente contribuyendo a solventar costos técnicos edilicios destinados a obtener la documentación pertinente para funcionar como tales (art. 21 de la Ley 24.800 y art. 5° del Decreto Reglamentario N° 991/97).
SUBSIDIO de ASISTENCIA TÉCNICA para EVENTO de TEATRO INDEPENDIENTE	El INT apoya proyectos de Asistencia Técnica para Eventos de Teatro Independiente, con subsidios que contribuyen a su realización y al pago de los honorarios del Asistente Técnico involucrado (art. 14 inc. g) y 21 de la Ley 24.800)
SUBSIDIO de ASISTENCIA	El INT apoya proyectos de Asistencia Técnica para Grupos de Teatro

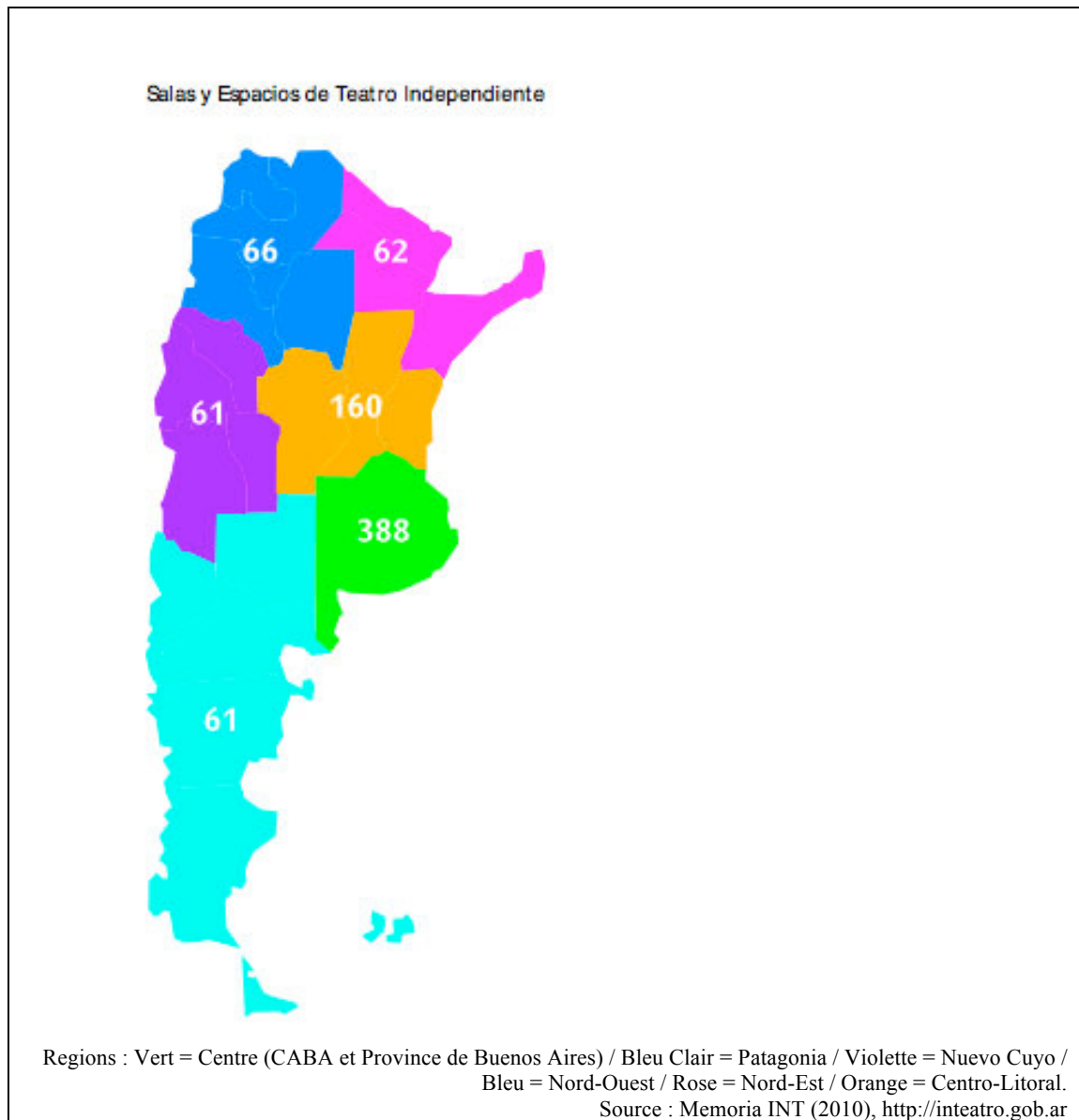
¹¹⁸⁴ Il faut tenir en compte que vue les différents moments de dévaluation de la monnaie que l'Argentine vit pendant ces années, la comparaison entre les différents moments en total brut est bien discutable.

TÉCNICA para GRUPO de TEATRO INDEPENDIENTE	Independiente, con subsidios que contribuyen a su realización y al pago de los honorarios del Asistente Técnico involucrado (art. 14 inc. g) y 21 de la Ley 24.800)
SUBSIDIO de ASISTENCIA TÉCNICA para SALA o ESPACIO de TEATRO INDEPENDIENTE	El INT apoya proyectos de Asistencia Técnica para Salas o Espacios de Teatro Independiente, con subsidios que contribuyen a su realización y al pago de los honorarios del Asistente Técnico involucrado (art. 14 inc. g) y 21 de la Ley 24.800)
SUBSIDIO para EDICIÓN de PUBLICACIÓN EVENTUAL de TEATRO	El INT apoya la edición de publicaciones eventuales de teatro con subsidios que contribuyen a su edición (art. 21 de la Ley 24.800).
SUBSIDIO para EDICIÓN de PUBLICACIÓN EVENTUAL de TEATRO	El INT apoya la edición de publicaciones eventuales de teatro con subsidios que contribuyen a su edición (art. 21 de la Ley 24.800).
CONCURSO NACIONAL para ESTÍMULO a la ACTIVIDAD de GRUPO de TEATRO COMUNITARIO	Mediante este estímulo se premia a los Grupos de Teatro Comunitario por la actividad desarrollada, comprendiendo sus estrenos, reposiciones, giras, mantenimiento en cartel, eventos, capacitación, etc. (art. 21 de la Ley 24.800 y art. 3° inc. d Decreto Reglamentario N° 991/97)
SUBSIDIO para REALIZACIÓN de EVENTO de TEATRO INDEPENDIENTE	El INT apoya a Eventos de Teatro Independiente, con subsidios que contribuyen a su realización (art. 14 inc. e) y 21 de la Ley 24.800).
FUNCIONAMIENTO de SALA o ESPACIO de TEATRO INDEPENDIENTE	Mediante este subsidio se apoya a las Salas y Espacios de Teatro Independiente estables, contribuyendo a solventar costos de su funcionamiento (art. 21 de la Ley 24.800 y art. 5° del Decreto Reglamentario N° 991/97).
SOLICITUD de SUBSIDIO para GIRA de ESPECTÁCULO	El INT apoya la gira de espectáculos con subsidios que contribuyen a su realización y al pago de los honorarios de los actores y directores involucrados (art. 21 de la Ley 24.800).
SUBSIDIO para GRUPO de TEATRO VOCACIONAL	Mediante este subsidio se apoya a grupos de teatro vocacional, con subsidios que contribuyen al mantenimiento de la obra en cartel (art. 21 de la Ley 24.800 y art. 4° de su Decreto Reglamentario N° 991/97).
SUBSIDIO para PRODUCCION de OBRA	El INT apoya la producción de obras con subsidios que contribuyen a su realización y al pago de los honorarios de los actores y directores involucrados (art. 21 de la Ley 24.800 y art. 3°, 4° y 6° de su Decreto Reglamentario N° 991/97).
SUBSIDIO para PROYECTOS de ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS QUE APORTEN AL DESARROLLO TEATRAL NACIONAL	La presente convocatoria está destinada a prestar apoyo a entidades o personas que realicen actividades específicas para el fomento del teatro nacional (museos teatrales, bibliotecas teatrales, proyectos especiales, etc.).

SUBSIDIO para EDICIÓN de PUBLICACIÓN PERIÓDICA de TEATRO	El INT apoya la edición de publicaciones periódicas de teatro con subsidios que contribuyen a su edición (art. 21 de la Ley 24.800).

II. B. Recensements officiels des salles de théâtre indépendantes

RÉPARTITION DES SALLES ET ESPACES DU THÉÂTRE INDÉPENDANTE RECENSÉES PAR L'INT EN 2010 DANS L'ENSEMBLE DU PAYS



DESCRIPTION DES SALLES INDEPENDANTES (2003)

THEATRE	ANNEE	DESCRIPTION
Actor's Studio	1997	« Ex primer fábrica de mosaicos de Argentina, casa reciclada "apertura de un amplio restaurante-café; concebido tanto como espacio de estancia previa o posterior a la función teatral, como para contar con una alternativa de ingresos complementaria que permita sustentar el teatro sin sentir presiones de la recaudación de la boletería"»
Asociacion Arte y Cultura Sala Ana Itelman	1995	Juan Lavanga nos comentó cómo comenzó la sala. "La creó Silvana Cardell y se puso de nombre "Ana Itelman" porque fue maestra de ella y una gran coreógrafa. Tiene una sala con una actividad permanente dedicada a la danza contemporánea. La sala se inaugura en el '95 y en ese momento yo ya conocía a Silvana desde hacía unos años, porque desde la Asociación Arte y Cultura organizábamos los Certámenes Internacionales de Ballet y Danza y los Encuentros Latinoamericanos de Coreógrafos. Silvana se presentó allá por el '89 o '90 y ganó en dos oportunidades premios en los certámenes. Entre ellos el premio "Ana Itelman", sin saber que después iba a poner una sala con ese nombre." "Mantiene así un aura intelectual y bohemia característica de los espacios culturales de la zona del Abasto, albergando obras con un contenido social significativo o bien de carácter intimista de autores y actores que desarrollan sus actividades fuera de los circuitos más transitados por el mundo de espectáculo
Andamio '90	1990	« El teatro Andamio 90 fue fundado por Alejandra Boero el 9 de diciembre de 1990. Ex galpón de rulemanes, "se instaló en el escenario porteño como un bastión de resistencia a una política del Estado que tendía a desarticular la actividad cultural, tanto desde las puestas en escena que allí se representa, como por la activa participación de Alejandra Boero en la lucha por una legislación que promueva el teatro. Las actuales estructuras de fomento del INT y de Proteatro surgen en buena medida como consecuencia de esa lucha.»
Apacheta	2003	“Somos unos que decidieron creer en un movimiento muy propio de su ciudad y al cual pertenecían hasta entonces sin techo propio: el teatro independiente. Hacedores nómades que circunstancialmente delimitan un territorio para concentrar la tarea en un punto; en un espacio que momentáneamente los contenga para abrigar un proyecto. Y el proyecto viene siendo darle lugar a las propias producciones, a la formación actoral y el convidar a otro a dicho lugar para sus realizaciones, ensayos y talleres. En la víspera de nuestros 10 años de funcionamiento el teatro y la danza van siendo nuestros aliados más frecuentes en nuestro objetivo de máxima: ser vehículo de múltiples encuentros. En algún momento nos pareció que este espacio encontraba su sentido en las propuestas que tuviesen el signo de lo experimental y hoy nos damos cuenta que todo teatro es experimental. Algunos experimentos irán más lejos que otros a la hora de parir un lenguaje radical pero casi no nos hemos encontrado produciendo o albergando obras cuyo interés o postulado sea el reproducir valores establecidos en la tradición artística. Lo alternativo es condición del teatro que llamamos independiente y nos interesa proteger dicha impronta. Un modo de pensar, un modo de crear, un modo de producir e invitar al público a compartir lo que allí pasa.”
El Artefacto	2001	« En esta Buenos Aires de los mil teatros abrimos uno más, aunque sólo sea para desmentir a todos nuestros "ministros de economía y para sub-rayar esa vena secreta de los argentinos que desde el teatro independiente, "desde el teatro abierto, viene asombrando a todos: ¿por qué hay tanto teatro en Argentina? Será para vencer la opacidad de una vida que solo alienta supermercados y plusvalías y lo haremos con el trabajo desalineado, libre, voluntario y obstinado del arte.” Raul Serrano

Auditorio Cendas	1999	“La sala forma parte de un complejo dedicada a la capacitación investigación y desarrollo de la comunicación audiovisual en sus diversos aspectos y canales de expresión, tanto en cine, televisión y video, como en lo específicamente teatral.”
Belisario	2001	“El teatro Belisario nace en el año 2001 en lo que fuera el antiguo Piccolo Teatro, bastión del under porteño de los 80 emplazado en plena calle corrientes. Sala totalmente desmontable para la realización de varios tipos de puesta.”
Boedo XXI	2001	“La historia del Espacio de Teatro Boedo XXI (Av. Boedo 853) es una historia de Amor. Este lugar se fundó en agosto del 2001, años difíciles si los hay para arrancar con nuevos emprendimientos, pero acá estaba Amor Hector González para darle vida a este lugar; colocar los sueños por delante del desbordante coro de realistas racionales que decían “¡¡¡vos estás loco!!!” cuando el señalaba ese espacio destruido y abandonado para explicar que allí iría el escenario principal.”
Calibán	1987	“Calibán es el acontecimiento dice Tato Pavlovsky. La reivindicación de la experimentación, del laboratorio de exploración del arte, conlleva en el contexto argentino cierta marginación, asumida entre la humildad y el orgullo. Y a la vez la pretensión de ser lugar de encuentros y acontecimientos de nuevas vanguardias teatrales.”
Espacio Callejón	1993	« Heredero de los míticos Parakultural y Babilonia en la tradición teatral al margen de lo establecido, en el borde de lo negado, se inauguró a comienzos de los 90, al fondo de un oscuro pasillo, el Callejón delos deseos,. El Abasto pasó de esa década de territorio inhóspito para extraños a coto de caza inmobiliaria de la euforia menemista, para terminar siendo hoy, tras la crisis que entremezcló eclécticamente el inquilinato con el shopping una de las zonas de mayor densidad teatral de la ciudad.”
Cara a Cara	1997	“Antigua ferretería industrial y mantiene la fachada de un local a la calle, con sus dos vidrieras con pequeñas cortinas y una puerta central que lleva a esta pequeña sala convertida en cita para la gente del barrio y zonas aledañas.”
Centro Cultural El Tunel	1995	“El túnel lleva a través de los ámbitos que siguen la estructura de las antiguas casas-chorizo hasta la sala teatral sobre el fondo del terreno. Como tantas edificaciones de este tipo de pensión, derivó luego en albergue transitorio y finalmente en taller de heladeras antes de pasar al territorio de los espacios de la historia de la ciudad recuperados por la actividad teatral. ...La generación de un centro cultural, tal como lo concibió allí Carlos Evaristo, con la creación de un elenco estable para poner en escena un repertorio teatral y la apertura de talleres de formación artística, se suma a ese movimiento de la industria cultural, integrada por múltiples pymes cuyo capital es la creatividad. “
Centro Cultural Teatro Fray Mocho	1996	“Al inicio fue un préstamo de la Cooperativa de Trabajadores del Riel. En el 1993 se inaugura un teatro. En 1995 se funda el ETI Encuentro de Teatristas Independiente. En la sala funcionan talleres de teatro, música fotos, magia, clown, malabares y pintura.”
Circuito Cultural Barracas	1996	“El grupo Los Calandracas, dirigido por Ricardo Talento, nació a fines de 1987 como parte del movimiento de teatro callejero que surgió en Buenos Aires con la recuperación de la democracia, expresando a través del lenguaje popular un compromiso de comunicación con la gente. Fue uno de los pocos elencos de esa vertiente que logró sobrevivir en los 90. En abril de 1996, los Teatros Ambulantes Los Calandracas trazan un ámbito acotado para sus itinerarios artísticos y un punto de partida y llegada en una sala propia, fundando el CCB, para transmitirle a los vecinos las técnicas que les permitieran ser protagonistas de hechos artísticos-culturales.”

Club del Bufón	2003	“En un antiguo local de pleno Abasto se inaugura recientemente este multi-espacio que tanto un estreno teatral como despuntar tangos y milongas en su sala mayor, asistir a la inauguración de una muestra pictórica, escuchar narraciones o tomar clases”
Del Otro Lado	1997	“La búsqueda creativa dentro del teatro independiente para mostrar "el otro lado" de la creación teatral fue el objetivo que llevó a la apertura del teatro en Almagro, un barrio cultural emergente. El espacio que ocupa una fábrica de galvanizados fue transformado en dos salas con amplias posibilidades de adaptación del espacio escénica a las diversas necesidades de la puesta. En enero del 2003 se incorporó en la coordinación artística Ruben Szchumager, con su experiencia de puestita y director de festivales, El nuevo giro de la programación incluye a teatristas como Javier Daulte, ALejandro Tantanian y Lus Cano además del mismo Szchumager.”
Del Pasillo	1996	“Silvia Copello, caminando descubrió en Almagro el sitio adecuado, en un contorno que intuyó favorable para la actividad teatral, entre otros datos por la cantidad de librerías en la zona. Así nació el Teatro del Pasillo, en un predio en el que había dos pequeñas fábricas, una de aparatos de rayos y otra de acrílicos.”
Del Viejo Palermo	2001	“Sobre el terreno que ocupara un antiguo taller de chapa y pintura se inauguró el T del Viejo Palermo. El espacio conserva ladrillos a la vista y vigas de hierro.”
El Camarín de las Musas	2001	“En la vieja calle La Esperanza un inmigrante italiano de oficio carpintero realiza su sueño: instala una espléndida fábrica y sala de exposición de muebles, de más de 1000 metros cuadrados. Más de medio siglo más tarde, después de haber albergado una escuela de arte, se transforma en una Argentina distinta y con la industria en retirada, en un complejo cultural que atrae a la movida teatral del Abasto.”
El Cuervo	1994	“En una antigua casa de familia, construida con madería y techos altos, que estuvo largos años cerrada tras la muerte de su dueña, en la época del gobierno de Campora, abrió Pompeyo Audivert no solo una escuela teatral sino un lugar donde los alumnos y actores pudieran mostrar sus trabajos y una sala de teatro. Es decir, un teatro-taller.”
El Galpón de Catalinas	1997	“El grupo catalinas sur nació de la actividad comunitaria de los padres de una escuela pública del complejo habitacional que le dio nombre, que resistían de esta forma a la pasividad que imponía la dictadura. Apenas recuperada la democracia, se forma como grupo teatral estable. La apertura de una sala propia, enclavada en un calpón en medio de las calles boquenses, le dio al grupo fogueado en espacios abiertos, su plaza techada.”
El Ombligo de la Luna	2001	“En un frigorífico abandonado del centro histórico de Abasto comenzaron en 1999 las obras para construir un nuevo espacio teatral en la ciudad.”
El Portón de Sanchez	2000	“Se convirtió en sus escasos años de existencia en un punto de referencia de la búsqueda de identidad del teatro argentino que se inicia en la post-dictadura.”
El Teatrón	1965	“El teatro en el sótano de la galería americana, en una zona de escasa sala, supo ser reducto de recitales y grupos noveles del rock local en los 70 de largas temporadas de la Lección de anatomía, obras infantiles y de primeras incursiones de grupos de humor del under porteño.”

Entretelones	2003	“Espacio en la única casa que queda en una cuadra de edificios de Belgrano. La confección artesanal de todos los elementos, incluidas la parrilla de luces y la consola, refuerzan el carácter de teatro hecho en casa que se respira en el lugar.”
Espacio Aguirre	1999	“Era casi premonitoriamente, una fábrica de juguetes. Para entrar hoy hay que pagar una entrada que llega a manos de le espectador junto con el vuelto, en un autito de juguete lanzado por la rampa por la boletera con nariz de payaso. Una vez franqueado el portón de entrada, se alinean una serie de originales juegos a lo largo del pasillo hasta llegar a la sala. Sala de espectáculos de humor, especialmente de clowns. »
Espacio ecléctico	2001	“Un grupo de artistas independientes y emergentes -cineastas, actores, teatristas, pintores y fotógrafos - se unió en la necesidad común de contar con un lugar en que pudieran experimentar, desarrollar y mostrar sus obras. Una antigua casa de San Telmo fue el espacio elegido para montar una galería de arte y una sala de espectáculos. La premisa fundamental de no transgredir el espíritu independiente y de libertad creativa fue preservada de los condicionamientos de taquilla mediante el desarrollo de formas alternativas de financiamiento. Casa de té.”
Espacio Mínimo	2001	“Lo que fue primero un quiosco y luego una librería se transformó en una vivienda estudio con la idea de crear en un espacio pequeño una galera de mango o cámara negra, experimentar la cercanía del acto con el público. Un espacio miniatura.”
Espacio Cultural Urbano	1996	“Concebido en sus inicios como una apuesta a inscribir la existencia de una diferencia radical respecto a las prácticas del modelo cultural imperativo de la década del 90 en Argentina, este proyecto comienza al constituir su sede en una propiedad que data del año 1930 situada en Villa Crespo, uno de los barrios de mayor tradición artística y cultural de Buenos Aires.”
Falsa Escuadra	1998	“Una casa que funciona como teatro. Teatro domiciliario.”
Gargantúa	1999	“En 1997 sus fundadores compraron una casa antigua en busca del teatro propio. Vieron algo más que paredes arruinadas, techos destruidos y pisos desbastados”
Grissicultura Centro Cultural de Artes y Oficios	2002	“Fábrica de grisines, bizcochos de grasa y pan dulce, gestionada por una cooperativas de trabajadores. Fabrica recuperada. El proyecto grisscultura está al servicio del sostenimiento de la fábrica y de la creación cultural en todas las expresiones posibles: cine, murga, teatro, danza, talleres, enseñanza de oficios, debates y muestras.”
I.M.P.A. La Fábrica Ciudad Cultural	1999	« Fábrica metalúrgica recuperada »
La Carbonera	1994	“Espacio teatral no convencional, restauración de una antiguo casa colonial en San Telmo. “
La Clac	2000	“Edificio de principios del 1900 que haya sido almacén de inmigrantes españoles. Hoy se puede encontrar tomando un café o quizás cenando entre actores, músicos y pintores “
La Maravillosa-Sala- Estudio	2001	“Un depósito de papel centenario, convertido en toda la extensión en un centro cultural en el borde de San Telmo.”

La Fabrica Club de Teatro	1995	“EL grupo decide modificar el espacio a la italiana, transformar los espacios convencionales desestructurarlos para tener un acercamiento con el público en espectáculos muy cercanos a la ceremonia teatral.”
La Salita Espacio Cultural		“La fundación la ranchería se instaló en una casa vieja, reciclada.”
La Trastienda	1993	“Sedería de día, teatro de noche. EL escenario está montado sobre cajones de soda y el piso de madrea sobre el empedrado que transita van los carros tirados por caballos que venían a cargar agua con burbujas. “
La Voltereta	1997	“Ex almacén de ramos generales.”
Noavestruz	2001	“Ex local de venta de porcelanas de San Telmo”
Pablo Neruda (La Plaza)		“Siguiendo el largo pasillo al fondo se llegaba a la antigua carpintería artesanal, después fue un estudio fotográfico y finalmente un depósito de colchones, antes de abrirse en ese espacio de Palermo. “
Source : Juan Graff et Ana Groch, <i>Teatros independientes de Buenos Aires</i> , Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro” 2003.		

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale	9
1. Le théâtre indépendant argentin en transition	13
2. L'étude du théâtre depuis la sociologie de l'art	20
3. Les dimensions du changement théâtral	24
4. La théâtralité retrouvée	30
5. Stratégie de recherche et définition du corpus d'étude	33
PARTIE I	
LE THÉÂTRE INDÉPENDANT ARGENTIN : DU MOUVEMENT A LA MULTIPLICITÉ	43
Introduction à la première partie	44
Chapitre 1. Le mouvement de théâtres indépendants : une généalogie politique (1930-1983)	47
1.1 Pour un théâtre d'art et populaire (1930-1955)	48
1.1.1 Le « théâtre du peuple » argentin	50
1.1.2 Le théâtre indépendant face à ses antagonistes.	57
1.1.3 Indépendance et professionnalisation : les enjeux d'une nouvelle position.	61
1.1.4 Le mouvement : une forme d'action collective ?	65
1.2 Pour un théâtre politique (1958-1983)	69
1.2.1 Le théâtre entre l'art et l'engagement	70
1.2.2 L'opposition entre réalisme et avant-gardisme	74
1.2.3 Le théâtre face à la dictature militaire	79
1.2.4 <i>Teatro Abierto</i> : le théâtre comme acte politique	82
Chapitre 2. L'après-dictature : contexte d'émergence d'un nouveau théâtre indépendant	90
2.1 L'après-dictature : période historique ou catégorie esthétique ?	90
2.1.1 L'Argentine en transition	95
<i>Le champ politique</i>	95
<i>Le champ intellectuel</i>	99
2.1.2 Les nouvelles vagues artistiques	101
<i>Le cas de la musique : « le rock national »</i>	103
<i>Les arts visuels : « los artistas del Rojas »</i>	107
<i>Le cas de la littérature : « la nueva narrativa argentina »</i>	109
<i>Le cas du cinéma : « el nuevo cine argentino »</i>	112
2.1.3 Peut-on parler d'une esthétique postdictature ?	115
2.2 Le théâtre indépendant face au nouveau contexte	118
2.2.1 Le dilemme de l'institutionnalisation	119
2.2.2 Le théâtre alternatif, une variation de l'indépendance	122
2.3 L'indépendance théâtrale, le « signifiant flottant » du théâtre argentin	126

PARTIE II	
SOCIOLOGIE DU CHANGEMENT THÉÂTRAL A BUENOS AIRES : ESPACES, ŒUVRES, ACTEURS	136
Introduction à la deuxième partie	137
Chapitre 3. Buenos Aires, le scénario urbain d'un changement théâtral	139
3.1 Les transformations urbaines de l'après-dictature	140
3.1.1 Un nouveau paradigme urbain	140
<i>Les mutations socio-spatiales</i>	141
<i>Un imaginaire urbain désenchanté</i>	145
3.1.2 Le théâtre dans les politiques culturelles de la ville	148
<i>Le Centro Cultural Ricardo Rojas (1984)</i>	148
<i>Pour un Loi Nationale du Théâtre (1992-1997)</i>	151
<i>« Proteatro » (1999)</i>	153
3.1.3 Les paradoxes de l'intervention publique	155
3.2 La spatialité des nouveaux lieux de théâtre	158
3.2.1 Évolution de l'équipement théâtral entre 1989 et 2003	158
<i>L'équipement théâtral en 1989</i>	159
<i>L'éclosion des salles de théâtre indépendantes pendant les années 1990</i>	161
<i>Le scénario « post-crise 2001 »</i>	164
3.2.2 De la 'movida under' à la configuration d'un circuit 'off'	166
<i>La rhétorique d'une spatialité contre-culturelle</i>	167
<i>Du Parakultural au Babilonia</i>	171
<i>El Abasto, le paradigme du nouveau quartier théâtral</i>	178
3.3 Le théâtre portègne : entre l'ancrage local et la mondialisation	183
Chapitre 4. Grammaire de la rupture esthétique	189
4.1 Prélude sociologique	190
<i>Les trois temps de la rupture esthétique</i>	190
<i>Protocole pour une analyse sociologique des œuvres</i>	192
4.2 Premier acte : La disruption	194
4.2.1 « Batato », la construction du personnage under	195
4.2.2 <i>Le théâtre comme performance</i>	199
4.3 Deuxième acte : La construction disruptive	209
4.3.1 <i>Postales Argentinas</i> de Ricardo Bartís	210
4.3.2 L'œuvre-manifeste du « théâtre des états »	219
4.4 Troisième acte : La capitalisation de la rupture	221
4.4.1 <i>Hamlet Machine</i> par El Periférico de Objetos	224
4.4.2 La proclamation d'une « esthétique périphérique »	228
4.5 L'épique et praxis de la rupture théâtrale	233
4.1 La dimension esthétique : de la représentation théâtrale à la notion d'évènement	234
4.2 La dimension sociologique : réaction contre-culture ou position d'avant-garde ?	239

Chapitre 5. Ricardo Bartís et le <i>Sportivo Teatral</i> : l'affirmation d'une praxis théâtrale disruptive	246
5.1 Profil socio-esthétique de l'artiste-novateur	249
5.1.1. Ricardo Bartís et le théâtre indépendant	251
5.1.2. La poétique : à la recherche d'un langage théâtral local	261
« <i>Hamlet o la guerra de los teatros</i> » : le dilemme de l'acteur national	263
« <i>Muneca</i> » et « <i>El corte</i> » : une étude sur l'argentinité	268
" <i>El pecado que no se puede nombrar: essai sur la décadence de la politique</i> "	272
5.1.3. Le politique : la réinsertion de l'artiste dans la critique social	275
5.2 Le <i>Sportivo Teatral de Buenos Aires</i> : lieu de la socialisation artistique	279
5.2.1 Entre le théâtre et les affects	281
5.2.2 L'héritage <i>bartisien</i> dans le théâtre actuel, quelques exemples	287
5.3 La portée politique du théâtre de Ricardo Bartís	294
5.3.1 Convertir le refus critique en rupture artistique	294
5.3.2 Du combat artistique à la critique intellectuelle	299
5.3.3 Au-delà des frontières du circuit théâtral	300
Chapitre 6. Réécrire la scène : la dramaturgie émergente des années 1990	303
6.1 Les écrivains : le cas du <i>Caraja-ji</i>	307
6.1.1 Le conflit avec le Théâtre San Martin	307
6.1.2 La dramaturgie du Caraja-ji	313
6.2 Les écritures : le retour aux textes	322
6.2.1 " <i>Martha Stutz</i> " de Javier Daulte	323
6.2.2 " <i>La escala humana</i> " de Javier Daulte, Alejandro Tantaian et Rafael Spregelburd.	338
6.3 Être un et être multiple : de l'éthos aux poétiques	356
6.3.1 L'éthos artiste : individualité et disruption	357
6.3.2 Les poétiques : écrire pour et depuis la scène	361
Chapitre 7. Les cercles de célébration du théâtre argentin	364
7.1 Sur la valeur des œuvres et leur circulation	365
7.2 L'espace de la critique : vers une théâtrologie nationale	369
7.2.1 Les études théâtrales comme discipline universitaire en l'Argentine	370
<i>Le « système théâtral argentin » selon Osvaldo Pellettieri</i>	372
<i>La « philosophie du théâtre » de Jorge Dubatti</i>	378
7.2.2 La théorie versus la pratique : rapport entre les artistes et les critiques	384
<i>Le point de vue des critiques</i>	386
<i>Le point de vue des artistes</i>	390
7.3 La circulation internationale du théâtre argentin	393
7.3.1 Le système festivalier : une dynamique de réseau	395
<i>L'institution festivalière</i>	395
<i>Le théâtre latino-américain dans les festivals</i>	398
7.3.2 La réception en France du théâtre argentin à travers le Festival d'Avignon	403
<i>Edition 1999, l'Amérique du sud à l'honneur</i>	406
<i>Edition 2015, Focus Argentine</i>	411
7.4 Reconnaissance et célébration du théâtre argentin	414

PARTIE III	
THÉÂTRALITÉ ET POLITISATION	420
Introduction à la troisième partie	421
Chapitre 8 : La théâtralité scénique	425
8.1 Les comédiens argentins	426
La question de la méthode dans la formation des comédiens	429
« L'envie de jouer »	437
8.2 Les modalités du jeu	441
“ <i>Viejo, solo y puto</i> ” de Sergio Boris	442
“ <i>Mi vida después</i> ” de Lola Arias	447
8.3 La production de fiction	456
Chapitre 9 : La politicalité du théâtre à l'heure de la dépolitisation	464
9.1 Le dilemme de la politisation du théâtre	464
Les antagonismes politiques sous la catégorie de l'indépendance	467
Les dimensions de la politisation	470
9.2 La possibilité de l'autonomie	475
L'autonomisation du champ théâtral	476
Les limites de l'autonomie	481
9.3 Le théâtre dans la cité	485
Conclusion	489
Bibliographie	498
1. Sociologie générale, sociologie politique, sociohistoire	498
2. Sociologie de l'art, géographie de l'art, histoire culturelle	499
3. Sociologie du théâtre, études théâtrales, théâtralité	501
4. Théâtre argentin	502
5. Buenos Aires, transition, histoire intellectuelle de l'Argentine	505
6. Art et politique en l'Argentine, art post-dictature	506
Sources	508
1. Spectacles et artistes	508
2. Lieux et événements	513
3. Critique et production théorique sur le théâtre argentin	515
4. Autres sources : littéraires, musicales, cinématographiques	516
Notices biographiques	518
Annexes I. Méthodologie	524
I.A. Corpus de spectacles	524
I.B. Liste des personnes interviewées	526
I.C. Archives consultés	527
I.D. Cartographie (sources)	528

I.F Oranisation des données recoltés	529
Annexes II. Documents	530

Tableaux, Figures, Cartes, Encadrés

Tableaux

Tableau N°1 : Évolution du nombre de compagnies indépendantes (1927-1957)	55
---	----

Figures

Figure N°1 : Chronologie synthétique de la période 1930-2010	87
Figure N°2 : Chronologie du théâtre indépendant – Moment 1 / Phase 1 (1930-1957)	88
Figure N°3 : Chronologie du théâtre indépendant – Moment 1 / Phase 2 (1957-1983)	89
Figure n°4 : Chronologie du théâtre indépendante - Moment 2 (1983-2003)	133
Figure n° 5 : Chronologie comparative de l'après-dictature par discipline artistique	134
Figure n°6 : Rapports entre les circuits théâtraux (t. indépendante, t. commercial et t. public)	135
Figure N°7 : Protocole pour l'analyse d'une pièce de théâtre	193
Figure N°8 : Analyse comparatif des pièces	235

Cartes

Carte N°1 Organisation socio-spatiale de la Région Métropolitaine de Buenos Aires.	142
Carte N°2 : Répartition des théâtres à Buenos Aires par type de salle - 1989	160
Carte N°3 : Répartition des théâtres à Buenos Aires par type de salle - 1999	162
Carte N°4 : Répartition des théâtres à Buenos Aires par type de salle - 2003	165
Carte N°5 : Open House dans les salles de l'Abasto	182

Encadrés :

Encadré N°1 : Poétiques de Buenos Aires. À propos de <i>Postales Argentinas</i> de Ricardo Bartís.	146
Encadré N°2 : Incendie de <i>Républica de Cromañón</i> et la législation des salles indépendantes	156
Encadré N°3 : Le <i>Centro Parakultural</i> (1986-1990)	175
Encadré N°4 : Le nouveau théâtre à l'Abasto, l'exemple d'Open House	180
Encadré N°5 : Walter « Batato » Barea, personnage mythique de l' <i>under</i> théâtral	197
Encadré N°6 : « <i>Los perros comen huesos</i> » (1985) de Batato Barea	201
Encadré N°7 : « <i>Postales argentinas</i> » (1988) de Ricardo Bartís	211
Encadré N°8 : Les deux textualités de « <i>Postales argentinas</i> » publiées par J. Dubatti.	214
Encadré N°9 : « <i>Máquina Hamlet</i> » (1995) de Heiner Müller, mise en scène par El Periférico de Objetos	225
Encadré N°10 : Dispositifs scéniques des pièces du <i>Periférico de Objetos</i>	229
Figure N° 11 : Ricardo Bartís par Eduardo Pavlovsky	257
Encadré N° 12 : Les artistes et le pouvoir : la querelle médiatique entre R. Bartís et le T. San Martín.	259
Encadré N°13 : Le jeu de l'acteur dans le théâtre <i>bartisien</i>	263
Encadré N°14 : Hamlet l'acteur et Hamlet le citoyen.	266
Encadré N°15 : Le <i>Sportivo Teatral</i> : la dimension affective	282
Encadré N°16 : Atelier de théâtre avec Pompeyo Audivert – Notes de terrain	289
Encadré N°17 : Atelier de théâtre avec Alejandro Catalan – Notes de terrain	292
Encadré N°18 : « <i>La escala humana</i> », El callejón de los deseos, Buenos Aires, 2001	350
Encadré N°19 : Réception de « <i>La escala humana</i> » par la critique à Buenos Aires	354
Encadré N°20 : Réception du théâtre argentin dans la presse française lors du Festival d'Avignon 1999	408
Encadré N°21 : Réception de « <i>Viejo, solo y puto</i> » en France	443
Encadré N°22 : « <i>Viejo, Solo y Puto</i> », Espacio Callejón, Buenos Aires	446
Encadré N° 23 : « <i>Mi vida después</i> », La Carpintería, Buenos Aires	452
Encadré N°24 : Réception de « <i>Mi vida después</i> » en Argentine et en France	454
Encadré N°25 : « <i>Bizarra</i> » de Rafael Spregelburd, Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2003	460

Résumé

La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)

Cette thèse se propose de rendre compte du changement dans les manières de faire et de penser le théâtre indépendant en Argentine entre 1983 et 2003. Le contexte socio-politique étant fortement marqué dans les années post-dictature, l'activité théâtrale se reconfigure, et ce changement suppose une modification de l'ordre des pratiques. Il implique, pour la communauté théâtrale, à la fois des bouleversements d'ordre symbolique des catégories de perception et d'appréciation.

À travers une approche située au croisement de l'analyse sociologique du phénomène et de l'analyse de ses spécificités esthétiques, nous suivrons trois objectifs. Premièrement, il s'agira de procéder à une analyse sociohistorique du concept polysémique d'indépendance théâtrale, afin de déterminer ses différents usages et significations. Deuxièmement, nous analyserons la reconfiguration de l'espace théâtral indépendant à travers ses différents acteurs (artistes, médiateurs, critiques), les œuvres qui ont fait date et les espaces de création, de circulation et de légitimation. *In fine*, nous identifierons les formes de production d'une nouvelle théâtralité (c'est-à-dire les modalités spécifiques du jeu des comédiens dans la fabrique de la fiction théâtrale et dans leur rapport au réel) ainsi que la possible émergence d'une *politicité* au cœur de la production de la nouvelle scène indépendante et contemporaine en Argentine.

Mots-clés : Sociologie de l'art / Socio-esthétique du théâtre / Théâtre argentin / Théâtralité scénique / Politisation / Buenos Aires / Après-dictature /

Abstract

The theatricality regained. Socio-aesthetic study of independent theater in Buenos Aires (1983-2003)

The aim of this thesis is to account for the changes occurred in the ways independent theatre is performed and thought about in Argentina, between 1983 and 2003. The social-political context is strongly marked by the post dictatorship years therefore the activity linked to theatre is reconfigured and this change implies a revision of this very practice. For the performing community, it implies a reworking of the symbolic order in relation to both perception and appreciation of theatre.

In this approach at the crossroad of sociological analysis of the artistic phenomena and the comprehension of its esthetical specificity, we will pursue three goals. First, we will embark in a socio-historical analysis of the polysomic concept of theatrical independence, in order to define its meanings and practices. Secondly, we will analyse the reconfiguration of independent theatre through its various players (artists, facilitators critics), as well as the major theatre works that have been a landmark and the analysis of spaces for creativity, movement and legitimation of such works. Finally, we will identify the forms of production for a new theatrical approach (the way comedians act, create a new type of fiction and how they connect to reality) as well as the possible emergence of a political pledge at the very heart of the new independent and contemporary scene of Argentina's theatre.

Keywords: Sociology of Arts / Socio-aesthetic of Theater / Argentinian Theater / Theatricality / Politicization / Buenos Aires / After-dictatorship

