



HAL
open science

Un imaginaire du lien : famille et société dans le théâtre indépendant argentin (1975-2015)

Joana Sanchez

► To cite this version:

Joana Sanchez. Un imaginaire du lien : famille et société dans le théâtre indépendant argentin (1975-2015). Linguistique. Université de Strasbourg, 2019. Français. NNT : 2019STRAC017 . tel-02877080

HAL Id: tel-02877080

<https://theses.hal.science/tel-02877080>

Submitted on 22 Jun 2020

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.

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED520)
C.H.E.R. (Culture et Histoire dans l'Espace Roman) EA4376

THÈSE présentée par :

Joana SANCHEZ

soutenue le : 27 septembre 2019

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Études hispaniques

**UN IMAGINAIRE DU LIEN.
FAMILLE ET SOCIÉTÉ DANS LE
THÉÂTRE INDÉPENDANT ARGENTIN
(1975-2015)**

THÈSE DIRIGÉE PAR :

Mme Carole EGGER

Professeure des Universités, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme Antonia AMO SANCHEZ

Maître de Conférences HDR, Université d'Avignon

Mme Emmanuelle GARNIER

Professeure des Universités, Université de Toulouse - Jean Jaurès

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme Gabriela CORDONE

Maître d'Enseignement et de Recherche, Université de Lausanne (Suisse)

Mme Isabelle RECK

Professeure des Universités, Université de Strasbourg

Mme Bérénice HAMIDI-KIM

Professeure des Universités, Université Lumière-Lyon II.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED520)
C.H.E.R. (Culture et Histoire dans l'Espace Roman) EA4376

**UN IMAGINAIRE DU LIEN.
FAMILLE ET SOCIÉTÉ DANS LE
THÉÂTRE INDÉPENDANT ARGENTIN
(1975-2015)**

THÈSE présentée par :

Joana SANCHEZ

soutenue le : 27 septembre 2019

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Études ibériques et ibéroaméricaines

Résumé

Pourquoi le théâtre, tout particulièrement en Argentine, semble-t-il à ce point obsédé par la thématique familiale ? En s'écartant résolument de la rhétorique de la « famille dysfonctionnelle », dominante dans le discours critique argentin, cette thèse interroge les fictions familiales à l'aune de leur rapport au social. À partir d'une approche pluridisciplinaire croisant la sociologie, l'anthropologie, l'histoire et la philosophie, il s'agit d'abord de penser comment la famille, lieu quotidien d'un maillage dialectique entre le même et l'autre, peut être le support privilégié d'un « imaginaire du lien ».

C'est au regard de cette hypothèse, et en s'appuyant sur les outils de l'analyse théâtrale et de la sociocritique, que la thèse questionne les croisements entre le lien familial (exposé sur la scène), le lien social (qui s'y projette, par le prisme de l'imaginaire) et le lien théâtral (qui structure les dramaturgies et définit une théâtralité spécifique), durant deux périodes particulièrement complexes d'un point de vue socio-politique : la dernière dictature militaire puis la post-dictature.

Tout en discutant l'idée que le théâtre produit pendant la dictature relève nécessairement d'un geste métaphorique politique, encodé à destination du spectateur (ce qui mettrait en place un lien théâtral profondément vertical), l'étude de ce premier volet du corpus met à jour des « taches thématiques » récurrentes, qui projettent (consciemment ou non) dans les fictions familiales un « lien tyrannique », en résonance avec la politique de terreur menée par la Junte militaire.

Suite à cette période traumatique, la société argentine oscille entre dynamiques de fragmentation et tentatives de re liaisons. Alors que les conditions de production du théâtre indépendant (dans de petits espaces intimistes) favorisent la prolifération des drames à sujets familiaux, ces dramaturgies, qui revendiquent l'autonomie du plateau, se découvrent elles aussi traversées par leur contexte socio-historique, tant par des motifs thématiques récurrents, que par leur traitement dramatique en proie à toutes les fragmentations.

À la croisée des études théâtrales et des sciences sociales, cette recherche explore ainsi les enjeux politiques et sociaux du sujet, tout en plaçant l'analyse dramaturgique du corpus au premier plan de la démonstration.

Mots-clefs : Amérique latine / Argentine / Théâtre / Sociocritique / Dictature / Post-dictature / Dramaturgie contemporaine / Famille / Lien social / Imaginaires sociaux / XX^e et XXI^e siècles

Resumen

¿Por qué el teatro, y en particular en Argentina, parece tan obsesionado con el tema de la familia? Rechazando la retórica de la «familia disfuncional», esta tesis analiza las ficciones familiares en su relación con lo social. Desde una perspectiva pluridisciplinar (con herramientas de sociología, antropología, historia y filosofía), se trata primero de pensar cómo la familia, espacio cotidiano de una dialéctica entre lo mismo y lo otro, puede ser el soporte de un «imaginario del vínculo».

A partir de esta hipótesis, y con las herramientas de la teatrología y la sociocrítica, la tesis interroga los cruces entre vínculo familiar, vínculo social y vínculo teatral (el que estructura la dramaturgia y la teatralidad), durante dos períodos complejos a nivel sociopolítico: la última dictadura militar y la posdictadura.

Respecto al teatro producido durante la dictadura, se matiza la idea de una intención sistemáticamente metafórica (al asumir que un teatro concebido como mero código sería un vínculo teatral profundamente vertical que no corresponde con gran parte de las obras), y se analizan «manchas temáticas» recurrentes, que plasman en las ficciones familiares un «vínculo tiránico», a la par de la política de terror de la Junta militar.

En la posdictadura, se sigue profundizando una dinámica de fragmentación social, que también se puede vislumbrar en la producción teatral. Mientras que las condiciones de producción del teatro independiente (en espacios cada vez más íntimos) favorecen la multiplicación de dramas familiares, las nuevas dramaturgias, a pesar de reivindicar su autonomía, también están atravesadas por el contexto social e histórico (mediante motivos temáticos recurrentes y formas dramáticas fragmentadas).

Entre los estudios teatrales y las ciencias sociales, este trabajo de investigación explora la dimensión política y social del tema familiar, con el análisis dramaturgico del corpus en el primer plano de la reflexión.

Palabras clave : América latina / Argentina / Teatro / Sociocrítica / Dictadura / Postdictadura / Dramaturgia contemporánea / Familia / Vínculo social / Imaginarios sociales / Siglos XX y XXI

Abstract

Why does Theatre, especially in Argentina, seems so obsessed by the family thematic? Putting aside steadfastly the “Dysfunctional family” rhetoric, this thesis challenges family fictions by their relation to the “social”. From a multidisciplinary approach at the crossroads of sociology, anthropology, history and philosophy, this research, in a first instance, considers how the family, everyday playground of a dialectic mesh between the same and the other, can be the privileged substrate of an “imaginary of the bond”.

In the light of this hypothesis, and by using the tools brought by theatrical analysis and social criticism, this thesis interrogates the intersections between family bond (exhibited on stage), social bond (projected on it) and theatrical bond (which structures the dramaturgy and defines a specific theatricalness), during two timeframes particularly intricate on a socio-political standpoint: the last military dictatorship and the post-dictatorship.

Discussing theatrical production during the dictatorship as necessarily bound to a metaphorical and political act, encrypted for the spectator (which would put in place a vertical theatrical bond), the study of this first part of the corpus will unveil recurring “thematic stains”, which depict (either consciously or unconsciously) a “tyrannical bond” in family fictions, on par with the policy of terror led by the military Junta.

Following this traumatic period, Argentinian society oscillates between splitting dynamics and binding attempts, echoing with post-dictatorship theatre. Whereas the production conditions of the independent theatre (in small, intimate spaces) favour the proliferation of family dramas, this dramaturgy also turns out to be pervaded by its socio-historical context, as much through thematic patterns as through its dramaturgic handling subjected to multiple fragmentations.

On the crossroads of theatrical studies and social sciences, this research also explores political and social issues while bringing to the forefront the dramaturgical analysis of the corpus.

Keywords : South America / Argentina / Theatre / Socio-criticism / Dictatorship / Post-dictatorship / Contemporary dramaturgy / Family / Social bond / Social Imaginary / XXth and XXIst centuries

*À Bernard Chauvet, instituteur de mes 10 ans
et Marc-Olivier Gavois, professeur de mes 16 ans.*

À Zette.

REMERCIEMENTS

Bien que le doctorat soit souvent un cheminement solitaire, c'est aussi, à de nombreux égards, une entreprise collective. Ces quelques mots vont à ceux qui ont su porter ce travail pendant toutes ces années.

Je tiens d'abord à exprimer ma profonde gratitude à Carole Egger, ma directrice de thèse, pour sa générosité, sa bienveillance, sa confiance et son enthousiasme. Je lui suis reconnaissante pour son soutien sans faille à tous mes projets de recherche, des plus austères aux plus farfelus.

Je remercie le CHER, Stéphanie Debaize et mes collègues de l'Université de Strasbourg. J'ai une pensée particulière pour Isabelle Reck qui m'a accueillie si chaleureusement au sein de l'équipe et a toujours veillé à m'offrir de belles opportunités. Ma reconnaissance affectueuse va aussi à Erwan Burel et Kuko Chávez, toujours prompts à m'offrir l'hospitalité dans mes visites strasbourgeoises et avec lesquels ces années de doctorat m'ont permis de tisser une belle amitié.

Merci à la Société des Hispanistes Français qui a financé l'un de mes séjours de terrain à Buenos Aires. Outre-Atlantique, je remercie tous les chercheurs et artistes qui ont consacré du temps à mes recherches, et notamment Carlos Fos qui m'a ouvert les archives du Teatro San Martín et accompagnée dans leurs méandres. Par ailleurs, Buenos Aires n'aurait pas la même saveur sans Carolina Franzino, qui a tant de fois partagé généreusement son tout petit appartement de Belgrano, et dont la joie et l'amitié m'ont accompagnée toutes ces années, sur un continent comme sur l'autre.

Ce travail doit également beaucoup aux échanges féconds avec d'autres chercheurs/euses sur le théâtre argentin : Florencia Dansilio, Nina Jambrina, Lucie Elgoyhen, Baptiste Mongis. La lecture de leurs travaux, leurs retours sur les miens, les collaborations et projets de recherche que nous avons menés ensemble, et les interminables discussions amicales sur le théâtre et la politique ont abondamment nourri ma réflexion. Je n'oublie pas non plus les projets stimulants réalisés aux côtés de Cristina Oñoro, Silvia Rosa Torres et Gabriela Cordone, que je remercie pour leur finesse et leur gentillesse.

Un grand merci à tous mes collègues de l'Université de Bourgogne, dont certains sont déjà plus que cela, pour leur accueil chaleureux, leur soutien, leur complicité, leur sens du travail collectif dans la recherche comme dans l'enseignement, les *pandillas del martes* et tous les moments partagés à Dijon, à l'université ou en dehors. Je tiens à exprimer mon affection et ma gratitude toute particulière à Judite Rodrigues, Manolo y sus *chamacos*, dont l'amitié et la générosité m'ont offert une deuxième maison en terres bourguignonnes, d'interminables discussions et des séances de mille bornes et autres expériences ludiques d'anthologie. À Dijon encore, mon amitié reconnaissante va à Elena, Aline et Vincent qui ont guidé mes premiers pas dans cette ville alors inconnue.

Au-delà des échanges fructueux et du soutien moral constant que m'ont apporté mes proches, je tiens à souligner le travail invisible – mais considérable – qu'ont effectué nombre d'entre eux. Pour les relectures minutieuses, la traduction vers l'anglais, la mise en page, la patiente collecte des données bibliographiques sans l'aide de Zotéro, je remercie infiniment ma mère, ma petite sœur Marina, Lizzie Selig, ainsi que Nina, Gabriella, Jessica, Héctor, Xenophon, Judite, et bien évidemment Alexandre qui a participé à toutes ces tâches à la fois, et à tant d'autres pour me permettre de mener à bien ce travail.

Un grand merci à mes parents, mes grands-parents et ma sœur pour leur soutien indéfectible. Merci à mes amis Dominique, Franck, Thibault, Anthony, Charles, Laurie, Hortense, Pauline, Gabriela, Flore, Matthieu, Nico et tous les autres qui ont toujours répondu présent, mais ne m'ont pas tenu rigueur de leur avoir tant de fois fait faux bond, ces dernières années, au prétexte que j'étais « en train de finir ma thèse ».

Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude infinie à Alexandre, partenaire de tous les instants qui, par son écoute, son intelligence, ses conseils avisés, son support sans faille et sa tendresse à toute épreuve, a su m'accompagner chaque jour dans le cheminement de cette recherche, et sur bien d'autres sentiers.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....17

**PREMIERE PARTIE - DE LA FAMILLE AUX MULTIPLES VARIATIONS DU LIEN :
ENJEUX D'UN AXE THÉMATIQUE47**

CHAPITRE 1 - PROLÉGOMÈNES : ITINÉRAIRE D'UNE RÉFLEXION49

I. *Pour en finir avec la « famille dysfonctionnelle ».....49*

II. *La famille : un objet d'études périlleux à la croisée de l'intime et du social65*

CHAPITRE 2 - GÉNÉALOGIE D'UN MYTHE : LA FAMILLE COMME « CELLULE DE BASE DE LA SOCIÉTÉ »
.....71

I. *Famille et représentations en Argentine : un modèle culturel occidental dominant71*

II. *L'ordre familial, modèle de l'ordre politique : la loi du père76*

III. *La famille : élément minimal naturel de la société ?81*

IV. *La famille « naturelle » : un substrat idéologique persistant86*

V. *« Crise de la famille » ou fin du modèle essentialiste ?111*

CHAPITRE 3 - SORTIR DE L'ESSENTIALISME : LA FAMILLE COMME FAIT SOCIAL ET HISTORIQUE115

I. *Quand l'alliance prime sur le sang : perspectives anthropologiques116*

II. *Quelles familles dans quelles sociétés ?.....121*

III. *La famille, charnière de l'antagonisme public / privé.....145*

CHAPITRE 4 - GRAMMAIRE DU LIEN : UNE DIALECTIQUE DU MÊME ET DE L'AUTRE AU CŒUR DU
SUJET ET DE LA FAMILLE.....165

I. *La constitution de soi dans et par la famille166*

II. *L'élaboration d'un « nous » familial : apprivoiser l'altérité.....197*

CHAPITRE 5 - FAMILLE ET SOCIÉTÉ : DE LA MÉTONYMIE STRUCTURELLE AU SUPPORT D'UN IMAGINAIRE DU LIEN	209
I. <i>Comment « faire société » ou la grammaire du lien social</i>	211
II. <i>La famille comme support d'un imaginaire du lien : vers une lecture sociocritique du corpus</i>	230

DEUXIÈME PARTIE - LE THÉÂTRE DU LIEN TYRANNIQUE : DICTATURE ET ANÉANTISSEMENT DE L'AUTRE243

CHAPITRE 6 - GÉNÉALOGIE DU LIEN TYRANNIQUE : VIOLENCE POLITIQUE, DISCIPLINEMENT SOCIAL ET THÉÂTRE ENGAGÉ EN ARGENTINE	251
---	-----

I. <i>Civilisation et barbarie : un imaginaire social de l'exclusion</i>	253
II. <i>Le poids de l'Armée et l'institutionnalisation de la violence dans la vie politique</i>	260
III. <i>Oppressions et résistances dans le théâtre indépendant antérieur à la dictature de 1976</i>	262
IV. <i>Une pièce charnière : El señor Galíndez (1973) d'Eduardo Pavlovsky</i>	272
V. <i>Coup d'État du 24 mars 1976 et « remise en ordre » du pays</i>	283
VI. <i>Faire du théâtre en dictature : invisibilisation, censure et menaces</i>	286

CHAPITRE 7 - RETOUR AUX SCÈNES FAMILIALES : OPPRESSION ET ANÉANTISSEMENT DE L'AUTRE AU CŒUR DU FOYER	295
--	-----

I. <i>Le Proceso ou la tyrannie du même : une logique d'anéantissement total de l'altérité</i>	299
II. <i>Avatars de la tyrannie chez Griselda Gambaro et Eduardo Pavlovsky</i>	308
III. <i>Le spectacle de l'anéantissement : narcissisme et dévoration chez Pavlovsky et Roberto Cossa</i>	347
IV. <i>Altérité menaçante et famille paranoïaque : Tercero incluido d'Eduardo Pavlovsky et Cositas más de Jorge García Alonso</i>	386

CHAPITRE 8 - POLITIQUES DU SPECTATEUR : STRATÉGIES DRAMATIQUES ET ENJEUX DE LA RÉCEPTION EN CONTEXTE AUTORITAIRE	403
--	-----

I. <i>Telarañas : menace, cruauté et schizophrénie, un tournant pour le théâtre politique (1974-1977)</i>	407
II. <i>La Nona : du rire ensemble à la métaphore, trajectoire d'une figure polysémique (1977)</i>	446
III. <i>Solidarités et résistances : la charnière Teatro Abierto (1981)</i>	467
IV. <i>La malasangre : pirouettes mélodramatiques sur le fil du dicible et de l'indicible (1982)</i>	490

TROISIÈME PARTIE - THÉÂTRES DE POST-DICTATURE : FAMILLES ET SOCIÉTÉ À L'HEURE DE LA DÉLIAISON.....513

CHAPITRE 9 - THÉÂTRE ET POST-DICTATURE : SCÉNARIO DU CHANGEMENT DRAMATURGIQUE523

I. *L'Argentine de post-dictature : entre fragmentation sociale et tentatives de reliaison.....* 524

II. *Changements dramaturgiques : enjeux d'une rupture générationnelle.....* 540

III. *Faire du théâtre n'importe où : enjeux des espaces du théâtre indépendant de post-dictature.....* 575

CHAPITRE 10 - PAYSAGES DE LA DÉLIAISON DANS LES THÉÂTRES DE POST-DICTATURE 607

I. *Estampes de l'effondrement : Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís 609*

II. *Coupures, mutilations et charcutages : la famille hémorragique (Bartís, Catani, Cossa, Daulte, Sprengelburd et Tantanian)..... 649*

CHAPITRE 11 - QUELQUES INFLEXIONS POST-2001 : VERS DES DRAMATURGIES DE LA RELIAISON ? 737

I. *Agencer le désordre : les nouveaux réalismes du quotidien. La omisión de la familia Coleman (2005) de Claudio Tolcachir, El loco y la camisa (2009) de Nelson Valente et El viento en un violín (2010) de Tolcachir 740*

II. *Récit familial et portrait générationnel : le biodrame comme expérience de reliaison. Le cycle «Biodrama» de Vivi Tellas (2001-2009) et Mi vida después (2009) de Lola Arias..... 801*

CONCLUSION857

BIBLIOGRAPHIE873

I. *Corpus 873*

II. *Études sur le théâtre..... 883*

III. *Famille et société : sciences humaines..... 895*

IV. *Littérature générale et théorie littéraire 911*

TABLE DES ILLUSTRATIONS 919

INDEX DES DRAMATURGES 923

TABLE DES MATIÈRES 925

INTRODUCTION

« Pour rayonner et nous pénétrer, le théâtre a besoin d'un espace resserré. [...] Mais cette petitesse de l'espace est susceptible, dans l'imaginaire de la représentation théâtrale, d'une dilatation infinie. Elle a vocation à contenir tout un monde »¹

Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*

«Carla:1976. Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone de nombre Carla por Carlos, mi padre, que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo. [...]

Pablo: 1983. Vuelve la democracia. Nace mi hermano gemelo y diez minutos después nazco yo. Mi madre, para poder diferenciarnos, nos pone una cintita roja y una azul: azul peronista y rojo radical. Pero mis padres no se interesan por la política y trabajan en el Banco Municipal de la Plata.»²

Carla Crespo et Pablo Lugones
dans *Mi vida después* de Lola Arias

Depuis vingt ans, le théâtre argentin est particulièrement prisé des scènes européennes. Un moment clef dans ce phénomène de diffusion à l'international a été le « Focus Amérique du Sud » organisé par le Festival d'Avignon en 1999, notamment autour des œuvres de Ricardo Bartís et Daniel Veronese. Si d'autres artistes avaient déjà pu se faire connaître en Europe, c'est seulement au tournant des années 2000 que la circulation entre les scènes européennes et argentines se densifient, notamment du fait de la généralisation des co-productions, dans le cadre de festivals internationaux. Depuis, Claudio Tolcachir, Lola Arias, Rafael Spregelburd, Mariano Pensotti ou encore Romina Paula, entre autres, sont des artistes régulièrement invités dans les théâtres européens et les spectateurs français ont

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud, 1989, p. 9.

² Lola Arias, *Mi vida después*, Buenos Aires, Reservoir Books, 2016, p. 23.

eu à plusieurs reprises l'occasion de découvrir leurs œuvres depuis l'hexagone. Si l'année 2019 n'a pas été particulièrement prolifique, on a pu découvrir en 2018 trois nouvelles créations argentines : *Fin de l'Europe* de Rafael Spregelburd créée à la Comédie de Caen dans une mise en scène de l'auteur mais avec des comédiens européens, *Champ de mines* de Lola Arias à la Maison des Arts de Créteil, et *Viejo, solo y puto* de Sergio Boris à l'affiche de La Commune à Aubervilliers.

Pour autant, ce n'est pas dans les rues d'Avignon ou sur les scènes françaises qu'est né notre intérêt pour ce théâtre particulièrement florissant, mais dans le bouillonnement théâtral du circuit indépendant à Buenos Aires. Habitée aux us et coutumes des grandes scènes du théâtre public en France ou à l'effervescence éphémère des festivals, cette rencontre *in situ* avec les scènes argentines contemporaines a été une expérience sans précédent. Car l'intimité des petites salles qui émaillent les rues des quartiers d'Almagro, Boedo ou San Telmo a sa ritualité propre. Ce sont des espaces d'une poésie singulière qui sont aussi des lieux de rencontre, où parfois s'efface la frontière entre la représentation et l'avant ou l'après du spectacle. La proximité physique des comédiens et l'intensité de leur jeu transforment complètement l'expérience de réception, tandis qu'après avoir vibré avec eux dans la salle, il n'est pas rare que les échanges se poursuivent dans les excroissances conviviales du théâtre, voire même dans la rue. Il y a presque dix ans, en 2011, alors que nous arpentions les bibliothèques de Buenos Aires pour un mémoire de recherche sur le théâtre des exilés républicains espagnols en Argentine dans les années 1940-1950, c'est presque par hasard que nous avons découvert cette incroyable vitalité du circuit indépendant, dont les œuvres qui arrivent jusqu'aux scènes européennes ne sont que la pointe émergée.

Dans cette épiphanie théâtrale, *Mi vida después* de Lola Arias a été un événement particulièrement marquant. « Biodrame » générationnel, six comédiens y reconstituaient la vie de leurs parents, à l'aide de photos et d'objets personnels, et tissaient sur la scène un récit polyphonique, à cheval entre l'intime et le social, à la fois drôle et poignant, profondément ancré dans la culture et l'histoire du pays et, en même temps, d'une résonance universelle. Cette pièce que nous sommes retournée voir à plusieurs reprises en 2011, et à laquelle nous consacrons la toute dernière partie du dernier chapitre de ce travail, a été la première porte d'entrée vers une appréhension potentiellement sociale de la famille au théâtre. Le social y entrait par la petite porte de l'intime, et non pas par le boulevard de la fresque historique ou politique. Dans l'espace resserré d'une petite salle d'Almagro et face à l'intimité des histoires personnelles et familiales des comédiens, cette expérience théâtrale n'avait pourtant rien du déballage obscène de soi auquel nous ont habitués certains formats télévisés, et plus largement le développement massif des réseaux sociaux et de l'épanchement immodéré sur la toile publique. Au contraire, en se resituant dans sa famille, l'individu-comédien se replaçait aussi dans

une histoire collective et dans une trame sociale commune. Le moi et le nous familial devenait le point d'infiltration du monde, sur les planches étroites d'un théâtre indépendant portègne. Comme le dit fort bien Jean-Pierre Sarrazac à propos du théâtre de Maeterlinck : « Le théâtre intime suppose cette conflagration du grand et du petit, du microcosme et du macrocosme, de la maison et de l'univers, du moi et du monde. La “scène d'intérieur” est hissée sur le “théâtre du monde” »¹.

C'est cette articulation entre les représentations familiales sur la scène et la condensation dramatique d'enjeux sociaux, par le prisme de l'imaginaire, que cette thèse se propose d'interroger. Loin d'une théorie du reflet, il s'agit de comprendre pourquoi la thématique familiale peut être un écran privilégié (et non pas un miroir) où se projette symboliquement une certaine vision de la société, puis d'analyser comment opère cet imaginaire familial à des moments distincts de l'histoire récente argentine et dans des dramaturgies différentes.

Si l'hypothèse structurante de ce travail, selon laquelle la famille se pose en support privilégié de ce que nous avons appelé un « imaginaire du lien », est apparue de manière embryonnaire lors de la découverte de *Mi vida después* de Lola Arias en 2011, la question de la famille au théâtre s'est d'abord imposée de manière inductive, face au constat de l'étonnante prolifération de fictions familiales sur la scène argentine, notamment depuis la fin de la dictature militaire. À rebours de l'agencement structurel de cette thèse, qui part d'un portique théorique pour s'ouvrir ensuite aux analyses dramaturgiques, le point de départ de la réflexion est strictement empirique, et se situe dans un large éventail de spectacles et de lectures théâtrales. Alors que nous pensions au départ centrer notre analyse sur les théâtres de post-dictature (qui ont été la première manne de cette phase de repérages thématiques et lectures boulimiques), il nous a progressivement semblé nécessaire d'ouvrir le corpus plus en amont de l'histoire théâtrale argentine, afin d'éviter l'écueil de certains lieux communs de la critique, comme celui de la « famille dysfonctionnelle » qui voudrait que les fictions familiales dramatiques soient un phénomène nouveau reflétant une supposée crise des valeurs dans la famille et dans la société. Face à la prégnance de ce type de discours et à des hypothèses biaisées que nous avons pu en partie faire nôtres dans un premier temps, nous avons fait le choix, d'une part, de faire un détour par les sciences humaines pour bâtir un socle épistémologique aussi solide que possible et problématiser réellement un axe thématique qui s'était d'abord imposé de manière empirique, et d'autre part, d'adopter une perspective comparatiste, pour analyser comment se déclinent les enjeux sociaux des scènes familiales sur deux périodes différentes : celle d'un autoritarisme répressif sans précédent juste avant² et pendant la dernière dictature militaire (1975-1983), puis après le retour à la

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, *op.cit.*, p. 70.

² Comme nous le verrons dans le chapitre 6, la répression est systématisée à partir du coup d'État du 24 mars 1976, mais

démocratie, de la transition jusqu'à la fin de la période kirchneriste (1983-2015). Nous avons ainsi choisi d'ouvrir le corpus central non pas le 24 mars 1976 quand la Junte prend le pouvoir, mais dès 1975, parce que c'est à ce moment-là que les effets de la censure et de la répression commencent à infléchir très fortement la production théâtrale dans le circuit indépendant. La borne choisie se calque par conséquent sur une charnière théâtrale et non pas institutionnelle comme le coup d'État. Cette mise en perspective de la thématique familiale sur quarante ans de théâtre argentin (auxquels s'ajoutent de nombreuses allusions au théâtre du XX^e siècle antérieur à 1975) permet d'écarter définitivement le prisme illusoire de la nouveauté et d'être plus sensible aux continuités et ruptures dans le traitement dramatique de l'imaginaire familial.

Du fait de l'amplitude temporelle du sujet et de l'importance fondamentale des conditions de production dans les dramaturgies argentines, le corpus s'en tient à des œuvres ou des artistes issus du théâtre indépendant, et laisse de côté non seulement le circuit commercial, mais aussi des pratiques impulsées depuis des mouvements militants ou citoyens comme le théâtre ouvrier¹, le théâtre étudiant, le mouvement *Teatro por la Identidad*² ou les théâtres communautaires³. Ce choix s'explique d'abord par l'importance très particulière qu'a le circuit indépendant en Argentine, puisque c'est le fer de lance du théâtre d'art et la pépinière dont sont issus l'écrasante majorité des artistes reconnus sur le plan national comme international. Du fait de son indépendance, c'est aussi un lieu où peuvent émerger des imaginaires et des visions du monde alternatives par rapport au discours social dominant. En ce sens, le théâtre indépendant est un espace artistique, pratique et symbolique idoine pour se livrer à une analyse à la fois esthétique et sociocritique des dramaturgies argentines, mais ses contours ne sont pas toujours parfaitement définis.

elle s'inscrit, en partie, dans la continuité de ladite « guerre sale » menée depuis 1974, sous l'action de la Triple A. En effet, cette *Alianza Anticomunista Argentina* est un groupe parapoliticien d'extrême droite, créé par José López Rega depuis le cœur des institutions démocratiques et du gouvernement péroniste de María Estela (Isabel) Perón, pour persécuter puis exterminer les mouvements révolutionnaires marxistes et toute une frange de l'opposition.

¹ Voir Carlos Fos, *Teatro obrero. Una mirada militante*, Buenos Aires, Atuel, 2013 et Carlos Fos, *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*, Buenos Aires, Atuel, 2010.

² Voir Joana Sanchez, « Faire du théâtre un instrument politique et mémoriel : le cycle *Teatro por la Identidad* en Argentine », dans *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine (1990-2015)*, Vol. 2, *América*, Cahiers du Criccal n° 52, 2018.

³ Voir Lucie Elgoyhen et Joana Sanchez, « Le théâtre communautaire comme projet d'intégration sociale et urbaine : l'expérience du Circuito Cultural Barracas à Buenos Aires », in Florence Fix (dir.), *Théâtre et ville. Espaces partagés : patrimoine, culture, savoir*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p. 177-192 ; Lucie Elgoyhen, *Le théâtre communautaire argentin. Quand les voisins montent sur scène*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2016 ; Lola Proaño Gómez, *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013 ; Marcela Bidegain, *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel, 2007 ; Edith Scher, *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*, Buenos Aires, Argentores, 2010.

Le théâtre indépendant argentin : entre pratique théâtrale alternative et espace symbolique¹

Le théâtre indépendant, en Argentine, est un espace de production et de circulation qui se définit par la revendication d'une autonomie à la fois artistique, économique et politique, vis-à-vis des cadres institutionnels ou des contraintes marchandes. Il se caractérise essentiellement par opposition à deux autres circuits : le « théâtre officiel », comme disent les Argentins, entièrement subventionné par l'État (qui peut s'assimiler à ce qu'en France nous appelons le « théâtre public »), et le « théâtre commercial » (concentré le long de l'Avenue Corrientes, véritable Broadway portègne), où la logique marchande prime sur les enjeux artistiques. Cela ne veut pas dire que la qualité y fait nécessairement défaut, mais simplement que l'intérêt économique guide une programmation pensée pour remplir de grandes salles qui se doivent d'attirer un large public pour assurer leur rentabilité. Les différents théâtres de ce circuit commercial (qui compte 26 salles dans la ville de Buenos Aires) sont réunis dans l'AADET (l'*Asociación Argentina de Empresarios Teatrales*). Pour ce qui est du théâtre « officiel » ou public, la seule scène nationale est le Teatro Cervantes à Buenos Aires, tandis que plusieurs théâtres municipaux, dont le plus important est le Teatro General San Martín, sont regroupés dans le Complejo Teatral de Buenos Aires, dont les planches sont souvent fréquentées par les « artistes indépendants ».

En effet, aujourd'hui l'étanchéité de chacun des trois espaces de production n'est plus une évidence. Les artistes circulent même souvent entre les scènes indépendantes et commerciales, et des pièces créées dans de petites salles alternatives peuvent être propulsées, fortes de leur succès dans l'espace indépendant, dans un retentissant complexe théâtral de l'Avenue Corrientes. C'est le cas par exemple de *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir, née dans l'intimité d'un petit appartement aménagé en théâtre dans le quartier péricentral de Boedo, pour finir, après une tournée internationale flamboyante, en haut de l'affiche du très cossu *Paseo La Plaza*, qui a pignon sur l'avenue Corrientes. De même, plusieurs pièces de notre corpus, tout en étant étiquetée « théâtre indépendant » du fait de leur mode de création, ont été accueillies voire co-produites par certains théâtres publics comme le Teatro San Martín ou le Teatro Sarmiento. L'organisation de la vie professionnelle selon une logique « par projets »², favorise ces mutations, tout comme la circulation internationale des artistes argentins dans un réseau théâtral de plus en plus mondialisé par les festivals et les

¹ La contextualisation qui suit est en partie issue d'une réflexion développée avec la sociologue Florencia Dansilio dans le cadre d'un travail commun : Florencia Dansilio et Joana Sanchez, « Des planches portègnes aux scènes internationales : singularités et trajectoires du théâtre indépendant argentin », in Laurent Berger et Benoit Hennaut (ed.) *Noticias argentinas, Alternatives théâtrales*, n° 137, avril 2019.

² Pierre-Michel Menger, « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, 1991, Vol. 32, n° 1, pp. 61-74.

coproductions¹. Face à cette reconfiguration des dynamiques du système théâtral argentin, on peut se demander si la catégorie même de « théâtre indépendant » est toujours pertinente.

Pourtant, cette étiquette est toujours hautement revendiquée par les artistes et reste la bannière privilégiée par laquelle ils s'auto-définissent. Autrement dit, même quand leurs spectacles sont montés au *Paseo La Plaza*, au Teatro San Martin, au Festival d'Avignon ou au Théâtre de la Ville à Paris, les artistes revendiquent leur appartenance au « théâtre indépendant »². Cette catégorie est ainsi brandie comme un étendard, que ce soit lors de tournées internationales ou bien à l'échelle locale. On a pu le voir encore lors des récentes mobilisations du milieu artistique en Argentine pour défendre les politiques culturelles mises en péril par le gouvernement argentin actuel³ : si l'on mesure tout le paradoxe qu'il peut y avoir à se battre pour conserver des subventions publiques en jouant la carte du prestige du « théâtre indépendant », cela est néanmoins révélateur de l'importance et de l'actualité de cette notion. Pourquoi celle-ci reste-t-elle un marqueur identitaire fort dans le milieu artistique argentin, au-delà des reconfigurations qui ont dilué ses frontières définitives ? Pour le comprendre, il faut déplier ce qu'elle recouvre, non pas uniquement en termes d'organisation du système théâtral aujourd'hui, mais aussi en tant que catalyseur d'un héritage culturel et symbolique cher aux artistes argentins.

On considère que le mouvement du théâtre indépendant argentin naît en 1930, avec la création du *Teatro del Pueblo* (en référence à l'ouvrage de Romain Rolland) sous la houlette de Leonidas Barletta, puis d'autres compagnies indépendantes. Il s'agit alors de faire un théâtre non professionnel, engagé politiquement, ayant pour ambition d'être vecteur d'éducation populaire, tout en offrant au public des œuvres locales de qualité. La vocation du théâtre indépendant, historiquement, est donc tout à la fois artistique, politique et sociale. D'une part, il se construit sur l'objectif d'être un théâtre vernaculaire qui remette profondément en question les structures théâtrales conservatrices. D'autre part, il affiche une ambition politique assumée, que l'indépendance doit préserver de toute ingérence publique. À la différence de certains pays européens, où le théâtre d'art a été pris en charge par l'État qui a consolidé au cours du XX^e siècle un théâtre public donnant sa place à l'innovation artistique, en Argentine, ce rôle d'innovation a donc été historiquement incarné par un théâtre indépendant entretenant une relation très tendue avec les pouvoirs publics, que ce soit pendant les différentes

¹ Voir Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

² Voir Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires Intempestif, 2010.

³ Voir Baptiste Mongis, *Les Mondes du théâtre à Buenos Aires. Structures, mobilisation politique et activisme artistique (2004-2017)*, Mémoire de M2 sous la direction de Denis Merklen, soutenu à l'IHEAL (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3) en juin 2018.

dictatures qui ont scandé l'histoire politique du XX^e siècle¹, ou sous des gouvernements démocratiquement élus mais ayant une fâcheuse tendance à l'ingérence politique dans les affaires artistiques, comme lors des divers mandats de Juan Domingo Perón². L'expression « théâtre officiel », plutôt que « public », témoigne d'ailleurs de cette suspicion de connivence avec le pouvoir en place qui plane souvent sur les institutions culturelles publiques en Argentine. Au tournant des années 1950, l'espace indépendant évolue du fait de la professionnalisation progressive des artistes et de la diversification de ce qui était au départ un mouvement unifié. Néanmoins, ses deux piliers que sont le théâtre d'art et la vocation politique restent immuables, au moins jusqu'à la fin de la dernière dictature. Le cycle *Teatro Abierto*, qui réunit en 1981 – c'est-à-dire en pleine dictature militaire – plus de trois cents artistes pour créer un espace de liberté et d'expression artistique, marque l'apogée de ce mouvement historique du théâtre indépendant.

Une fois rétablie la démocratie, les artistes émergents au milieu des années 1980 tournent le dos à la rhétorique engagée de leurs aînés. Leurs préoccupations semblent devenir plus artistiques que politiques : ils revendiquent un théâtre expérimental, qui recherche de nouveaux langages scéniques, et s'inscrit toujours, par ce biais, dans le sillage de l'indépendance théâtrale. Mais, bien que la rhétorique militante soit abandonnée, la pratique théâtrale indépendante en elle-même – plus que les discours – reste hautement politique. Dans le contexte des années 1980-1990, qui voient triompher en Argentine des mesures ultra-libérales et porter aux nues les valeurs individualistes du mérite, de la concurrence et de la consommation, l'espace indépendant apparaît comme une enclave idéologique. Même si les artistes ne revendiquent plus de bannière politique, il n'en reste pas moins que le développement du réseau indépendant, qui fonctionne selon des logiques d'autoproduction et de circulation alternative, le consacre comme un lieu politique. En ce sens, le théâtre indépendant s'est construit une légitimité forte, d'un point de vue artistique, mais aussi social et politique. Revendiquer son appartenance au « théâtre indépendant », c'est ainsi afficher une « image de marque » car cette catégorie renvoie symboliquement tout à la fois à un théâtre d'art de haute qualité, à un lieu politique (que ce soit par son discours ou par sa pratique), et à une dynamique qui est sans cesse à la proue du théâtre argentin. Autrement dit, en Argentine, la pépinière de l'activité théâtrale n'est pas dans les grands centres dramatiques nationaux (comme par exemple en France), mais dans les petits théâtres qui conforment cet espace, à la fois topographique, social et surtout symbolique, qu'est le théâtre

¹ Voir Lola Proaño Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

² Voir Carlos Fos, *El viejo municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2014 et Perla Zayas de Lima, *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*, Buenos Aires, Eudeba, 2017.

indépendant. C'est ainsi que la notion d'indépendance, tel un « signifiant flottant »¹, selon l'expression d'Ernesto Laclau, continue à agir aujourd'hui comme un substrat rhétorique qui relie dans un bricolage singulier des éléments du passé et du présent de l'histoire théâtrale locale. Sans que l'évolution du théâtre indépendant, en tant que mouvement ou circuit de production, soit au cœur de notre réflexion², c'est une problématique qui apparaît constamment de manière transversale dans l'analyse du corpus, puisque la perspective comparatiste entre l'avant et l'après 1983 épouse la charnière fondamentale qu'a été la fin de la dictature militaire pour la transformation du théâtre indépendant, tant du point de vue des pratiques, des discours de légitimation et des lieux investis, que des dramaturgies.

On parle de théâtre indépendant argentin parce que les œuvres produites par les artistes indépendants font partie de la culture collective nationale, sont parfois des classiques des programmes scolaires (comme la pièce de Roberto Cossa, *La Nona*), circulent occasionnellement dans l'ensemble du pays par des tournées dans les « provinces de l'intérieur » (comme disent les Argentins) et sont souvent appropriées et remontées par des compagnies locales dans les capitales régionales³. Pour autant, dans une Argentine très fortement centralisée, force est de reconnaître qu'il s'agit essentiellement d'un théâtre fait à Buenos Aires, ancré dans les lieux spécifiques du circuit indépendant portègne⁴. S'il peut arriver que la première d'une pièce ait lieu à l'étranger, dans le cadre d'un festival international (comme ce fut par exemple le cas de *Postales argentinas* de Ricardo Bartís créée en Espagne au Festival Ibéro-américain de Cadix), tout le processus de création ainsi que l'essentiel de la trajectoire de réception sont ancrés dans les théâtres de Buenos Aires. Dans notre corpus principal, deux pièces s'écartent légèrement de ce principe de gestation dans le bouillon de culture portègne : *Cuerpos a-banderados* de Beatriz Catani qui a été créée dans un théâtre indépendant de la ville de La Plata (dans la province de Buenos Aires) et *El loco y la camisa* de Nelson Valente, créée à Lomas de Zamora dans la banlieue de la capitale. Mais dans ces deux cas, qui font office d'exception, outre

¹ Ernesto Laclau, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

² Nous renvoyons pour cela à la thèse de doctorat en sociologie de Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, thèse inédite soutenue le 13 novembre 2017 à l'IHEAL, sous la direction de Denis Merklen et Bruno Péquignot.

³ Nous avons été surprise, par exemple, du nombre de mises en scène locales de pièces de Rafael Spregelburd, Javier Daulte ou Daniel Dalmaroni, trois auteurs chez qui l'importance du texte permet leur facile réappropriation pour d'autres montages que celui de la création originale, ce qui est beaucoup plus difficile pour des dramaturgies de plateau proches de la performance comme celles de Beatriz Catani ou Lola Arias.

⁴ Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas d'artistes, de dramaturges ou de créations théâtrales dans les provinces argentines, mais que ceux-ci n'ont encore aujourd'hui que très peu de visibilité s'ils ne passent par un séjour prolongé à Buenos Aires, ne sont quasiment pas publiés, et ne circulent pas dans l'ensemble du pays ou à l'étranger. De ce point de vue, les théâtres communautaires font exception puisque leur organisation en réseau national (la *Red Nacional de Teatros Comunitarios*) leur offre une circulation nationale et même continentale inédite. Voir à ce propos le travail de thèse en cours de Baptiste Mongis, *Le théâtre communautaire argentin et les théâtres en communauté de l'Amérique latine*, sous la direction de Denis Merklen et Pablo Semán à l'IHEAL (Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3).

l'éloignement déjà relatif du cœur de l'activité théâtrale (puisqu'on ne sort pas de la province de Buenos Aires), le succès retentissant du spectacle lors de la création, les a ensuite conduits à être programmés, pour plusieurs saisons, dans des salles portègues.

Si depuis une vingtaine d'années, ce théâtre indépendant argentin très portègue est souvent à l'honneur sur les scènes françaises, encore peu de travaux de recherche y ont été consacrés dans l'hexagone. Sur la période de la dictature, deux thèses à ce jour inédites se sont centrées sur le festival *Teatro Abierto* : l'une depuis l'hispanisme, *Teatro Abierto 1981-1983 : censure et écriture théâtrale du Processus de réorganisation nationale* soutenue par Isabelle Clerc en 2003¹, l'autre en sciences politiques, *Se mobiliser en situation autoritaire : une comparaison des contestations théâtrales argentine et chilienne (1973-1990)* de Mathilde Arrigoni en 2013². Il faut également mentionner les deux monographies consacrées à l'œuvre de Griselda Gambaro (au-delà de la période dictatoriale) : *Le théâtre de Griselda Gambaro*³ de Stéphanie Urdician et *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*⁴ de Sylvie Suréda-Cagliani. Pour ce qui est du théâtre de post-dictature, Florencia Dansilio a soutenu en 2017 une thèse en sociologie intitulée *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*⁵. Ce travail inédit, qui cartographie les mutations socio-esthétiques du circuit indépendant pendant la transition, est un socle fondamental pour aborder les créations des « nouvelles générations » d'artistes argentins. Notre réflexion y est amplement redevable, notamment pour l'articulation entre l'analyse dramaturgique du corpus et la prise en compte de son contexte de production. Par ailleurs, Nina Jambrina a consacré sa thèse sur la « Politique du jeu » et les « dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine » à trois dramaturges, dont l'un argentin, Rafael Spregelburd⁶. Outre l'analyse fine de pièces de cet auteur majeur du théâtre indépendant, ce travail encore inédit apporte une réflexion éclairante sur l'évolution de la conception du théâtre politique en Amérique latine. Dans la même optique, Benoit Hennaut a fait en 2017 un post-doctorat qui a donné lieu à un article intitulé « Possibilités d'un théâtre

¹ Isabelle Clerc, *Teatro Abierto 1981-1983 : censure et écriture théâtrale du Processus de réorganisation nationale*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Gilard, soutenue à l'Université de Toulouse-Jean-Jaurès en 2003.

² Mathilde Arrigoni, *Se mobiliser en situation autoritaire : une comparaison des contestations théâtrales argentine et chilienne (1973-1990)*, thèse de doctorat sous la direction d'Olivier Dabène, soutenue à l'Institut de Sciences Politiques de Paris en 2013.

³ Stéphanie Urdician, *Le théâtre de Griselda Gambaro*, Paris, Indigo. Côté-femmes éditions, 2009.

⁴ Sylvie Suréda-Cagliani, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro. De «El desatino» (1965) à «Antígona furiosa» (1986)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011.

⁵ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*

⁶ Nina Jambrina, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, thèse de doctorat en Études théâtrales sous la direction de Monique Martinez et Victor Viviescas, soutenue à l'Université Toulouse-Jean Jaurès le 25 janvier 2017.

politique contemporain. Étude de la réinvention politique et sociale dans le champ du théâtre argentin indépendant post 1983 »¹. Enfin, plusieurs mémoires de Master ont récemment été consacrés aux scènes argentines contemporaines, parmi lesquels nous pouvons citer celui de Baptiste Mongis en sociologie, sur les différents circuits du théâtre argentin et leur capacité de mobilisation politique², ainsi que celui de Denise Cobello, en Études théâtrales, sur le jeu de l'acteur-témoin dans les dramaturgies du réel³. L'ensemble de ces travaux universitaires étant largement inédit, à l'exception des deux monographies sur Griselda Gambaro, les seuls ouvrages publiés en France consacrés exclusivement au théâtre argentin indépendant sont le recueil d'entretiens avec des artistes coutumiers des scènes françaises intitulé *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, édité par Judith Martin et Jean-Louis Perrier⁴, ainsi que le dernier numéro de la revue *Alternatives théâtrales* baptisé *Noticias argentinas*⁵. Dans une perspective comparatiste, signalons encore l'ouvrage dirigé par Christilla Vasserot sur le corps grotesque dans les théâtres espagnols et argentins⁶. Dans ce panorama, notre travail est ainsi le premier non seulement à aborder de manière systématique la thématique familiale dans le théâtre indépendant argentin, mais aussi à proposer l'analyse dramaturgique d'un corpus couvrant plusieurs générations d'artistes, depuis certains grands classiques des années 1970 jusqu'aux scènes contemporaines, dans l'optique de montrer les ruptures, mais aussi les continuités, dans les enjeux sociaux condensés par l'image familiale, mais aussi dans les dramaturgies.

En Argentine, de nombreux travaux de recherche sont consacrés au théâtre indépendant, notamment par deux écoles différentes. D'abord ceux menés par les chercheurs du GETEA, groupe de recherche de la Universidad de Buenos Aires, impulsé par Osvaldo Pellettieri en 1987 : leur démarche adopte une grille d'analyse inspirée du formalisme russe, de la sémantique structurale et des écrits de Raymond Williams sur l'évolution des systèmes culturels. Ils proposent une « périodisation systémique » du théâtre argentin⁷, à laquelle nous ferons parfois référence, mais qui ne sert pas de

¹ Benoît Hennaut, « Possibilités d'un théâtre politique contemporain. Étude de la réinvention politique et sociale dans le champ du théâtre argentin indépendant post 1983 », *Cahiers du CAP*, 2017, n° 4, p. 157-186.

² Baptiste Mongis, *Les Mondes du théâtre à Buenos Aires. Structures, mobilisation politique et activisme artistique (2004-2017)*, *op.cit.*

³ Denise Cobello, *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation*, Mémoire de M2 sous la direction de Julia Gros de Gasquet, soutenu en juin 2015 à l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle.

⁴ Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

⁵ Laurent Berger et Benoît Hennaut (ed.), *Noticias argentinas, Alternatives théâtrales*, n° 137, avril 2019. Or du champ du théâtre indépendant, sur le théâtre communautaire argentin, a été publié en France l'ouvrage cité précédemment de Lucie Elgoyhen, *Le théâtre communautaire argentin. Quand les voisins montent sur scène*, *op.cit.*

⁶ Christilla Vasserot (ed.), *Le corps grotesque, théâtre espagnol et argentin*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2002.

⁷ Voir Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol IV. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 2003; Osvaldo Pellettieri (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol. 5: *El*

socle à notre réflexion. La seconde école est fédérée autour de Jorge Dubatti qui revendique depuis les années 2000 la refondation de la « théâtrologie » argentine depuis une « philosophie du théâtre », qui veut forger de nouveaux concepts critiques plus en phase avec les dramaturgies contemporaines, et accorde une place fondamentale dans cette élaboration conceptuelle aux discours et théories des artistes eux-mêmes¹. Cette école est aujourd’hui absolument hégémonique en Argentine² et nous nous y référerons à maintes reprises, tout en essayant de garder un recul critique, pour proposer parfois des analyses divergentes. Bien que ces deux tendances soient sources d’un grand nombre de travaux de recherche, à ce jour, aucun ne s’est centré, de manière transversale, sur la thématique familiale dans le théâtre argentin.

Une herméneutique sociale des œuvres théâtrales

Le cœur de notre démarche n’est pas de cartographier les différents types de famille apparaissant dans les œuvres ou de montrer comment les représentations familiales reflètent les évolutions de la famille dans la société. S’il peut nous arriver d’y faire mention dans la Première Partie théorique, à titre illustratif, ce n’est pas sous cet angle que nous abordons le corpus principal dans les Deuxième et Troisième Parties. À partir de l’hypothèse dégagée au terme de la réflexion théorique, selon laquelle l’image familiale est le support privilégié d’un imaginaire du lien³, il s’agit d’analyser les points de rencontre entre les représentations familiales au théâtre et certaines dynamiques à l’œuvre dans le corps social, à partir de la médiation de l’imaginaire. Autrement dit, nous cherchons à interroger le rapport au monde des œuvres, non pas selon une théorie du reflet qui postulerait que les familles dramatiques sont à l’image des familles réelles ou de la société, mais dans une perspective plutôt sociocritique qui envisage les pièces comme des produits culturels dont la « forme-sens » est porteuse d’une « vision du monde ». En ce sens, les représentations familiales nous semblent être la surface d’inscription privilégiée, dans l’imaginaire et les « discours sociaux »⁴, d’une vision de la société. Il

teatro actual (1976-1998), Buenos Aires, Galerna, 2001; Osvaldo Pellettieri, *Cien años de teatro argentino (1886-1990): del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Galerna, 1990.

¹ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007; Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010; Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2014; Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.

² Voir Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 378-391.

³ Voir le chapitre 5 pour une formulation plus complète de cette hypothèse, des présupposés sur lesquels elle repose et sa justification.

⁴ Le concept de « discours social », forgé par Marc Angenot, renvoie à l’ensemble des représentations par lesquelles les membres d’une société se pensent et lisent le monde qui les entoure : Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989. Voir le chapitre 5 pour le développement de cette notion et la justification de notre hypothèse sur l’imaginaire du lien.

n'y a pas de parallélisme simpliste entre les conflits familiaux sur la scène et une quelconque crise de la société, mais dans les liens familiaux au théâtre peut se projeter la perception qu'ont les artistes d'un état social. Cette projection symbolique, qui opère un croisement entre famille et société, ne suppose pas nécessairement de geste allégorique conscient de la part des dramaturges et repose sur leur condition de « sujets culturels »¹, selon l'expression d'Edmond Cros, travaillant à partir d'imaginaires et de signes qui leurs préexistent, mais qu'ils resémantisent par des agencements singuliers. En ce sens, nous postulons que la thématique familiale est un prisme à travers lequel le théâtre peut sémiotiser le réel, et tout particulièrement le lien social. Mais, pour dégager la « socialité » de ces représentations familiales, il ne faut pas s'en tenir à une radiographie des contenus (comme pourrait le faire une analyse en termes de reflet), mais ausculter la mise en forme de l'œuvre (qui est à la fois « mise en texte », selon l'expression de Claude Duchet², et « mise en scène » au théâtre), pour comprendre comment une « vision du monde » (selon le terme de Lucien Goldman) et, plus particulièrement ici une vision de la société, se dégage de la dramaturgie. À titre d'exemple paradigmatique – et au risque de déflorer quelque peu les analyses à venir –, nous pouvons évoquer le cas des nouveaux réalismes du quotidien, qui émergent au milieu des années 2000. D'un côté, ces derniers (dont l'avatar le plus célèbre est *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir) mettent en scène le désordre familial (à travers ce que nous avons défini comme une « esthétique du *quilombo* »³) et se font l'écho en ce sens de la récente crise de 2001, qui a essentiellement été perçue en termes d'effondrement et de chaos. Mais en même temps, ils opèrent un retour à une forme dramatique relativement classique qui contraste avec les dramaturgies performatives, fragmentaires ou post-dramatiques qui dominaient jusque-là dans le théâtre indépendant. Par cette remise en ordre du drame, au-delà du désordre familial de surface, les néo-réalismes du quotidien projettent le besoin d'appréhender la crise, d'apprivoiser le chaos et de remettre en ordre le monde, ce qui correspond aussi au moment où le gouvernement de Néstor Kirchner, à partir de 2003, tente de refonder un grand récit national à partir d'une interprétation de la crise comme révolte populaire face à l'ordre néolibéral⁴. Le théâtre de Tolcachir ne reflète pas la crise ou les politiques de Kirchner, mais condense certaines dynamiques sociales, qui travaillent l'imaginaire et que celui-ci reconfigure, à un moment donné.

Si nous n'avons pas adopté une grille d'analyse en particulier, notre démarche s'apparente à la sociocritique, en tant qu'elle interroge la socialité des œuvres théâtrales, non pas depuis des paramètres

¹ Edmond Cros, *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

² Claude Duchet, « Introductions. Positions et perspectives », in Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel Van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

³ Voir le chapitre 11.

⁴ Voir les chapitres 9 et 11 pour une analyse un peu moins schématique tant du contexte social que des nouveaux réalismes.

sociologiques, mais depuis la dramaturgie. Autrement dit, il s'agit d'examiner « le statut du social dans le texte et non le statut social du texte »¹, de « chercher dans le texte ce qui force à sortir du texte, tout en restant dedans »², selon deux formules de Claude Duchet. Cette perspective sociocritique s'inscrit dans l'héritage de la réflexion de Georg Lukács sur le roman³, de Mikhaïl Bakhtine⁴ et surtout de Lucien Goldmann auquel nous empruntons le concept de « vision du monde » et dont le « structuralisme génétique » a inspiré certaines de nos hypothèses⁵. Aujourd'hui, les sociocriticiens se divisent en trois grands mouvements : ladite École de Vincennes autour de Claude Duchet, l'École de Montpellier dans le sillage des travaux d'Edmond Cros, et l'École de Montréal fédérée dans le CRIST (le Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes), dont Pierre Popovic est un des fers de lance⁶. Dans une volonté de différenciation par rapport à la sociologie de la littérature, les membres du CRIST ont proposé un manifeste pour définir les bases de leur démarche sociocritique :

La sociocritique n'est ni une discipline ni une théorie. Elle n'est pas non plus une sociologie, encore moins une méthode. Elle est *une perspective*. À ce titre, elle a pour principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles.

Cette proposition se présente comme suit :

La socialité des textes est *analysable* dans leurs procédures de mise en forme, lesquelles se comprennent rapportées à un ensemble sémiotique plus large de nature langagière ou visuelle. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet *d'expliquer* la forme-sens [...] de ces textes, *d'évaluer* et de *mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard de la vie sociale.

Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont bien là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique peut se définir comme *une herméneutique sociale des textes*.⁷

¹ Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, « Littérature, idéologies, société », n° 1 (février 1971), p. 14.

² Claude Duchet, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p.226.

³ Goerg Lukács, *La Théorie du roman* (1920), Paris, Gallimard, 1997.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁵ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964. Goldmann propose une « homologie entre la structure romanesque classique et la structure de l'échange dans l'économie libérale, et d'autre part l'existence de certains parallélismes entre leurs évolutions ultérieures » (p. 22) à partir de l'analyse des romans de Malraux puis du « Nouveau Roman » chez Sarraute et Robbe-Grillet.

⁶ Voir Adamé Samaké, *Regards croisés sur les écoles de sociocritique. De la socialité et du renouveau de la sociocritique*, EPU. Editions Publibook Université, 2015. Outre ces trois écoles, il existe plusieurs grilles d'analyses qui, tout en revendiquant une rupture avec la sociocritique, adoptent une démarche tout à fait similaire (si l'on part de la définition relativement large que propose le CRIST), comme la sociopoétique impulsée par Alain Montandon ; voir par exemple Alain Montandon, « Sociopoétique », in *Sociopoétique* n° 1, en ligne, *Mythes, contes et sociopoétique*, octobre 2016, <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopo%C3%A9tiques/sociopo%C3%A9tique>, consulté le 2 juillet 2017.

⁷ *Manifeste de sociocritique du CRIST* (Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes), en ligne, <http://www.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>, consulté le 16 juillet 2017.

Outre cette proposition heuristique générale, les sociocriticiens ont forgé tout un ensemble de concepts comme le « sociotexte », les « sociogrammes », le « cotexte », les « topiques doxiques », « l'interdiscursivité », etc¹. Si toutes peuvent être d'une utilité certaine, nous avons fait le choix de « limiter les excès de métalangage »², selon la formule de Pierre Popovic, dans le souci de rester le plus intelligible possible et de ne pas rendre hermétique l'herméneutique sociale. Pour autant, ce substrat théorique constitue le soubassement de notre réflexion, laquelle mobilise tout de même certains concepts clefs comme celui d'« imaginaire social ». Ce « concept flou »³, comme le désigne Patrice Leblanc, a fait l'objet d'une « dispersion disciplinaire »⁴ transversale d'après Claude-Pierre Pérez, si bien qu'il se trouve utilisé de manière légèrement différente par la philosophie⁵, l'histoire des mentalités⁶ ou la (socio)critique littéraire. Ce « champ de dissémination »⁷ du concept peut rendre difficile son appréhension. Nous reviendrons dans le chapitre 5 sur l'usage que nous en faisons, à partir de sa définition par les chercheurs canadiens Marc Angenot⁸, Régine Robin⁹ et Pierre Popovic¹⁰ et que l'on peut synthétiser comme un ensemble de représentations structurant une vision du monde. En ce sens, nous rejoignons Sarah Sindaco pour qui le concept d'imaginaire social est « le point d'accès au réel social, politique, culturel ou autre, et un mode de compréhension aiguisé de la production littéraire à une époque donnée et dans un lieu donné »¹¹. En tant qu'agglomérat de représentations sociales, l'imaginaire est toujours mouvant, si bien que « l'imaginaire du lien » que porte le thème familial se décline différemment au fil de notre corpus. Alex Gagnon et Sylvano Santini expliquent ainsi :

En tant que produit historique, l'imaginaire social n'est pas un ensemble de représentations stable et invariant ; il est vulnérable aux transformations historiques et rattaché, en divers lieux et en divers temps, à des contextes précis de même qu'à des ressources langagières et des genres

¹ Voir Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, ainsi que Pierre Popovic, « La sociocritique. Définitions, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, vol. 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

² Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second empire de Paul Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

³ Patrice Leblanc, « L'imaginaire social. Notes sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 97, 1994, p. 415-434.

⁴ Claude-Pierre Pérez, « "L'imaginaire" : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », *Littérature*, 2014/1 (n° 173), p. 102 à 116.

⁵ Voir notamment Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, 1986 ; ainsi que Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

⁶ Voir notamment Georges Duby, *Les Trois ordres ou L'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978 ; ainsi que Alain Corbin, « Imaginaires sociaux », in *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

⁷ Claude-Pierre Pérez, « "L'imaginaire" : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », *op.cit.*

⁸ Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, *op.cit.*

⁹ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, vol.5, n° 1-2, 1993, p. 7-32.

¹⁰ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second empire de Paul Gagne*, *op.cit.*

¹¹ Sarah Sindaco, « Compte rendu de Popovic (Pierre), *Imaginaire social et folie littéraire. Le second empire de Paul Gagne* », *CONTEXTES* [en ligne], mis en ligne le 7 janvier 2009, <https://journals.openedition.org/contextes/4003>, consulté le 10 juillet 2017.

discursifs particuliers. Certaines représentations sont éphémères. D'autres sont beaucoup moins périssables et ont, partant, une certaine dimension transhistorique.¹

De ce fait, si nous considérons que les représentations familiales sont investies, de manière relativement transhistorique², par un « imaginaire du lien », celui-ci se reconfigure sans cesse, au gré des événements politiques et des dynamiques socio-historiques. Pour appréhender comment les œuvres théâtrales sont traversées par cet imaginaire, à partir d'un « recyclage hétéroclite des représentations sociales »³, selon l'expression de Popovic, nous avons tâché de dégager, pour chaque période, des motifs thématiques et des structures formelles récurrents qui, par leur sérialité, « font rouage » (à défaut de « faire système », puisque nous n'avons pas d'ambition totalisante) et témoignent d'une vision du monde spécifique. Dans cette démarche, nous avons été particulièrement inspirée par les travaux de deux intellectuels argentins qui, sans se réclamer de la sociocritique, analysent la littérature argentine des XX^e et XXI^e siècles à l'aune de leur contexte socio-historique. David Viñas⁴, tout d'abord, à qui nous empruntons le concept clef de « tache thématique »⁵ et plusieurs analyses fondamentales pour notre réflexion (notamment sur l'imaginaire civilisation/barbarie et sur le *grotesco criollo*⁶). Elsa Drucaroff ensuite, qui s'inscrit dans l'héritage de Viñas, et propose une vaste radiographie analytique de la littérature de post-dictature et de ce qui a été appelé la NNA (*Nueva Narrativa Argentina*)⁷. Si Drucaroff n'aborde pas le théâtre, c'est sur les bancs du séminaire qu'elle donnait à la *Universidad de Buenos Aires* qu'a commencé à germer la réflexion que nous proposons ici, dont la Troisième Partie notamment est amplement redevable à ses travaux. Du fait de la transversalité des imaginaires qui ne s'arrêtent pas aux frontières des genres ou des formes littéraires, nous ferons à plusieurs reprises des passerelles entre le théâtre et la littérature argentine en général, mais aussi avec le cinéma ou ce qu'on appelle la « culture-pop », tout en appréhendant les œuvres du corpus depuis leur condition spécifiquement théâtrale. Hors des champs de la sociocritique et de la littérature argentine, il faut mentionner encore l'ouvrage passionnant du critique suisse Peter Von Matt *Fils dévoyés, filles*

¹ Alex Gagnon et Sylvano Santini, « Le concept d'« imaginaire social ». Nouvelles avenues et nouveaux défis », lettre cadrage du colloque du même nom organisé à l'Université du Québec à Montréal du 14 au 16 septembre 2017. En ligne sur *Fabula*, consulté le 10 juillet 2017, https://www.fabula.org/actualites/le-concept-d-imaginaire-social-nouvelles-avenues-et-nouveaux-defis_75816.php.

² C'est le cas, dans le monde occidental, au moins depuis la fin du XVIII^e siècle et l'avènement de la sphère privée et de son imaginaire domestique. Voir le chapitre 3 sur ce point.

³ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second empire de Paul Gagne, op.cit.*

⁴ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del Siglo veinte, 1971; David Viñas (ed.), *Literatura argentina siglo XX, Tomo 2: Yrigoyen entre Borges y Artl (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso Ediciones, 2006; David Viñas (ed.), *Literatura argentina siglo XX, Tomo 7: De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, Buenos Aires, Paradiso Ediciones, 2010.

⁵ Nous définissons ce concept, à partir des analyses de Viñas, dans le chapitre 7.

⁶ Voir toute la Deuxième Partie notamment (chapitres 6, 7 et 8).

⁷ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

*fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*¹ qui a copieusement nourri notre lecture des représentations familiales.

Si l'analyse dramaturgique part toujours des œuvres théâtrales, l'herméneutique sociale exige une ample connaissance du contexte culturel, politique et socio-historique. De ce fait, notre propos opère un va-et-vient constant entre l'exploration du détail des œuvres du corpus principal et le retour sur des éléments contextuels. Aussi dans les Deuxième et Troisième Parties, certains chapitres vont plutôt prendre de la hauteur pour parcourir les enjeux sociaux fondamentaux d'une période donnée (comme les chapitres 6 et 9), tandis que d'autres approfondissent plutôt l'ossature dramatique de chaque œuvre (comme les chapitres 7, 8, 10 et 11), sans qu'il n'y ait jamais de cloisonnement total entre le texte et son contexte, mais un mouvement de balancier permanent, même à l'intérieur de chaque chapitre. Outre cette nécessaire connaissance historique, culturelle et sociale des périodes que couvre le corpus, le fil réflexif qui aboutit à l'hypothèse structurante de l'imaginaire du lien, dans la Première Partie théorique, repose sur un vaste ensemble de connaissances, de concepts et d'analyses empruntés à plusieurs disciplines : la sociologie et l'anthropologie d'abord, l'histoire, et en particulier l'histoire culturelle et l'histoire des mentalités, la psychanalyse et la psychologie, et enfin la philosophie. En ce qui concerne cette dernière discipline, sans que cela soit un principe épistémologique de départ, certains textes philosophiques se sont peu à peu avérés absolument essentiels au tissage de la réflexion, et même à l'analyse dramaturgique : ceux de Paul Ricoeur autour de l'identité narrative et de sa dialectique entre le même et l'autre d'une part², ceux de Gilles Deleuze et Félix Guattari, d'autre part, auxquels nous empruntons de nombreux outils conceptuels, issus notamment des deux opus de *Capitalisme et schizophrénie*³. Tant pour Ricoeur que pour Deleuze et Guattari, nous sommes redevables à deux philosophes contemporains qui ont été, pour nous, les premiers passeurs vers les textes de leurs aînés, et dont les écrits imprègnent profondément l'ensemble de ce travail de thèse : Jean-Philippe Pierron⁴ par lequel nous sommes ensuite arrivée à Ricoeur, et le

¹ Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature* (1995), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990 ; Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985 ; *Philosophie de la volonté. I. Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Aubier, 1949 ; Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance* (2004), Paris, Gallimard, 2005.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980 ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976 ; Félix Guattari, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2011 ; Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 ; Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. ; Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

⁴ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2014.

franco-argentin Miguel Benasayag¹ qui a été une fenêtre vers Deleuze, Guattari et Foucault, et une source d'inspiration constante pour penser le théâtre, mais aussi le monde.

Bien que notre propos s'abreuve à de nombreuses sources étrangères aux études théâtrales, la démarche sociocritique n'exempte pas de l'usage d'outils spécifiquement affûtés pour l'objet soumis à l'herméneutique sociale, comme le rappelle Pierre Popovic :

L'étude de la mise en texte se nourrit des méthodes de description des textes mises au point dans ce qu'il est convenu d'appeler la « théorie littéraire » et c'est la facture même du texte considéré qui appelle le mode de description *ad hoc*. Cela signifie que faire de la sociocritique peut se faire en convoquant la simple analyse de texte, la thématique, la narratologie, la rhétorique, la poétique, l'analyse de discours, la linguistique textuelle, etc. et ce qu'il faudra [...] Il revient au sociocriticien de choisir le mode d'analyse et de description approprié ; il ira aussi vers ses penchants personnels et sera prié d'avoir de l'imagination.²

À ce jour, très peu de travaux encore ont été consacrés au théâtre depuis une perspective sociocritique, comme le note Olivier Bara dans l'introduction à un numéro de la revue *Études littéraires* qui entend justement ouvrir la voie à ce champ de recherche³. « Le théâtre, forme sociale par excellence, suscite sans doute trop “spontanément” une approche relevant de la sociologie de la littérature, de la sociologie des pratiques, de la création ou de la réception, et non de la sociocritique »⁴, suppose-t-il pour expliquer cette relative carence, avant de tracer les grandes lignes de ce que pourrait être une herméneutique sociale du théâtre : « une sociocritique du théâtre devrait envisager une “sociosémiotique” croisant les méthodes et les disciplines, prenant en compte texte et représentation (mise en scène, jeu, scénographie, etc.) »⁵. Autrement dit, alors que la sociocritique classique revendique un « textualisme assumé »⁶, selon l'expression de Pierre Popovic, une sociocritique théâtrale doit décentrer l'analyse du seul texte, pour prendre en compte la « totalité des signes déployés sur scène »⁷ rappelle Olivier Bara. Par ailleurs, alors que les sociocriticiens rejettent fermement l'examen des conditions de production et de réception dans le champ de la sociologie de la littérature⁸, il nous semble que la nature du fait théâtral exige sur ce point de s'écarter de la pratique orthodoxe. En effet, bien que ce soit effectivement la fréquentation de sociologues et de leurs travaux qui nous ait

¹ Miguel Benasayag et Angélique del Rey, *Clinique du mal être : La « psy » face aux nouvelles souffrances psychiques*, Paris, Éditions La Découverte, 2015 ; Miguel Benasayag et Angélique del Rey, *Éloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007 ; Miguel Benasayag et Florence Aubenas, *Résister, c'est créer*, Paris, La découverte, 2002.

² Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, Vol. 151/152, décembre 2011, p. 14-15.

³ Olivier Bara (dir.), *Lectures sociocritiques du théâtre*, *Études littéraires*, Volume 43, n° 3, automne 2012.

⁴ Olivier Bara, *Lectures sociocritiques du théâtre*, « Introduction », *ibid.*, p. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op.cit.*, p. 15.

⁷ Olivier Bara, *Lectures sociocritiques du théâtre*, « Introduction », *op.cit.*, p. 10.

⁸ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op.cit.*

rendue particulièrement sensible à cet aspect du théâtre, nous avons pu constater, au fil de nos recherches, combien l'organisation interne de la dramaturgie et la théâtralité qui s'en dégage sont aussi tributaires des lieux où se fait le théâtre, du lien qui s'instaure avec le public dans des conditions spécifiques, et donc très directement des modes de production et de réception. Sans que cela soit le cœur de notre analyse, nous tâcherons de les garder constamment à l'esprit et de les prendre en compte pour le commentaire dramaturgique.

En ce qui concerne les outils propres au théâtre, nous reprenons certains concepts aux chercheurs argentins mentionnés précédemment (comme celui de «*convivio*» développé par Jorge Dubatti par exemple), tout en nous appuyant aussi sur des classiques de la théorie théâtrale (comme les écrits d'Antonin Artaud¹) et les travaux de chercheurs européens : Patrice Pavis², Anne Ubersfeld³, Robert Abirached⁴, Michel Vinaver⁵, Jean-Pierre Ryngaert⁶, Joseph Danan⁷, Georges Zaragoza⁸, Bernadette Rey-Flaud⁹, Erika Fischer-Lichte¹⁰, Hans-Thies Lehmann¹¹, Olivier Neveux¹² ou encore Jean-Pierre Sarrazac¹³, pour dresser une liste non exhaustive de nos principaux pourvoyeurs de cadres conceptuels. Sans nous couper des outils forgés *ad hoc* pour le théâtre argentin par les chercheurs outre-Atlantique, il nous semble que ce croisement assumé entre les écoles et les perspectives critiques est un terreau fertile pour apporter un regard neuf sur un corpus dont certaines œuvres sont des « classiques » qui ont déjà fait couler beaucoup d'encre en Argentine. En ce sens, si nous pouvons utiliser ponctuellement la « méthode » Vinaver, la « périodisation » de Pellettieri, ou la « sémiologie théâtrale » de Pavis et Ubersfeld, nous ne suivons pas de grille d'analyse unique. Dans ce vaste attirail conceptuel, il s'agit de naviguer en fonction de ce qu'exige la nature de chaque objet mis à l'étude. Selon les époques et les caractéristiques de l'œuvre étudiée, nous varions donc les angles d'approche

¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue au théâtre*, Paris, Belin, 1996.

⁴ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne (1978)*, Paris, Gallimard, 1994.

⁵ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de texte de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008 ; Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain. Décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

⁷ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ? (2010)*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2017.

⁸ Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

⁹ Bernadette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire : théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève, Ed. Droz, 1984.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.

¹¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

¹² Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.

¹³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 ; Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belfort, 2002 ; Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999 ; Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes, op.cit.*

et les outils conceptuels. Ainsi les écrits de Erika Fischer-Lichte et Hans-Thies Lehmann sur la performance et le postdramatique, par exemple, ne sont-ils mobilisés que dans la Troisième Partie consacrée aux théâtres de post-dictature, tandis que les analyses de Bernadette Rey-Flaud sur la farce sont particulièrement utiles pour appréhender certaines pièces écrites pendant la dictature. D'autres travaux, comme ceux de Jean-Pierre Sarrazac sur les mille visages du drame, sont des fils rouges que l'on retrouve dans l'ensemble des chapitres d'analyse dramaturgique.

Les cadres d'analyse étant multiples, les concepts sont expliqués et définis au fil des chapitres, à mesure qu'ils sont mobilisés pour le commentaire des œuvres. Cependant, il nous semble utile de préciser tout de même, dans le cadre cette introduction, ce que nous entendons par « théâtralité » et « dramaturgie », deux notions clefs générales, mais polysémiques et parfois polémiques, qui structurent notre appréhension des œuvres. Dans le sillage des travaux de Carole Egger¹, nous entendons la « théâtralité » comme tout ce qui tisse le lien entre la scène et la salle. Si celui-ci n'est pleinement tangible que lors de la réalisation scénique (ce qui explique l'attention que nous portons à la réception), il est déjà virtuellement inscrit, de manière embryonnaire, dans le texte ou la partition dramatique, comme l'explique Carole Egger :

La théâtralité est une virtualité inscrite dans le texte susceptible de tendre un fil invisible entre scène et salle. Elle participe de l'essence même du théâtre car elle est indissociable de ce rapport au récepteur, lecteur ou spectateur. Tout ce qui dans un texte théâtral renvoie directement à cette contrainte incontournable que représente le récepteur peut être considéré comme partie prenante de la théâtralité du texte.²

Le théâtre s'inscrit tout entier sur un fil invisible, celui qui relie la scène à la salle, qui jette un pont entre deux mouvances : celle de la scène où évolue l'action dramatique, celle de la salle où le spectateur reçoit cette action et réagit en fonction d'elle. [...] C'est sur ce fil invisible mais pourtant bien présent qu'il convient, à notre sens, de traquer la théâtralité du texte. La théâtralité se définit donc principalement comme tout ce qui permet que l'énergie circule entre les deux pôles de ce fil invisible reliant la scène au spectateur.³

En ce sens la théâtralité est « le résultat d'une alchimie »⁴ à partir de la co-présence dans le *hic et nunc* de la représentation, et de l'interaction entre la scène et la salle à partir de « différents signes : acteur, espace, objet, événement »⁵, « l'action, le rythme et la tension »⁶. À partir de cette

¹ Carole Egger, « Penser les dramaturgies », in Claude Le Bigot, Carole Egger et Christine Rivalan-Guégou (eds.), *Questions de littératures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

² Antonia Amo Sánchez, Carole Egger, Monique Martinez Thomas et Agnès Surbezy, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 176-177.

³ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴ Carole Egger, « La théâtralité à l'épreuve du texte », in Paul Aubert et Isabelle Rouane Soupault (ed.), *La littérature dans la recherche et l'enseignement*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, p. 204.

⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶ *Ibid.*, p. 197.

« configuration sémiotique [qui] agit sur le spectateur »¹ (et qui est latente dans la dramaturgie), la théâtralité s'enracine aussi dans le regard porté par les spectateurs sur la scène à travers ce que Josette Féral appelle la « création d'un lieu de fiction » :

La théâtralité en émerge non comme passivité, comme regard enregistrant des ensembles d'objets théâtraux [...], 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 spectateur.²

Dès lors, la théâtralité ne peut plus être considérée comme le simple décodage de signes et de processus. Elle consiste même, serait-on tenté de dire, à relever l'insuffisance des signes pour déterminer le sens d'une œuvre, sa béance, tout ce que les signes qui s'y lisent ne peuvent pas dire du processus théâtral, tout ce qu'ils laissent dans l'ombre [...]. Autrement dit, la notion de théâtralité n'est viable que si le concept échappe à une vision qui n'en fait que le lieu du sens. Car la théâtralité a aussi à voir avec le corps, les pulsions, le désir et donc avec la performativité.³

Cela est d'autant plus palpable dans le théâtre argentin que les artistes travaillent beaucoup sur une théâtralité ancrée dans les corps, depuis le « théâtre d'intensités » qu'inaugure Pavlovsky avec la première pièce de notre corpus, *Telarañas* (1975), jusqu'à la théorisation par Ricardo Bartís du « théâtre d'états » qui influence toute la production argentine contemporaine. Mais si elle ne s'actualise que dans la représentation, cette motion affective et corporelle aussi est en germe dans la textualité, quand celle-ci précède la mise en scène comme chez Pavlovsky, ou bien subsiste à l'état de traces dans la retranscription *a posteriori* de la partition dramatique comme chez Bartís. Aussi Carole Egger souligne-t-elle que la théâtralité « peut se concevoir comme l'art avec lequel l'action dramatique tend un fil entre la scène et la salle, l'art avec lequel elle atteint son public en se faisant entendre, apprécier, en donnant à penser, en émouvant »⁴. S'il est possible de spéculer sur ce « fil invisible » depuis le texte ou les résidus textuels d'un spectacle, celui-ci se tisse concrètement à chaque représentation et s'avère, en ce sens, particulièrement tributaire des conditions de réception. Dans la Deuxième Partie notamment, il faudra prendre en compte le contexte dictatorial, non seulement en ce qui concerne les stratégies dramatiques mises en place par les auteurs pour éviter la censure, mais aussi pour ce qui est de la réception : que les spectateurs se sentent menacés par le simple fait de voir quelque chose de trop transgressif (comme nous le verrons pour *Telarañas*), ou au contraire exaltés par un sentiment de résistance (comme lors du cycle *Teatro Abierto*), ces paramètres conditionnent le fil invisible de la théâtralité et en détermine le tressage concret, au-delà de ses possibles virtuels. En ce sens, la théâtralité ne doit pas se comprendre comme une ligne vectorielle lisse (que ce soit par l'intention des artistes

¹ *Ibid.*, p. 204.

² Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 92-93.

³ Josette Féral, « Les paradoxes de la théâtralité », in Josette Féral (coord.), *Entre deux du théâtral et du performatif, Théâtre/Public* n° 205, 3^{ème} trimestre 2012.

⁴ Carole Egger, « La théâtralité à l'épreuve du texte », *op.cit.*, p. 204.

dans le sens de la scène vers la salle, ou par le décodage sémantique de la salle vers la scène). C'est au contraire, un tissage complexe et multiple, une dynamique, une dialectique entre la scène et la salle (et non pas le mouvement unique de l'une vers l'autre, quel que soit le sens directionnel envisagé). La théâtralité n'est pas dans le « aller vers », mais dans « l'entre-deux », dans le « fil tendu » et non pas seulement dans l'un des deux pôles qui le soutiennent, comme l'affirme encore Carole Egger :

L'altérité est donc fondatrice de théâtralité [...]. Quel que soit l'espace où il se joue, le théâtre n'a de sens que face à un public. Mais la théâtralité ne se situe ni d'un côté ni de l'autre de la scène. Elle est une virtualité concomitante à la mise en scène, à la pleine réalisation scénique du texte. Si elle est difficilement saisissable, c'est précisément parce qu'elle ne se laisse percevoir que dans cet espace intermédiaire, à mi-chemin entre scène et salle, qu'elle est la résultante, probable ou improbable, d'une interaction entre ces deux pôles. Elle est aussi mouvante que l'action dramatique, elle est tributaire de la tension que celle-ci est capable de créer, sensible au rythme et aux vibrations du texte et à son épanouissement scénique.¹

Par conséquent, si nous tâcherons de prêter attention à la réception pour approcher, autant que faire se peut, ce « fil invisible », la porte d'entrée privilégiée pour tenter de l'appréhender depuis une recherche qui ne se fait pas dans l'ici-présent de la représentation, sera l'œuvre théâtrale. La démarche est donc en partie spéculative : tout en se basant sur ce qui « reste » (au sens fort de permanence dans le temps) de l'œuvre, en amont ou en aval de la réalisation scénique, il s'agit de penser le théâtre depuis son (éphémère) rapport à l'Autre. À l'examen du lien familial projetant symboliquement dans l'imaginaire une certaine vision du lien social, s'ajoute ainsi l'analyse d'un lien théâtral, à travers ce fil invisible entre la scène et la salle que nous appelons « théâtralité ». Or quel que soit le lien examiné, celui-ci se tisse selon une « grammaire du lien » spécifique, comme nous l'expliquerons dans les chapitres 4 et 5, en fonction du type de dialectique qui s'établit entre les deux pôles, entre le même et l'autre. La question du rapport à l'Autre et des modes de liaison est, en ce sens, la problématique transversale autour de laquelle s'articule toute notre réflexion.

Par ailleurs, outre ce rapport à l'autre par le fil de la théâtralité, il faut examiner le mode de liaison des dramaturgies, c'est-à-dire la manière dont est tissée l'armature dramatique, que ce soit dans la mise en texte ou la mise en scène (réelle ou virtuelle, selon les cas, nous allons y revenir). Si l'on prend la définition la plus large et la plus consensuelle qui soit du concept de dramaturgie, il s'agit des « principes de construction de l'œuvre »², de la « syntaxe de l'œuvre »³, de son architecture. « La dramaturgie intéresse les différentes composantes de la structure dramatique (personnages, temps,

¹ *Ibid.*, p. 204.

² Cette définition donnée par le dictionnaire Littré est reprise par Patrice Pavis (*Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 106) et par Joseph Danan pour ce qu'il appelle la « dramaturgie 1 » (Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017, p. 7).

³ Antonia Amo Sánchez, Carole Egger, Monique Martinez Thomas et Agnès Surbezy, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, *op.cit.*, p. 173.

espace, action, découpage en actes, tableaux, etc.) »¹, explicitent Antonia Amo Sánchez, Carole Egger, Monique Martinez et Agnès Surbezy. Autrement dit, il s'agit, de manière très générale, de l'organisation de l'action, voire même de celle de la non-action dans certaines dramaturgies contemporaines². Joseph Danan propose par ailleurs une distinction théorique entre une « dramaturgie 1 »³, écrit-il, plutôt « du côté du texte »⁴ et de la « structure interne »⁵ de l'œuvre, et « une dramaturgie 2 »⁶, plutôt « du côté du “passage” »⁷, de « cette dramaturgie en acte qui a nom mise en scène »⁸, des « modèles de représentation »⁹. Mais dans les deux cas, du texte à la scène, la dramaturgie reste l'ossature de l'action :

Dans « dramaturgie », il y a *drama*, l'action. Et avec l'action, les choses sérieuses commencent. Je risquerais, empruntant à Jean-Luc Nancy une formule qu'il applique au sens 1 mais qui pourrait présenter l'avantage de réunir les deux, que la dramaturgie, dans son sens 1 comme dans son sens 2, est « organisation de l'action ». Nancy dit plus précisément : « mise en œuvre du drame » / « activation de l'action ».¹⁰

Bernard Dort en donne une définition similaire, permettant également de faire un pont entre le texte et la scène : « Je donnerai une définition extrêmement vague de la dramaturgie : c'est tout ce qui se passe dans le texte et tout ce qui se passe du texte à la scène »¹¹. Par conséquent, l'extension du champ couvert par l'analyse de la dramaturgie peut comprendre toute la trajectoire de l'œuvre dramatique. Dans les chapitres à suivre, la prise en compte de la scène au-delà du texte (c'est-à-dire de la dramaturgie 2, en plus de la dramaturgie 1, selon la distinction de Joseph Danan), dépend d'abord et avant tout du type de dramaturgie qui est examiné, et dans un second temps, des sources disponibles. Il s'agit en ce sens tout à la fois d'une contrainte pratique et d'un choix épistémologique, car au fil du temps, « le centre de gravité de l'activité théâtrale s'est déplacé de la composition du texte à sa représentation »¹², comme le souligne Bernard Dort. Dans lesdites « dramaturgies de plateau » qui deviennent majoritaires dans les théâtres de post-dictature, la distinction entre dramaturgie 1 et dramaturgie 2 n'a même plus de raison d'être puisque l'action s'organise directement dans sa mise en

¹ *Ibid.*, p. 173.

² Voir Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2017, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8. La citation de Jean-Luc Nancy est extraite de Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, « Dialogue sur le dialogue », *Études théâtrales*, n° 31/2004, p. 80.

¹¹ Bernard Dort, « Affaires de dramaturgie », in *Théâtre universitaire et institutions*, Caen, Fédération Nationale du théâtre universitaire, 1985.

¹² Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public* n°67, janvier-février 1986, p. 8.

acte sur la scène. En ce sens, il est impensable d'analyser les œuvres post-dictatoriales de la Troisième Partie en dehors de leur représentation scénique, celle-ci étant inextricablement partie prenante de la dramaturgie. Voilà pourquoi cette partie compte de nombreuses photos qui n'ont pas seulement valeur illustrative, mais servent de point d'appui à l'analyse. Si certaines œuvres ont pu donner lieu à de multiples mises en scène, grâce à une étoffe dramatique textuelle permettant leur facile réappropriation (comme celles de Tolcachir ou de Daulte, Tantanian et Spregelburd), nous avons fait le choix de travailler exclusivement à partir de la création originale, pour laquelle auteurs et metteurs en scène ne font qu'un, et se fondent dans la figure d'un dramaturge à la fois 1 et 2 que les Argentins appellent «*teatrista*»¹. Au-delà de cette nécessaire prise en compte de la scène, le degré d'analyse de la réalisation scénique dépend également des sources disponibles, la situation idéale étant d'avoir été nous-mêmes plusieurs fois spectatrice, de posséder un texte et plusieurs partitions dramatiques, des photos et une captation, conditions qui ne sont toutes réunies que pour *Mi vida después* de Lola Arias. Pour les autres œuvres, il faut s'accommoder d'une partie seulement de ces outils, mettre à profit sa mémoire de spectateur ou son imagination spéculative, et faire preuve d'un « état d'esprit dramaturgique »², selon l'expression de Bernard Dort, pour combler les lacunes d'une analyse nécessairement à contre-temps (puisque'il ne peut y avoir d'adéquation totale avec l'ici-présent du spectacle, même quand on associe l'expérience de réception et le retour sur captation). Pour ce qui est du premier volet de notre corpus, écrit pendant la dictature, la prévalence du texte dans ces dramaturgies ne dispense pas pour autant de les aborder en tant que « specta-lecteur », dans le même « état d'esprit dramaturgique ». Si les sources que nous possédons sur la mise en scène originale de ces œuvres sont relativement rares, toutes les informations glanées dans les comptes-rendus et critiques de presse, ou toutes autres sources testimoniales, sont mises à profit pour alimenter la « specta-lecture ». Ces témoignages sont par ailleurs fondamentaux pour décentrer notre appréhension contemporaine de ces textes et les resituer dans les enjeux spécifiques de leur réalisation scénique dans le contexte de la dictature.

En termes de choix des œuvres, la perspective sociocritique nous a poussée à envisager un corpus à double fond. En effet, l'herméneutique sociale exige de brasser un ensemble d'œuvres relativement large pour en faire une lecture sérielle. Sans prétendre embrasser la totalité de l'horizon ou décortiquer toutes les variations de l'imaginaire, il s'agit d'avoir un certain recul panoramique pour pouvoir saisir en diachronie les changements de dynamiques, et les inflexions thématiques et dramaturgiques dans le traitement des représentations familiales, ainsi que dégager en synchronie des

¹ Voir le chapitre 9.

² Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public* n° 67, janvier-février 1986, *op.cit.*

figures récurrentes à un moment donné¹. Car l'étude de l'imaginaire social « nécessite des va-et-vient entre la saisie globale et l'attention au détail »², rappelle Pierre Popovic. De ce volumineux « corpus périphérique » qui constitue le soubassement de la réflexion et un terrain de mise à l'épreuve des hypothèses, nous ne mentionnons dans la bibliographie que les œuvres auxquelles il est directement fait référence dans le corps de texte, que ce soit pour illustrer le parcours théorique de la Première Partie, ou mettre en relation les analyses des Deuxième et Troisième Parties avec ce corpus latent. Par ailleurs, comme notre problématique sur la famille en tant que support d'un imaginaire du lien aurait pu donner matière à plusieurs travaux de thèse, il a fallu opérer dans ce vaste ensemble une série de coupes drastiques, souvent à contre-cœur, pour définir un « corpus principal » réduit à seize pièces pour l'ensemble de la période étudiée, à savoir quarante ans de théâtre argentin. Si cette opération a été ardue, elle était nécessaire pour pouvoir se livrer à des analyses détaillées, ne pas se noyer dans des généralités et découvrir la spécificité de l'agencement singulier de l'imaginaire familial dans chaque œuvre, tout en la resituant dans de grandes tendances dégagées à partir de la lecture sérielle du corpus périphérique. En ce sens, plusieurs critères ont déterminé la sélection.

Tout d'abord, certaines œuvres se sont imposées pour leur caractère paradigmatique en tant que charnière ou point d'inflexion, marquant l'émergence de dramaturgies nouvelles et ayant un poids considérable ensuite sur la production postérieure. Quatre exemples majeurs de ces pièces articulatoires : *Telarañas* de Pavlovsky qui ouvre notre corpus en 1975, marque un changement brutal dans la trajectoire du dramaturge et dans la conception du théâtre politique en général, et inaugure le « théâtre d'intensités » qui fera tant d'émules par la suite ; dans le sillage de cette dramaturgie d'intensités, *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís est un autre point d'inflexion majeur qui donne ses lettres de noblesse à la dramaturgie de plateau émergente dans les années 1980 et sert de point d'ancrage à la théorisation du « théâtre d'états » autour duquel se forment les nouvelles générations d'artistes de post-dictature ; de même *La escala humana* (2001), pièce collective de Javier Daulte, Alejandro Tantanian et Rafael Spregelburd est une œuvre-manifeste qui incarne les aspirations de cette génération en termes artistiques, mais aussi leur vision du monde, et qui a profondément marqué les esprits et ouvert la voie aux théâtres ludiques des années 2000 ; *La omisión de la familia Coleman* (2005) de Claudio Tolcachir, enfin, signe le grand retour du réalisme sur la scène argentine et a eu une force de contagion inédite, du fait de son immense succès.

Nous avons ensuite choisi à dessein de naviguer entre des « grands classiques » du théâtre argentin (comme les pièces citées précédemment, ou *La Nona* de Roberto Cossa), sur lesquels il s'agit

¹ Ici, nous entendons « figure » au sens thématique, mais aussi dramaturgique.

² Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, op.cit., p. 26.

d'apporter un éclairage relativement nouveau à l'aune de notre hypothèse, et des œuvres « mineures » ou qui ne sont pas entrées au panthéon dramatique national (comme *Cositas mías* de Jorge García Alonso ou *¿Lobo, ...estás ?* de Pacho O'Donnell, qui montrent les déclinaisons de *Teatro Abierto* en 1981, aux côtés de *Tercero incluido*, beaucoup plus connue, de Pavlovsky), parce qu'elles sont particulièrement significatives pour mettre en lumière une problématique particulière. Cela peut aussi être le cas au sein de la production d'un même artiste, comme Ricardo Bartís dont nous avons sélectionné à la fois *Postales argentinas*, œuvre-manifeste aujourd'hui canonisée, et *El corte* (1996) qui reste plus confidentielle car elle est plus hermétique et radicale en termes de forme, mais c'est pour cela même, parce qu'elle pousse à l'extrême certains principes dramaturgiques bartisiens, qu'elle mérite d'être décortiquée.

Par ailleurs, certaines pièces ont été sélectionnées en ce qu'elles offrent un point de comparaison qui permet de mieux saisir à la fois les continuités et les ruptures au sein du panorama. Dans le premier volet du corpus, par exemple, *Real envido* (1980) de Griselda Gambaro est la seule pièce à n'avoir pas pu être montée à cause de la censure préalable : en ce sens elle marque le curseur de ce que l'on peut dire ou pas en 1980 et permet de comprendre les choix dramatiques des autres dramaturges, mais aussi de Gambaro elle-même dont *La malasangre* en 1982 porte les traces de la création avortée de *Real envido*. De même, dans une Troisième Partie essentiellement consacrée aux théâtres des nouvelles générations dites de post-dictature, nous avons choisi d'analyser également une pièce de Roberto Cossa, *El Salvador* (1999). Celle-ci permet de saisir les points de contact entre les générations, mais aussi les différences fondamentales entre la dramaturgie des uns et celle des autres, tout en permettant également d'appréhender les inflexions qui émaillent la trajectoire d'un auteur « classique » comme Roberto Cossa, dont nous évoquons à plusieurs reprises des pièces d'avant-dictature, puis dont nous étudions une pièce dans chacune des périodes à l'étude.

En outre, la sélection répond à une exigence de diversité dans les traitements dramatiques. Tout en devant être exemplaire d'une grande tendance (thématique et formelle) qui les inscrit dans une série (selon un axe paradigmatique), chaque œuvre est choisie pour sa singularité par rapport aux autres, dans l'agencement syntagmatique du corpus principal. *Cuerpos a-banderados* (1998) de Beatriz Catani est par exemple particulièrement parlante en tant qu'intégration du tournant performatif (qui touche l'ensemble du théâtre occidental dans les années 1990) à des préoccupations spécifiques à l'Argentine de post-dictature (à travers ce que nous avons appelé les « dramaturgies de la crypte »). De même, si *Mi vida después* (2009) de Lola Arias n'est pas le premier opus du cycle « Biodrame » et n'est pas, en ce sens, une œuvre-manifeste ou une pièce-charnière, il nous semble que c'est le biodrame

qui condense le mieux les enjeux spécifiques des dramaturgies du réel dans le contexte argentin post-dictatorial.

En fin de compte, le corpus principal a pour ambition de mettre en lumière les dynamiques qui nous semblent essentielles sur la période, en rendant perceptible à la fois des effets de convergence, des inflexions et la diversité des productions. En conséquence, le choix fait aussi office de mise en récit du théâtre argentin, à partir de l'imaginaire familial. Cela est notamment perceptible quand l'analyse suit une trajectoire chronologique, comme dans les chapitres 8, 10 et 11. Dans ce dernier, le choix des deux pièces épaulant *La omisión de la familia Coleman* de Tolcachir pour explorer les nouveaux réalismes, à savoir *El loco y la camisa* (2009) de Nelson Valente et *El viento en un violín* du même Tolcachir a pour but de montrer à la fois une similitude forte et l'évolution progressive de ce nouveau paradigme réaliste. Autrement dit, tout comme les représentations familiales mettent en images certaines dynamiques sociales et culturelles, le parcours que nous proposons à travers les scènes de l'imaginaire du lien fonctionne aussi comme une mise en récit fragmentaire d'une tranche de théâtre indépendant argentin. En ce sens, l'analyse se situe à l'intersection entre le lien familial représenté sur la scène, le lien social symbolisé par ces représentations, et le lien théâtral qui tisse une dramaturgie particulière.

Dans une Première Partie¹, il s'agit de problématiser la question des représentations familiales au théâtre. Composée de cinq chapitres, plus courts que ceux des Parties suivantes, la réflexion s'articule autour de deux grands mouvements. Tout d'abord, les trois premiers chapitres s'attèlent à poser des bases épistémologiques sur la famille afin d'écarter certaines interprétations très communes, mais pétries de préjugés, des représentations familiales au théâtre ; ensuite les chapitres 4 et 5 explorent les modes d'articulation des liens (familiaux, mais aussi sociaux) pour aboutir à l'hypothèse structurante selon laquelle les représentations familiales sont le support privilégié d'un imaginaire du lien.

Dans le chapitre 1, nous avons voulu écarter d'emblée la rhétorique de la « famille dysfonctionnelle », dominante aujourd'hui en Argentine, mais qui ne nous semble pas un prisme interprétatif pertinent. Après en avoir dégagé les soubassements idéologiques, ce chapitre, qui fait office d'introduction à la Première Partie, pose les bases de la réflexion que nous souhaitons y mener.

¹ Nous mettons une majuscule pour désigner ces trois grandes Parties, afin de les différencier dans notre propos des parties internes structurant ensuite chaque chapitre.

Le chapitre 2 part de l'expression « cellule de base de la société », couramment utilisée dès que l'on aborde la thématique familiale, pour déplier l'écheveau de représentations naturalistes qu'elle recouvre. Celles-ci sont auscultées sous le prisme des sciences sociales dans l'objectif d'écarter toute interprétation en termes de crise de la famille et de son modèle supposément naturel. C'est aussi l'occasion de mettre en relation ces représentations naturalistes avec le « discours social » argentin, dans la rhétorique politique ou certains produits culturels. Cette approche est essentielle pour comprendre ensuite leur resémantisation par les scènes indépendantes.

Une fois écarté le mirage de la cellule familiale naturelle, le chapitre 3 aborde la famille en tant que fait social et historique et interroge les rapports entre les types de familles et les formes sociales dans lesquelles elles se trouvent. En s'appuyant essentiellement sur l'anthropologie, la sociologie de la famille et l'histoire des mentalités, ce chapitre resitue les évolutions des formes familiales en Argentine (et plus largement dans le monde occidental), historicise certains paramètres qui pourraient sembler naturels (comme la sphère privée ou l'esprit domestique), tout en se positionnant par rapport à certaines interprétations de ces évolutions, afin d'écarter une autre source de discours décadentistes sur la crise de la famille et de la société : celle qui voudrait que la « nucléarisation de la famille » dans les sociétés dites « modernes » aboutisse à la progressive dissolution des liens familiaux.

Après avoir montré que la famille, en tant que fait social, est nécessairement traversée par des conflits et des rapports de force, le chapitre 4 s'interroge sur ce que signifie le « faire famille » et explore la texture des liens familiaux. Au cœur de cette « grammaire du lien », se découvre une « dialectique du même et de l'autre » qui agit dans les processus de subjectivation de chaque membre de la famille et dans l'élaboration d'un nous familial. Si la question des transmissions et de la constitution de soi mobilise encore la sociologie, c'est surtout la psychanalyse, la psychologie et la philosophie qui alimentent cette réflexion sur la matière et le tissage des liens.

À partir des différentes grammaires du lien dégagées autour du « faire famille » dans le chapitre 4, le chapitre 5 aborde ensuite la texture des liens sociaux. Alors qu'aujourd'hui le concept de « lien social » est souvent mobilisé, notamment dans la rhétorique politique, de manière disparate et sans rigueur définitoire, ce chapitre aborde frontalement cette épineuse question du fondement du lien social. En s'appuyant sur la philosophie et la sociologie politiques, la sociologie du lien social et la sociologie du don, il analyse les modes de liaison sociale, et esquisse une typologie de la tessiture sociale en fonction de la grammaire du lien dominante dans une société. Cette réflexion, et tout ce qui précède, fonde ensuite l'hypothèse selon laquelle les images familiales sont le support privilégié d'un « imaginaire du lien » dans le discours social, que notre perspective sociocritique se propose ensuite

d'analyser dans les productions culturelles du théâtre indépendant argentin, pendant la dictature et la post-dictature.

Dans l'ensemble de cette Première Partie théorique, le fil réflexif que nous venons d'exposer schématiquement s'appuie sur des illustrations dramatiques issues du corpus périphérique. Outre sa valeur illustrative, cette toile de fond théâtrale a pour objectif de poser les bases de la tradition dramatique argentine et de ses principaux avatars, afin de resituer l'analyse du corpus principal dans ce champ culturel et historique.

Dans la Deuxième Partie est analysé le premier volet du corpus principal (1975-1983), à l'aune de l'hypothèse de l'imaginaire du lien.

Avant d'entrer dans le cœur de l'analyse dramaturgique, le chapitre 6 revient sur l'imaginaire social fondateur, civilisation contre barbarie, et sur la généalogie d'un mode de liaison « tyrannique », c'est-à-dire fondé sur une tendance au rejet de l'Altérité. Tout en contextualisant la période de la dictature (d'un point de vue politique, mais aussi du champ théâtral), ce chapitre aborde également le théâtre indépendant immédiatement antérieur à 1975 afin de mieux percevoir ensuite les inflexions liées à l'autoritarisme et à la répression.

Le chapitre 7 dégage ensuite un rapport symbolique entre la logique d'anéantissement total de l'altérité perceptible dans la politique et les discours de la Junte, et les représentations familiales du théâtre indépendant sur la période étudiée, à partir d'une série de « taches thématiques » récurrentes (selon le concept de David Viñas). Alors qu'auparavant, les représentations opposaient souvent un intérieur et un extérieur, dans un rapport de force plus ou moins équilibré, la spécificité de ces fictions dramatiques de la période dictatoriale est de découvrir l'oppression au cœur même du foyer, tout en dramatisant l'anéantissement, c'est-à-dire la disparition de l'un des pôles du champ de forces. Tyrannie, narcissisme, dévoration et paranoïa sont ainsi des motifs qui imprègnent les créations théâtrales et structurent les familles dramatiques, comme nous le verrons chez Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa, et dans des pièces de *Teatro Abierto*.

Après avoir dégagé ces grandes tendances transversales, le chapitre 8 aborde la question du geste métaphorique et du vouloir-dire politique des artistes, à partir de laquelle est en général analysé le théâtre de la période dictatoriale. En suivant un parcours chronologique, il s'agit de revenir sur les pièces étudiées précédemment en interrogeant le rapport au spectateur qu'elles instaurent, pour essayer de dépasser leur catalogage comme « pièces métaphoriques de résistance », et être sensible à leur complexité et à l'évolution du pouvoir-dire et du vouloir-dire entre 1975 et 1982. Au-delà des lieux communs sur le théâtre politique, cela permet d'appréhender une véritable diversité au sein de ce premier volet du corpus et de percevoir les passerelles possibles avec les théâtres de post-dictature.

Dans la Troisième Partie, les familles des théâtres de post-dictature sont analysées sous le prisme des dynamiques de fragmentation ou de reliaison qui traversent le corps social, et surtout son mode d’appréhension dans les représentations, à partir de 1983.

La période étant particulièrement longue et complexe, le chapitre 9 a la lourde tâche de poser des cadres contextuels, à partir desquels appréhender ensuite la création théâtrale. Il s’agit d’abord d’esquisser un portrait politique et historique de la période, entre fragmentation sociale et tentatives de reliaison, en la divisant en trois temps : la transition démocratique jusqu’en 1989, la décennie libérale jusqu’en 2001, puis la post-crise et le kirchnérisme jusqu’en 2015. L’accent est ensuite mis sur les transformations du théâtre indépendant, l’avènement des dramaturgies de plateau, le rejet du théâtre ouvertement politique et l’apparition de nouveaux lieux qui bouleversent les pratiques théâtrales et les dramaturgies.

Le chapitre 10 propose un parcours dans les « paysages de la déliaison » des théâtres de post-dictature, et notamment des dramaturgies de la fin des années 1980 jusqu’au tout début des années 2000. À partir de l’analyse de pièces de Ricardo Bartís, Beatriz Catani, Roberto Cossa, Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian, il s’agit d’appréhender les multiples variations de la déliaison familiale dans ces dramaturgies qui souvent, à l’exception de chez Cossa, sont elles-mêmes fragmentaires. Ce parcours travaille tout particulièrement deux imaginaires clefs dans les coordonnées socio-culturelles de l’Argentine de post-dictature : celui de l’effondrement apocalyptique et celui de la coupure et du charcutage.

Enfin, le chapitre 11 aborde quelques dramaturgies émergentes dans les années 2000 qui peuvent se faire l’écho, dans leur traitement de la famille, de dynamiques de reliaison sociale, et surtout de l’élaboration de nouveaux grands récits, autour desquels fédérer la société après l’effondrement symbolique qu’a constitué la crise de 2001. Aussi analyserons-nous deux tendances très différentes, mais pouvant s’intégrer à cet imaginaire de la reliaison : les nouveaux réalismes du quotidien (à partir de pièces de Claudio Tolcachir et Nelson Valente) et les biodrames impulsés par Vivi Tellas, notamment dans leur déclinaison par Lola Arias.

Première partie

De la famille aux multiples variations
du lien : enjeux d'un axe thématique

Chapitre 1

Prolégomènes :

itinéraire d'une réflexion

Ce premier chapitre, sensiblement plus court que les suivants, fonctionne comme une introduction à la première partie et opère quelques mises au point conceptuelles préliminaires, en faisant retour sur ce qui ont été les prémisses de ce travail de thèse. Partant de la rhétorique de la « famille dysfonctionnelle » qui avait été notre première porte d'entrée dans le théâtre argentin, il retrace, en quelques jalons essentiels, l'itinéraire d'une réflexion qui a d'abord dû s'émanciper de cette catégorie critique, pour re-problématiser ensuite la question de la famille autour de la notion de « lien ». Pour ce faire, il a fallu s'abreuver de lectures et de connaissances en sciences sociales, qui ont été déterminantes pour se décoller des premières hypothèses et construire notre problématique sur la famille en tant que support d'un « imaginaire du lien ». Ce cheminement réflexif, qui suppose un long détour par les sciences sociales, constitue le soubassement de l'analyse dramaturgique du corpus (dans les Deuxième et Troisième Parties), et ce premier chapitre en présente les enjeux épistémiques.

I. Pour en finir avec la « famille dysfonctionnelle »¹

«Qué obsesión reduccionista de encasillar las obras en familias disfuncionales o no. Esos títulos desmerecen y no hacen justicia a las búsquedas particulares de cada creador.»

Claudio Tolcachir²

D'Œdipe à Hamlet, d'Euripide à Calderón, des comédies latines au théâtre de boulevard, la famille n'est pas un thème nouveau sur les planches du théâtre. Lignées maudites, pères oppresseurs, fils rebelles, maris trompés ne sont que quelques motifs récurrents de ce noyau thématique dont la

¹ Ce développement reprend partiellement une réflexion publiée dans un article : Joana Sanchez, « Haro sur la famille dysfonctionnelle ! Ou comment s'émanciper d'un mythe en pleine extension », in Aline Janquart-Thibault et Catherine Orsini-Saillet (dir.), *Histoires de famille(s) dans le monde hispanique contemporain*, *Hispanística XX*, n° 35, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018, p. 253-268.

² Réaction de Claudio Tolcachir sur les réseaux sociaux, rapportée par Paula Sabatés dans le supplément culturel de *Página 12* du 16 octobre 2016, intitulé *Reflexión sobre la disfunción*.

fécondité semble inépuisable et qui a nourri le théâtre occidental de ses fictions fondatrices à nos jours. Le théâtre argentin ne fait pas exception et n'a eu de cesse de puiser des sujets dans la matière familiale. Plongeant ses racines dans les genres espagnols du *sainete* et de la *zarzuela* qui s'articulent souvent autour d'une intrigue amoureuse et familiale, ainsi que dans la tradition circassienne et la *gauchesca*, le théâtre dit « national » ou « *criollo* » acquiert ses lettres de noblesse avec la figure de Florencio Sánchez qui inaugure ce qu'on appelle « l'âge d'or » du théâtre du Río de la Plata avec ses célèbres drames familiaux tels que *En familia* (1905) ou *M'hijo el doctor* (1903)¹.

Si le thème n'a donc rien de nouveau, on peut cependant s'étonner de l'importance qu'il a acquise à Buenos Aires au cours des années 2000. En effet, depuis une quinzaine d'années, la famille et ses conflits occupent le devant de la scène argentine avec la prolifération de ce que la critique appelle « la famille dysfonctionnelle ». La figure de proue de ce foyer thématique est la célèbre pièce de Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*², qui lance en 2005 l'irrépressible vague dysfonctionnelle. La pièce, dont l'intrigue se construit autour d'une « famille au bord de la dissolution »³, selon l'expression du programme, connaît aujourd'hui encore un succès non démenti – puisqu'elle est à l'affiche à Buenos Aires pour la quinzième année consécutive – et s'érige en référence incontournable pour toute nouvelle pièce abordant le sujet familial dans le champ théâtral argentin.

Dans le discours critique hégémonique, *La omisión de la familia Coleman* fait ainsi figure d'épiphanie de la dysfonction familiale, au grand désespoir de son auteur qui, désormais, ne manque pas une occasion de pourfendre l'étiquette étriquée de « famille dysfonctionnelle » – comme on peut le voir dans la citation en épigraphe – et de déplorer l'encombrant honneur d'être considéré comme le chantre d'une dynamique que d'aucuns n'hésitent pas à qualifier de nouvelle « tendance dramaturgique »⁴. Voilà qu'au moindre conflit entre mari et femme, au moindre trouble de la filiation, à la moindre dissension domestique représentés sur les planches, on crie à la « dysfonction familiale », alors que personne n'aurait songé à employer de telles catégories critiques pour qualifier les tragédies de Sophocle ou les *comedias* de Lope de Vega. Étiquette nouvelle pour une thématique séculaire ou

¹ Parmi les grands classiques du répertoire argentin qui se sont fait une spécialité du thème familial, il faudrait citer également Gregorio de Laferrère avec *Las de Barranco* (1908) ou *Jettatore* (1904), Arnaldo Malfatti avec *Así es la vida* (1939), et bien sûr Armando Discépolo et ses *grotescos criollos* dont la plupart sont axés sur une intrigue familiale, comme *Mateo* (1923) ou *Stéfano* (1928).

² *La omisión de la familia Coleman*, écrite et mise en scène par Claudio Tolcachir, a été créée en 2005 dans l'appartement du dramaturge, dans le quartier de Boedo, qui deviendra, après rachats et agrandissements successifs, le théâtre Timbre 4, un des avatars symboliques du circuit théâtral alternatif à Buenos Aires, voir les chapitres 9 et 10.

³ Extrait du programme distribué aux spectateurs et aux différents théâtres qui ont accueilli la pièce en Argentine et dans le monde entier ; on peut encore le lire sur le site du théâtre de Tolcachir, Timbre 4 : <http://www.timbre4.com/compania/18-la-omision-de-la-familia-coleman.html>, consulté le 31 janvier 2017.

⁴ Paula Sabatés, « Aquello de lo que no se quiere hablar », *Página 12, Suplemento Cultura & Espectáculo*, 9 octobre 2016.

symptôme d'une réalité inédite, comment comprendre ce phénomène, et au-delà de celui-ci, l'engouement qu'il suscite ?



Figure 1 - La omisión de la familia Coleman au Paseo La Plaza en 2017¹

Un des paradoxes de l'expression est qu'elle semble relever du vocabulaire scientifique (comme un calque d'un certain jargon psychologique), mais qu'elle souffre d'une imprécision notoire. Le label « famille dysfonctionnelle » se trouve ainsi apposé à des pièces aux esthétiques diamétralement opposées, dans un acte baptismal aussi péremptoire que confus. Par-delà l'évidence d'un sujet familial commun, force est de reconnaître que le lecteur-spectateur peine à saisir ce que serait cette « tendance dramaturgique » promue par la critique. Il semble qu'il y ait un certain effet de mode, une « bulle médiatique », autour d'un syntagme qui fonctionne comme un élément de langage accrocheur et permet aux programmeurs de théâtre de s'assurer l'intérêt d'un public nombreux. Cet aspect *marketing* de l'expression, qui cherche à inscrire les nouvelles productions dans le sillage de l'incroyable réussite de la pièce de Tolcachir, est parfaitement assumé par le théâtre commercial qui use et abuse de l'étiquette dans le dispositif promotionnel des spectacles ou dans les titres choisis. L'exemple le plus parlant est sans doute celui du *music-hall Family, familia disfuncional*, monté dans la station balnéaire de Villa Carlos Paz en 2014, où l'anglicisme racoleur, apposé à l'expression consacrée, partage avec une affiche promettant des « folies familiales musicales » sur fond d'actrices légèrement vêtues, le privilège de promouvoir un spectacle qui devait être «uno de los más taquilleros de la cartelera carlospacense», selon la presse locale². Nous voilà bien loin de la finesse de *La omisión de la familia Coleman* et des ambitions du théâtre indépendant. Bien entendu, l'exemple est caricatural

¹ Source : Programme de *La omisión de la familia Coleman*, Paseo la Plaza, saison 2016. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

² *Family, familia disfuncional* est un *music-hall* produit et mis en scène par Aníbal Pachano, créé au Teatro Libertad de Villa Carlos Paz en décembre 2014, voir entre autres compte rendus de la presse locale, «*Family, familia disfuncional, levanta el telón en Navidad*» sur Cba24n, site d'information de la Universidad Nacional de Córdoba : <http://www.cba24n.com.ar/content/%E2%80%9Cfamily-familia-disfuncional%E2%80%9D-levanta-el-telon-en-navidad>, consulté le 31 janvier 2017.

et ne fait pas honneur à l'ensemble des productions du théâtre commercial – qui sont parfois de grande qualité – mais il permet de mesurer l'écart entre les esthétiques rassemblées arbitrairement derrière l'étiquette de « famille dysfonctionnelle ».



Figure 2 - La comédie musicale Family, familia disfuncional¹

Du côté du théâtre indépendant, le positionnement vis-à-vis de l'expression est plus ambigu que dans le circuit commercial : si beaucoup d'affiches et de programmes n'hésitent pas à parler de dysfonctions familiales, et sont en ce sens largement relayés par la critique, certains dramaturges témoignent au contraire d'une méfiance acharnée, voire d'un franc rejet, de ce qu'ils considèrent comme un réflexe réductionniste et simplificateur. En témoigne la polémique qui a eu lieu fin 2016, autour de la réception de *Como si pasara un tren* de Lorena Romanín à partir d'une critique – pourtant fort élogieuse – de Paula Sabatés, dans le supplément culturel dominical de *Página 12*, où la journaliste qualifiait la pièce de «*típica obra de familias disfuncionales*» et se faisait l'écho d'une certaine lassitude du public quant à la récurrence des thèmes abordés, tout en soulignant la qualité de l'œuvre de Romanín :

«La obra es buena, lo que pasa es que estamos cansados de ver *La omisión de la familia Coleman*», dice un espectador a su compañero mientras salen de la función de *Como si pasara un tren*, en alusión a que la pieza escrita y dirigida por Lorena Romanín vuelve a ensanchar el fenómeno teatral de las familias disfuncionales. «Entrar a ver teatro y que haya una mesa y dos sillas me predispone mal», sigue el espectador. Su acompañante no coincide y se desata entre ellos un intercambio apasionante. La escena puede ser anecdótica pero resume una de las discusiones más interesantes que se dan en los últimos años y que permite pensar hasta qué punto este tipo de pieza es consciente de su pertenencia a un paradigma que sigue vigente y que tiene mucho éxito de convocatoria, sobre todo en el teatro independiente.²

Le commentaire du spectateur sur l'espace scénique occupé par une table et deux chaises évoque un dispositif scénographique réduit mais réaliste, renvoyant à l'espace du foyer et plus précisément au *living*, et que l'on retrouve effectivement dans de nombreuses pièces contemporaines à sujet familial

¹ Source : *Ibid.* Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

² Paula Sabatés, «Aquello de lo que no se quiere hablar», *op.cit.*

de *La omisión de la familia Coleman* bien sûr, à *El loco y la camisa* de Nelson Valente¹ ou encore *Un día es un montón de cosas* de Jimena Aguilar², pour ne citer que quelques exemples³. Sur la scène contemporaine argentine, la table et les chaises sont alors, en général, accompagnées d'un canapé, symbole moderne de la vie familiale, et marqueur de dysfonction au théâtre dès l'affiche d'un spectacle.



Figure 3 - Les scénographies du living : *La omisión de la familia Coleman* (en haut à gauche), *Como si pasara un tren* (en haut à droite), *El loco y la camisa* (en bas à gauche) et *Un día es un montón de cosas* (en bas à droite)⁴

¹ *El loco y la camisa* de Nelson Valente a été créée au Banfield Teatro Ensemble en 2009. Comme pour la pièce de Tolcachir, son immense succès l'a maintenu à l'affiche de différents théâtres chaque année depuis sa création. Parmi eux, on compte des hauts lieux du circuit *off* portègne comme El Camarín de las Musas, ou le « théâtre commercial d'art » El Picadero. Elle est publiée dans une anthologie préparée par Jorge Dubatti : Nelson Valente, *El loco y la camina*, in Jorge Dubatti (comp.), *Panorama teatral. Nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, InterZona, 2014.

² *Un día es un montón de cosa* de Jimena Aguilar, qui a reçu le prix Rozenmacher de Nouvelle Dramaturgie en 2013, a été créée au Centro Cultural Ricardo Rojas en 2014, et poursuit depuis sa trajectoire dans le circuit *off* avec une programmation au Camarín de las Musas en 2015 et 2016. Suite au prix Rozenmacher, la pièce a été publiée : Jimena Aguilar, *VIII Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia. Obra premiada: Un día es un montón de cosas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2013.

³ S'il est vrai que ce dispositif scénographique est particulièrement courant sur la scène argentine contemporaine, c'était déjà l'espace privilégié des théâtres de l'intime depuis le XIX^e siècle, d'Ibsen à Strindberg, en passant par Eugène O'Neil. Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989. Par ailleurs, si l'on troque le canapé pour la bergère ou les banquettes, on trouve des prémisses de ce dispositif dans le drame bourgeois, puis le mélodrame et les vaudevilles.

⁴ Sources : *Alterativa teatral*, Martin Wullich. *Portal de noticias sobre Espectáculos*, *Arte y Cultura*, *Plateanet*.



Figure 4 - Affiche promotionnelle de Como si pasara un tren¹



Figure 5- Le canapé des Coleman assure la promotion du spectacle au Paseo La Plaza (2015)²

Toujours est-il que la question posée par Paula Sabatés sur une possible cohésion générique de ces pièces a provoqué une véritable levée de boucliers sur les réseaux sociaux et dans le milieu théâtral argentin. Voilà que la famille dysfonctionnelle, expression autrefois saluée, puis éculée, essorée et usée jusqu'à la corde depuis plus d'une décennie dans l'indifférence générale, se trouvait tout d'un coup mise au pilori par l'unanime communauté des artistes indépendants portègues, qui dénonçaient le réductionnisme et le manque de subtilité de la critique journalistique. Outre le commentaire de Claudio Tolcachir cité en épigraphe, on peut relever cette autre observation du directeur de Timbre 4 sur les réseaux sociaux : «*Lo de familia disfuncional imagino que va por un deseo de los críticos de comunicar un contenido reconocible, sumado al espacio disponible que tienen para sintetizar un análisis*»³. Et Lorena Romanín de surenchérir : «*El periodismo usa frases para englobar y hacer entender, aunque ninguna generalización es muy feliz porque no quiere decir nada*»⁴.

Si on ne résiste pas à rappeler que l'usage de cette étiquette aujourd'hui décriée n'a pas été l'apanage des journalistes culturels, mais est aussi le fait de chercheurs, de programmeurs et de compagnies elles-mêmes, on ne peut que saluer ce sursaut réflexif qui a poussé le supplément hebdomadaire de *Página 12* à publier un numéro spécial consacré à cette question. On y sollicite notamment l'avis d'un penseur du théâtre renommé, Jorge Dubatti, qui domine incontestablement le

¹ Source : programme de *Como si pasara un tren* de Lorena Romanín.

² Source : programme du Paseo la Plaza, saison 2015. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

³ Paula Sabatés dans le supplément *Reflexión sobre la disfunción*, *Página 12*, op.cit.

⁴ *Ibid.*

champ des études théâtrales en Argentine et dont l'article «*Un tópico en variación formal y de sentido*»¹ fait office d'arbitrage théorique. Après avoir défini le motif de la « famille dysfonctionnelle » comme la représentation de «*la familia con fuertes conflictos internos, con estructura de desequilibrio y falta de contención*»², Dubatti rend un verdict sans appel : Tolcachir n'a pas inventé un nouveau genre, il n'y a pas de tendance dramaturgique autour du thème familial et ce dernier n'est pas une caractéristique propre à la scène contemporaine :

La familia disfuncional es una constante temática de lo mejor de la escena nacional e internacional con infinitas variaciones formales y de sentido. [...] no constituye un «género» fijo, menos aún una «fórmula» a repetir, ni es algo específico del siglo XXI. [...] La familia es una constante, pero con tratamientos ilimitados. Es bueno disponerse a advertir esa multiplicidad.³

Quelques semaines plus tard et dans le prolongement de ce papier, Jorge Dubatti a par ailleurs publié, dans la revue de l'*Instituto de Estudios Culturales y Estéticos*, une analyse comparée des pièces de Tolcachir et de Romanín⁴, qui se veut une mise en pratique de ce regard subtil et ouvert à la multiplicité qu'il appelait de ses vœux dans le supplément de *Página 12*. On ne peut que souscrire à cette analyse qui fait de la famille une obsession récurrente du théâtre argentin d'aujourd'hui comme d'hier, et met en avant sa « dimension métaphorique puissante »⁵ pour expliquer cet éternel retour.

Néanmoins, une chose est frappante dans le discours de Dubatti : tout en rejetant fermement la tentation de faire de la famille dysfonctionnelle une catégorie critique ou dramatique opérante, il n'écarte pas l'expression en elle-même, en tant que catégorie sociologique ou psychologique, et va même jusqu'à la consacrer par la définition citée précédemment et une utilisation répétée. Pourtant l'assomption de ce syntagme – qui n'est pas un concept répandu dans les sciences sociales⁶ – pose problème, car qui peut dire au juste ce qu'est une famille dysfonctionnelle ? Le préfixe négatif qui crée le néologisme suggère que ce serait l'antithèse d'une famille fonctionnelle ; mais en quoi consisterait une famille fonctionnelle ? Dans quelle mesure peut-on dire d'une famille qu'elle « fonctionne » ? Il y a dans la définition donnée par Dubatti – une famille dysfonctionnelle est une famille où il y a de forts conflits et des déséquilibres – des accents d'ailleurs quelque peu tautologiques. Et sans s'attarder sur le paradoxe, Dubatti lui-même souligne la confusion qui règne autour de cette notion quand il écrit

¹ Jorge Dubatti, «Un tópico en variación formal y de sentido», in *Reflexión sobre la disfunción, Página 12, op.cit.*

² Jorge Dubatti, *ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Jorge Dubatti, «Sobre *Como si pasara un tren* de Lorena Romanín y las familias en el teatro de Buenos Aires», *IECE – Revista digital*, Mar del Plata, Instituto de Estudios Culturales y Estéticos, Editorial Martín, Année 1, n° 2, décembre 2016, p. 4-7, <https://issuu.com/andreagerminario/docs/r2>, consulté le 31 janvier 2017.

⁵ Jorge Dubatti, «Un tópico en variación formal y de sentido», *op.cit.*

⁶ Aucune trace de « famille dysfonctionnelle » dans la sociologie, l'anthropologie ou la psychanalyse, à notre connaissance. Après de nombreuses recherches sur le terme, il s'est avéré qu'il vient en réalité de certains courants de la psychothérapie nord-américaine comme nous l'expliquerons plus en avant.

dans le compte-rendu d'une autre pièce à sujet familial : «*Una familia disfuncional – o sea «normal», verdadera tradición de la escena argentina – está encabezada por una abuela ciega y políticamente incorrecta*»¹. Normalité ou marges, fonction ou dysfonction, les contours définitoires de l'expression sont on ne peut plus flous, et le véritable paradoxe est sans doute la banalisation d'un concept dont on semble pourtant saisir les contradictions, mais qui reste dans un impensé trouble. Cet imbroglio notionnel nous a donc poussée à remonter la généalogie du syntagme « famille dysfonctionnelle », puis à en déplier les soubassements idéologiques pour dégager les non-dits d'une expression qui semble à tort aller de soi. C'est d'ailleurs sans doute sa condition d'évidence indubitable, cette certitude de l'expression consacrée, ce vernis naturel, qui ont éveillé nos soupçons, car c'est là le propre des « mythes » modernes, tels que les définit Roland Barthes :

Le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication. [...] Une prestidigitacion s'est opérée qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature. [...] Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat [...]. En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradiction parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toute seules.²

Ce qui caractérise le mythe moderne, c'est donc la manière dont certaines représentations idéologiques se répandent dans la société à travers des images collectives recouvertes d'une « pâte naturelle »³ qui les déshistoricise et les naturalise. Il nous semble que la « famille dysfonctionnelle » est un cas patent de construction mythique, qui s'est diluée dans la société argentine, notamment à travers le discours médiatique et la culture de masse qui sont toujours à la fois producteurs et relais privilégiés de la parole mythique. Et par culture de masse – expression qu'il ne faut pas prendre ici dans son sens péjoratif – nous ne faisons bien entendu pas référence au théâtre – fût-il commercial – car son audience reste somme-toute limitée, mais à la télévision, car c'est sur ses terres que nous a d'abord conduit notre remontée généalogique vers les origines du syntagme mythique « famille dysfonctionnelle ».

En l'absence de production scientifique sur la question, cette plongée génétique a pris l'allure d'un jeu de pistes à travers les méandres des archives journalistiques argentines disponibles en ligne. De cette archéologie du mythe à travers la toile, nous tirons deux premières observations :

¹ Jorge Dubatti, «Ojos que no ven», compte-rendu sur la pièce éponyme de Emiliano Dionisi, *Acción. Publicación del Instituto Mobilizador de Fondos Cooperativos*, en ligne, <http://www.accion.coop/ojos-que-no-ven>, consulté le 31 janvier 2017.

² Roland Barthes, *Mythologies* (1957), Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 252-253.

³ *Ibid.*, p. 250.

premièrement, c'est effectivement à partir de *La omisión de la familia Coleman* que l'on commence à parler de « familles dysfonctionnelles » au théâtre¹, et deuxièmement, avant 2005, on recense déjà de nombreuses occurrences de l'expression à propos de films au cinéma, et surtout appliquée à des séries télévisées². Or si l'on sort de la presse argentine, on se rend vite compte que le syntagme en question est fréquemment utilisé depuis les années 1990 pour qualifier une certaine tendance des séries télévisuelles à mettre en scène des familles plus ou moins problématiques, plus ou moins conventionnelles ou déjantées, selon les formats et les productions, mais toujours dans des registres comiques ou éventuellement mélodramatiques. Si cette veine familiale a des variantes nationales (*Los Iturralde* ou *Casados con hijos* en Argentine par exemple), elle vient d'abord des États-Unis qui ont vu naître *Les Simpson*, *Malcolm in the Middle* ou *Modern Family* pour ne citer que quelques exemples récents et mondialement connus. Le modèle économique de la télévision argentine (reposant essentiellement sur la publicité) explique la pénétration précoce de capitaux et de produits culturels nord-américains dans les chaînes télévisuelles et l'imaginaire argentin. Il apparaît donc tout à fait logique que le canevas de la famille dysfonctionnelle soit rapidement passé d'une Amérique à l'autre, par le canal de l'audiovisuel sponsorisé. La *sitcom* à succès *Casados con hijos*, emblématique de la famille dysfonctionnelle télévisuelle, a d'ailleurs été directement adaptée d'un programme éponyme nord-américain, *Married with Children*, datant des années 1990, et dont la version argentine a été supervisée par l'entreprise Sony³. Dans un article intitulé « *La familia disfuncional funciona* », la critique espagnole Rocío Ayuso⁴ retrace ainsi l'histoire de ce format et montre qu'il est consubstantiel à la culture télévisuelle depuis les années 1950, même si ce n'est qu'au tournant des années 1990 que

¹ L'une des premières critiques à utiliser l'expression est par exemple celle publiée par Diego Braude sur la revue théâtrale en ligne *Imaginación atrapada*, «*La omisión de la familia Coleman*»: Esa familia, nosotros», 30 septembre 2005, <http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/omisioncoleman.htm>, consulté le 2 février 2017. Nous n'avons trouvé aucun article argentin parlant de « famille dysfonctionnelle » au théâtre avant 2005, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en ait pas eu, internet n'étant pas un registre exhaustif, mais cela témoigne du moins du fait que l'expression n'était pas répandue dans la critique théâtrale avant d'être popularisée avec le succès de la pièce de Tolcachir.

² On peut citer par exemple une critique de la *telecomedia* «Los Iturralde», publiée dans *La Nación* dès juin 2000, «Una familia disfuncional», *La Nación*, 7 juin 2000, <http://www.lanacion.com.ar/19883-una-familia-disfuncional>, consulté le 2 février 2017.

³ De même, il est notable que l'iconique série *La familia Falcón*, diffusée à la télévision argentine entre 1962 et 1969 et qui a marqué l'imaginaire de toute une génération d'Argentins en tant que prototype de la famille argentine classique ait été produite en réalité par la grande firme Ford afin de promouvoir la nouvelle Ford Falcon qui se voulait « voiture familiale » et qu'utilisent les protagonistes de la série. Sur ce sujet, on pourra consulter Claudia Venturelli, «La televisión y la familia argentina: producción y reproducción de la argentinidad como régimen de verdad», *Revista Discurso y Argentinidad*, Año 2, n° 2, 2008, ainsi que Gonzalo Aguilar, «Televisión y vida privada», in Fernando Devoto, María Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 3 : la Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara, 1999.

⁴ Rocío Ayuso, «La familia disfuncional funciona», *El País Semanal*, 19 septembre 2010, http://elpais.com/diario/2010/09/19/eps/1284877609_850215.html, consulté le 2 février 2017.

l'on commence à parler systématiquement de « *dysfunctional tv family* », selon une expression qui inonde aujourd'hui la toile¹.



Figure 6 - Les sitcoms *Casados con hijos* (Argentine) et *Married with children* (États-Unis)²

C'est donc à travers le petit écran que le mythe de la famille dysfonctionnelle – en tant que représentation collective naturalisée – s'est popularisé. Si l'on cherche encore en amont, on découvre un second canal de diffusion, plus restreint mais qui est sans doute la cellule souche de notre expression : certains courants de psychothérapie cognitivo-comportementaliste (connus aussi sous le nom de TCC), d'origine essentiellement nord-américaine et qui ont connu un grand développement dans les années 1990, ainsi que leurs dérivés à destination du grand public, les manuels de développement personnel. Ainsi voit-on fleurir toute une littérature, dont la scientificité est parfois douteuse puisque cela va de l'austère « traité » au messianique « guide », s'efforçant de typifier les pathologies familiales, de décortiquer les mécanismes de la dysfonction et de donner au lecteur les clefs du bonheur et de la réussite. Citons à titre d'exemples quelques *bestseller* typiques du genre : *Forgiving our parents, forgiving ourselves : Healing adult children of dysfunctional family*³ du Dr. David Stoop ou *Family Evaluation*⁴ de Michael E. Kerr et Murray Bowen, ou encore *Handbook of relational diagnosis and dysfunctional family patterns* de Florence W. Kaslow⁵. Or ces origines historiques du concept de « famille dysfonctionnelle » témoignent d'une charge idéologique – que l'on

¹ Dans la presse francophone, l'expression « famille dysfonctionnelle » appliquée au théâtre est quasiment invisible à l'exception notable des titres québécois ce qui confirmerait l'hypothèse d'une origine nord-américaine de l'expression.

² Source : Wikipédia.

³ David Stoop, *Forgiving our parents, forgiving ourselves : Healing adult children of dysfunctional family* (1991), Gospel Light, 2011. On remarquera que, bien que l'auteur se présente comme un clinicien psychothérapeute, ses ouvrages sont édités dans des maisons d'édition à caractère religieux.

⁴ Michael E. Kerr, Murray Bowen, *Family Evaluation*, New York, W. W. Norton & Company, 1988.

⁵ Florence W. Kaslow, *Handbook of relational diagnosis and dysfunctional family patterns*, New-York, Wiley-Interscience, 1996.

va tenter de déplier – qui a été escamotée par le circuit « naturalisant » de la parole mythique, vécue à tort « comme une parole innocente »¹.

Essayons donc de « ressaisir » cet « abus idéologique »², selon l'expression de Barthes, en faisant à présent l'autopsie du concept dont nous venons de tracer brièvement la généalogie. L'adjectif « fonctionnel » est directement emprunté à la biologie³ et témoigne en ce sens de la démarche physicaliste propre aux thérapies cognitivo-comportementalistes (TCC). Celles-ci fondent leur pratique sur l'isolement « empiriste » des comportements dits « pathogènes » et sur leur modélisation. Cette conception mécaniciste des troubles psychiques et relationnels dissèque ainsi l'humain et les phénomènes sociaux en termes d'agencement fonctionnel ou de dysfonctions à résorber. Dans son ouvrage *Clinique du mal être*, le philosophe et psychanalyste franco-argentin Miguel Benasayag analyse longuement ces TCC qu'il appelle des « thérapies modulaires », dont le « réductionnisme physicaliste » a fait perdre de vue toute compréhension dynamique des phénomènes, au profit de leur désarticulation :

Ce réductionnisme physicaliste [...] promeut un paradigme disloqué dans lequel des processus et des artefacts soit fonctionnent, soit dysfonctionnent. [...] Ce sont les sujets capables de comprendre, de *produire du sens*, qui se disloquent... Se fondant sur la déstructuration de tous les registres du phénomène humain, le physicalisme propose en échange une batterie de modélisations qui prétendent inclure toujours plus de comportements humains – le credo central des nouvelles thérapies étant que l'on pourrait recueillir *toute l'information* constituant un être humain.⁴

Penser la famille en termes de dysfonction revient donc à voir les conflits familiaux comme des sortes de défaillances techniques, comme un rouage qui s'enraye et qu'il faudrait huiler pour relancer correctement la machine, mais certainement pas analyser ou interroger. Cela relève d'une vision du monde et de soi instrumentale, caractéristique, selon Benasayag, de l'idéologie dominante de notre époque : « L'individu "post-moderne" se pense et se conçoit comme une pure surface idéalement lisse, constituée de modules qui, peut-être, dysfonctionnent. » ; « Se vivant d'après l'esthétique éphémère dominante comme une machine performante et bien adaptée »⁵, le patient cherche auprès du thérapeute non pas une compréhension de ses problèmes, mais leur résolution rapide

¹ Roland Barthes, *Mythologies, op.cit.*, p. 238. Le mythe est un système sémiologique second, c'est-à-dire qu'il utilise un signifiant (ici l'expression « famille dysfonctionnelle ») qui n'est pas un signifiant vide (comme un mot), mais qui a acquis un sens dans un premier système sémiologique. Le mécanisme mythique consiste à emprunter ce sens, à le vider partiellement de sa substance, et à l'utiliser comme signifiant d'un second système sémiologique qui va par conséquent escamoter les soubassements idéologiques – pourtant latents – du premier.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Selon le *Trésor de la Langue Française*, une dysfonction est « un trouble fonctionnel (d'un organe, d'une glande, d'un système organique) pouvant avoir une origine pathogène ».

⁴ Miguel Benasayag, *Clinique du mal être : La « psy » face aux nouvelles souffrances psychiques*, Paris, Éditions La Découverte, 2015, p. 76-77. Philosophe et psychanalyste fondant sa pratique sur la psychiatrie alternative, Miguel Benasayag inscrit notamment sa pensée dans le sillage des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

et efficace, ce que promettent les TCC. « C'est là le noyau métaphysique de ces thérapies supposées objectives et "matérialistes" : elles s'adressent à une entité qui, dépourvue de toutes traces de singularité, aurait un intérêt unique et transcendantal à être performant et adapté aux règles de la société »¹, poursuit Benasayag. Autrement dit, le soubassement idéologique de l'analyse dysfonctionnelle est une pensée utilitariste, particulièrement aiguë en cette époque de capitalisme tardif, pour laquelle la fonction est toujours première². Les structures sociales sont perçues comme des moyens en vue d'un résultat qui, dans le cas de la famille, serait la production d'individus « normaux », c'est-à-dire adaptés à la société :

L'utilitarisme contemporain assimile en effet chaque homme, chaque famille, chaque groupe social à une entreprise : on est sommé de savoir ce que la vie est censée produire et de comparer sans cesse un projet productif avec le résultat obtenu, les actes restant ainsi, à tous les niveaux de la vie sociale, soumis à la possibilité d'une évaluation de résultat.³

L'ouvrage précédemment cité *Family Evaluation* de Kerr et Bowen met parfaitement en lumière cette logique de l'efficacité et de la mesure quantifiable, calquée sur l'économie de marché, et que Roland Barthes avait déjà identifiée comme une des tendances fortes des mythes dominants (que ce dernier n'hésite pas à qualifier de « bourgeois »), à travers ce qu'il appelle « la quantification de la qualité »⁴. Ce dispositif de modélisation et de quantification fait par ailleurs partie de ce que Michel Foucault caractérise comme la « biopolitique »⁵, c'est-à-dire l'intériorisation disciplinaire de la norme par les individus, et plus précisément du modèle entrepreneurial de la production efficace, processus que Miguel Benasayag décrit en ces termes :

C'est le fait de ne pouvoir envisager autrement l'efficacité ou la raison d'être d'un geste, d'une activité ou d'une organisation qui signe la généralisation du biopouvoir : toute action est prise dans la logique de l'utilité et donc de l'efficacité, laquelle implique une grille de définition d'objectifs permettant la satisfaction d'un ensemble de besoins et l'évaluation de la réussite de « l'entreprise ».⁶

À l'origine de ce quadrillage de la vie familiale en mécanismes fonctionnels ou dysfonctionnels, il y a un profond refoulement du conflit en tant que structure ontologique du réel et des groupes sociaux. Car le dysfonctionnement suppose un écart par rapport à un état normal qui lui n'aurait aucune aspérité :

¹ *Ibid.*, p. 84.

² Cette primauté de la fonction vient aussi de la biologie qui a longtemps affirmé que « la fonction crée l'organe ».

³ Miguel Benasayag et Angélique del Rey, *Éloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p. 151.

⁴ Il s'agit de la sixième « figure » répertoriée par Barthes dans son inventaire des principaux procédés de la rhétorique bourgeoise : « C'est là une figure qui rôde à travers toutes les figures précédentes. En réduisant toute qualité à une quantité, le mythe fait une économie d'intelligence : il comprend le réel à meilleur marché », Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, p. 265-266.

⁵ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard, 2003.

⁶ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, *op.cit.*, p. 190.

Dans ce refoulement du conflit propre à la façon dont le biopouvoir exerce un pouvoir avec l'air de n'en exercer aucun, il y a la négation de la multiplicité des points de vue, à l'origine de la nature indépassable du conflit. Le biopouvoir s'exerce sur le fond illusoire d'une réalité une et homogène, qui ne ferait qu'articuler des besoins à des objectifs. Ce qui est ainsi oublié, c'est la matérialité de chaque chose, de chaque corps, de chaque groupe, en tant qu'asymétrie.¹

En ce qui concerne la famille, on se trouve ici à l'intersection de deux mythes : d'une part le mythe contemporain et utilitariste de la famille dysfonctionnelle, et d'autre part, son revers qui est aussi paradoxalement son socle théorique : le mythe de la famille idéale, en tant que cellule monolithique et sacrée, exempte de tout conflit et source d'un bonheur sans tache. Nous reviendrons longuement, dans le chapitre suivant, sur les origines et les présupposés de ce mythe familial originaire, mais il est important de voir d'ores et déjà qu'il est l'horizon latent de la rhétorique de la dysfonction. En effet, analyser le conflit comme une défaillance mécanique suppose à la fois un point de départ lisse et sans sinuosité problématique, et la promesse messianique d'un retour à l'harmonie parfaite : le mythe de la famille idéale pointe donc aux deux bouts de la chaîne mythique, en amont et en aval de la famille dysfonctionnelle. Cette image d'Épinal de la famille « sans qualités »² constitue ce que Miguel Benasayag appelle une « image identificatoire du bonheur »³, c'est-à-dire une forme normative que l'on identifie comme apportant le bonheur. Avec la réussite professionnelle ou la maison de rêve, le bonheur familial fait partie d'un panthéon fantasmé qui crée un fossé permanent entre ces images identificatoires mythifiées et la réalité conflictuelle du quotidien. Ces images deviennent alors un ressort de culpabilité et d'auto-disciplinement, car le réel multiple fait nécessairement dysfonctionner les modèles abstraits.

Les deux mythes familiaux sont donc étroitement imbriqués et se nourrissent l'un l'autre, comme on l'observe en analysant les traits saillants, c'est-à-dire le plus souvent soulignés par la critique, dans le motif de la « famille dysfonctionnelle ». Si l'on revient au polémique article de Paula Sabatés dans *Página 12*, on voit que celle-ci dégage trois axes structurants dans la thématique : les liens, la non-communication et la douleur⁴. On retrouve là des éléments caractéristiques de la distorsion créée par

¹ *Ibid.*, p. 195-196.

² Nous reprenons ici l'expression « sans qualité » au roman de Robert Musil *L'homme sans qualités*, car elle caractérise bien, selon Miguel Benasayag, la dynamique moderne de refoulement des conflits que l'on retrouve chez l'individu, comme pour les groupes sociaux. L'impossible refoulement total de ces conflits met ainsi l'individu face à un paradoxe semblable à celui du mythe bicéphale famille idéale/famille dysfonctionnelle : « L'homme sans qualité n'est pas un homme sans conflits, c'est un homme qui vit ses propres conflits comme quelque chose d'anormal, et se vit lui-même très profondément comme un être non viable. On peut du reste l'articuler à un modèle déjà vieux de plusieurs siècles, assimilant l'humanité à la transparence de la conscience, à la force de la volonté, modèle dans lequel toute l'opacité constituée par les désirs, pulsions et autres débordements passionnels n'était que ce multiple à discipliner et à maîtriser. Homme de transparence à soi des désirs et des volontés, l'homme sans qualité a radicalisé ce modèle. », Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, *op.cit.*, p. 34-35.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ «Y quizás también sea cierto que parte del público de Buenos Aires esté cansado del tipo de obras que ponen en primer plano a los vínculos, la incomunicación y al dolor, y que haya espectáculos que se aferren a esa ¿fórmula ? probada en la

le mythe bicéphale famille idéale/famille dysfonctionnelle : l'évidence du lien familial qui persiste malgré les problèmes, la douleur culpabilisante de ne pas correspondre au modèle, et comme source principale des dysfonctionnements, des carences dans la communication, c'est-à-dire une forme de négation du conflit structurel, réduit à des défaillances dans la transmission. Comme l'écrit Benasayag, « on admettra qu'il est possible de souffrir de ces déficits de compréhension, ou plutôt de ces "déficits de communication" qui bloquent la transparence totale, l'entente idéale ou l'accord universel »¹, mais on ne remettra pas en question la primauté de cette harmonie originaire.

Le formatage du conflit passe aussi par la création de personnages types, essentialisés, et mis face-à-face dans un processus d'unidimensionnalisation de l'affrontement. C'est un procédé traditionnel des séries télévisées où l'on aura par exemple la grand-mère acariâtre mais drôle, la mère autoritaire et psychorigide, le fils psychologiquement attardé, pour ne citer que quelques variantes parmi les plus classiques, que l'on retrouve parfois également au théâtre, notamment dans le circuit commercial. Les personnages types, sortes « d'anormaux normalisés » permettent ainsi de dompter la multiplicité, d'appivoiser le conflit en le ramenant à des modèles identifiables, à des « anomalies » dont on sait immédiatement établir le diagnostic, selon la logique des thérapies modulaires que nous avons analysées. On retrouve ici un autre grand procédé typique de la rhétorique mythique selon Barthes : la « vaccine », qui « consiste à confesser le mal accidentel d'une institution de classe pour mieux en masquer le mal principiel. On immunise l'imaginaire collectif par une petite inoculation de mal reconnu »². Autrement dit, en mettant en avant des dysfonctions formatées, on n'en assoit que mieux l'image symétrique de la famille idéale. Comme l'écrit Barthes : « Prenez des accommodements avec la morale de votre condition, mais ne lâchez jamais sur le dogme qui la fonde »³. On notera d'ailleurs que le fonctionnement en miroir des deux mythes familiaux (dysfonctionnel/idéal) est abondamment utilisé dans la publicité, qui est toujours une figure de proue du circuit de la parole mythique. Aux publicités « conventionnelles » présentant la convivialité heureuse du traditionnel repas de famille – pour mieux vendre les produits, non moins traditionnels, de l'industrie agro-alimentaire –, s'opposent aujourd'hui des *spots* humoristiques – dont les agences publicitaires argentines se sont fait une spécialité – qui reprennent le *topos* du repas de famille, mais en mettant en scène un possible dérapage vers le conflit à cause d'une situation embarrassante, dont tout le monde est heureusement sauvé grâce au produit annoncé⁴. Précisons que les publicités argentines sont mondialement réputées pour leur

creencia de que es éxito seguro.», Paula Sabatés, «Aquello de lo que no se quiere hablar», *op.cit.*

¹ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, *op.cit.*, p. 80.

² Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, p. 262.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ Parmi ces publicités « vaccine » qui jouent sur le mythe de la famille dysfonctionnelle, on peut citer, entre autres, les multiples campagnes pour les boissons gazeuses H2O (qui appartiennent au groupe Pepsi) que l'on peut voir sur le portail

originalité et leur force d'inventivité ; autrement dit, elles sont aux avant-postes de la production et de la circulation des mythes contemporains.

Ainsi, par cette réflexion autour du concept de « famille dysfonctionnelle », avons-nous tenté de lui rendre sa coloration historique et idéologique, en le sortant de l'impensé naturalisant dans lequel sa condition de mythe l'avait enfermé. Non, contrairement aux dires de certains critiques, Sophocle et Shakespeare n'ont jamais dépeint de familles dysfonctionnelles, et une telle affirmation relève du contresens et de l'anachronie. Mais il est probable que Tolcachir non plus n'ait jamais tout à fait cédé aux mécaniques de la dysfonction. Car s'il est indubitable que le mythe de la famille dysfonctionnelle, tel que nous l'avons décortiqué, traverse l'imaginaire collectif argentin, et s'incarne dans beaucoup de produits culturels (au sens large), de la publicité au cinéma, en passant par le théâtre, dans tous ses circuits de diffusion, il n'a heureusement pas gangréné l'intégralité de la production artistique, qui sait souvent faire éclore des résistances aux représentations dominantes. Il y a donc un gouffre entre l'hégémonie d'un mythe « prêt-à-penser » (la famille dysfonctionnelle) dans le discours critique et l'imaginaire collectif (c'est-à-dire sur le plan discursif et méta-théâtral), et la réalité variée des propositions théâtrales – notamment dans le circuit indépendant. Malgré les étiquettes, la plupart des drames familiaux taxés de « dysfonctionnels » résistent *de facto* à ce formatage de la pensée, et sont à mille lieux des mécanismes mythiques que nous avons décortiqués, comme nous le verrons tout au long de ce travail. Aussi nous semblait-il fondamental d'ouvrir ce travail de thèse par une disqualification sans appel de ce qui en avait pourtant été le point de départ : l'illusion de l'apparition fulgurante de la « famille dysfonctionnelle » dans le théâtre argentin contemporain. Ce grand retournement est à l'image de la difficulté qu'il y a à mener une réflexion autour du sujet familial au théâtre, car le chemin est semé d'embûches idéologiques et d'évidences fallacieuses qui menacent en tout point le chercheur d'un fourvoiement malencontreux. Ainsi a-t-il fallu s'armer de patience et d'un bagage théorique en sciences sociales pour passer du truisme de la dysfonction à une réflexion articulée autour de la notion de lien, qui permet de connecter la question familiale, aux enjeux sociaux, ainsi qu'aux problématiques dramaturgiques.

Mais avant d'entrer pleinement dans ce cheminement réflexif qui va du mythe de la cellule familiale aux multiples variations du lien, nous voulons encore avancer une hypothèse sur la percée de la rhétorique dysfonctionnelle dans le champ théâtral au milieu des années 2000. Car dire que l'expression se popularise avec *La omisión de la familia Coleman* n'explique pas les raisons de cet avènement discursif. Il est ainsi frappant que le *boom* dysfonctionnel se produise quelques années

du magazine en ligne *Notas del Quijote*, *Archivo publicitario argentino*, <http://notasdelquijote.com/>, consulté le 3 février 2017.

après la crise de 2001, moment à la fois apocalyptique (puisqu'il marque la fin irrévocable d'une époque) et embryonnaire (puisqu'y émergent de nouvelles formes de sociabilité) de l'histoire récente argentine. Or ce qui a caractérisé cette période charnière, c'est l'impression de chaos généralisé, largement relayée par le traitement médiatique des événements. La crise à la fois politique, économique et sociale a plongé l'ensemble du pays dans une incertitude inédite car toutes les structures institutionnelles et idéologiques qui ordonnent la vie sociale – de la représentation démocratique à la croyance en la monnaie – ont semblé s'écrouler en même temps. Autrement dit, les verrous idéologiques qui fondent le refoulement du conflit dans notre société ont sauté de manière abrupte et violente, faisant éclater une réalité chaotique, qui a conduit le pays au bord du précipice¹. Quelques années après cette acmé traumatique, alors que l'imaginaire social essaie de ressaisir ce moment et de l'agencer dans l'ordre linéaire des représentations de l'histoire, le champ théâtral s'empare de la rhétorique de la dysfonction, dont on a vu qu'elle est intimement liée à une pensée de l'ordre naturel, où le désordre ponctuel est toujours saisi dans la perspective d'une remise en ordre à venir. Face au vertige d'une crise sans précédent et à la menace de chaos qu'elle a signifié, la pensée de la dysfonction offre une sécurité rassurante, en ramenant cet épisode traumatique dans le rang des défaillances mécaniques qui, si pénibles soient-elles, ne mettent pas en péril la stabilité de la machine. Aussi paradoxal que cela puisse paraître², il nous semble que l'hégémonie du mythe de la famille dysfonctionnelle est liée à une dynamique de remise en ordre du réel, après la crise de 2001, brèche par laquelle s'est infiltrée la parole mythique dans le champ théâtral. Mais c'est là le propre du mythe que de « vitrifier » le réel derrière une image figée qui installe la certitude rassurante de pouvoir le saisir et le comprendre rationnellement, comme le rappelle Barthes :

L'idéologie bourgeoise transforme continûment les produits de l'histoire en types essentiels ; comme la seiche jette son encre pour se protéger, elle n'a de cesse d'aveugler la fabrication perpétuelle du monde, de le fixer en objet de possession infinie, d'inventorier son savoir, de l'embaumer, d'injecter dans le réel quelque essence purifiante qui arrêtera sa transformation, sa fuite vers d'autres formes d'existence. [...] Car la fin même des mythes, c'est d'immobiliser le monde.³

¹ Voir le chapitre 9.

² Barthes explique d'ailleurs que les paradoxes sont une des caractéristiques du mythe « qui se moque des contradictions pourvu qu'il installe une sécurité euphorique. », *ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 267-268.

II. La famille : un objet d'études périlleux à la croisée de l'intime et du social

« Ce sujet multiséculaire [...] a toujours été présent dans l'écriture dramatique parce qu'il propose une échelle particulièrement appropriée au microcosme du drame. Territoire privilégié d'investigation des alliances ou non-alliances entre les hommes, de questionnement de la sociabilité, voire de la civilisation, l'espace familial peut constituer un paradigme de la société tout entière. »

Mireille Losco¹

Une fois écarté le prisme de la famille dysfonctionnelle, il reste encore à interroger la pertinence du choix d'un axe thématique pour structurer le corpus et développer notre analyse. Car s'il n'y a pas de « tendance dramaturgique » nouvelle autour des questions familiales, quel intérêt y-a-t'il à faire du sujet familial l'épicentre de notre réflexion ? Sur ce point, loin de professer une modernité révolutionnaire ou autre nouveauté maquillée sous les oripeaux de la dysfonction, il nous faut confesser que cet intérêt reste à nos yeux fondamentalement le même depuis Sophocle : la famille est un point d'intersection entre l'individu et le groupe, entre l'intime et le social, et les drames qui s'y nouent ont de ce fait une portée symbolique qui déborde toujours le cadre domestique. Ce croisement entre les petites et les grandes histoires était d'autant plus évident autrefois qu'il s'incarnait dans des personnages à double visage, l'un public et l'autre privé, et que l'intrigue se fondait justement sur la mise en tension de ces deux rôles à la fois complémentaires et antagoniques. Ainsi dans l'*Antigone* de Sophocle, Créon choisit-il d'être roi avant d'être père², d'incarner la Loi politique plutôt que de répondre à celle de la maisonnée, alors qu'Antigone, elle, se définit d'abord et avant tout comme une sœur et assume de ce fait la loi pré-politique du sang, en ignorant délibérément celles de la cité. Au-delà de la question tragique du destin dans une lignée maudite, ce qui se joue ici dépasse le périmètre des Atrides et les enjeux génériques de la tragédie, comme l'explique bien George Steiner :

La dialectique du conflit entre l'universel et le singulier, la sphère du foyer féminin et celle du forum masculin, la polarisation de la substance éthique qui se cristallise autour des valeurs de la transcendance et de celles de l'immanence, tout cela se condense maintenant dans la lutte d'un homme (Créon) et d'une femme (Antigone) au-dessus d'un cadavre (Polynice).³

¹ Mireille Losco, « Quelques remarques sur la famille dans le théâtre contemporain », in *Théâtre/Public n° 188 : Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables*, Christine Hamon-Siréjols, Hélène Kunz et Jean-Loup Rivière (eds.), Gennevilliers, mars 2008, p. 35.

² Créon est l'oncle d'Antigone et le père d'Hémon, lui-même fiancé à sa cousine. Or en sacrifiant Antigone, il voue également à la mort son fils qui l'avait prévenu qu'il ne survivrait pas à la perte de celle qu'il aime.

³ George Steiner, *Les Antigones* (1984), Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 38.

La condition royale – et donc nécessairement politique – des personnages met en évidence ce débordement des conflits familiaux au-delà d’eux-mêmes, mais cette cristallisation d’enjeux métaphysiques, éthiques, historiques ou sociaux dans un cercle familial réduit n’est pas l’apanage de la tragédie des Grands. Au contraire, comme le souligne Mireille Losco dans la citation en épigraphe, l’espace familial est toujours une micro-société à la mesure du drame, qui peut par conséquent se constituer en support privilégié d’une image condensée de la société. Cela ne signifie pas nécessairement un geste métaphorique intentionnel de la part des dramaturges, mais comme pour le processus de condensation qui caractérise la dynamique du rêve, les coordonnées idéologiques d’une époque et d’une société données peuvent être compressées dans une image familiale. Loin de signifier un repli sur l’intime et la sphère privée, les sujets familiaux sont donc au contraire une formidable pépinière pour penser le rapport du théâtre au social. Or si les formes théâtrales sont particulièrement enclines à ce mouvement de condensation, on le retrouve néanmoins dans l’ensemble de la littérature, quand elle s’empare des intrigues familiales. Il nous faut ici rendre hommage à l’excellent travail de Peter Von Matt *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, où l’essayiste suisse propose une lecture transversale des conflits familiaux depuis les récits bibliques jusqu’aux romans post-modernes d’Elfriede Jelinek, en passant par les incontournables écrits de Goethe, Kleist ou Kafka – la littérature germanophone étant son domaine de prédilection. Dans cet ouvrage, qui a été une source d’inspiration majeure pour notre réflexion, Von Matt affirme sans ambages la puissance symbolique de ce qu’il appelle le « champ de conflits » familial dans la littérature :

[...] la famille est d’une part un groupe humain que le réalisme psychologique permet d’appréhender, une poignée d’individus agités à l’intérieur d’un réseau délicat de relations, et d’autre part un système symbolique qui dans chacune de ses composantes renvoie au-delà de lui-même. [...] Ce caractère symbolique n’est pas réservé à la seule famille patriarcale, ni au prétendu « noyau familial » ou à la « famille élargie ». Quelle que soit la manière dont on conçoit ce lien humain intime, le groupe où les enfants grandissent et sont socialisés pour la première fois, dès qu’il fournit les *dramatis personae* d’un roman ou d’une pièce de théâtre, ses membres deviennent parties d’un modèle symboliquement représentatif où se reflète l’ordre social en général, avec les dangers qui le menacent, ses contraintes et ses facilités. Cela peut atteindre des dimensions touchant à la plus profonde histoire de l’humanité, comme dans l’*Antigone* de Sophocle où dans les contours du conflit, l’ordre du père se dessine en contraste avec un ordre pré-patriarcal. [...] Il est également possible qu’y soit saisie la structure concrète d’une phase historique précise. On le constate assez fréquemment dans la littérature à tendance autobiographique des années 1970 et 1980, où le cœur le plus privé de la famille au temps du national-socialisme apparaît comme une micro-structure inconsciente du régime et de son idéologie [...]. Le devoir de parler de tout ensemble et la nécessité absolue de le faire en passant par la seule vie privée donnent à chaque famille saisie dans la littérature un potentiel symbolique, lui permettant de représenter la société en général aussi bien dans ses membres que dans l’acuité de ses conflits.¹

¹ Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature* (1995), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1998, p. 48-49.

Si l'intérêt fondamental du « champ de conflits » familial reste inchangé à travers les siècles, ses enjeux, eux, se renouvellent constamment, au gré des transformations historiques et sociales. La famille revient ainsi souvent sous la plume inquisitrice des chercheurs, critiques et essayistes littéraires, mais c'est un objet polymorphe qui n'apparaît jamais drapé des mêmes atours, car « il en est des manières et de la façon de vivre comme des modes »¹, écrivait déjà Montesquieu. Il faut donc être sensible à ces changements et réactifs quant à leurs enjeux, ce qui n'est possible qu'à partir d'un va-et-vient constant entre les œuvres (textes et spectacles) et leurs coordonnées socio-historiques.

Or appréhender la famille dans sa dimension historique et sociale n'est pas tâche facile, car c'est un objet d'études qui se dérobe sous les fausses évidences du sens commun, et se trouve souvent escamoté par les représentations qui hantent notre culture collective, comme nous l'avons montré à propos du mythe contemporain de la « famille dysfonctionnelle ». D'ailleurs, même si cette rhétorique de la dysfonction nous a toujours paru suspecte, il nous faut avouer avoir en partie été happée, dans les balbutiements de ce travail, par un cadre idéologique et critique piégé. En effet, en relisant notre projet de thèse plusieurs années après sa rédaction, et en le soumettant au difficile exercice de l'autocritique sans concession, force est de constater que l'irrépressible vague de la famille dysfonctionnelle nous avait précipitée tout droit vers plusieurs écueils. Tout d'abord, celui de l'illusion de la nouveauté, c'est-à-dire l'idée que cet éclatement de la famille au théâtre était d'une ampleur sans précédent depuis les années 1990 et la décennie libérale, et que cela traduisait de ce fait un déchirement social inédit. Nous avons pu nous rendre compte par la suite, notamment par l'étude de Florencio Sánchez, dramaturge du début du XX^e siècle², des œuvres d'Armando Discépolo des années 1920-1930³, et surtout d'un corpus de pièces écrites pendant la dictature militaire⁴, que la famille est une obsession récurrente, et un imaginaire systématiquement mobilisé par les dramaturges argentins, notamment dans les moments de convulsions sociales, et que ce n'est absolument pas l'apanage de la scène contemporaine. Par ailleurs, comme on tombe de Charybde en Scylla, ce premier écueil conduisait à un autre, autrement plus grave, à savoir le fait d'effleurer d'un peu trop près la rhétorique dangereuse de la « crise de la famille ». Si nous n'avons, évidemment, jamais souscrit aux discours réactionnaires déplorant une perte des valeurs morales, la décadence d'une société occidentale dénaturée ou autres sirènes naturalistes qui envahissent le débat public, il n'en reste pas moins que notre réflexion souffrait d'un impensé majeur

¹ Montesquieu, *Lettres Persanes*, Lettre 99.

² Voir Joana Sanchez, « Lien familial, lien social : autour de l'affrontement père/fils dans *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez », *Lineas* [en ligne], 9/Décembre 2016 – *Filiation, imaginaires et sociétés*, mis à jour le 01/02/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/1973>, consulté le 1^{er} mars 2017.

³ Voir le chapitre 8.

⁴ Voir le Deuxième Partie de cette thèse : « Le théâtre du lien tyrannique : dictature, hypertrophie du même et anéantissement de l'autre ».

autour de la notion de famille, et était donc pénétrée par un substrat idéologique inopportun. Ainsi avons-nous pu écrire sans sourciller à la suite d'Auguste Comte que la famille était « l'élément minimal de la société », ou reprendre à notre compte la thèse décriée de Talcott Parsons sur la « nucléarisation de la famille » : autant de filtres théoriques fallacieux qui auraient pu nous conduire sur de fausses pistes.

Le glissement malencontreux d'un juste constat de la portée symbolique du thème familial, à une analyse en termes de crise ou de décadence pour caractériser le paradigme contemporain, est d'ailleurs relativement fréquent. On peut citer, à titre d'exemples, les différentes études que les chercheuses argentines Silvina Díaz et Adriana Libonati ont consacré aux « métaphores scéniques et discours sociaux ». Elles y envisagent le motif de la « famille dysfonctionnelle » comme un geste de dénonciation politique du théâtre du XXI^e siècle face à une « perte des valeurs » sans précédent : « *Un tópico reiterado en las piezas de esta tendencia es el de la familia disfuncional como emergente de una sociedad caótica que reniega de sus valores tradicionales* »¹. Leur analyse de la pièce de Javier Daulte *Nunca estuviste tan adorable*², par exemple, pointe tout particulièrement une critique de la décadence, qui charge le contenu de la pièce d'un geste non seulement politique, mais aussi moral, qui nous semble pour le moins questionnable ; et cela d'autant plus que Javier Daulte, comme la plupart des artistes de post-dictature, rejette fermement toute intentionnalité verticale dans la création théâtrale³. Selon les deux chercheuses argentines, l'évolution de l'intrigue serait l'indice d'une « *crítica subyacente, indirecta y sutil, pero no por eso menos despiadada, a la sociedad actual por cuanto ha perdido de vista concepciones sentimentales, morales y sociales que, en otras épocas, aparecían como bases esenciales sobre las cuales se construía la vida familiar y social* »⁴. Et de poursuivre ainsi :

A partir de la elevación, casi al grado de lo sublime, del tiempo pasado [...] se construye la imagen nostálgica del típico barrio porteño antes de la globalización, así como también la añoranza de valores hoy desaparecidos o en franca decadencia.⁵

Voilà, selon nous, un parfait exemple de glissement des enjeux métaphoriques vers un discours moralisateur, tel un faux pas analytique – que nous serions presque tentée de qualifier de fourvoiement, en hommage à l'ouvrage de Peter Von Matt –, car il ne s'agit pas de disqualifier l'ensemble des travaux de Díaz et Libonati, mais de montrer les zones d'ombres qui peuvent miner la réflexion sur le sujet

¹ Silvina Díaz et Adriana Libonati, «El paradigma posmoderno en el teatro emergente: de la desintegración a la resistencia», in Osvaldo Pellettieri (dir.), *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008, p. 226.

² Javier Daulte, *Nunca estuviste tan adorable*, in *Teatro 2*, Buenos Aires, Corregidor, 2014.

³ Daulte est même le porte-parole d'une génération revendiquant l'irresponsabilité du théâtre, voir le chapitre 9.

⁴ Silvina Díaz et Adriana Libonati, *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*, Buenos Aires, Ricardo Vergara Ediciones, 2013, p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 141-142.

familial¹. Car force est de reconnaître que les marges de manœuvre sont étroites, puisqu'on ne peut nier non plus une certaine désintégration du tissu social argentin sous l'effet, non seulement de la crise de 2001 et des politiques libérales des années 1990, mais aussi, plus en amont, de la dictature militaire². Que les formes familiales aient par ailleurs également évolué au cours des dernières décennies, cela ne fait aucun doute. Mais cela signifie-t-il, pour autant, qu'il y a une réelle crise de la famille, une perte des valeurs et une décadence morale ? Rien n'est moins sûr, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant. En ce sens, le sujet familial est un terrain houleux qui place constamment le chercheur bien intentionné sur le fil du rasoir.

Le premier écueil, quand on aborde la thématique familiale, c'est l'évidence insidieuse du terme « famille » et la force des habitudes discursives, car comme l'écrit le philosophe Jean-Philippe Pierron, « la famille est, par excellence, le recueil des lieux communs puisqu'elle est *le* lieu commun »³. En effet, il n'y a rien de plus concret, semble-t-il, que les relations familiales : chaque individu possède une histoire propre et s'inscrit dans cette réalité quotidienne et personnelle qu'est pour lui « sa » famille. Depuis le XVIII^e siècle et l'avènement de la vie privée⁴, c'est le premier élément de socialisation de l'individu, le premier environnement que connaît l'enfant et souvent le premier élément de narration de soi qui permet la construction identitaire. Rien de plus familier donc que la famille, et pourtant, c'est une réalité difficile à appréhender de manière théorique. S'il est si malaisé de cerner ce qu'est « la » famille, au singulier, sans doute est-ce parce qu'existent et coexistent une multitude de familles différentes, et que chacune est elle-même complexe et multidimensionnelle, se remodelant sans cesse au gré des mariages, naissances, décès, séparations, déménagements, etc., c'est-à-dire au cours du cycle de la vie. Chaque individu composant la famille est par ailleurs inclus dans un réseau de parenté plus large, qui lui est propre, et qui varie également au fil du temps. Il est donc primordial de comprendre la famille comme une réalité dynamique qui se construit entre l'individu et le groupe et dont les diverses sciences humaines vont éclairer plutôt un aspect ou un autre, ce qui explique la diversité de la terminologie utilisée pour la décrire ou la définir⁵. Face à cet objet d'études périlleux, il nous a ainsi

¹ Nous aurions pu lister patiemment tous les articles (de presse ou universitaires), essais ou pages de blog se faisant l'écho de cette idée selon laquelle les familles déchirées représentées sur les planches se feraient l'écho d'une véritable crise de la famille, mais l'ensemble étant fort conséquent, nous avons préféré prendre un exemple archétypal, pour nous concentrer sur la déconstruction de cette idée (dans le chapitre suivant), plutôt que sur un étalage polémique et spatiophage, dans un travail de thèse déjà relativement long.

² Voir le chapitre 9.

³ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2014, p. 83.

⁴ Voir le chapitre 3.

⁵ En ce qui concerne, par exemple, la distinction anthropologique entre groupe résidentiel (groupe familial – restreint ou étendu – résidant sous le même toit), unité économique de production (personnes engagées dans le processus de production de revenus, de biens matériels ou de services à l'intérieur de la famille) et unité de consommation (personnes engagées dans le processus de consommation dans le cercle familial), on peut se reporter à l'ouvrage d'Elizabeth Jelin, *Familia y unidad doméstica : mundo público y vida privada*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Estado y Sociedad, 1984. Pour un aperçu

semblé nécessaire de prendre le temps de faire un détour par les sciences sociales¹, pour asseoir notre réflexion sur des bases aussi solides que possible. Que signifie faire famille ? Comment penser le lien entre cette micro-société qu'est la famille et le tissu social dans son ensemble ? S'agit-il d'un rapport de causalité directe ? D'un jeu métonymique d'échelle ? Ou encore d'une affinité strictement métaphorique ? Et comment se projette, dans la représentation de familles déchirées, une certaine empreinte du réel qui n'est jamais un reflet lisse et transparent ?

L'enjeu de cette première partie est donc de « préparer le terrain » à l'analyse dramaturgique en faisant des mises au point salutaires sur les représentations dominantes (de la « cellule familiale » à la supposée « nucléarisation de la famille »), et en établissant un cadre théorique – dont l'épicentre est l'idée de lien – qui sert ensuite de socle problématique à l'ensemble de la réflexion. Car à mesure que l'on travaille, sous les auspices des sciences sociales, sur ce qui fonde la portée symbolique de la famille, on se rend compte que ce « champ de conflits » au théâtre n'admet pas d'interprétations univoques ou d'équivalences simplistes (sur le modèle d'une équation crise de la famille/crise de la société). Si le sujet familial est l'axe thématique convergent qui structure notre corpus, celui-ci fonctionne comme un faisceau métaphorique divergent, un creuset de significations, porteur de multiples projections sociales qui méritent que l'on s'attarde sur cette épaisseur de sens qui le caractérise.

Dans le chapitre 2, nous tâcherons ainsi d'écarter toute interprétation en termes de « crise de la famille naturelle », en dénouant l'écheveau des représentations naturalistes, que cristallise une expression comme « cellule de base de la société ». Dans le chapitre 3, il s'agira d'appréhender la famille comme un fait social tout en écartant l'idée d'une perte des liens familiaux du fait de la modernité (variante historique et sociologique d'un discours sur la « crise de la famille »), pour montrer qu'en tant que fait social, la famille est nécessairement un espace de conflits. Dans le chapitre 4, nous nous demanderons ce qui fait la texture des liens et nous introduirons l'idée d'un maillage dialectique entre le même et l'autre. Enfin, dans le chapitre 5, nous analyserons ce que signifie le « lien social », pour aboutir à notre problématique faisant de la famille le support d'un imaginaire du lien.

plus complet de la terminologie sociologique et anthropologique, on pourra consulter l'ouvrage dirigé par François de Singly, *La famille. L'état des savoirs*, *op.cit.*, ou celui de Catherine Cicchelli-Pugeault et Vincenzo Cicchelli, *Les théories sociologiques de la famille*, Paris, Éditions La Découverte, 1998.

¹ La famille, en tant qu'institution intermédiaire entre l'individu et la société, est tout naturellement au centre des préoccupations des sciences humaines et sociales ; on peut sur cette question se reporter à la quatrième partie de l'ouvrage dirigé par François de Singly, *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991, intitulée « Le regard des sciences sociales sur la famille », qui fait l'état des lieux de la recherche dans les domaines suivants : démographie historique, droit, économie, ethnologie, histoire, psychanalyse, psychologie, sciences du politique et sociologie.

Chapitre 2

Généalogie d'un mythe :

la famille comme « cellule de base de la société »

I. Famille et représentations en Argentine : un modèle culturel occidental dominant

«Juntitos, juntitos, juntitos,
Un hombre con su esposa
Cuatro hijos y hasta un tío solterón
Juntitos, juntitos, juntitos,
Unidos descubrieron lo hermoso
que es vivir de una ilusión.»

Générique de la *La familia Falcón*¹

L'appartenance du modèle familial dominant en Argentine à un patron plus largement occidental est un point qui a jusqu'à présent fait consensus chez les chercheurs en sciences sociales argentins, tels que les anthropologues Blas Manuel Alberti et María Laura Méndez, qui retracent, dans leur ouvrage *La familia en la crisis de la modernidad*, l'itinéraire du modèle culturel naturaliste de ses origines judéo-chrétiennes à ses expressions modernes dans la culture argentine :

Este modelo historizable en su dimensión temporal, es el producto de una cultura particular, la del occidente europeo capitalista, con raíces que provienen de la tradición semítico-indoeuropea.²

Pour analyser les représentations familiales contemporaines, il faut ainsi remonter une chaîne historique et culturelle qui connecte indéniablement la pointe du Cône Sud à l'histoire et à la pensée du vieux continent. Or si les chercheurs argentins n'hésitent pas à partir de la Renaissance européenne, des Lumières, des bouleversements sociaux liés à la Révolution Française ou encore du positivisme comtien pour analyser l'horizon culturel et identitaire qui est le leur, la chercheuse européenne,

¹ *La Familia Falcón* diffusée entre 1962 et 1969 est un grand classique de la culture télévisuelle argentine. Écrite par Moser y Mestre sous les auspices de la marque Ford, afin de promouvoir le modèle de la Ford Falcón, la série s'est peu à peu imposée comme image paradigmatique de la famille argentine de classe moyenne type. La chanson qui sert de générique à la série est chantée par le groupe *Los Cinco Latinos*.

² Blas Manuel Alberti et María Laura Méndez, *La familia en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Libro de la Cuadriga, 1993, p. 14.

toujours soucieuse à l'idée de sombrer dans l'ethnocentrisme, ressent néanmoins l'impérieuse nécessité de se justifier et de nuancer ses propos. Dire que l'Argentine fait indubitablement partie d'une culture occidentale (elle-même hétérogène) ne signifie pas qu'elle y est réduite, mais que c'est un des traits essentiels d'une culture plurielle et métissée. En effet, pour éviter tout regrettable malentendu, précisons d'entrée de jeu que nous n'abondons aucunement dans le sens du mythe de l'Argentine blanche, niant l'existence de populations d'origine amérindienne ou africaine. Néanmoins, la proportion très réduite de ces populations en Argentine par rapport à d'autres pays d'Amérique latine¹, l'absence notoire de sociétés préhispaniques structurées sur le territoire *rioplatense* avant la conquête, la domination culturelle, sociale et géographique subie par les populations d'origine amérindienne (présentes essentiellement en périphérie d'un pays fortement centralisé), ainsi que l'accueil massif d'immigrés européens dans la période dite de l'«*aluvión migratorio*» (1880-1930)² expliquent sans doute l'hégémonie incontestable du modèle familial occidental dans la société argentine. Dans son ouvrage *Historia de la familia en el Río de la Plata*³, l'historien argentin José Luis Moreno revient sur le parcours de cette institution, depuis l'imposition du patron matrimonial et chrétien par les colons espagnols, jusqu'aux politiques familiales péronistes inspirées tout autant par un désir de justice sociale, que par une pensée hygiéniste et positiviste tout droit venue d'Europe et qui fait de la famille la « cellule de base de la société ». Or si dans les pratiques, nous explique José Luis Moreno, on peut voir une très relative flexibilité des mœurs – se traduisant concrètement par un nombre élevé de naissances illégitimes – qui pourrait être l'indice d'un certain syncrétisme « créole » qui nuancerait le triomphe des valeurs occidental-chrétiennes, il n'en reste pas moins que le cadre normatif et le champ des représentations en matière familiale sont largement dominés par ces dernières, comme en témoigne le modèle promu par le Code Civil argentin de 1870 qui consacre l'institution matrimoniale et l'autorité du père, à l'aune du Code Civil Napoléon, qui en a par ailleurs été une source d'inspiration fondamentale⁴. Cette « européisation »⁵ des modèles sociaux argentins, selon l'expression de José Luis

¹ Il est difficile d'évaluer le nombre effectif des populations d'origine amérindienne et africaine en Argentine, du fait de l'absence de catégorisations ethniques dans les Recensements, même si pour la première fois le Recensement de 2010 s'est accompagné d'une enquête statistique évaluant à 1 million les habitants issus de populations amérindiennes et à 150 000 ceux d'origine africaine, pour un pays comptant un peu plus de 40 millions d'habitants lors de ce même Recensement de 2010. Notons par ailleurs que ces chiffres sont à prendre avec de grandes précautions, car l'enquête reposait sur un questionnaire interrogeant le sentiment d'appartenance des dites populations. Or l'appartenance identitaire est un critère subjectif et pluriel qui ne permet qu'une estimation vague des caractéristiques ethniques d'une population qui, de toute façon, est en grande partie métissée. Voir Pedro Lipcovich, «Lo que el Censo ayuda a visibilizar», *Página 12*, 30 juin 2012.

² Entre 1880 et 1930, l'Argentine accueille plus de six millions d'immigrés pour une population totale d'à peine plus de douze millions d'habitants en 1930. À Buenos Aires, la proportion d'habitants nés hors du territoire argentin atteint les 80% en 1895, selon José Luis Moreno, *Historia de la familia en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004, p. 184.

³ José Luis Moreno, *ibid.*

⁴ 145 articles du Code Civil argentin de 1870 sont ainsi directement copiés du Code Civil Napoléon.

⁵ José Luis Moreno, *Historia de la familia en el Río de la Plata*, *op.cit.*, p. 195.

Moreno, s'appuie par ailleurs sur un tissu social largement dominé par les classes moyennes, qui se constituent progressivement au cours du XX^e siècle comme l'étalon le plus représentatif de la société et imposent leurs valeurs et représentations comme cadre de pensée dominant :

Hacia mitad de este último siglo se hablaba de la familia «tipo», constituida por el matrimonio y uno o dos hijos. Esta familia tipo respondía a los patrones culturales que las distintas clases medias – de origen migratorio – fueron adoptando a lo largo de las transformaciones operadas en el país. [...] Todavía hacia mitad del siglo XX, esta familia basada en el matrimonio, de fecundidad reducida, conformaba un cuadro sociocultural inherente a las clases medias urbanas, producto directo de la primera o segunda generación de argentinos descendientes de inmigrantes extranjeros.¹

Cet imaginaire familial de classe moyenne, transmis par les familles elles-mêmes, mais aussi par l'Église catholique, le système éducatif et les différentes politiques d'État, trouve au milieu du XX^e siècle un relais privilégié dans les médias de masse naissants, qui se font l'écho des représentations hégémoniques et deviennent la valve de diffusion de celles-ci dans l'ensemble de la société, comme le rappelle Lydia Di Lello :

En los años sesenta, la familia de clase media estuvo en un primerísimo primer plano en la radio (*Los Pérez García*, 1940-1966), la televisión (*La familia Falcón*, desde 1962) y aun la historieta (*Mafalda*, 1964). De un modo u otro, el discurso hegemónico pasaba por considerar la familia «normalmente constituida» de clase media como la base de una sociedad modelo.²

Or ces produits culturels mettent en avant des familles qui répondent en tout point au mythe naturaliste de la famille idéale, structurée aussi bien par un amour indéfectible que par une stricte division sexuée des rôles. Si Quino choisit de porter un regard distancié et ironique sur cette image mythique (on se souviendra de Mafalda posant un jugement critique à la fois sur les tâches domestiques de sa mère femme au foyer, et sur les activités professionnelles de son père, petit employé de classe moyenne, qui quitte l'espace familial féminin pour rejoindre celui masculin du travail dans son emblématique deux-chevaux), la série à très forte audience *La familia Falcón* renforce au contraire les représentations dominantes. Le générique cité en épigraphe condense cet horizon mythique dans l'entêtant refrain «*juntitos, juntitos, juntitos*» qui martèle au téléspectateur l'unité fondamentale de la famille, comme valeur structurante de la vie sociale. Bien que le principe même de l'intrigue exige quelque malentendu autour duquel se nouent les épisodes, ceux-ci se clôturent toujours sur la réaffirmation d'une « morale familiale », suivie immédiatement par le générique apologétique cité précédemment, comme l'analyse la sociologue Claudia Venturelli :

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Lydia Di Lello, « *El desatino* (1965) de Griselda Gambaro : expresionismo, mito de Edipo y disloque de lo cotidiano », in Jorge Dubatti (dir.), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2006*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2010, p. 181.

Siempre acontece el eterno retorno que resignifica el lugar de la familia como base de la sociedad de la época y eje de articulación de todas las relaciones sociales. [...] Es un reforzamiento del régimen de verdad, refractando la realidad en cada uno de sus puntos pasando por las costumbres, los rituales de la pequeña burguesía argentina, el querer conciliar las diferencias de clase de manera pacífica y armoniosamente, mostrando lo posible y lo imposible, lo malo y lo bueno, resaltando en cada capítulo que lo malo siempre viene de afuera del núcleo familiar, pero logra neutralizarse a partir del ejemplo brindado por la familia¹.

Comme dans la famille de Mafalda, la répartition sexuée des tâches est strictement respectée : le père est aussi un employé de classe moyenne subvenant aux besoins de la maisonnée, et l'épouse est la traditionnelle mère au foyer, que l'on voit affairée dans sa cuisine ou regarder des émissions de télévisions pour dames, telles que la fameuse *Buenas tardes, mucho gusto*. Par son statut de paragon de la famille argentine traditionnelle dans l'imaginaire collectif, *La familia Falcón* témoigne de la prégnance du modèle culturel occidental dans la société argentine. Cela est d'autant plus marquant que la famille Falcón, tout en s'érigeant en modèle familial national, est en réalité une série produite par l'entreprise nord-américaine Ford, qui « vend » aux classes moyennes argentines un idéal de vie confortable et consumériste calqué sur les promesses de l'*american way of life*. Comme nous l'avons expliqué précédemment, le modèle économique de la télévision argentine – qui repose uniquement sur les revenus de la publicité et en grande partie sur des capitaux étrangers – a contribué à une forte pénétration de la culture nord-américaine, de ses patrons de comportements et de ses modèles identificatoires, dans la société². La culture collective argentine se trouve donc marquée du triple sceau d'origines européennes revendiquées, d'une identité nationale « créole » hybride, et d'une forte influence des produits culturels nord-américains. Il faudrait aujourd'hui ajouter la conscience affirmée d'une identité régionale « sud-américaine », encore peu prononcée du temps de *La familia Falcón*.

Par ailleurs, à l'aune du récent développement des études décoloniales, il serait intéressant d'approfondir, voire de questionner, cette idée d'une assimilation totale des familles argentines au modèle occidental. Néanmoins, le théâtre que nous étudions étant fortement polarisé dans la province centrale de Buenos Aires, les familles qui y sont mises en scène sont quasiment toujours construites à partir de ce modèle (que ce soit pour le reproduire, ou au contraire pour le mettre en question et le déconstruire). Si la question coloniale, ethnique ou indienne est parfois abordée (et encore de manière très sporadique, par rapport aux productions voisines du théâtre chilien, par exemple), c'est en général pour interroger les fondements violents de l'histoire nationale³, ou bien figurer métaphoriquement un rapport de domination, mais pas pour travailler la persistance possible de structures précoloniales dans

¹ Claudia Venturelli, «La televisión y la familia argentina: producción y reproducción de la argentinidad como régimen de verdad», *op.cit.*

² *Ibid.*

³ Voir le chapitre 6.

la famille. En guise d'exception, peut-être pouvons nous citer la très brève *Crónica de Indias*¹, écrite par Amancay Espíndola et Araceli Arreche en 2002, dans le cadre du cycle *Teatro por la Identidad* impulsé par les Mères de la Place de Mai pour retrouver leurs petits enfants « appropriés » pendant la dictature². Les pièces écrites pour cet événement, dont le but est de pousser les jeunes spectateurs qui pourraient douter de leur identité à se soumettre à des tests ADN afin de vérifier qu'ils ne sont pas des enfants de « disparus », dramatisent en général un questionnement individuel sur la recherche identitaire, éventuellement articulé à l'histoire politique récente. Amancay Espíndola et Araceli Arreche, elles, ont décidé d'établir un parallèle (implicite, par le simple choix du sujet) entre cette problématique très contemporaine des « bébés volés » et la question coloniale : leur pièce présente donc une structure familiale très particulière puisque la protagoniste se prépare pour ses noces, entourée de ses deux « mères », sa mère biologique indienne et la « femme de son père », espagnole, chacune essayant de lui transmettre sa vision du monde et un patron de comportement. Inspiré de l'histoire de la famille du capitaine Hernán Mexia Miraval (un des « conquistador » de l'Argentine)³, ce tout petit drame montre le déchirement identitaire de la jeune fille entre les cultures différentes de ses deux « mères », et propose aussi une réflexion sur l'intériorisation de schémas de domination au regard de l'histoire coloniale.

Néanmoins, la plupart des pièces de notre corpus n'abordent pas la question familiale depuis cet angle colonial. Et même quand ce pan de l'histoire nationale n'est pas oublié, il s'articule souvent à un regard outre-Atlantique, comme un geste nécessaire pour analyser les origines de l'identité et de la culture nationales. Ainsi, la dernière production du théâtre communautaire Catalinas Sur (groupe de théâtre populaire fait par les habitants d'un quartier⁴), *Carpa quemada*⁵, se propose de faire la généalogie de l'histoire collective nationale et fait en ce sens une large place à la question du sort réservé aux populations amérindiennes pendant l'unification territoriale de la Nation au XIX^e siècle. Et pourtant, la pièce s'ouvre paradoxalement sur la Révolution Française qui est vue par les membres du groupe comme un épisode fondateur de leur culture collective. La pièce, qui se clôt sur la

¹ Amancay Espíndola et Araceli Arreche, *Crónica de Indias*, in Herminia Petruzzi, *Teatro por la identidad. Antología*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

² Sur le cycle *Teatro por la Identidad*, voir Joana Sanchez, « Faire du théâtre un instrument politique et mémoriel : le cycle *Teatro por la Identidad* en Argentine », dans *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine (1990-2015)*, Vol. 2, *América*, Cahiers du Criccal n° 52, 2018.

³ Voir Odina Sturzenegger-Benoist, *L'Argentine*, Paris, Karthala, 2006.

⁴ Sur le théâtre communautaire, voir Lucie Elgoyhen et Joana Sanchez, « Le théâtre communautaire comme projet d'intégration sociale et urbaine : l'expérience du Circuito Cultural Barracas à Buenos Aires », in Florence Fix (dir.), *Théâtre et ville. Espaces partagés : patrimoine, culture, savoir*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p. 177-192.

⁵ Grupo Comunitario Catalinas Sur (dramaturgie : Adhemar Bianchi, Ricardo Talento et Eduardo Martiné), *Carpa quemada. El Circo del Centenario*, créé en 2013 au Galpón de Catalinas dans le quartier de La Boca, sous la direction de Adhemar et Ximena Biancchi, avec la participation de plus d'une centaine de voisins-acteurs.

République argentine de 1880, passe ainsi en revue un siècle de construction identitaire hybride, d'une république à l'autre et entre deux continents.



Figure 7 - Carpa quemada, Catalinas Sur : la Révolution française vue par les voisins-acteurs¹

Par conséquent, sans tomber dans le mythe de l'Argentine blanche, il nous semble nécessaire, pour comprendre les enjeux qui entourent les familles du théâtre argentin, de revenir sur ce modèle familial occidental qui reste la matrice de l'écrasante majorité des représentations de notre corpus. Avec ses deux piliers que sont l'unité indéfectible du groupe et le fait d'être supposément à la source du tissu social, ce modèle est condensé dans l'idée selon laquelle la famille est la « cellule de base de la société », expression que l'on va tenter à présent de déplier.

II. L'ordre familial, modèle de l'ordre politique : la loi du père

« La famille est donc, si l'on veut, le premier modèle des sociétés politiques ; le chef est l'image du père, le peuple est l'image des enfants [...]. »

Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*²

Si la sociologie de la famille est aujourd'hui une discipline à part entière³, longtemps les philosophes et penseurs ne se sont intéressés à la famille que de manière transversale, en tant que

¹ Source : Red de fotografías de teatro comunitario

² Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social*, in *Œuvres Complètes*, Vol. III., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 352.

³ La famille commence à devenir un objet d'étude en soi avec la constitution des sciences sociales positives au XIX^e siècle, sous l'impulsion notamment d'Alexis de Tocqueville, Frédéric Le Play, Auguste Comte, puis Emile Durkheim, mais c'est dans les années 1970 seulement qu'émerge la sociologie de la famille, comme sous-discipline spécialisée de la sociologie. Cet essor est lié par ailleurs à l'intérêt porté par l'histoire à la sphère privée ; ainsi les volumes de *Histoire de la vie privée* (Georges Duby et Philippe Ariès dir., Paris, Le Seuil, 1985-1987) sont-ils fondateurs pour la constitution de la discipline. Sur l'histoire de la sociologie de la famille en tant que discipline, on pourra consulter l'article de Anette Langevin, « La

cellule de base de la société et modèle de l'ordre politique. La famille est donc avant tout l'objet d'étude de la philosophie politique dans la mesure où elle est conçue comme une société en miniature, une microsociété, dont l'organisation privée servirait de modèle à l'organisation publique, c'est-à-dire politique, de la société dans son ensemble. Cette idée – clairement exposée par Rousseau dans la citation en épigraphe – est à l'origine d'une conception patriarcale de l'ordre politique, c'est-à-dire d'une association du dirigeant politique à la figure du père. Le chef a donc à la fois autorité sur le peuple, les sujets ou les citoyens – selon le modèle politique – et une responsabilité envers eux, tout comme le père est maître et protecteur de la cellule familiale composée par sa femme et ses enfants. Si cette conception s'affirmera pleinement avec la culture judéo-chrétienne et le triangle Dieu/roi/père, elle est déjà esquissée par Aristote qui traite de l'organisation de la famille (*oikia*) comme base de l'organisation de la cité (*polis*). Selon lui, la hiérarchie familiale s'établit selon trois échelons : 1.le père, puis 2.l'épouse-mère et les enfants, et enfin 3.les esclaves, propriété du maître, tout comme la hiérarchie sociale distingue 1.les citoyens (seuls dotés de droits politiques), 2.les femmes, et en dernier lieu 3.les esclaves¹. La structure patriarcale des sociétés occidentales se trouve renforcée par l'avènement de la figure de Dieu le père dans l'imaginaire judéo-chrétien, comme le rappelle Élisabeth Roudinesco :

Héroïque ou guerrier, le père du temps jadis est l'incarnation familiale de Dieu, véritable roi thaumaturge, maître des familles. Héritier du monothéisme, il règne sur le corps des femmes et décide des châtiments infligés aux enfants.²

Projection de la volonté divine et sacrée, l'autorité du père – et par conséquent du roi – est conçue comme absolue. Cette association entre Dieu, le roi et le père va ainsi fonder la légitimité de la monarchie de droit divin et marquer l'ordre politique dominant jusqu'au XVIII^e siècle où « la plupart des Européens envisageaient leurs dirigeants comme des pères et leurs nations comme des familles au sens large³ », explique Lynn Hunt. La Révolution française va porter un coup fatal à ce triangle sacré : révolte du peuple contre l'ordre établi, des fils contre l'autorité paternelle incarnée par le monarque, elle balaie la monarchie de droit divin, en profanant symboliquement le corps sacré du roi, comme en témoigne la célèbre phrase de Balzac : « En coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille »⁴. Néanmoins, si la projection de l'autorité divine sur la figure du père et

famille en recherche. », *Cahiers du Genre*, I/2001 (n° 30), p. 205-232.

¹ Aristote, *Politique*, Vol. I, Paris, Vrin, 1955.

² Élisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002, p. 24-25.

³ Lynn Hunt, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1995. Dans cet ouvrage Lynn Hunt, historienne américaine, analyse la Révolution Française à partir de la théorie freudienne du « roman familial des névrosés » et tente de comprendre « comment l'inconscient politique collectif des Français était structuré, à l'époque de la Révolution, par des récits de relations familiales », p. 9.

⁴ Honoré de Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariés*, in *Œuvres complètes de H. de Balzac*, vol 2, Paris, Alexandre Houssiaux, 1855, p. 45.

du chef s'étiole, l'association entre ordre familial et ordre politique, elle, n'en reste pas moins forte. En cherchant à refonder le système politique, les philosophes des Lumières, puis les Révolutionnaires, remettent d'abord en question le modèle familial. La réforme politique passe par la transformation des relations dans la famille, mais celle-ci reste le modèle fondamental de l'ordre politique. Ainsi Élisabeth Roudinesco nous rappelle-t-elle comment la philosophie des Lumières est aussi une révolte des fils qui cherchent à construire une autre figure paternelle que celle qui incarne l'autorité divine :

La malédiction paternelle fut l'un des maîtres mots du XVIII^e siècle français. Voltaire se vanta d'être un bâtard et contesta l'autorité de celui dont il portait le nom. Il condamnait autant le Dieu chrétien que le Dieu juif de l'Ancien Testament, et au père maudit pour sa dureté il opposa un père du peuple, tolérant envers les libertés religieuses, un père aimé de ses sujets, un grand homme dont le modèle était, à ses yeux, le roi Henri IV, assassiné par un fanatique.¹

Le père reste donc le modèle du souverain, mais son autorité ne doit plus être imposée et subie, mais librement consentie par le peuple qui lui octroie la responsabilité du gouvernement : c'est le principe du contrat moral et social. À la famille autoritaire et tyrannique se substitue, dans le discours des députés constituants de la Révolution, une famille conçue comme une « petite république » qui doit être le socle d'une nouvelle société plus juste², mais personne ne remet en cause la prégnance du modèle familial, ni d'ailleurs l'ordre patriarcal, pour concevoir l'organisation politique.

Ainsi, l'analogie entre l'ordre familial et l'ordre socio-politique est-elle une constante de la pensée politique, en particulier de la pensée conservatrice³ ; elle génère les représentations non seulement du chef comme père, mais aussi du peuple comme enfants, c'est-à-dire comme êtres moins responsables par nature que le chef, ainsi que l'image de la mère-patrie, trois associations qui sont omniprésentes dans les discours politiques argentins des XIX^e et XX^e siècles. Dans l'imaginaire *rioplatense* – et plus largement latino-américain – ce paternalisme politique est par ailleurs lié à la figure traditionnelle du *caudillo* dont le pouvoir se fonde sur la force et la virilité (*la hombría*) dans une mystique de l'autorité qui, selon Marcos Zangrandi⁴, est à cheval entre les images institutionnelles du pouvoir et le spectre du père castrateur de la horde sauvage freudienne (c'est-à-dire d'un ordre pré-politique où la domination passe par le pouvoir et le sexe)⁵. Entre civilisation et barbarie – dichotomie fondatrice de

¹ Élisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, op.cit., p. 35-36.

² Les révolutionnaires tenteront d'introduire de l'égalitarisme dans l'organisation familiale, notamment par l'instauration du divorce, la répartition égalitaire des biens entre les héritiers et la limitation de l'autorité paternelle.

³ René Rémond fait même de cette analogie un des traits caractéristiques des mouvements conservateurs dans son analyse de la droite française dans *Les droites en France*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

⁴ Marcos Zangrandi, *Narrativas del desorden: Familia y Política en Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas. 1953-1963*, thèse doctorale inédite dont un exemplaire nous a été donné par l'auteur, thèse soutenue à la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires en 2013.

⁵ Sigmund Freud, *Totem et Tabou* (1913), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.

l'imaginaire argentin¹ – se dresse le père tout puissant, à la jonction de l'ordre familial et de l'ordre politique. Cet imaginaire de la puissance, déployé dans le triptyque père/*macho*²/chef, s'incarne dans des figures politiques mythiques comme le héros de l'indépendance José de San Martín (figure tutélaire de l'armée et référence majeure de la Junte Militaire), les généraux Bortolomé Mitre et Julio Roca, le gouverneur de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas, et bien sûr la figure du père par excellence, Juan Domingo Perón. Ces références sont fondamentales, à l'heure d'aborder le théâtre, pour comprendre à partir de quelles représentations s'articulent les personnages paternels. Marcos Zangrandi analyse par exemple comment le motif du parricide devient récurrent dans la littérature des années 1950, chez des écrivains anti-péronistes de droite comme de gauche³ ; et nous verrons que l'image du tyran paternel est largement mobilisée par le théâtre produit pendant la dernière dictature, avec parfois une analogie directe entre le drame et ces personnages historiques, comme dans *La malasangre* où Griselda Gambaro construit le père à partir de la figure de Juan Manuel de Rosas⁴.

Dans le champ politique, le rapport analogique entre cellule familiale et société sert la plupart du temps à plaquer l'organisation patriarcale, autoritaire et verticale de la famille sur l'organisation politique, pour légitimer ainsi son autorité. Sans doute le meilleur exemple de l'importance de ce triangle sacré Dieu/roi/père dans le discours politique argentin se trouve-t-il dans la devise programmatique de la dernière dictature, «*Dios, Patria, Hogar*»⁵, qui devait justifier que les militaires à la tête de l'État « corrigent » les enfants fourvoyés de « la grande famille argentine » afin de remettre celle-ci dans le droit chemin, grâce au bien nommé «*Proceso de Reorganización Nacional*»⁶. Judith Filc analyse :

El uso que dio la dictadura a la imagen de la familia sirvió para la construcción de la identidad social sobre bases «naturales». Los lazos biológicos determinaban la pertenencia a la nación, es decir, el estar adentro. La imagen de la nación como familia implicaba que las fronteras nacionales estaban bien determinadas como las paredes de la casa. El hogar debía ser protegido de ser

¹ Voir David Viñas, *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del Siglo veinte, 1971. Voir également le chapitre 6.

² Le terme «*macho*» désigne l'homme viril et n'a pas de traduction exacte en français. Cette virilité exacerbée est une valeur forte dans la construction du masculin en Amérique latine.

³ Marcos Zangrandi, *Narrativas del desorden: Familia y Política en Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas. 1953-1963, op.cit.*

⁴ Voir toute la Deuxième Partie : chapitres 6, 7 et 8.

⁵ Ce « Dieu, Patrie, Foyer » ne manquera pas de rappeler au lecteur français la devise pétainiste « Travail, Famille, Patrie », la sécularisation avancée de la société française imposant la mise en retrait de la référence à l'Église au profit d'une autre « valeur morale » : le travail.

⁶ Judith Filc explique comment les militaires se considèrent comme les héritiers directs du *Libertador* San Martín et inscrivent leur lutte « contre la subversion » (c'est-à-dire la torture et l'élimination systématique de tous les opposants politiques) dans la lignée des guerres d'Indépendance, à partir de la polarisation idéologique civilisation/barbarie. Ainsi Videla faisait-il souvent référence à la «*familia militar*» et à la «*gran familia argentina*», régies par les valeurs de leur père tutélaire : «*San Martín, como encarnación del Estado-padre, da a sus ciudadanos hijos una "educación moral" que los hará "virtuoso"*», Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997, p. 51-52. Voir également le chapitre 6.

infiltrado-contagiado por aquellos que no eran parte de la «familia». Sin embargo, la definición del parentesco dependía de la evaluación por parte del Estado-padre de la moral de los ciudadanos-hijos. Las fronteras de la nación-familia eran entonces fácilmente modificadas, proveyendo a la dictadura un método muy útil de exclusión. Las relaciones entre el Estado y los ciudadanos fueron transformadas mediante su homologación a las relaciones familiares, determinadas naturalmente, y moralmente compulsivas. El papel del Estado como jefe y guardián de la familia, por otra parte, otorgaba legitimidad a la coerción militar.¹

Néanmoins le parallélisme entre famille et nation n'est pas l'apanage de la pensée conservatrice ou autoritaire et se retrouve dans les discours politiques de tout bord, même si, quand ces derniers sont de sensibilité plus progressiste, il n'est plus conçu comme un rapport organique et nécessaire, mais comme une métaphore symbolique, ce qu'explique Jacques Commaille :

Le recours à la métaphore participe de cette construction de la représentation du politique qui s'observe dans « l'imagerie et la symbolique », comme l'a si magistralement montré Maurice Agulhon dans l'histoire des représentations de sa *Marianne au combat*, et, plus spécifiquement, dans la production discursive [...]. C'est ce que démontre une analyse de la production discursive propre au parti communiste où le « Parti » est une « grande famille » réunie autour d'un « père », lui-même « fils du peuple » (dont l'image apparaît comme un mythe politiquement construit), la « grande famille » des communistes français n'étant elle-même qu'un élément de la « grande famille » des communistes (composée de « partis frères ») qui a un « père » : Lénine, avant d'avoir un « petit père des peuples ».²

À partir de ce rapport métaphorique profondément ancré dans toute pensée politique, il faut alors signaler une autre représentation fondamentale : celle des individus comme frères, qui révèle comment le lien communautaire (que ce soit la communauté formée par le parti, le quartier, la Nation ou bien, dans une perspective utopique, peut-être même la communauté humaine dans son ensemble) est toujours pensé à travers le prisme du lien familial. Pourquoi la métaphore familiale s'impose-t-elle, presque systématiquement, à l'heure de penser l'ordre politique ? Pour Michel Borgetto, cela a trait à la construction de la légitimité, à partir d'une superposition du mythe de l'unité politique et de celui de la famille harmonieuse :

[La métaphore familiale] en postulant ainsi dans l'imaginaire l'unité et la fraternité [...] n'a pas seulement pour avantage de permettre l'unification des structures politiques, administratives et sociales : son utilisation continue s'explique aussi par son aptitude sinon à occulter, du moins à présenter comme secondaires les conflits qui parcourent la société.³

¹ Judith Filc, *ibid.*, p. 68.

² Jacques Commaille, « Les sciences du politique », in *La famille. L'état des savoirs*, *op.cit.*, p. 414-415. L'ouvrage auquel l'auteur fait référence dans la citation est celui de Maurice Agulhon, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979. Sur le recours à la métaphore familiale dans la rhétorique du parti communiste, on pourra se reporter à l'article de Marie-Françoise Chanfrault-Duchet, « Père, parti et parti pris narratif : Maurice Thorez, Paul Thorez », *Cahiers de sémiotique textuelle* (n° 12), 1988.

³ Michel Borgetto, « Métaphore de la famille et idéologie », in Collectif, *Le Droit civil de la famille*, Paris, PUF, 1983, cité par Jacques Commaille, « Les sciences du politique », *op.cit.*, p. 415.

Ainsi, que ce soit par un rapport organique qui conçoit la famille comme cellule de base de la société, ou bien par un rapport simplement métaphorique, l'ordre familial est pensé comme un modèle d'unité, de fraternité et de cohésion naturelle, comme une communauté harmonieuse et idéale, à l'image de ce que l'ordre politique chercherait à instaurer dans la société¹.

III. La famille : élément minimal naturel de la société ?

« La société humaine se compose de familles et non d'individus. »

Auguste Comte, *Système de politique positive*²

Que sous-tend cette conception de la famille idéale, incarnation exemplaire de l'organisation sociale, que postule la pensée politique ? Quels sont les présupposés de cette vision de la famille comme modèle d'unité et de cohésion sociale ? Pour tenter de répondre à cette question, nous pouvons partir de l'expression clef « cellule de base de la société » qui, avec le terme « cellule », pose une analogie biologique entre le corps individuel et le corps social, et fait de la famille l'élément minimal de la société, comme la cellule est l'élément minimal du corps biologique. Minimal, mais également naturel, puisque l'analogie avec le corps et la biologie présuppose une conception « naturelle » de la société. C'est-à-dire que l'on pense l'homme comme un être naturellement social, dont la première et nécessaire socialisation serait le cercle familial. Autrement dit, il ne pourrait pas exister d'individus naturellement isolés, et la famille serait l'institution première et naturelle qui assemblerait les hommes et composerait le corps social, comme l'exprime très clairement Auguste Comte :

La décomposition de l'humanité en individus proprement dits ne constitue qu'une analyse anarchique, autant irrationnelle qu'immorale, qui tend à dissoudre l'existence sociale au lieu de l'expliquer [...]. Une société n'est donc pas plus décomposable en individus qu'une surface géométrique ne l'est en lignes ou une ligne en points.³

¹ Sans réfuter l'analyse de Michel Borgetto, nous formulerons, dans les chapitres 4 et surtout 5, une hypothèse complémentaire, selon laquelle si la famille est effectivement le support privilégié d'un « imaginaire du lien », ce n'est pas seulement à cause du mythe de l'unité parfaite, mais surtout, parce qu'elle est, au contraire, le lieu quotidien d'un maillage dialectique entre le même et l'autre.

² Auguste Comte, *Système de politique positive : ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*, Tome II *Contenant la statistique sociale ou le traité abstrait de l'ordre humain*, chap.III, Paris, Carilian-Goeury, 1853.

³ Auguste Comte, *Système de politique positive : ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*, Tome II, chap.III, *ibid.*

Cette conception naturaliste de l'institution familiale se développe au XIX^e siècle, sous l'impulsion de l'hygiénisme, du positivisme et des précurseurs de la sociologie moderne comme Auguste Comte et Frédéric Le Play, mais elle est déjà sous-jacente dans toute l'histoire de la pensée politique occidentale qui fait de la famille le modèle « naturel » de l'organisation politique et le garant de l'ordre social¹. Néanmoins, il n'est pas anodin que ce soit au XIX^e siècle, au moment où, sous l'effet du capitalisme naissant, de l'industrialisation et de l'urbanisation, les institutions sociales traditionnelles se délitent et l'individualisme commence à prendre racine, que les penseurs éprouvent le besoin de revenir sur une essence « naturelle » du corps social, qu'il s'agirait de cerner pour refonder un ordre social perçu comme déstabilisé. En ce sens, l'affirmation du caractère « naturel » de l'institution familiale, cellule minimale de la société, est, dès le XIX^e siècle, liée à un sentiment de crise. C'est parce qu'on a l'impression que le corps social se désagrège que l'on cherche à réaffirmer et à renforcer ce qui en serait le fondement nécessaire, à savoir la famille. Dès lors, on voit apparaître une analogie entre la politique et la médecine, qui sera par ailleurs un autre motif récurrent du discours de légitimation de la dictature argentine. Au XIX^e siècle, la figure du médecin devient centrale à la fois dans la vie quotidienne et dans la manière de penser la société, puisqu'elle est à la source de mouvements comme l'hygiénisme, le paupérisme ou le scientisme, comme le rappellent Catherine Cicchelli-Pugeault et Vincenzo Cicchelli : « Le médecin est désigné pour déterminer des règles d'entretien de la santé physique et morale des corps biologiques comme du corps social traité sur un mode identique »².

Il s'en suit une conception médicale de la société qui distingue un état sain, naturel, normal du corps social et un état vicié, pathogène, anormal qui conduirait à une crise de la société, synonyme de maladie sociale. Or, pour que le corps social soit sain, il faut que sa cellule de base, la famille, soit elle-même exempte de toute dégénérescence, au risque de provoquer, par contamination, un véritable « cancer social », autre métaphore qui aura un brillant avenir dans les discours autoritaires. À partir du milieu du XIX^e siècle, les politiques sont ainsi directement influencées par ces courants de pensée à la croisée entre la médecine et la philosophie politique, et cherchent à « assainir » les familles par des mesures interventionnistes sur l'environnement urbain (grandes réformes urbanistiques promue par l'hygiénisme), des campagnes de moralisation ou encore la lutte contre la pauvreté (doctrine du paupérisme) dans la mesure où celle-ci serait un élément destructeur qui affecte les familles, et qui, par extension, pourrait vicier le corps social dans son ensemble : « Comme pour un quelconque organisme vivant, l'auscultation de la société permet de déceler les symptômes de sa vulnérabilité. La

¹ Citons par exemple Jean Bodin qui écrit au XVI^e siècle dans *Les six livres de la République*, Livre I, chapitre IV : « Il est impossible que la république vaille rien si les familles, qui sont les piliers d'icelle, sont mal fondées. ».

² Catherine Cicchelli-Pugeault et Vincenzo Cicchelli, *Les théories sociologiques de la famille*, Paris, Éditions La Découverte, 1998, p. 8.

misère des familles est assimilée à un germe pathogène préjudiciable à la cohésion sociale »¹. Si en France l'hygiénisme s'incarne dans la figure du baron Hausmann puis dans les politiques de la III^e République, en Argentine le projet libéral porté par Sarmiento puis par Roca à la fin du XIX^e siècle repose sur les mêmes fondements : il s'agit d'entrer résolument dans la « modernité » hygiéniste et libérale, en faisant passer le pays de la « barbarie » à la « civilisation » – selon ces termes clefs de l'imaginaire argentin –, à travers une transformation de ses cellules souches, les familles argentines. Ces politiques qui visent directement « l'assainissement » des corps familiaux passent par un « disciplinement » des corps individuels, en particulier ceux des femmes, et s'assimilent de ce fait à ce que Foucault appelle la « biopolitique », qui s'impose en Argentine comme en Europe au fil du XX^e siècle, ainsi que l'expliquent Ana Amado et Nora Domínguez :

El elenco familiar que ocupó la escena de finales del siglo XIX y comienzos del XX en la Argentina – y en América latina en general – es el mismo que describe Foucault al referirse a los comienzos de la sociedad occidental moderna y sobre el que se desplegaron dispositivos específicos de saber y poder: la histerización del cuerpo de la mujer, la pedagogización del cuerpo del niño, la socialización de las conductas procreadoras y la psiquiatrización del placer perverso. En estas figuras, efecto de un cuerpo de leyes y de un conjunto de doctrinas, recayeron tanto los deseos de transformaciones «positivas» en la comunidad, como la imperiosa necesidad de actuar ante la amenaza de posibles degeneraciones. La condición periférica de nuestra sociedad y el carácter de fusión, mezcla y heterogeneidad que fue adoptando la población por efecto de las políticas inmigratorias hicieron lo suyo, poniéndole límites y dictándole contradicciones en la utopía positivista y liberal de los hombres del ochenta.²

Dans la cosmogonie politique, la figure du médecin vient ainsi doubler celle du père, et les deux métaphores filées se retrouvent souvent tissées dans une même trame discursive. À la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, les sujets problématiques et soumis à auscultation sont avant tout les « anormaux », les pauvres, et dans la réalité spécifiquement argentine, les immigrés qui s'entassent dans les banlieues de Buenos Aires, ainsi que les *gauchos* ruraux, incarnations de la barbarie et du monde du passé. Le drame familial *M'hijo el doctor* (1903) de Florencio Sánchez met en scène cette confrontation entre une Argentine traditionnelle et le projet libéral modernisateur à l'orée du XX^e siècle, en opposant justement un père *gaucho* traditionnel et rustre et son fils médecin parti à la ville. Sous le conflit générationnel tournant autour du fourvoiement du fils qui mène une vie dissolue à la ville, ce sont deux visions du monde qui s'opposent, entre les répliques balbutiantes et traditionalistes du vieil Olegario et les longs discours rationalisants de Julio, apologiste de la modernité. Vieux *gaucho* contre jeune docteur, cette première pièce de Florencio Sánchez, comme les suivantes, projette déjà les mutations du pays dans la scène familiale³.

¹ *Ibid.*, p. 10.

² Ana Amado et Nora Domínguez, «Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción», in Ana Amado et Nora Domínguez (dir.), *Lazos de familia – Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 22.

³ Dans cette perspective, nous avons proposé une analyse détaillée de la pièce dans l'article suivant : Joana Sanchez, « Lien



Figure 8 - Le gaucho contre le médecin dans *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez¹

Mais à mesure que se répètent les putschs militaires au fil du XX^e siècle², la pauvreté, la ruralité et la folie se voient bientôt supplanter par la figure de la « subversion », dans la ligne de mire des médecins et des politiques d'État. Ainsi les opposants « subversifs » ne sont-ils plus des adversaires politiques avec lesquels on peut débattre, mais des « cellules infectieuses » qui peuvent gangréner la moralité des familles et auxquelles il faut appliquer des « traitements » de choc. Lola Proaño-Gómez analyse ainsi comment la métaphore médicale devient dangereusement insistante dans les discours du pouvoir sous la dictature de Onganía (1966-1970) qui associe les secteurs de la gauche radicale à des membres malades³, et prépare ainsi le terrain idéologique à la purge que mènera la dernière dictature à partir de 1976, en amputant la société de ses 30 000 cellules contaminées⁴. Cette conception biologique de la nation qui doit être « réorganisée » par un État fort, qui est aussi père éducateur et

familial, lien social : autour de l'affrontement père/fils dans *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez », *op.cit.*

¹ Les deux illustrations sont les couvertures d'éditions à destination du jeune public pour ce classique en général étudié pendant la scolarité secondaire : Florencio Sánchez, *M'hijo el doctor*, Buenos Aires, Salim Ediciones, Colección Grandes Lecturas, 2000 (à gauche) et Buenos Aires, Atlántida, Biblioteca Estudiantil, 1975 (à droite).

² Le premier putsch militaire qui marque le XX^e siècle d'un sceau funeste est celui du général Uriburu contre le gouvernement de Yrigoyen en 1930 qui ouvre ladite «*década infame*» (1930-1943). Après dix ans de péronisme démocratique (1945-1955), on assiste au coup d'État civico-militaire dit de la «*revolución libertadora*» qui fait chuter le second gouvernement Perón en 1955 et met à la tête du pays Lonardi, puis Aramburu jusqu'en 1958. Le gouvernement démocratiquement élu de Arturo Frondizi en 1958 sera lui aussi renversé par un coup d'État en 1962. En 1963, Arturo Illia est choisi par les urnes, mais il sera également renversé en 1966 par l'instauration *de facto* d'une dictature autoproclamée «*Revolución argentina*» pilotée successivement par Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Levingston (1970-1971) et Alejandro Lanusse (1971-1973). Après un bref retour démocratique du péronisme (avec les présidences de Héctor Cámpora, Perón, puis Isabel Martínez de Perón), dans une période entachée par un climat délétère et les actions de la Triple A, le 24 mars 1976 le coup d'État civico-militaire de la Junta menée par Videla, Massera et Agosti instaure celle que l'on appelle LA dictature militaire – car elle est de loin la plus sanglante – c'est-à-dire le *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983). Voir le chapitre 6.

³ «Esta retórica impuesta desde el discurso de Onganía y que apunta a una nación enferma a la que el Estado está determinado a salvar aún en contra de su voluntad, es síntoma de la incertidumbre y de la debilidad inherentes de la dictadura que necesita aparecer como si tuviera total representatividad. Según el discurso de Onganía, los “médicos” llamados providencialmente a salvar ese cuerpo nacional enfermo, van a “enfrentar sin tregua los males que aquejan la República”, buscando así la “solución drástica” para los “males endémicos que frenan la vida del país” y el “fin del proceso de deterioro que lo ha inmovilizado” (Onganía, 7 de noviembre 1966)», Lola Proaño-Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*, Buenos Aires, Atuel, 2002, p. 157.

⁴ Voir les chapitres 6 et 7.

médecin salvateur, fait dire à Ana Amado et Nora Domínguez qu'il s'agit là d'un « pacte médico-militaire »¹. La famille, en tant que cellule de base, devient ainsi l'épicentre du discours dictatorial et la cible privilégiée de ses politiques de redressements :

En 1978 el gobierno implementó un nuevo programa educativo sobre la familia para escuelas secundarias, de tres meses de duración. Un artículo del diario *La Nación* que describía los objetivos del programa explicaba que la consolidación de la unidad familiar era «la etapa inicial para la obtención de una nación en paz», dado que la familia, célula básica de la nación era «en sí un germen y modelo de la conducta organizada» (*La Nación*, 24 de junio de 1977, p.7).²

Loin de nous l'idée de faire d'Auguste Comte un père spirituel des dictatures du XX^e siècle, mais ce retour sur les fondements et les présupposés d'une expression aussi banalisée que « cellule de base de la société » permet d'éclaircir un certain nombre de représentations qui pénètrent encore aujourd'hui l'imaginaire familial, en Argentine comme ailleurs. L'analyse de Jean-Philippe Pierron sur les métaphores familiales est, sur cette question, éclairante :

On a l'habitude, sinon de penser, du moins de se représenter la famille en images. Celle de la cellule familiale, métaphore organique, est récurrente comme un reste romantique de la similitude. Elle exprime l'évidence du lien comme une donnée. Les organicistes, qui appréhendent le social comme une république cellulaire, font ainsi de la famille la cellule de base de la société. Mais cette métaphore de la « cellule de base » a ceci de trompeur qu'elle exalte une unité dans la semblance en négligeant l'altérité qui tiraille la famille.³

Ce que souligne Pierron, c'est que la notion même de « cellule » suppose une unité nécessaire : il ne peut y avoir de divisions internes dans un élément considéré comme minimal. « Exalter l'unité dans la semblance », cela veut dire penser la famille comme une monade indivisible, c'est mettre en exergue un « nous » faisant bloc, sans voir qu'il peut être constitué de divers « je ». Or concevoir la famille en termes de corps insécable, c'est penser le lien qui unit ses membres comme un déjà-là naturel irrévocable (ce que Pierron désigne comme « l'évidence du lien comme une donnée »). La famille saine serait donc par essence, c'est-à-dire par nature, unie, soudée, harmonieuse et c'est pour cela qu'elle devrait être le fondement d'un ordre social pacifié, le lien naturel familial devenant le socle et la garantie du lien social.

¹ Ana Amado et Nora Domínguez, « Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción », *op.cit.*, p. 24.

² Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. 1976-1983*, *op.cit.*, p. 37.

³ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 141.

IV. La famille « naturelle » : un substrat idéologique persistant

Postuler l'existence d'une famille naturelle revient à adopter une perspective essentialiste, c'est-à-dire à penser qu'il existe un ordre familial transcendant, immuable et naturellement sain. Cela pose notamment le problème de l'organisation interne de la famille, et fait par conséquent de la question du genre et des rôles sexués un axe central de la réflexion. Dès lors, nous serons amenée à traiter tout particulièrement le cas de la condition et de la supposée nature féminines, car ce sont celles-ci surtout qui condensent et polarisent les débats sur la différence sexuelle, bien plus que la question masculine, souvent abordée transversalement, dans la mesure où, dans la vision androcentriste de l'humanité qui a longtemps prévalu, l'homme était perçu comme le caractère universel de l'humain.¹

A. *Le couple : différence anatomique et répartition sexuée des rôles*

« Parce que la femme est un être plus instinctif que l'homme, pour trouver le calme et la paix, elle n'a qu'à suivre ses instincts. »

Émile Durkheim, *Le suicide. Étude de sociologie*.²

Dans la pensée essentialiste, la famille repose avant tout sur l'union conjugale – structure familiale la plus restreinte – dont la seule forme légitime dans les sociétés traditionnelles est le mariage. Pendant longtemps celui-ci a été l'unique socle possible de la famille, dont l'organisation interne se fondait sur la différence des sexes, fait compris comme biologique et naturel. Bien entendu, cette conception de la différenciation sexuelle ne va pas de soi et s'oppose diamétralement à la notion de genre³, comme nous le rappelle Élisabeth Roudinesco :

¹ Signalons néanmoins que depuis les années 2000, les réflexions sur ce qu'est la « condition masculine » se multiplient. Le masculin ne va plus de soi, et l'on s'attelle à historiciser la masculinité pour déconstruire les stéréotypes et montrer comment les hommes peuvent aussi être opprimés par un carcan de représentations viriles qui autrefois assuraient leur domination, mais est vécu aujourd'hui comme une entrave au libre développement des individus. Il faut par ailleurs distinguer les réflexions des sciences humaines sur le malaise masculin et le « droit des hommes à ne pas être des héros » selon l'expression de Guy Corneau, et le mouvement dit « masculiniste » qui fait corps avec des discours décadentistes sur la crise des valeurs et se réapproprie l'idée d'une « crise de la masculinité » pour parler d'une oppression masculine qui serait le revers castrateur de la libération féminine. Sur ces questions, on pourra consulter l'article de la psychologue et psychanalyste Marie Hazan (d'où nous tirons l'expression de Guy Corneau), « Y a-t-il une condition masculine ? Le masculin aujourd'hui : crise ou continuité ? », *Dialogue I*, n° 183, *Le sexué et le sexuel dans le couple et la famille*, Toulouse, Erès, 2009, p. 81-93. Pour une analyse de ses questions dans le contexte latino-américain, et plus particulièrement dans le théâtre colombien, voir la thèse en cours de Gabriella Serban, *Penser les masculinités au théâtre : approche sociocritique sur la génération du tournant du siècle en Colombie*, sous la direction d'Emmanuelle Garnier, à l'Université Toulouse – Jean Jaurès.

² Émile Durkheim, *Le suicide. Étude de sociologie*, Paris, PUF, 1963, p. 306.

³ Depuis les années 1960 et le développement des *gender studies*, la notion de genre s'est imposée, dans les sciences sociales, face à celle de sexe biologique ; néanmoins c'est toujours un concept contesté et clivant à l'échelle de la société où cela suscite encore de vifs débats. Cet écart entre ce qui est communément admis dans les sciences sociales et les

Si l'on se situe du point de vue du corps, l'homme et la femme sont des êtres biologiques, et de leur différence anatomique dépend leur position sociale. [...] Mais si l'on privilégie le genre au détriment de la différence biologique, on relativise celle-ci et l'on met en valeur une autre différence entre les hommes et les femmes, une différence dite « culturelle » ou « identitaire », déterminée par la place qu'ils occupent dans la société ».¹

Dans une perspective naturaliste, c'est donc la différence anatomique qui prime et pose les fondements de l'organisation interne de la famille, à partir de rôles sexuellement différenciés car l'homme et la femme seraient, par nature, d'essences distinctes. Alors que l'essence de l'homme serait du côté de la raison, de la parole, du *logos* séparateur, la femme aurait une essence plus proche de la nature et de l'animalité, plus primitive, irrationnelle, passionnelle, et donc par là-même dangereuse. Roudinesco poursuit :

La double thématique du père séparateur, doué de culture et de *cogito*, source de liberté et de nourriture spirituelle, et de la mère, nature exubérante faite de fluides et de substances, fut l'une des grandes composantes de la représentation judéo-chrétienne de la famille. Elle sera reprise en héritage, après avoir subi de sérieuses révisions, par la philosophie des Lumières et par la psychanalyse.²

De cette différence de nature découleraient des fonctions différenciées, et ce, dès le processus de procréation, expliquent les théologiens médiévaux qui considèrent que le père est celui qui construit la vie de l'enfant et, de ce fait, se trouve être le véritable acteur de la reproduction, alors que le ventre de la mère n'est que le réceptacle fécond de la puissance reproductrice masculine³. Cet ordre « naturel » définit alors un ordre normatif, jusque dans l'intimité des rapports sexuels, comme l'explique Élisabeth Roudinesco :

[...] dans les représentations chrétiennes de l'union conjugale, la femme est toujours montrée renversée, le dos contre terre. Elle doit se laisser passivement « labourer », tel un sillon fertile, par le pénis de l'homme. En revanche, dans les liaisons interdites, faites de « fornication » ou de plaisirs secrets, elle est arrachée à cette image pour être peinte comme dominatrice ou ensorceleuse. L'ordre de la procréation doit respecter l'ordre du monde.⁴

La différence de nature entre les sexes justifie ainsi la domination de l'homme sur la femme, en rendant nécessaire la soumission de celle-ci – être passionnel et dangereux, menaçant constamment de faire sombrer l'humanité dans le chaos – à celui-là. La représentation saine, « naturelle », de la femme

représentations dominantes nous rappellent ce que Barthes appelle « le divorce accablant de la connaissance et de la mythologie » : « La science va vite et droit en son chemin ; mais les représentations collectives ne suivent pas, elles sont des siècles en arrière, maintenues stagnantes dans l'erreur par le pouvoir, la grande presse et les valeurs d'ordre. », Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, p. 68.

¹ Élisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, *op.cit.*, p. 141-142.

² Élisabeth Roudinesco, *ibid.*, p. 29.

³ Cette idée était déjà présente chez Aristote pour qui la semence de l'homme contient le « principe de la forme », simplement déposé dans le ventre féminin qui donnera matière à la forme. C'est pourquoi, selon Aristote, l'enfant ressemblera toujours au père, et non pas à la mère ; voir Aristote, *Politique*, *Vol. I*, *op.cit.*

⁴ Élisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, *op.cit.*, p. 28-29.

allongée, s'opposerait ainsi à l'image « contre-nature » de la femme sans entrave et donc dévoyée par son instinct, dont la figure emblématique est celle de la sorcière¹. Le primat de la différence anatomique permet d'asseoir un ordre du monde fondé sur la domination patriarcale, dans la famille comme dans l'ensemble de la société. Le lien familial, comme le lien social, s'établit ainsi selon un rapport hiérarchique, du fait d'une supposée infériorité ontologique des femmes, théorisée et instaurée pendant des siècles par les sources de l'autorité, qu'elles soient religieuses (pensons par exemple à l'*Épître aux Éphésiens* de saint Paul qui commande dans le verset 22 : « Femmes soyez soumises à vos maris, comme au Seigneur ») ; ou politiques et juridiques. En France le Code Napoléon, en 1804, considère encore la femme comme une éternelle mineure, et le principe de l'autorité maritale, aussi incroyable et anachronique que cela puisse paraître, ne sera aboli qu'en 1970. Le Code Civil argentin de 1870, fortement inspiré par son équivalent français, consacre également l'autorité du père sur la femme et les enfants (sous le principe de la *patria potestad*) et, si la femme acquiert quelques marges de liberté par une réforme de 1926, il faudra également attendre 1985 et le retour à la démocratie pour que son autonomie soit pleinement reconnue et qu'elle partage officiellement avec son époux la *patria potestad* grâce à la «*Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la Mujer*».

Or si pendant longtemps, cette dissymétrie homme/femme n'a été que la déclinaison familiale des diverses inégalités qui structuraient le champ social dans une société fortement hiérarchisée, comment expliquer qu'elle persiste et s'ancre dans la loi au moment même où l'idée d'une égalité naturelle entre les Hommes commence à s'enraciner dans les esprits sous l'effet de la philosophie des Lumières ? La femme doit-elle être exclue de cette nouvelle humanité, universelle et égalitaire ? Si la question n'est jamais posée en ces termes, Elisabeth Roudinesco montre néanmoins comment le discours des Lumières sur les femmes s'articule toujours autour de la différence anatomique :

L'article « Femme » de l'*Encyclopédie* témoigne de la prégnance de ce discours. La femme est en effet définie par son utérus, sa mollesse et son humidité. Sujette à des maladies vaporeuses, elle est comparée à un enfant, la texture de ses organes se caractérisant par une faiblesse congénitale, une ossature plus petite que celle des hommes, une cage thoracique plus étroite et des hanches qui se balancent sans cesse pour retrouver leur centre de gravité. Ces faits prouvent, disait l'auteur de l'article, que le destin des femmes est d'enfanter et non pas de se livrer à une quelconque activité professionnelle ou intellectuelle.²

¹ Elisabeth Roudinesco rappelle comment Jean Bodin, philosophe et théoricien politique du XVI^e siècle, dans *De la démocratie des sorciers*, en pleine période de chasse aux sorcières, voit celles-ci comme une menace directe pour l'ordre familial et patriarcal : « Tout comme la religion, dit-il, la famille se doit de perpétuer la souveraineté du père, et elle ne peut y parvenir qu'à condition de se libérer de l'emprise de la sorcellerie. Car la sorcière, véritable paradigme de la démesure féminine, défie en permanence son autorité en lui opposant une puissance maléfique, sexuelle, séductrice, « athéiste », source de sédition et de débauches. », *ibid.*, p. 33. Voir également Mona Chollet, *Sorciers. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones DL, 2018.

² Elisabeth Roudinesco, *ibid.*, p. 151. Les auteurs de l'article « Femme » de l'*Encyclopédie* de 1751 sont Paul-Joseph Barthez, Antoine-Gaspard Boucher d'Argis, Louis de Jaucourt, Arnulphe d'Aumont et M. de Desmahis. Ils s'inspirent largement, pour ces considérations anatomiques, de l'*Histoire naturelle* de Daubenton. Par ailleurs, signalons qu'à rebours des conceptions dominantes, le Marquis de Condorcet se distingue par sa conception universaliste de la condition féminine

Il faut noter ici une nuance nouvelle dans l'analyse de la différence sexuelle : la nature féminine n'est plus pensée comme une infériorité morale portant les stigmates du péché originel et justifiant une soumission nécessaire, mais comme une inégalité physique. Si hommes et femmes sont théoriquement égaux, leurs conformations biologiques respectives les poussent vers des destins différents, celui de la femme étant la maternité. La dissymétrie ne se situe plus dans une quelconque essence abstraite, mais dans la matérialité du corps et ce glissement qui s'opère au XVIII^e siècle aboutit à l'assimilation et à la réduction progressive de la femme à la figure de la mère. Ainsi, en substituant Marie à Ève, la pensée des Lumières s'efforce-t-elle de concilier spécificité anatomique des femmes et égalité théorique des droits : la femme n'est plus considérée comme un être inférieur à l'homme, mais complémentaire à celui-ci¹. Au principe de domination brutale, se substitue celui de complémentarité ; à la stricte soumission de l'épouse, l'idée de consentement et de contrat². Ce changement de paradigme engendre un certain rééquilibrage au sein du couple puisque la femme, investie de ses nouvelles responsabilités maternelles, devient le « pivot central de la famille » et siège en « souveraine domestique³ » aux côtés de son époux, selon l'expression d'Elisabeth Badinter.

Cependant l'ordre social et l'autorité patriarcale ne s'en trouvent pas fondamentalement ébranlés : la femme – bien que théoriquement égale à l'homme – est associée, de par sa nature anatomique, à la maternité et à l'espace domestique : autrement dit, si elle gagne en importance au sein du foyer, elle est plus que jamais reléguée hors de l'espace social, comme le préconise d'ailleurs Rousseau dans l'*Émile* : « La véritable mère de famille, loin d'être une femme du monde, n'est guère moins recluse dans sa maison que la religieuse dans son cloître »⁴. L'ordre bourgeois, issu de la Révolution française,

et sa revendication pour les femmes des mêmes droits et de la même reconnaissance que pour les hommes. Voir Élisabeth Badinter et Robert Badinter, *Condorcet. Un intellectuel en politique*, Paris, Fayard, 1988.

¹ Sur cette question, on se reportera à l'article de Christine Fauré, « Au nom de l'égalité entre femmes et hommes – dix-huitième siècle », 2008, [archives-ouvertes] <halshs.00274877>, consulté le 30 juin 2016.

² On remarque de nouveau combien l'évolution du lien familial et du lien social vont de pair : avec les Lumières, ce n'est plus le principe d'une hiérarchie naturelle et divine, mais la notion de « contrat », théorisée par Rousseau, qui fonde les relations sociales, qu'elles soient politiques ou familiales. Précisons néanmoins que, contrairement à l'organisation sociale et politique, le lien familial, pour Rousseau, est d'abord naturel, même s'il ne peut persister dans la durée que s'il se contractualise : « La plus ancienne de toutes les sociétés et la seule naturelle, est celle de la famille, encore les enfants ne restent-ils liés au père qu'aussi longtemps qu'ils ont besoin de lui pour se conserver. Sitôt que ce besoin cesse, le lien naturel se dissout. [...] S'ils continuent de rester unis, ce n'est plus naturellement, c'est volontairement, et la famille elle-même ne se maintient que par convention. », Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social, op.cit.*, I, 2. Cette conception contractuelle de la famille à partir du moment où les enfants n'ont plus « besoin » de leurs parents pour survivre est radicalement nouvelle et terriblement osée, même parmi les philosophes des Lumières. Néanmoins, cette audace anti-naturaliste chez Rousseau va paradoxalement de pair avec un enfermement de la femme dans ce qui serait sa fonction « naturelle » et sacrée : la maternité. Sortir, par le contrat, les hommes de la nature, pour mieux y cloîtrer les femmes : telle semble être l'aporie posée par la pensée de Rousseau.

³ Elisabeth Badinter, *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2010, (1981), p. 264.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, tome V, cité par Elisabeth Badinter, *ibid.*, p. 292.

consacre cette division bipartite de l'espace social entre espace privé et espace public, et la sacralisation de l'indépendance de la sphère domestique. À la femme sera donc dévolu l'espace privé, polarisé autour de la maternité et de la figure de l'enfant qui devient primordiale à partir de la fin du XVIII^e siècle comme l'a montré Philippe Ariès¹, alors que l'occupation de l'espace public sera l'affaire des hommes. Dans *Histoire de la laideur féminine*, Claudine Sagaert explique comment, jusqu'au milieu du XX^e siècle, l'archétype de la beauté féminine est toujours lié à une féminité qui se trouve du côté de l'épouse, de la mère et du foyer, alors que les représentations des femmes qui sortent de ce moule normatif – intellectuelles, lesbiennes, vieilles filles, révolutionnaires, ouvrières – font de celles-ci des stéréotypes de laideur, dans le sillage des représentations monstrueuses des sorcières au XVI^e siècle ; car l'aspect physique de ces femmes, plus qu'une considération esthétique, souligne avant tout un jugement moral : images de laideur pour des femmes déviantes, qui sont effrayantes et repoussantes car elles représentent un danger pour l'ordre social². Autrement dit, on peut concéder aux femmes d'être complémentaires – et non plus strictement inférieures – aux hommes, mais elles ne doivent surtout pas empiéter sur leurs prérogatives, au risque de devenir des êtres contre-nature et monstrueux, comme en témoigne le compte-rendu de l'exécution de Madame Roland en 1793, cité par Elisabeth Badinter :

La femme Roland, bel esprit à grands projets, philosophe à petits billets... fut un monstre sous tous les rapports... Elle était mère, mais elle avait sacrifié la nature, en voulant s'élever au-dessus d'elle ; le désir d'être savante la conduisit à l'oubli des vertus de son sexe, et cet oubli, toujours dangereux, finit par la faire périr sur un échafaud.³

On ne pardonne pas à Madame Roland d'outrepasser les limites de son sexe, mais son histoire révèle par ailleurs un paradoxe frappant : c'est l'appareil répressif social qui doit maintenir le règne d'un ordre supposément naturel. « La femme Roland » fait ainsi figure de pionnière d'une émancipation féminine qui mettra encore quasiment deux siècles à bouleverser profondément l'ordre social, mais qui pénètre petit à petit les représentations et les revendications des femmes, affolant les tenants de l'ordre établi qui voient grossir les rangs de ces femmes monstrueuses, laides et déviantes en tout genre tout au long du XIX^e siècle. Les discours agitant le spectre d'une dangereuse féminisation de la société sont légion : on craint une abolition de l'ordre social, synonyme de confusion des rôles et pouvant aboutir à un travestissement généralisé des individus dans un monde où les femmes ressembleraient à des hommes et les hommes à des femmes, le tout se cristallisant dans le fantasme d'un retour à un « matriarcat » originel tout puissant, dont le grand théoricien est le philologue suisse

¹ Sur la place dévolue à l'enfant dans la famille, voir Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

² Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.

³ Elisabeth Badinter, *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, op.cit., p. 203.

Bachofen qui a reçu un large écho parmi ses contemporains¹. À travers ce débat sur le matriarcat et la dangereuse féminisation de la société qui fait rage au XIX^e siècle, on voit que les débats sur le « genre » n'ont rien de neuf et que les discours réactionnaires n'ont eu de cesse, depuis plus d'un siècle, de vilipender une soi-disant décadence, chaque année proclamée nouvelle et sans précédent. Aux prémices de l'émancipation féminine² et à cette crainte fantasmatique d'une possible féminisation du corps social, répondait déjà une réaffirmation de l'ordre supposément naturel. Le disciplinement social et culturel de la société est consacré par la notion de « bonnes mœurs », répertoriant les attitudes « saines » et « naturelles », par opposition aux déviances contre-nature, comme l'analyse Martine Kaluszynski :

Les mœurs sont cet instrument subtil de gestion de l'ordre social dont la famille est une des cibles privilégiées, tant est forte, surtout au XIX^e siècle, l'idée que l'ordre social passe par l'ordre familial. C'est donc aux désordres que l'on doit s'attaquer, ceux qui peuvent nuire et rompre une logique, une représentation, une politique où la famille, « la bonne famille » est au fondement de l'État. Celle qui, garante de la moralité naturelle, assure cette fonction de reproduction grâce à une sexualité exercée normalement, le couple légitime et procréateur faisant loi. Aussi, en parlant de bonnes mœurs, est-ce une façon discrète et encore pudique de ne juger que les mauvaises : celles qui peuvent porter atteinte à la construction raisonnable de cette cellule, à la force normative, qu'est la famille.³

Ainsi, les politiques interventionnistes et les discours moralisateurs – sous l'impulsion de l'hygiénisme et du positivisme – ont-ils encouragé la bipartition sexuée de l'espace social. La femme au foyer doit être la garante de la santé morale de la famille, et le travail féminin (excepté celui qu'on peut réaliser dans l'espace domestique, comme la couture ou la blanchisserie) est décrié, notamment le travail à l'usine, « dernier pallier, juste avant la prostitution, pour des mères économiquement acculées et moralement déjà en danger »⁴. Dora Barrancos analyse ainsi comment, dans les premières décennies du XX^e siècle en Argentine, malgré un léger assouplissement des critères de moralité (perceptible dans la littérature sentimentale, les feuilletons radiophoniques et le cinéma), les femmes qui travaillent restent néanmoins systématiquement suspectées d'immoralité et courent le risque de se voir harcelées sur leur lieu de travail ou par les voisins du quartier :

¹ Johann Jakob Bachofen, *Mutterrecht*, publié en 1861 et dont il n'existe pas de traduction intégrale en français.

² Parmi les précurseurs de la pensée féministe, citons par exemple Jenny d'Héricourt qui écrit en 1860 : « Dans le mariage, la femme est servie. Devant l'instruction nationale elle est sacrifiée. Devant le travail, elle est infériorisée. Civilement, elle est mineure. Politiquement, elle n'existe pas. Elle n'est l'égale de l'homme que quand il s'agit d'être punie ou de payer ses impôts. », in *La Femme affranchie, réponse à MM. Michelet, Proudhon, E. de Girardin, A. Comte et autres novateurs modernes*, Bruxelles, A. Lacroix, Van Meenen et Cie, 1860, p. 6-7.

³ Martine Kaluszynski, « Les bonnes mœurs. Approche historique », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 335.

⁴ Martine Sonnet, « Le travail des mères. Approche historique. », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 150.

Salir a trabajar solía ir acompañado de una sombra, de una insidiosa duda sobre la integridad moral. Resultó muy recurrente identificar a las muchachas «fabriqueras» con amores discontinuos, haciéndoles fama de «afiladoras», de «ligeras», de provocar con gestos y actitudes al otro sexo.¹

Jusqu'aux années 1980 et le retour à la démocratie, les gouvernements argentins successifs, fortement influencés par l'Église catholique, n'ont cessé de recommander aux femmes de rester au foyer. Même le péronisme qui ouvre pourtant un nouvel imaginaire féminin à travers la figure combative d'Eva Perón, revalorise le monde du travail (et donc aussi, d'une certaine manière, les travailleuses), donne le droit de vote aux femmes en 1947, autorise le divorce volontaire en 1954, mais ne remet pas du tout en question le fait que la place des femmes est « naturellement » au foyer, nous rappelle José Luis Moreno :

El gobierno, que se apoyaba en los sectores populares, no modificó la política dominante respecto de la familia. Al contrario, fomentó la idea de la familia como célula constitutiva de la sociedad. En consecuencia, tuvo, respecto de la mujer, una actitud en tensión: un apoyo sustancial de las bases políticas provenía de mujeres trabajadoras, pero desde lo ideológico se las invitaba a permanecer en el ámbito del hogar.

Dans le théâtre indépendant argentin antérieur à la fin des années 1970, même chez des auteurs politiquement engagés comme Roberto Cossa ou Carlos Gorostiza, il est rare de trouver des personnages féminins forts : du *grotesco criollo* jusqu'aux drames réalistes des années 1950 et 1960, les femmes apparaissent en général dans la maison, préparant la cuisine ou le *mate*, faisant les courses et le ménage, dans les marges du système des personnages. Le seul grotesque de Discépolo où le rôle titre est tenu par une femme est *Muñeca* (1924)², mais le véritable protagoniste n'est pas Muñeca, qui n'a que trois répliques d'une ligne dans l'ensemble de la pièce (comme son surnom, « poupée », pouvait le laisser supposer), mais Anselmo qui est amoureux transis de cette femme vénale. Dans la version de cette pièce que monte Pompeyo Audivert en 2014, il interpole dans le texte de Discépolo des poèmes de la poétesse uruguayenne Marosa di Giorgio pour enfin donner une voix à Muñeca et resémantiser ce classique du théâtre argentin, à l'aune de l'évolution de la place des femmes dans la société³. Mais dans plusieurs pièces de notre corpus principal (qui ne démarre pourtant qu'en 1975), les personnages féminins sont cantonnés à des fonctions domestiques que l'intrigue ou le dispositif

¹ Dora Barrancos, «Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras», in Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 3 : La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara, 1999, p. 206.

² Armando Discépolo, *Muñeca* (1924), Buenos Aires, Galerna, 2013.

³ Mise en scène de *Muñeca* par Pompeyo Audivert, créée au Centro Cultural de la Cooperación en 2014 avec la distribution suivante : Pompeyo Audivert, Carlos Correa, Pablo Díaz, Gustavo Durán, Fernando Khabie, Abel Ledesma, Fabio Sancineto, Diego Veggezzi, Ivana Zacharski.

n'interrogent même pas : *La Nona* (1977)¹ et *El Salvador* (1999)² de Roberto Cossa et même encore, d'une certaine manière, *Postales argentinas* (1988)³ de Ricardo Bartís où, malgré la parodie, les femmes sont quand même frappées ou cantonnées au repassage tout au long de la pièce (ce que l'on ne retrouve plus ensuite dans les autres pièces de Bartís). Il faut donc attendre l'émergence de dramaturges femmes (comme Griselda Gambaro, assez tôt) ou l'évolution de la société pour que les personnages féminins ne soient plus seulement « la mère de », « la sœur de » ou « la femme de », mais gagnent une substance propre⁴.



Figure 9 - *Muñeca de Discépolo* par Pompeyo Audivert (2014)⁵

Tout au long du XX^e siècle, la vie conjugale et la ségrégation sexuée de l'espace et des rôles sociaux sont ainsi la pierre angulaire des discours moralisants, et des dispositifs de contrôle de la société qui en découlent. Or il y a là un véritable paradoxe puisque la pensée libérale et l'ordre bourgeois sacralisent l'indépendance de la sphère privée et l'autonomie de la famille par rapport à l'espace social et politique, tout en s'appropriant l'idée positiviste qu'il faut « moraliser » les familles pour réformer la société, ce qui se traduit concrètement par des politiques étatiques de contrôle et de régulation de la sphère privée. Là encore, le dispositif social vient soutenir un ordre familial supposément « naturel » et encense l'idée de complémentarité des sexes, chère à Auguste Comte, comme le rappellent C. Cicchelli-Pugeault et V. Cicchelli :

¹ Voir les chapitres 7 et 8. Le personnage éponyme, interprété par un homme, ne peut pas vraiment être considéré comme un personnage féminin puisque cette grand-mère est plutôt un être asexué monstrueux. Les femmes sont María (la femme de Carmelo) et Anyula (la tante de Carmelo) qui passent l'ensemble de la pièce à faire la cuisine et le ménage, ainsi que Marta (la fille de Carmelo) qui sombre dans la prostitution.

² Voir le chapitre 10. La condition féminine y est ici plus ouvertement abordée, à travers le personnage plus affirmé de Marucha, ce qui ne l'empêche pas de théoriser explicitement la répartition sexuée des tâches dans l'organisation familiale et, par la même, de la justifier.

³ Voir le chapitre 10. Dans le contexte actuel des mobilisations féministes autour du slogan #NiUnaMenos, nous devons avouer avoir éprouvé un certain malaise en reVISIONnant la captation de *Postales argentinas* où la violence contre les femmes est certes un ressort comique mis à distance par la parodie, mais qui n'en reste pas moins, d'une certaine manière, normalisée.

⁴ Les questions de la condition féminine, de la violence contre les femmes, d'une potentielle vision du monde féminine, de la porosité entre les genres, sont aujourd'hui au cœur du théâtre de Romina Paula, dans la lignée de Griselda Gambaro ou Susana Torres Molina, même si cette réflexion se fait à partir de dramaturgies tout à fait différentes.

⁵ Sources : *Revista Noticias* (21 novembre 2014), *A sala llena* (2 août 2015).

Le mariage est présenté par Comte comme la source par excellence de perfectibilité morale, l'homme et la femme se complétant heureusement par leurs contributions respectives, l'un représentant la vie active, l'autre la vie affective, fondement de la morale positiviste.¹

À la division sexuée de l'espace social, Auguste Comte fait correspondre une bipartition des capacités qui fait écho à l'idée de « complémentarité » en vogue depuis le XVIII^e siècle et qui devient chez Comte une « valence différentielle » entre les sexes : si les hommes sont par nature supérieurs par leur intelligence, les femmes ont un don naturel pour la sociabilité et surpassent l'autre sexe en matière de moralité et d'affectivité. En opposant la tendresse, forme d'amour non passionnel, caractéristique du féminin, aux violentes pulsions sexuelles masculines, Auguste Comte renverse la conception de la femme des penseurs classiques et des théologiens médiévaux ; mais il n'en demeure pas moins qu'il laisse le privilège de l'esprit à la gent masculine et relègue la femme à la sphère domestique, ce qui fait dire à Pascale Molinier qu'il s'agit là d'une « ruse » masquant « le phallogentrisme de la théorie positiviste »².

Certes, il peut sembler surprenant qu'Auguste Comte, grand précurseur de la sociologie – dont le dessein est d'appréhender les phénomènes humains comme des faits sociaux, et non pas naturels – pense les rapports de sexe par le prisme de la dissymétrie anatomique. Mais il ne faut pas oublier que le début des sciences sociales est marqué par l'empreinte de la biologie, et même Émile Durkheim, véritable père fondateur de la sociologie moderne, peine à s'écarter d'une conception naturaliste de la différence sexuelle. Pour celui-ci, la stabilité de la famille restreinte (qu'il appelle la « société conjugale ») repose sur des « différences fonctionnelles » entre hommes et femmes, le rôle de la femme étant de présider la vie de famille, c'est-à-dire la sphère privée, et celui de l'homme d'en assurer la subsistance par son action dans la sphère publique, bien que cette spécialisation prédéfinie des rôles ne suppose pas, pour le sociologue, un rapport de domination, mais une association et une complémentarité naturelle. Et c'est encore à la nature que fait appel Durkheim dans son essai sur le suicide (pourtant fondateur dans l'appréhension d'un phénomène de société comme un fait social), pour expliquer l'impact différencié du divorce sur les hommes et les femmes : les hommes, qui ont besoin du mariage pour discipliner leur vie sexuelle, se trouveraient plus déstabilisés par le divorce que les femmes chez qui l'instinct sexuel est naturellement modéré, comme l'expliquait la citation en épigraphe. C'est là un incroyable paradoxe de la sociologie durkheimienne qui témoigne de la prégnance de l'idée de nature dans les représentations des rapports de sexe, et par extension de la famille, ce que souligne Roland Pfefferkon :

¹ Catherine Cicchelli-Pugeault et Vincenzo Cicchelli, *Les théories sociologiques de la famille*, op.cit., p. 70.

² Pascale Molinier, « Auguste Comte et le génie féminin ou le roman d'une « fatale concurrence » », in *Sous les sciences sociales, le genre*, Danielle Chabaud-Rychter, Virginie Descoutures, Anne-Marie Devreux et Eleni Varikas (dir.), Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 31.

Le fondateur de l'école française de sociologie en arrive donc à évacuer explicitement ses propres préceptes. Alors que le social ne devrait s'expliquer que par le social, E. Durkheim a finalement recours au postulat d'une différence ontologique entre les hommes et les femmes en contradiction totale avec l'ambition de la sociologie qu'il cherche à fonder. Les femmes sont renvoyées *in fine* à la nature, seuls les individus de sexe masculin relèveraient du social. Ce traitement différencié des hommes et des femmes n'est pas sans rapport avec la manière dont il envisage la famille : une unité organique au sein de laquelle les rôles et les fonctions complémentaires qu'il attribue à l'époux et à l'épouse sont prédéfinis.¹

Car Durkheim, comme Comte avant lui, réactive ici la dichotomie traditionnelle entre le masculin synonyme de rationalité, d'intelligence, du côté de la culture, du social, et le féminin synonyme de nature et d'instinct ; cela révèle combien la famille est souvent pensée à partir de ce qui seraient des « évidences naturelles »² qui imprègnent les discours sociologiques, et cela, pas seulement aux origines de la discipline.

Les théories de Talcott Parsons, grande figure de la sociologie nord-américaine du XX^e siècle, sont sur ce sujet significatives³. Parsons est un des représentants de la sociologie dite « fonctionnaliste », fortement relayée en Argentine par Gino Germani⁴ à partir des années 1950, dont le fondement est que tout système ou sous-système social (tel que la famille) est organisé par des logiques de différenciations fonctionnelles. À partir de l'étude des familles de classe moyenne urbaine américaine, Parsons détermine une structure familiale (connue comme « famille parsonienne ») qui permet de réaliser au mieux les exigences fonctionnelles ; or ce modèle familial repose sur la complémentarité sexuée des rôles, comme l'explique Dominique Fougeyrollas-Schwebel :

Les fonctions de poursuite des buts et d'adaptation contribuent à la définition du rôle instrumental, rôle des hommes ; il assure les relations entre la famille et le reste de la société, tandis que le rôle expressif (socio-affectif) consiste dans la fonction d'intégration et de maintien des valeurs.⁵

Rôle instrumental contre rôle expressif, maintien matériel contre direction des affaires domestiques, on retrouve clairement l'héritage comtien de la valence différentielle et toute la tradition différentialiste qui en est le fondement. L'originalité de Parsons est de faire de la définition des rôles sexués, non pas une loi de nature, mais une nécessité économique des sociétés modernes où la femme – du fait de sa fonction biologique maternelle – sera moins efficiente et moins disponible pour le monde

¹ Roland Pfefferkon, « Émile Durkheim et l'unité organique de la société conjugale », in *Sous les sciences sociales, le genre*, Danielle Chabaud-Rychter, Virginie Descoutures, Anne-Marie Devreux et Eleni Varikas (dir.), *op.cit.*, p. 45.

² Roland Pfefferkon, *ibid.*, p. 50

³ Voir Talcott Parsons, *Éléments pour une sociologie de l'action*, Paris, Plon, 1955.

⁴ Gino Germano, sociologue italo-argentin est un des pères fondateurs de la sociologie en tant que discipline institutionnalisée dans les universités argentines. Arrivé en Argentine au début des années 1940 pour fuir le fascisme italien, il y reste jusqu'au coup d'État du Général Onganía en 1966, et contribue pendant cette période à la diffusion de la sociologie parsonienne et fonctionnaliste dans le milieu académique argentin en formation.

⁵ Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « Talcott Parsons : un héritage controversé. Rôles de sexes, famille et modernité occidentale », in *Sous les sciences sociales, le genre, op.cit.*, p. 126.

du travail : « Ce ne sont pas *a priori* les dispositions biologiques qui guident ces résultats, mais les nécessités d'une organisation sociale fonctionnelle », explicite Dominique Fougeyrollas-Schwebel.¹ Nuance ténue, car l'organisation sociale et familiale demeure *in fine* liée à une donnée naturelle, mais symptomatique d'un monde où la norme n'est plus tout à fait définie par des lois supposées « naturelles », mais par les nécessités de l'économie, de la productivité et de l'efficacité, ce que suggère déjà en soi, la notion de « fonctionnalisme », qui inaugure le paradigme idéologique utilitariste qui engendrera ensuite le fameux mythe de la « famille dysfonctionnelle ».

Par ailleurs, la théorie psychanalytique reprend aussi, d'une certaine manière, l'idée d'une valence différentielle des sexes, à partir de l'affirmation freudienne selon laquelle chaque sexe a des élans pulsionnels distincts et un développement psychique qui lui est propre, le psychisme masculin portant le sceau de l'activité, et le psychisme féminin celui de la passivité. Activité et agressivité tournée vers l'extérieur d'un côté, passivité et pulsions masochistes (agressivité tournée vers l'intérieur) de l'autre, on voit bien que l'idéologie de la complémentarité des sexes n'est pas loin. Certes Freud ne parle pas d'essence féminine ni de nature innée – les enfants traversent d'ailleurs d'abord une phase dite de « bisexualité psychique » pendant laquelle garçons et filles partagent composantes passives et actives² – mais il détermine une évolution « normale » et équilibrée selon laquelle chaque sexe doit surmonter cette bisexualité originelle et réaliser sa différence spécifique. Le développement de la petite fille s'articule, selon Freud, autour de la découverte de « sa propre déficience »³ en voyant les organes génitaux mâles, découverte déterminant un double déplacement qui ouvre un cheminement vers la passivité : déplacement de son amour préœdipien pour la mère à l'attachement œdipien au père, et abandon de la sexualité clitoridienne (équivalent actif du pénis chez l'homme) pour la sexualité vaginale (zone génitale passive et proprement féminine), comme le résume Elisabeth Badinter :

Après la découverte de la castration, la fillette normale connaîtra un triple changement psychologique et sexuel : hostilité à l'égard de la mère, abandon du clitoris comme objet de satisfaction et une « poussée de passivité » qui va de concert avec un attachement plus grand pour le père. [...] En devenant passive, elle est enfin prête à changer d'objet d'amour. Son penchant pour le père devient prédominant. [...] Mais ce processus n'est vraiment achevé que lorsque le désir de pénis est remplacé par le désir d'avoir un enfant. Cette équivalence notée par Freud entre l'enfant et le pénis annonce déjà une définition de la femme normale en termes de mère possible.⁴

¹ Dominique Fougeyrollas-Schwebel, *ibid*, p. 126.

² « Les individus des deux sexes semblent traverser de la même manière les premiers stades de la libido. [...] Nous devons admettre que la petite-fille est alors un petit-homme. », écrit Freud dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971, p. 154-155. Elisabeth Badinter propose par ailleurs de définir cette similitude des comportements sexuels dans la phase préœdipienne comme une « monosexualité » plutôt que d'utiliser le terme ambivalent de « bisexualité », dans *L'amour en plus*, *op.cit.*, p. 357.

³ Sigmund Freud, *Sur la sexualité féminine*, cité par Elisabeth Badinter, *ibid*, p. 359.

⁴ Elisabeth Badinter, *ibid*, p. 361-363.

Or si Freud se défend de toute réduction essentialiste, ses disciples eux n'hésiteront pas, à partir de ses observations sur le développement normal du psychisme féminin, à franchir le pas. Ainsi Hélène Deutsch, dans son ouvrage consacré à la psychologie des femmes, écrit-elle sans sourciller :

J'ose dire que ces équations fondamentales « féminin-passif » et « masculin-actif » se retrouvent dans toutes les cultures et toutes les races, sous des formes diverses et à des degrés différents.¹

Ces prémices de la théorie psychanalytique seront ensuite relayées par les discours d'un grand nombre de psychanalystes, de Jacques Lacan à Françoise Dolto, sur la nécessaire distinction des rôles sexuels et des fonctions maternelles et paternelles, allouant à la mère l'amour et la tendresse, et au père, la loi et l'autorité, discours qui ont conditionné notre appréhension de la famille tout au long du XX^e siècle. Or l'influence de la vulgate freudienne est particulièrement forte en Argentine, où une « psychanalyse populaire » s'est intégrée à la « culture de masse » à partir des années 1930, à travers la presse et les rubriques de « consultation épistolaire » où des « experts psy » répondent aux courriers inquiets des lecteurs, qui sont en réalité essentiellement des lectrices². Citons à titre d'exemple la rubrique tenue conjointement dans le journal *Idilio* à partir de 1948 par le sociologue parsonien Gino Germani et le psychologue Enrique Butelman, sous le pseudonyme partagé de « Profesor Richard Rest » : ils y mêlent vulgarisation de concepts scientifiques, interprétation des rêves et conseils moralisants rappelant que « l'essence du féminin est la maternité », dans la droite ligne du positivisme et des hygiénistes du siècle précédent. Cette popularisation d'un « freudisme de masse », selon l'expression de Hugo Vezzetti, connaît un boom sans retour dans les années 1960 et explique sans doute aussi la rapide diffusion du syntagme psychologisant « famille dysfonctionnelle », dans une société argentine habituée au jargon psychothérapeutique et à une analyse de soi et du monde marquée par les grilles de la psychanalyse vulgarisée.

Depuis les années 1970 et l'essor des mouvements féministes, ces théories sont vivement contestées. Citons par exemple l'ouvrage fondateur de l'américaine Kate Millet, *La politique du mâle*, qui revient sur les présupposés freudiens qu'elle taxe de « préjugés de suprématie masculine »³, et fait

¹ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes : étude psychanalytique*, Paris, PUF, 1959-1962, Tome I, p. 194.

² Voir Hugo Vezzetti, « Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas », in Fernando Devoto et Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina, op.cit.*, p. 175. Dans cet article, l'auteur analyse la progressive installation d'une culture psychanalytique de masse en Argentine, notamment à travers la grande presse et les produits culturels populaires comme les feuilletons ou encore la bande dessinée : « *Hacia finales de los cuarenta, como se vio, Freud y el psicoanálisis habían alcanzado una implantación extendida en la cultura de Buenos Aires. Y si se quiere buscar un indicador de la popularidad del psicoanalista como héroe moderno en el que se reúnen el médico y el sacerdote, el sabio y el detective del alma humana, vale la pena recordar el personaje de la historieta "Darío Montalbán, psicoanalista"* », *ibid.*, p. 186.

³ Kate Millet, *La politique du mâle*, Paris, Stock, 1979, p. 205.

l'hypothèse d'un conditionnement social séculaire pour expliquer les tendances passives et masochistes féminines détectées par Freud. Elisabeth Badinter va dans le même sens :

Une fois encore, l'acquis était déclaré inné, et Freud reproduisait l'erreur méthodologique commise par Rousseau dans l'*Émile*. L'un et l'autre pensait décrire la nature féminine et ne faisaient, en réalité, que reproduire la femme qu'ils avaient sous les yeux. La sentimentale du XVIII^e siècle ou la castrée du XIX^e siècle faisaient figure d'éternel féminin.¹

Aujourd'hui encore la question de la différence des rôles masculins et féminins dans le bon développement de l'enfant ou dans les « dysfonctionnements » familiaux, divise profondément le corps des psychanalystes dont la littérature nourrit régulièrement les débats entre tenants d'une conception renouvelée de la famille et apôtres de la famille traditionnelle². Le théâtre indépendant aussi s'empare de ces débats et travaille les identités sexuelles depuis la scène argentine, que ce soit à travers une esthétique *queer* qui émerge dans le milieu *under* des années 1980³, puis est développée par des dramaturges contemporains comme José María Muscari⁴ ; ou bien par des intrigues empreintes de réflexions psychanalytiques, comme dans *Pollerapantalón* de Lucas Lagré⁵, qui part de la théorie freudienne de la « femme phallique » pour faire du concept de « démenti » le procédé constructeur d'un drame où frère et sœur se disputent les attributs et les privilèges du masculin.



Figure 10 - *Pollerapantalón* de Lucas Lagré (2013)⁶

¹ Elisabeth Badinter, *L'amour en plus*, *op.cit.*, p. 401.

² Parmi ces derniers, citons les très médiatiques psychanalystes Jean-Pierre Winter et Pierre Lévy-Soussan.

³ Voir le chapitre 9 et des artistes comme Batato Barea ou Alejandro Urdampilleta.

⁴ José María Muscari, *Teatro*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

⁵ Lucas Lagré, *Pollerapantalón* (2013), in Ricardo Dubatti (ed.), *Nuevas dramaturgias argentinas. Obras de autores nacidos entre 1981-1990*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2013. Cette pièce a été créée, dans une mise en scène de l'auteur, au théâtre La Tertulia en 2013 avec la distribution suivante : Lucas Lagré et Bárbara Massó.

⁶ Source : *Alternativa Teatral*.

B. La filiation : parenté biologique et instinct maternel

« L'instinct de la maternité domine tout le reste [...] car, dès le berceau, la femme est mère, folle de maternité. »
Jules Michelet, *La femme*.¹

«Es la madre en este mundo
la única que nos perdona
la única que en un segundo
con sentimiento profundo
sabe amar y no abandona.»
Pobre mi madre querida, tango de Homero Manzi

La deuxième question fondamentale posée par le modèle de la famille naturelle est celle de la filiation, car au lien conjugal qui fonde l'institution familiale, s'adjoint ensuite le lien parental ou filial si le couple a des enfants. C'est un problème qui touche à la fois le champ des représentations et le domaine du droit. Comment penser ce lien de filiation ? Comment est-il entériné par la loi ? Relève-t-il d'un donné naturel ? Se réduit-il à un critère biologique ? Comment s'articule-t-il à la question de la différenciation sexuée des rôles ? Y a-t-il une spécificité du lien maternel et du lien paternel ? Autant de questions qui s'enracinent elles aussi dans une représentation naturaliste de la famille et qui font aujourd'hui l'objet d'âpres débats.

La définition de la parentalité relève d'abord du domaine juridique. En droit romain, la paternité biologique n'a pas de signification, nous rappelle Élisabeth Roudinesco :

En droit romain, le *pater* est celui qui se désigne lui-même comme le père d'un enfant par adoption, en le saisissant à bout de bras. En conséquence, la filiation biologique (*genitor*) n'est guère prise en compte si elle n'est pas suivie de la désignation par le geste ou par la parole.²

Or ce système qui consacrait l'adoption plutôt que le lien de sang³, est renversé par le paradigme chrétien qui impose le primat d'une paternité biologique.

À l'image de Dieu, le père est regardé comme l'incarnation terrestre d'une puissance spirituelle qui transcende la chair. Mais il n'en demeure pas moins une réalité corporelle soumise aux lois de la nature. En conséquence, la paternité ne découle plus, comme en droit romain, de la volonté d'un homme mais de celle de Dieu qui a créé Adam pour engendrer une descendance. Seul est déclaré père celui qui se soumet à la légitimité du mariage sans lequel aucune famille n'a droit de cité.⁴

¹ Jules Michelet, *La Femme*, Paris, Hachette, 1860, texte intégral disponible en open source <[https://fr.wikisource.org/wiki/La_Femme_\(Michelet\)](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Femme_(Michelet))>, consulté le 4 juillet 2016.

²Élisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, op.cit., p. 25.

³ Notons par ailleurs que, la famille étant là encore modèle de l'organisation politique, le système de succession de l'empire romain est également calqué sur le principe de l'adoption : si l'héritier de l'empereur doit provenir de la famille royale, il n'est pas nécessairement un héritier direct, mais doit être pour le moins un fils adoptif.

⁴ Élisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, op.cit., p. 26.

Élisabeth Roudinesco pointe ici du doigt l'importance du droit qui pendant longtemps, avec les catégories d'enfants légitimes ou bâtards, assoit une conception de la filiation fondée d'une part sur le lien biologique, et d'autre part sur l'institution matrimoniale qui seule pouvait garantir l'authenticité des liens du sang, l'adultère féminin étant pour cette raison même sévèrement réprimé. Aujourd'hui le concept juridique d'enfant légitime a disparu¹, mais pour autant le droit consacre toujours une conception biologique de la filiation : que ce soit pour le droit à l'héritage, ou dans les conflits relatifs à la garde d'un enfant, aux droits de visite, à la perception d'une pension alimentaire, on invoque en général la preuve génétique, c'est-à-dire la loi du sang. Certes, cette vision biologique de la parenté s'enracine dans une conception essentialiste de la famille naturelle, mais elle dépasse ce cadre théorique et connaît aujourd'hui un renouveau dans le développement des sciences biomédicales et génétiques. Ainsi Jean-Philippe Pierron parle-t-il d'une « mystique de l'ADN » qui tendrait à réduire le lien familial à l'ordre biologique :

On s'étonnera alors du poids que tend à prendre cette « mystique de l'ADN » qui croit pouvoir faire aujourd'hui de la vérité génétique la preuve du lien généalogique. Elle rabat la vérité du lien familial sur la vérification sérologique, que ce soit pour mettre en œuvre une politique de regroupement familial (dépistage génétique) ou pour dépasser des situations de souffrance (grands-parents demandant un test génétique pour « leur » petite-fille née sous X, etc.). Ramenant de la sorte la vie sur le vivant, on croit épuiser le symbolique dans le biologique, comme si ce dernier garantissait l'obtention de « vrais enfants » ou de « parents certifiés biologiques ».²

Mais en Argentine, la question de la filiation biologique à travers l'ADN est aussi un enjeu historique, politique et mémoriel, car c'est le fondement et la condition *sine qua non* du travail mené par les collectifs *Abuelas de Plaza de Mayo*³ et *H.I.J.O.S*⁴ de récupération de la mémoire et de restitution de l'identité des enfants d'opposants nés en prison et adoptés – ou « volés », selon le terme utilisé par les organisations de défense des droits de l'Homme – illégalement pendant la dictature. Judith Filc souligne l'importance du lien biologique, de la ressemblance physique et du sang partagé

¹ En Argentine, c'est sous le second mandat de Perón que passe une loi reconnaissant les enfants « illégitimes », en 1954, ce qui provoque une rupture forte entre le gouvernement et l'Église mais reflète la volonté péroniste d'intégration des plus démunis au projet national : «*Se trataba de una norma de fuerte impacto simbólico, mediante la cual el peronismo cimentaba una idea familiar de integración social de aquellos marginados por las estructuras tradicionales*», Marcos Zangrandi, *Narrativas del desorden: Familia y Política en Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas. 1953-1963*, *op.cit.*, p. 37.

² Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 38-39.

³ *Abuelas de Plaza de Mayo* est une association créée en novembre 1977 par des mères dont les filles ont été arrêtées et séquestrées alors qu'elles étaient enceintes, et dont les enfants ont « disparus » après leur naissance en prison. Pour plus d'informations à ce sujet, voir le site officiel de *Abuelas* : <https://www.abuelas.org.ar/>.

⁴ Le collectif H.I.J.O.S (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) est fondé en 1995, à l'initiative de descendants de victimes de la dictature. Figure clef de l'engagement pour la restitution de l'identité des enfants « volés », ils sont avec *Madres de Plaza de Mayo* et *Abuelas de Plaza de Mayo* le fer de lance des luttes contre l'impunité et pour les Droits de l'Homme dans le contexte post-dictatorial argentin.

dans la reconnaissance de la « vraie » famille, la seule acceptable et légitime aux yeux des associations de parents de victimes :

La forma en que el discurso de las *Abuelas* es moldeado por las nociones tradicionales acerca de la familia merece una especial atención. Es significativa la presencia de lo biológico en los argumentos a favor de la restitución de los niños recuperados. La familia biológica es la familia «real», la única capaz de darles a esos niños el amor que necesitaban. La identidad de los niños está unida indisolublemente a la recuperación de la familia «real», la recuperación de la propia historia, del deseo parental. La salud mental depende de la construcción de una identidad individual que no esté basada en el ocultamiento. Lo que para la dictadura constituye un «paso necesario» para asegurar «la buena crianza» - y por ende «la argentinidad» - de estos niños, esto es, separar a los hijos de sus padres «subversivos», es definido como crimen de apropiación, es decir, robo. La relación familiar constituye así un vínculo marcado por la noción de propiedad. El ritual del reencuentro con la familia perdida incluye la comparación de rasgos físicos y de conducta, y la idea de la herencia está constantemente presente.¹

Les retrouvailles entre les enfants « volés » – aujourd’hui adultes – et leur famille d’origine sont de véritables rituels de reconnaissance, où l’on cherche à réinscrire l’individu restitué dans une histoire et un être familial qui transcenderait l’éducation et la séparation pour mettre en lumière une essence commune biologique : un trait de caractère, une ressemblance physique, des intérêts ou goûts personnels (comme le fait d’aimer la musique), un geste ténu (comme une manière de sourire ou de froncer les sourcils) deviennent les preuves tangibles de l’identité familiale et de l’appartenance à la « vraie famille ». À défaut d’un vécu commun, la famille se recompose donc autour du lien biologique, le sang des enfants retrouvés venant s’inscrire symboliquement dans la trace du sang versé par les disparus, pour tendre un pont entre le passé et le présent, et recréer le lien familial brisé par la dictature. Les productions graphiques de l’organisation *Abuelas de Plaza de Mayo* ou du cycle *Teatro x la Identidad* mettent l’accent sur ce lien intergénérationnel biologique, en représentant par exemple une étreinte entre une petite-fille retrouvée et une grand-mère dans un tourbillon de chaîne ADN, ou encore en figurant la restitution identitaire par le dévoilement des empreintes digitales.

De même, l’intrigue de la première pièce conçue pour le cycle *Teatro por la Identidad, A propósito de la duda* de Patricia Zangaro² traduit le doute identitaire du protagoniste (qui est un enfant de disparus « volé » et adopté par des militaires) par une rupture de transmission capillaire et donc génétique : ce «*Muchacho pelado*» est désespérément chauve, alors que son père (adoptif) a toujours de beaux cheveux³.

¹ Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983*, op.cit., p. 80-81.

² Nous travaillons avec une version de la pièce téléchargée en ligne en 2014 dans la «*Biblioteca virtual*» du site www.teatroxlaidentidad.net, section qui a depuis été supprimée et dont le contenu n’est plus accessible. La pièce a par ailleurs été publiée en 2001 dans le numéro spécial de *Página 12* intitulé, *Suplemento especial : Teatro x la Identidad*, dans sa version papier uniquement, ainsi que dans la compilation *Teatro x la identidad*, Buenos Aires, Eudeba, Serie Abuelas de Plaza de Mayo, 2001 (épuisée).

³ Pour une analyse plus complète de cette pièce de Patricia Zangaro, voir Joana Sanchez, « Faire du théâtre un instrument politique et mémoriel : le cycle *Teatro por la Identidad* en Argentine », op.cit.

Muchacho pelado: Yo me salvé. Tengo una familia, una carrera, un auto. Me siento un number one. Con las minas tengo éxito. Igual que mi viejo. Dice que cuando estaba en la fuerza se las garchaba todas. Lo único que me jode es la pelada. A mi viejo, el muy guacho, le sale pelo hasta en las orejas. Pero de joven era pelado, igual que yo... (*Se detiene confundido.*) Yo me salvé. Cuando me reciba, el viejo me prometió regalarme un implante.¹

Cette micro-intrigue permet de dramatiser de manière simple et imagée le problème complexe de l'appropriation identitaire, tout en intégrant l'importance capitale de la filiation biologique dans la lutte des *Abuelas de Plaza de Mayo*. Au-delà d'une conception peut-être traditionnelle de la famille, ce primat du génétique est aussi lié au fait que les tests ADN sont aujourd'hui l'unique manière pour les familles et les descendants des disparus de lever le voile de l'appropriation.



Figure 11 - Visuel du Ministère des Droits de l'Homme (à gauche)² et visuel de Teatro x la Identidad (à droite)³

Pour autant, la construction identitaire des individus « restitués » n'est pas simple et unilatérale : beaucoup d'entre eux ont fait le choix de rester en contact avec leur famille d'adoption – parfois même, cela-dit sans jugement aucun, quand celles-ci étaient constituées de tortionnaires avérés, aujourd'hui en prison – jonglant entre une famille biologique retrouvée et une famille d'adoption acceptée, une identité assignée et une identité révélée, et démontrant par ces pratiques complexes que le lien de filiation n'est pas réductible au sang et à quelque « vraie » famille que ce soit. C'est par exemple le cas de Victoria Donda, militante des droits de l'Homme et aujourd'hui députée du *Frente Amplio*⁴. Fille biologique de Miría Hilda Pérez et José María Donda deux militants *montoneros* disparus, elle a été « adoptée » (ou « volée ») par Juan Antonio Azic, adjudant major de la Marine aujourd'hui en prison pour crime contre l'humanité. Si celle qui a été la «nieta n°78» (c'est-à-dire la 78^e personne à retrouver son identité) a choisi de reprendre le nom de famille de son père disparu et le prénom que

¹ Patricia Zangaro, *A propósito de la duda*, op.cit.

² Source : page Facebook de la Conadi (Comisión Nacional por el Derecho de la Identidad).

³ Source : «Teatro por la identidad Rosario festeja sus diez años de vida», *Conclusión*, 1^{er} octobre 2015.

⁴ Voir Victoria Donda, *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.

ses parents biologiques avaient choisi pour elle (les parents adoptifs - qu'on appelle des «*apropiadores*» – l'avaient baptisée Analía), elle assume également sa décision de ne pas rompre tout lien avec ceux qui l'ont élevée et rend même visite à son père adoptif-*apropiador* en prison. L'histoire de Victoria Donda, racontée dans son autobiographie, est symptomatique de la construction identitaire et familiale complexe à laquelle font face les individus « volés » à la naissance. Il ne suffit pas d'un test ADN pour effacer le passé, une histoire et un lien familial construit pendant des années – fût-ce sur un mensonge et un crime terrifiant. Les petits-enfants restitués se trouvent donc en général pris entre deux familles, l'une biologique à découvrir et l'autre à rejeter ou pardonner, selon les cas, souvent ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. Quels que soient leurs choix, ils doivent faire face à une reconfiguration des liens familiaux, à partir de la découverte de leurs origines, qui va bien au-delà d'une quelconque « mystique de l'ADN ». Mais même du côté des *Madres* et *Abuelas*, une part est faite à la filiation symbolique à travers ce que Judith Filc appelle « la socialisation des enfants » par laquelle la maternité déborde le lien biologique :

Lo que la socialización de los hijos – es decir, el afirmar que todos los desaparecidos son hijos de todas las Madres – produce, en mi opinión, es ciertamente, un cambio en el significado de la maternidad: no es el lazo biológico sino el ser víctimas de la represión que determina la filiación familiar. En ese sentido, por cierto, existe una modificación de la división entre espacios privado y público, desde que el atributo de «hijo» no depende de lazo de sangre sino de la experiencia política.¹

Ainsi y a-t-il dans la lutte des Mères un effacement de la frontière entre l'expérience maternelle individuelle et la pratique politique collective, les conduisant à considérer toutes les victimes de la dictature comme leurs propres enfants, ce qui peut se traduire très concrètement par l'échange de lettres, la participation aux anniversaires, etc. La particularité de l'histoire récente argentine et l'horreur de la répression menée par la dictature, notamment avec l'épisode des 500 enfants « volés », font de la question du lien de filiation une problématique brûlante et résolument complexe, que l'on ne peut réduire aux débats sur la « mystique de l'ADN » d'un côté et la « filiation ouverte » de l'autre, tels qu'ils se posent dans d'autres sociétés occidentales.

Ces débats – par ailleurs tout à fait légitimes, et qui touchent aussi l'Argentine – sont liés au développement des techniques médicales de procréation (insémination artificielle, don de sperme, fécondation *in vitro*, débats sur la procréation pour autrui, etc.), qui introduisent une diversité nouvelle des manières de devenir parent, et auraient pu supposer un recul de la conception naturelle et biologique du lien filial. Néanmoins, Élisabeth Roudinesco, dans son analyse de la procréation

¹ Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983*, op.cit., p. 27.

artificielle avec donneur, montre avec justesse que la médecine tente de calquer, autant que faire se peut, la fécondation naturelle :

Le nouveau geste procréatif reposait sur une dissimulation de l'origine biologique de l'enfant, afin que jamais celui-ci ne puisse savoir comment il avait été conçu. En conséquence, le receveur de paillettes devait ressembler au donneur : même taille, même corpulence, même couleur d'yeux, même origine « ethnique », etc. [...] Tout se passait donc comme si l'on mélangeait un ordre procréatif fondé sur une nécessité biologique et un ordre social imitant la nature au point de la singer.¹

Ainsi est-il évident que, malgré la médicalisation de l'ordre de procréation, c'est toujours l'idée de nature, de liens du sang, de ressemblance physique et donc de parenté biologique qui domine les représentations collectives de la parenté et les institutions qui la sanctionnent. Si la question de la différence fonctionnelle entre homme et femme est particulièrement clivante – battue en brèche dans les milieux progressistes, sacralisée dans les milieux conservateurs –, le modèle biologique de la parenté semble, lui, toujours profondément ancré dans l'imaginaire collectif et reste largement dominant, bien que la question de l'homoparentalité commence à la remettre en question. Car, outre le fait que celle-ci balaie *de facto* la question de la répartition sexuée des rôles au sein de la famille, l'homoparentalité dévoile brutalement les non-dits des nouveaux gestes procréatifs. Impossible de « singer » un supposé ordre « naturel » de procréation quand il y a deux pères ou deux mères, et c'est pour cela que la question homoparentale bouleverse profondément une conception de la filiation encore fondée sur l'ancien modèle matrimonial. C'est ce qu'explique Irène Théry, sociologue ayant participé à la rédaction d'un rapport commandité par le gouvernement français sur les questions familiales, intitulé *Filiation, origines, parentalité*² : « L'homoparentalité a fait surgir quelque chose de véritablement nouveau, qui nous oblige à cesser de confondre parents et géniteurs »³. Cette brèche ouverte dans la représentation simpliste et biologique de la parenté dévoile la complexité du lien de filiation et ouvre la voie à de nouvelles définitions de la parentalité (notamment sur le plan juridique) qui puissent rendre compte de sa dimension plurielle⁴, mais ces transformations se heurtent aujourd'hui

¹ Elisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, op.cit., p. 203.

² Irène Théry et Anne-Marie Leroyer, *Filiation, origines et parentalité : le droit face aux nouvelles valeurs de responsabilité générationnelle : rapport remis à la ministre déléguée chargée de la Famille, ministère des Affaires sociales et de la Santé*, Paris, Odile Jacob, 2014. Notons que les propositions de modification du droit de la filiation et des origines faites par les deux sociologues n'ont pas été prises en compte par le gouvernement et que le rapport est resté lettre morte, la Ministre de la Famille ayant finalement refusé de le recevoir car elle n'approuvait pas certaines recommandations comme l'ouverture de la PMA aux couples de femmes.

³ Gaëlle Dupont, « Parentalité, parenté et droit de l'enfant à savoir son origine », Entretien avec Irène Théry, *Dialogue I/2015*, n° 207, p. 97-102.

⁴ Pour illustrer de manière concrète cette complexification du lien de filiation qui peut impliquer plusieurs figures parentales, Irène Théry propose par exemple de scinder la maternité en trois instances, pouvant se recouvrir dans le cas d'une maternité « classique » ou être incarnées par trois femmes différentes : « La biologie suffit-elle à faire des parents ? Comment lier intention, corps, statut ? [...] Un seul exemple, la maternité, qui traverse une révolution. Pour la première fois, la maternité peut être scindée en trois : une maternité génétique pour la donneuse d'ovocytes, une maternité

à de fortes résistances. Dans le théâtre argentin, cette question de la diversification des modes de devenir-parent et du tabou de l'homoparentalité est abordée très directement par l'une des pièces de notre corpus, *El viento en un violín* (2011) de Claudio Tolcachir¹, que nous étudierons dans le chapitre 11, tandis que le 15 juillet 2010, quelques mois avant la création de cette pièce, une modification du Code Civil ouvre la possibilité de l'adoption homoparentale en Argentine.

La seconde « évidence naturelle » véhiculée par la perspective naturaliste sur la famille est celle de l'existence d'un instinct maternel, intrinsèquement liée à la conception différentialiste de la femme, dont nous avons tracé à grands traits la généalogie. Éternel poncif des discours moralisants, l'instinct maternel se veut aussi vérité fondée scientifiquement : par analogie avec l'instinct animal poussant les femelles à prendre soin de leurs petits – par opposition au mâle qui n'est que géniteur –, les médecins et naturalistes des XVIII^e et XIX^e siècles, de Jean-Emmanuel Gilibert à Charles Darwin, font de l'amour maternel une donnée inscrite dans les gènes féminins. Voilà par exemple comment Gilibert prône le retour des femmes à la bonne nature dans *Dissertation sur la dépopulation* :

Observez les animaux, quoique les mères aient les entrailles déchirées, que leurs fruits aient été cause de tous ces maux ; leurs premiers soins leur font oublier tout ce qu'elles ont souffert. Elles s'oublient elles-mêmes, peu inquiètes de leur propre bonheur... [...] La femme est soumise à cet instinct comme tous les animaux.²

Cette thèse est relayée aujourd'hui par les recherches de la biologie et des neurosciences sur l'existence d'une zone spécifique du cerveau qui stimulerait les comportements d'élevage, ou encore sur la prolactine – hormone qui produit la lactation – et ses possibles effets stimulant le sentiment maternel³. À rebours de cette conception, la pensée féministe n'aura de cesse d'essayer de dégager la femme de son rôle de mère, en reléguant l'instinct maternel à l'idéologie, c'est-à-dire à un construit social et culturel. Citons tout particulièrement l'ouvrage d'Élisabeth Badinter *L'amour en plus* qui cherche à démystifier la notion d'instinct maternel :

L'amour maternel n'est qu'un sentiment humain. Et comme tout sentiment, il est incertain, fragile et imparfait. Contrairement aux idées reçues, il n'est peut-être pas inscrit profondément dans la nature féminine.⁴

gestationnelle pour celle qui accouche et une maternité d'intention pour celle qui a voulu la naissance de l'enfant et l'élèvera. En France, cette réalité est tout simplement effacée : la seule « vraie mère » est celle qui accouche. », *ibid.*

¹ Claudio Tolcachir, *El viento en un violín*, Buenos Aires, Atuel, 2011. Voir la fiche technique et l'analyse de la pièce dans le chapitre 11.

² Jean-Emmanuel Gilibert, *Dissertation sur la dépopulation* (1770), cité par Elisabeth Badinter, *L'amour en plus*, *op.cit.*, p. 221.

³ Sur cette question, on pourra se reporter à l'ouvrage de l'anthropologue et sociobiologiste américaine Sarah Blaffer Hrdy, *La femme qui n'évoluait jamais*, Paris, Payot, 2001.

⁴ Élisabeth Badinter, *L'amour en plus*, *op.cit.*, p. 23.

E. Badinter fonde son affirmation selon laquelle l'amour maternel n'est pas inné, mais contingent, sur une analyse historique de cas où cet amour semble faire défaut de manière trop généralisée pour que l'on puisse parler de cas individuels pathologiques, en particulier les pratiques de mises en nourrice des bébés – lourdes de conséquences quant à la mortalité infantile – dans tous les secteurs de la société au XVII^e et XVIII^e siècles en France : « durant une période qui dura près de deux siècles, le comportement des mères oscilla bien souvent entre l'indifférence et le rejet »¹, écrit-elle. L'amour maternel instinctif et nécessaire serait en réalité, selon Badinter, une invention « moderne », une valeur émergente du XVIII^e siècle allant de pair avec la valorisation nouvelle de l'enfant qui consacre la femme comme responsable du bien-être et du bon développement de ses petits². Cette mythification nouvelle de la maternité, dont un des points d'amarre est *l'Émile* de Rousseau, est adossée à la sacralisation de l'espace privé, royaume de la mère, et sera, selon Badinter, « la pierre d'achoppement de l'oppression féminine » et « le lieu de l'aliénation et de l'esclavage féminin »³ pour les deux siècles suivants.

Si aujourd'hui la notion d'instinct ou d'amour maternel (celui-ci n'étant qu'une dénomination moderne de celui-là, explique Badinter⁴) n'est plus incontestée, elle revient souvent au centre des débats scientifiques et surtout imprègne profondément les représentations collectives en rattachant définitivement l'image de la bonne mère aux attitudes de dévouement et de sacrifice, que Gilibert encensait déjà chez les femelles animales. L'idée que l'amour de la mère est un amour inconditionnel, qui surpasse toute forme d'attachement, est un lieu commun qui engendre une sacralisation de l'amour maternel, enracinée dans des figures tutélaires comme la Vierge Marie, et plus particulièrement dans la *pietà*, mère souffrante et éternellement dévouée. Cette représentation est fondamentale pour comprendre l'imaginaire maternel argentin, qui va de la sempiternelle mère aimante du tango, invoquée dans la citation en épigraphe – contrepoint de l'amante trompeuse et tentatrice, autre figure typique du

¹ *Ibid.*, p. 29.

² Edward Shorter, historien des mentalités, tout en ne questionnant pas l'inconditionnalité de l'amour maternel, fait un constat similaire : « Les bonnes mères sont une invention de la modernisation » écrit-il, car avant la fin du XVIII^e siècle, si les femmes aimaient leurs enfants, leur bien-être n'était pas leur priorité, voir Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 209. Et l'historien d'ajouter : « La mère traditionnelle devait avant tout faire marcher la ferme ou l'atelier car, sans son aide, tout aurait péri. C'était le besoin absolument pressant d'investir son temps dans d'autres activités qui la tenait éloignée de son nourrisson et conférait à son attitude une indifférence forcée », *ibid.*, p. 321. Elisabeth Badinter rejette cette thèse de « l'indifférence forcée » en arguant que le désintérêt pour l'enfant et la mise en nourrice prolongée loin du foyer étaient des pratiques communes à toutes les classes sociales, des milieux populaires aux classes moyennes, aisées et aristocratiques, dans lesquelles les femmes n'avaient absolument pas besoin de travailler.

³ *Ibid.*, p. 426.

⁴ « Car si on abandonne l'instinct au profit de l'amour, on conserve à celui-ci les caractéristiques de celui-là. Dans notre esprit, ou plutôt dans notre cœur, on continue de penser l'amour maternel en termes de nécessité. Et malgré les intentions libérales, on ressent toujours comme une aberration ou un scandale la femme qui n'aime pas son enfant. », Elisabeth Badinter, *ibid.*, p. 22.

tango, telle Marie opposée à Ève¹ – à ces nouvelles icônes maternelles que sont les Mères de la Place de Mai, défilant tous les jeudis depuis quarante ans pour réclamer la réapparition en vie de leurs enfants disparus pendant la dernière dictature. Judith Filc, dans son analyse des discours des Mères, souligne le fait qu’elles utilisent constamment des images « symbiotiques » qui affirment une connexion spécifique entre la mère et l’enfant disparu, une douleur sans égale que seule la mère peut éprouver, et une nécessité « naturelle », voire corporelle – c’est-à-dire que l’on ressent dans ses entrailles – à s’engager dans la recherche des disparus : «*aparecen constantemente las figuras que indican la unidad física entre madre e hijos y que recuerdan el embarazo y el nacimiento*»². Certaines Mères rejettent même la dimension politique de leur lutte et mettent en avant une obligation strictement « naturelle » liée à leur statut de mère³. Comme pour le cas des enfants « volés », la portée symbolique ambivalente des Mères de la Place de Mai, à la fois icône de courage pour les féministes et parangon d’une conception traditionnelle de la maternité, témoigne de la complexité du contexte argentin pour penser le lien de filiation, du fait du récent passé dictatorial et répressif.

Aux antipodes de la mère dévouée et sacrificielle, l’image de la mère monstrueuse, contre-nature et par la même fascinante – incarnée depuis l’Antiquité dans la figure de Médée – hante l’imaginaire collectif et resurgit périodiquement, par exemple dans le traitement médiatique extraordinaire reçu par chaque affaire pénale d’infanticide. Au-delà du débat scientifique et idéologique sur l’instinct maternel – et quelle que soit notre opinion sur la question – cette représentation sociale est déterminante pour l’appréhension de notre sujet.

Par ailleurs, à côté de la figure maternelle sanctifiée, on peut se demander quelle est la place du père. Postule-t-on également l’existence d’un instinct paternel ? L’idée même d’instinct s’appuyant sur la comparaison avec les animaux, et les mâles prenant rarement en charge leurs rejetons dans le règne animal, il est bien évident que le père n’a jamais fait l’objet, de la part des moralistes, des mêmes injonctions au dévouement et au sacrifice que la mère. Le lien de filiation a ainsi longtemps été pensé à deux vitesses, sous l’angle de la valence différentielle des sexes. Tout comme l’amour maternel incommensurable serait lié à la « nature féminine », le père, dont la nature serait du côté du *logos* et de la raison, incarnerait l’autorité et la Loi. Cela se traduit souvent par une relation plus distante et donc par une relative absence des pères, dont le lien à l’enfant est considéré comme secondaire par rapport au lien symbiotique qui unit ce dernier à la mère. Néanmoins, au XX^e siècle, des psychanalystes

¹ Sur ce stéréotype de la culture *tanguera*, on pourra écouter tout particulièrement *Pobre mi madre querida* (1948) de Homero Manzi (qui s’est accompagné d’un film éponyme sur le même sujet) et *Madre hay una sola* (1930) de Agustín Bardi. Voir également sa parodie dans *Postales argentinas* de Ricardo Bartís, analysée dans le chapitre 10.

² Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983, op.cit.*, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 205.

comme Jacques Lacan et Françoise Dolto s'emploieront à revaloriser l'importance de la paternité, tout en l'inscrivant encore dans cet héritage de distinction sexuée des rôles. Ils forgent le concept de « père symbolique » à partir de ce que Lacan appelle « le nom-du-père », signifiant qui représente l'autorité et marque chez l'enfant l'intériorisation de la Loi, nécessaire au bon développement psychique. Cette conception a pénétré profondément les imaginaires sociaux dans la mesure où ces courants psychanalytiques ont connu une forte diffusion dans les premiers médias de masse, notamment en Argentine comme nous l'avons vu, mais aussi en Europe et aux États-Unis, que l'on pense aux émissions de Françoise Dolto sur France Inter à partir des années 1960 en France, ou à celles de Winnicott sur la BBC, deux figures qui connaissent d'ailleurs un large écho du côté sud du Río de la Plata. Elisabeth Badinter fait une analyse très intéressante de la conception de la paternité véhiculée par Françoise Dolto dans ses émissions à grande audience ; la citation est un peu longue, mais il nous semble intéressant de nous y arrêter :

À la question d'un auditeur-père qui se plaignait de ne pas avoir de rapports satisfaisants avec ses enfants, lesquels se moquaient de ses tendresses et de ses baisers, F. Dolto fit la réponse suivante : « *Ce n'est jamais par le contact physique que l'amour pour le père se manifeste. Il peut y en avoir quand le bébé est petit, pourquoi pas ? Mais très tôt ils ne doivent plus exister ou le moins possible. Le père, c'est celui qui met la main sur l'épaule et dit : "mon fils !" ou "ma fille !" ; qui prend sur ses genoux, chante des chansons, donne des explications sur des images de livres ou de magazines en racontant les choses de la vie, sur tout ; il explique aussi les raisons de son absence ; [...]. Mais surtout que les pères sachent bien que ce n'est pas par le contact physique, mais par la parole qu'ils peuvent se faire aimer d'affection et respecter de leurs enfants.* ».

Ce tableau du bon père est intéressant à plus d'un titre. Il confirme d'abord l'image traditionnelle de l'homme à la fois détenteur de la parole et représentant du monde extérieur. Ensuite, il semble que le père ne puisse avoir d'autres contacts avec ses enfants que linguistiques et rationnels. C'est lui qui « dit », « chante », « raconte », « explique ». Il donne la raison des actions, et, de ce fait, transmet la loi morale universelle. En revanche, maternage et mignotage lui sont formellement interdits sous peine de perdre l'affection et le respect de ses enfants. L'amour paternel a donc ceci de particulier qu'il ne se conçoit et ne se réalise qu'à distance. Entre lui et ses enfants, la raison est l'intermédiaire nécessaire qui justement permet de conserver les distances.¹

Néanmoins, aujourd'hui les lignes de position semblent changer et le père se forge une place nouvelle, moins comme *pater familias* chargé de l'autorité, et plutôt comme figure aimante et nourricière, à l'égal de la mère, comme le signale Georges Eid : « La nouvelle construction de l'homme comme parent, autrement dit cette nouvelle paternité, est en train d'élargir le concept de parent psychologique jusqu'alors réservé à la mère »². Alors que le nom du père, désacralisé, peut maintenant être côtoyé, voire remplacé, par celui de la mère sur l'état civil de l'enfant, se pose aujourd'hui la question de la place du père, de ces nouveaux pères qui s'investissent de plus en plus dans la grossesse de leur femme, assistent à l'accouchement, prennent des congés paternité, participent au lien

¹ Elisabeth Badinter, *L'amour en plus, op.cit.*, p. 384-385.

² Georges Eid, « La famille postmoderne : intimité et parentalité », *La Revue de REDIF*, 2008, Vol. 1, p. 44.

symbiotique de la petite enfance et revendiquent eux aussi une fonction primordiale et plurielle dans la vie de l'enfant, si bien que de nouvelles dispositions juridiques, telles que la garde alternée, semblent consacrer cette convergence des rôles parentaux¹. Cette reconnaissance nouvelle d'un lien paternel équivalent au lien maternel, ainsi que la disparition des catégories d'enfants légitimes ou illégitimes sont les deux mutations majeures du lien de filiation, selon Irène Théry :

Le lien de filiation est désormais commun à tous. Les droits, les devoirs, les interdits qui constituent ce lien même sont les mêmes, que les parents soient mariés ou non mariés, unis ou séparés, qu'il s'agisse des pères ou des mères.²

Ce lien est d'autant plus important qu'il apparaît aujourd'hui comme le socle fondamental du lien familial « inconditionnel », à l'heure où le mariage n'est plus envisagé comme une union nécessairement durable, mais comme un lien souple et électif. Irène Théry analyse cette mutation en termes de déplacement de l'engagement du mariage vers la filiation :

L'engagement quoi qu'il arrive s'est déplacé du mariage vers la filiation. C'est sur elle que nous avons reporté tout notre besoin de sécurité et tout notre idéal d'indissolubilité et d'inconditionnalité.³

Une enquête d'opinion sur la société argentine, menée par TNS Gallup pour la *Universidad Austral* de Buenos Aires en 2005, tire des conclusions similaires, puisque 67% des sondés pensent que ce qui conditionne « la bonne qualité de vie familiale » est le fait d'avoir et d'élever des enfants (contre 35% qui pensent que c'est la stabilité du couple)⁴. Si l'on fait fi de la formulation quelque peu nébuleuse de « bonne qualité de vie familiale », l'enquête atteste néanmoins clairement le déplacement de l'idéal d'engagement familial du lien matrimonial vers le lien filial, et confirme par conséquent l'analyse d'Irène Théry.

Ainsi les liens de filiation et de parentalité ont évolué au cours des dernières décennies, faisant notamment une place nouvelle à la figure paternelle en pleine mutation. Pour autant, ceux-ci restent profondément marqués par un imaginaire « naturel » qui prédétermine toujours les fonctions et les attendus de chaque individu au sein de la famille. Sur la question des liens de filiation précisément, le contexte argentin achève de brouiller les cartes, car il est impossible de les envisager sans prendre en compte les crimes commis pendant la dictature, notamment le « vol » et l'adoption illégale de 500 enfants nés en prison de mères militantes séquestrées, puis assassinées. Cette histoire traumatique à la

¹ Le congé de paternité reste cependant aujourd'hui vertigineusement court par rapport au congé de maternité : 11 jours en France, et seulement deux jours en Argentine.

² Irène Théry, « Parentalité, parenté et droit de l'enfant à savoir son origine », *op.cit.*

³ Irène Théry, *ibid.*

⁴ « Los argentinos opinan sobre matrimonio y familia », enquête réalisée par TNS Gallup en décembre 2005 pour l'*Instituto de Ciencias para la Familia de la Universidad Austral* et publiée en ligne, https://issuu.com/icf-austral/docs/los_argentinos_opinan_sobre_matrimo, consulté le 14 mars 2017.

fois sur le plan individuel pour les enfants volés, familial pour leurs proches, mais aussi national, puisqu'à travers eux, c'est l'identité et la mémoire nationales qui sont en jeu, donne au lien biologique une importance qui dépasse largement la conception naturaliste de la famille et s'ancre dans des enjeux politiques spécifiquement argentins.

Néanmoins, à travers ce panorama des représentations naturalistes des liens familiaux (dominées par l'idée de valence différentielle entre les sexes dans l'axe horizontal du couple et le primat du lien de sang dans l'axe vertical de la filiation), nous avons tenté de montrer comment l'idée essentialiste de la famille naturelle, au-delà même de sa pertinence ou des polémiques, imprègne encore profondément nos sociétés occidentales, et tout particulièrement l'Argentine (pour les raisons citées précédemment), et ce, non seulement dans les milieux traditionnels et conservateurs se mobilisant pour que le socle familial demeure « un papa et une maman », mais aussi à travers un vaste ensemble de représentations collectives sous-jacentes. C'est un fondement idéologique – au sens large du terme – de la culture occidentale, qui va bien au-delà des oppositions partisans sur le genre, et que l'on retrouve derrière l'image d'Épinal de la famille idéale, modèle naturel de cohésion et d'unité, véhiculée entre autres par les discours publicitaires traditionnels que nous évoquons dans le premier chapitre¹.

¹ La promotion des produits alimentaires en particulier semble friande de familles idéales, réunissant plusieurs générations tout sourire autour de la table familiale, le repas de famille étant le symbole par excellence de l'unité familiale, de la communion du groupe dans le partage de la nourriture. Par ailleurs, on pourrait signaler une spécificité de la publicité argentine dans la tendance à promouvoir les boissons alcoolisées (bières et *Fernet* tout particulièrement) à partir d'une segmentation genrée de l'espace social, dans la mise en scène du groupe d'amis hommes ou du groupe d'amis femmes, mais jamais d'un groupe d'amis mixte. Groupes familiaux unis pour vendre les produits alimentaires, groupes amicaux genrés pour vendre les produits alcoolisés, ces quelques observations superficielles en disent long sur le poids des représentations et nous laissent penser que le marketing publicitaire argentin mériterait sans doute une analyse sociologique approfondie.

V. « Crise de la famille » ou fin du modèle essentialiste ?

« À mesure que se perdent les anciennes mœurs, les situations privées s'ébranlent. [...] Notre plus fatale erreur est de désorganiser par les empiètements de l'État l'autorité du père de famille, la plus naturelle et la plus féconde des autonomies, celle qui conserve le mieux le lien social [...]. »

Frédéric Le Play, *L'organisation de la famille selon le vrai modèle signé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*.¹

Si le modèle naturel de la famille est toujours un puissant vecteur de représentations, il semble pourtant aujourd'hui attaqué de toute part. Face à la diversité des pratiques familiales observables dans la société occidentale, le cadre normatif de la famille naturelle s'étiole et devient un axe de polarisation politique. Le désarroi engendré par la difficulté d'appréhender les nouvelles réalités familiales donne lieu à des discours sur une « crise de la famille », liée à une « décadence des valeurs » qui pourrait aboutir à la mort de la cellule familiale et à l'abolition de « la » famille.

L'inexorable mouvement d'émancipation des femmes, qui les a fait sortir du foyer et entrer dans le monde du travail, ainsi que la maîtrise de la contraception qui délie de manière définitive le désir et la sexualité de la procréation, transgressent l'ordre supposément naturel de la différenciation sexuée des rôles et sont « le moteur majeur »² des mutations familiales selon Irène Théry. De même, le droit au divorce par consentement mutuel, le recul du mariage, la généralisation du concubinage et la disparition de la notion même d'enfant légitime (au profit de celle d'enfant reconnu) portent un coup fatal à l'institution matrimoniale en tant que socle de la stabilité familiale : la primauté des liens conjugaux ne va plus de soi. Bien entendu, ces transformations culturelles, si elles sont observables dans tout le monde occidental³, ne se font pas à la même vitesse, et surtout ne sont pas accompagnées de la même manière par le droit, dans les différents pays. Ainsi en Argentine, l'avortement est-il toujours un délit sévèrement puni par la loi⁴, alors qu'en France les débats se sont plutôt polarisés sur

¹ Frédéric Le Play, *La famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*, (1871) Tours, Alfred Mame et Fils Éditeurs, 1884.

² Irène Théry, « À quoi ressemblera la famille en 2050 ? », conférence prononcée le 4 septembre 2015 lors du cycle de conférences *2050-Demain si j'y suis*.

³ Pour Irène Théry, ces mutations provoquées par le mouvement d'émancipation féminine, ne se réduisent pas au cadre occidental, et sont visibles à l'échelle planétaire bien que certaines régions et cultures y opposent des résistances plus fortes que d'autres, *ibid.*

⁴ Depuis 2015 et la création du collectif *NiUnaMenos* en réaction à la révélation d'une vague de féminicides, le mouvement féministe a pris une incroyable ampleur en Argentine et a débouché sur une mobilisation inédite pour la légalisation de l'IVG. Sous la bannière symbolique du « foulard vert » (en référence au foulard blanc des *Madres* et *Abuelas de Plaza de Mayo*) et le slogan « *Educación sexual para decidir; Anticonceptivos para no abortar; Aborto legal para no morir* », une

la question du « mariage pour tous », que l'Argentine, elle, avait légalisé dès le 15 juillet 2010 par la *Ley de Matrimonio Igualitario*, qui autorise également l'adoption homoparentale. Toujours est-il que si avortement et mariage homosexuel suscitent tant de polémiques, c'est qu'ils transgressent l'ordre supposé « naturel » de procréation. Notons néanmoins que l'Argentine fait figure de pionnière en matière d'évolution du droit – à l'exception notable du cas de l'avortement – puisque le gouvernement argentin a également voté le 9 mai 2012 la reconnaissance du droit à l'identité de genre¹ et en 2013 le droit à la procréation médicalement assistée gratuite pour toutes les femmes.

Ce sont sans doute ces bouleversements profonds de l'institution familiale qui expliquent la résurgence de discours décadentistes proclamant déjà la fin de la famille à l'aune d'une modernité dégénérée. Mais les nouvelles Cassandres familialistes ne sont pas les premières en leur genre, car le sentiment de crise est latent dans tout le discours essentialiste depuis la Révolution française, ainsi que nous avons tenté de le montrer précédemment, et comme le rappelle si bien la citation de Frédéric Le Play en épigraphe. La grandiloquence du titre de l'ouvrage de Le Play, *L'organisation de la famille selon le vrai modèle de toutes les races et tous les temps*, si elle peut faire sourire aujourd'hui, n'est pourtant que la juste traduction d'une pensée essentialiste qui conduit fatalement à exclure et rejeter comme déviantes, primitives, anormales ou décadentes, les pratiques familiales ne pouvant se circonscrire à ce schéma. Alors, nous dirigeons-nous vers une inexorable dissolution de la famille qui mettrait en danger le corps social dont elle est le socle ? Élisabeth Roudinesco nous rappelle que, s'il y eut un temps où la contestation de l'ordre social a pu avoir pour mot d'ordre l'abolition de la famille, carcan dont il fallait se libérer², il y a au contraire aujourd'hui une véritable revalorisation de

mobilisation exceptionnelle a réussi à faire adopter à l'Assemblée, pour la première fois de l'histoire argentine, le 14 juin 2018, un projet de loi pour la légalisation de l'IVG jusqu'à la 14^{ème} semaine de grossesse, enterré ensuite par un vote négatif du Sénat en août 2018. Une nouvelle proposition de loi vient d'être déposée en mai 2019.

¹ « La loi votée reconnaît le droit à toute personne de se définir homme ou femme, indépendamment du sexe qui lui a été "assigné" à la naissance. Il devient donc possible de faire modifier sur simple déclaration à l'état civil, son prénom, son sexe, la photo de sa carte d'identité ainsi que son extrait de naissance. Le tout sans avoir à fournir d'explication, encore moins à passer devant un psychiatre ou sous le bistouri d'un chirurgien – ce qu'impose la France », écrit Angeline Montoya, « Transsexualité, l'Argentine en pointe », *Le Monde diplomatique*, janvier 2016, p. 22. La journaliste relaie par ailleurs dans le même article l'explication de l'avocat et membre du Front national pour la loi sur l'identité de genre, Emiliano Litardo, qui fait une connexion intéressante entre ces avancées sociétales et la lutte des Mères et Grands-mères de la place de Mai, alors même que leur conception de l'identité et de la filiation repose sur des principes diamétralement opposés : « En Argentine, ces trente dernières années, les "grands-mères de la place de Mai" ont construit l'idée que l'identité était un droit humain. Le mouvement pour la diversité sexuelle s'est inspiré de ce combat, en lui donnant une autre signification : là où les "grands-mères" voient l'identité en termes biologiques et essentialistes, les trans l'interprètent comme une construction sociale et un choix personnel », *ibid.*

² Elle cite notamment André Gide qui écrit dans les *Nourritures terrestres* : « Familles, je vous hais ! Foyers clos ; portes refermées ; possessions jalouses du bonheur » ; ainsi que Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean Genet et Felix Guattari revendiquant un « droit à la différence » dans un numéro spécial de la revue *Recherches* intitulé *Trois milliards de pervers* : « La famille était alors contestée, rejetée, déclarée funeste à l'épanouissement du désir et de la liberté sexuelle. Assimilée tantôt à une instante colonisatrice, elle semblait transporter tous les vices d'une oppression patriarcale, interdisant aux femmes la jouissance de leur corps, aux enfants celle d'un autoérotisme sans entraves, aux marginaux le droit de déployer leurs fantasmes et leurs pratiques perverses. » in *La famille en désordre, op.cit.*, p. 8-9.

l'institution familiale – devenue un cadre polymorphe – comme en témoigne la volonté d'intégration à la norme que représente la revendication du droit au mariage, et donc à fonder une famille, par la communauté homosexuelle. Contre une supposée crise des valeurs ou une quelconque mise à mort de l'institution familiale, Irène Théry ne cesse de nous rappeler que la famille reste une valeur primordiale de nos sociétés :

Dire que les valeurs se perdent, c'est ne pas comprendre le changement du monde dans lequel nous vivons. Il n'y a pas moins de valeurs, mais d'autres valeurs.¹

La famille va très bien, c'est la valeur numéro 1 des jeunes et c'est une institution d'une extraordinaire vitalité qui a été capable de changer énormément sans jamais être affaiblie.²

Sur ce point aussi, l'enquête d'opinion «*Los argentinos opinan sobre matrimonio y familia*» converge avec les conclusions de la sociologue française, puisque 80% des sondés affirment que la famille est «*el eje articulador en el que debería estar centrada una sociedad*»³. Le conditionnel met d'ailleurs en évidence un sentiment de crise diffus (puisque la formulation semble suggérer que la famille n'est plus la valeur socle de la société), mais qui est aussitôt démenti par le pourcentage écrasant de réponses réaffirmant le primat de la famille dans la société. Ce paradoxe est à l'image des représentations dominantes sur la famille entre maintien au sommet de l'échelle des valeurs, et impression d'une mise en danger sans précédent de la « cellule » familiale. En effet, c'est l'assimilation, parfois inconsciente, du générique « famille » à la cellule familiale traditionnelle et naturaliste qui engendre une certaine confusion et les paradoxes dont sont empreints les discours sur la crise de la famille.

Car ce qui est réellement en crise, c'est le modèle unique et supposément universel de la famille naturelle auquel le réel, dans sa diversité, n'est plus réductible. Les modifications du vocabulaire sociologique reflètent ce glissement : pour désigner les familles ne correspondant pas au modèle nucléaire classique (présence des deux parents, de sexes opposés, et des enfants), on ne parle plus de « familles instables » (terme d'ailleurs inventé par Frédéric Le Play), mais de familles « monoparentales » ou « recomposées » pour essayer de ne pas projeter de jugement moral dans la dénomination de ces formes nouvelles. De même, les sciences sociales rejettent aujourd'hui la dichotomie entre « famille intacte » et « famille brisée » et on assiste à un recul du terme de « parenté », au profit de celui de « parentalité » qui ouvre la voie à une reconnaissance du caractère social, et plus

¹ Irène Théry, « Parentalité, parenté et droit de l'enfant à comprendre son origine », *op.cit.*

² Irène Théry, « À quoi ressemblera la famille en 2050 ? », *op.cit.*

³ «*Los argentinos opinan sobre matrimonio y familia*», *op.cit.*

seulement biologique, des parents¹. La famille naturelle se trouve ainsi dynamitée par un désordre normalisé et le triomphe du multiple sur l'un, ce que synthétise très bien Jean-Philippe Pierron :

Il s'ensuit d'ailleurs pour le sociologue de la famille, que la famille « normale » aurait statistiquement disparue, si l'on entend par là le modèle bourgeois de la famille nucléaire (parents mariés avec enfants). La norme de la famille serait aujourd'hui qu'il n'y a plus de normes, dans le vaste chantier des recompositions familiales. Démariage, parentalité, beau-père ou demi-frère, Pacs, homoéducation, famille biologique ou monoparentale... dessineraient une constellation sémantique qui donne à penser moins l'être familial que des fluctuations du lien. C'est ce qu'enregistre le glissement lexical de « famille », figure emblématique de l'autorité, vers « parentalité », terme qui recouvre les variations du lien.²

Si la famille n'est pas une essence immuable et admet de multiples « variations du lien », qu'est-ce qui fait la spécificité de ce lien familial ? Est-il possible de définir des caractères invariants de la famille malgré la diversité de ses expressions ? Par ailleurs si la famille n'est pas la cellule de base naturelle de la société, comment penser le rapport entre le social et le familial, entre la micro-société que constitue une famille et la société dans son ensemble ? Y a-t-il toujours une corrélation nécessaire entre les deux plans ?

¹ Nous nous appuyons ici sur l'article de Georges Eid, « La famille postmoderne : intimité et parentalité », *op.cit.*

²Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 31.

Chapitre 3

Sortir de l'essentialisme : la famille comme fait social et historique

Aux conceptions essentialistes de la famille que nous venons de présenter, s'opposent les approches dites constructivistes du fait familial. Celles-ci supposent que la famille n'est pas une donnée naturelle, originaire et figée dans sa forme, mais un construit social, c'est-à-dire le produit de la société, et non plus sa cellule de base. Autrement dit, il y a un renversement de perspectives et ce sont les sociétés qui modèlent les familles, et non plus la famille qui serait l'élément minimal à partir duquel la société prendrait forme. Dès lors, la famille n'est plus un ordre naturel, mais un fait social. Néanmoins, les deux approches – essentialiste et constructiviste – ne sont pas toujours aussi antagoniques qu'il n'y paraît à première vue, ou du moins ce sont les deux pôles extrêmes du large éventail des possibles analyses du fait familial. Entre le « tout est donné » et le « tout est construit », se déploient plus subtilement les diverses approches de la famille. Rappelons à titre d'exemple comment Durkheim en appelait paradoxalement à la nature dans son essai sur le suicide comme fait social¹, et il ne faut pas s'étonner non plus de trouver chez des auteurs essentiellement naturalistes, comme Frédéric Le Play, les prémices d'une vision proprement sociologique de la famille.

Après avoir déplié les soubassements idéologiques de l'expression « cellule de base de la société » pour écarter une conception naturaliste de la famille, ce chapitre s'attelle à ses approches sociales, dont certaines peuvent aussi être la rampe de lancement de discours sur la « crise de la famille ». Tout en posant un certain nombre de jalons théoriques et historiques, il s'agit là encore de déconstruire certains mythes et représentations (comme l'idée d'une « nucléarisation de la famille », ou de sa « désinstitutionnalisation ») pour dégager l'analyse théâtrale des fausses évidences et des interprétations biaisées. C'est également l'occasion de resituer dans leur histoire certains phénomènes qui aujourd'hui peuvent sembler aller de soi, tels que l'antagonisme public/privé. En approfondissant l'idée que la famille est un fait social, ce chapitre la présente comme un espace nécessairement conflictuel et ouvre la voie à notre hypothèse selon laquelle tout lien (et le lien familial en premier lieu) est un maillage complexe entre le même et l'autre.

¹ Voir le chapitre 2.

I. Quand l'alliance prime sur le sang : perspectives anthropologiques

« Rien ne serait plus faux que de réduire la famille à son fondement naturel. [...] le procès naturel de la filiation ne peut suivre son cours qu'intégré au procès social de l'alliance. »

Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*¹

Bien que Claude Lévi-Strauss, fondateur de l'anthropologie structurale, réfute toute existence d'une famille naturelle, comme il l'énonce très clairement dans la citation en épigraphe, force est de constater, nous dit-il, que la famille est un fait universel. Cela ne veut pas dire qu'il existe une forme de famille universelle – présumé qui serait essentialiste – mais que la vie familiale existe partout, ou du moins dans toutes les sociétés ayant été recensées par les multiples études ethnographiques². Confronté à cette inépuisable diversité des formes familiales, l'anthropologue va alors tenter de dégager des « invariants » du phénomène observé, pour comprendre ce qui en fait le fondement et la singularité³. Ainsi Lévi-Strauss construit-il un « modèle réduit » de la famille à partir des quelques propriétés invariantes qu'il a pu observer. La première est le mariage, non pas dans la forme particulière que nous lui connaissons, mais en tant qu'union – temporaire ou pas – entre un homme et une femme, socialement approuvée ; de cette union, naissent des enfants, seconde invariante ; et enfin « les membres de la famille sont unis entre eux par des liens juridiques, des droits et des obligations » ainsi qu'un « réseau précis de droits et interdits sexuels »⁴ : « toujours et partout, l'existence de la famille entraîne des prohibitions, rendant impossibles ou à tout le moins condamnables certaines unions »⁵. Lévi-Strauss fait ici allusion à la prohibition de l'inceste qui est pour lui, comme pour la psychanalyse, un phénomène universel et le fondement non seulement de l'ordre familial, mais aussi de l'ordre social. Néanmoins, Lévi-Strauss diverge de la pensée de Freud dans la mesure où, pour lui, cette prohibition de l'inceste ne saurait en aucun cas avoir un fondement naturel ou psychologique. Ainsi répond-il à

¹ Claude Lévi-Strauss, « La famille », in *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 83. Cet article de Lévi-Strauss, sur lequel nous nous appuyons largement dans ce paragraphe est, selon le terme employé par son auteur, une sorte d'« abrégé » de l'ensemble des problèmes traités dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

² « Le fait de la famille est universel, les formes sous lesquelles elle se manifeste n'ont guère de pertinence, au moins eu égard à la nécessité naturelle » écrit très clairement Lévi-Strauss, « La famille », *op.cit.*, p. 80.

³ Au-delà de l'objet d'étude familial, la recherche d'invariants est la base de la méthode de l'anthropologie structurale, comme l'explique Lévi-Strauss : « Invariantes à travers les époques et les cultures, elles seules pourront permettre de surmonter l'antinomie apparente entre l'unicité de la condition humaine, et la pluralité inépuisable des formes sous lesquelles nous l'appréhendons », « L'ethnologue face à la condition humaine », in *Le regard éloigné*, *op.cit.*, p. 62 :

⁴ Claude Lévi-Strauss, « La famille », *op.cit.*, p. 71.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 81.

ceux qui avanceraient l'argument selon lequel certaines espèces animales évitent les unions sexuelles entre individus étroitement apparentés :

À supposer que ces faits [...] soient correctement interprétés par les observateurs, on méconnaîtrait, en les extrapolant, la différence essentielle qui sépare les conduites animales des institutions humaines : seules celles-ci mettent systématiquement en œuvre des règles négatives pour créer des liens sociaux.¹

Car pour l'anthropologue, la prohibition de l'inceste, loin d'être un instinct naturel, est au contraire ce qui fonde l'ordre culturel et social (par opposition à l'ordre naturel), dans la mesure où elle régule la répartition des femmes et établit le principe de l'échange et la règle de la réciprocité. Autrement dit, s'il faut, pour fonder une famille, un homme et une femme, la condition préalable est la préexistence de deux autres familles, desquelles seront issus cet homme et cette femme. Cela induit une « interdépendance sociale des familles biologiques » qui doivent « échanger des femmes »² avec d'autres groupes familiaux pour permettre la composition de nouvelles familles, et ce, indéfiniment ; dès lors, c'est l'alliance, et non pas la nature, qui fonde la réalité familiale.

En vérité, on aurait du mal à concevoir ce que put être une organisation sociale élémentaire sans lui donner pour assise la prohibition de l'inceste. Car celle-ci opère seule une refonte des conditions biologiques de l'accouplement et de la procréation. Elle ne permet aux familles de se perpétuer qu'enserrées dans un réseau artificiel d'interdits et d'obligations. C'est là seulement qu'on peut situer le passage de la nature à la culture, de la condition animale à la condition humaine, et c'est par là seulement qu'on peut saisir leur articulation. [...] En s'opposant aux tendances séparatistes de la consanguinité, la prohibition de l'inceste réussit à tisser des réseaux d'affinité qui donnent aux sociétés leur armature, et à défaut desquels aucune ne se maintiendrait.³

En ce sens, la famille s'inscrit dans un ordre symbolique qui fait passer l'homme de la nature à la culture, de la biologie à la norme, de l'instinct à la Loi. La spécificité du lien familial est donc qu'il déborde le lien purement biologique (qui existe aussi chez les animaux) pour être un lien social. De ce fait, au-delà de considérations strictement génétiques pour éviter la consanguinité, la prohibition de l'inceste s'affirme dans l'inconscient collectif comme garante de la Loi et de l'ordre social symbolique, et c'est pour cela que c'est l'ultime tabou. Or, dans le théâtre indépendant de post-dictature, on peut remarquer la récurrence inédite du motif de l'inceste⁴. Loin d'en faire le reflet d'un quelconque

¹ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 82.

² Lévi-Strauss, conscient que l'expression « échange des femmes » puisse choquer, tient à rassurer son lectorat féminin : « Que des lectrices alarmées de se voir réduites au rôle d'objets d'échange entre des partenaires masculins, se rassurent : les règles du jeu seraient les mêmes si l'on adoptait la convention inverse, faisant des hommes des objets d'échange entre des partenaires féminins. », *ibid.*, p. 90. Les anthropologues féministes comme Gayle Rubin lui rétorqueront néanmoins qu'il n'est pas anodin d'avoir justement choisi de parler d'échange des femmes, s'il eût été parfaitement égal de parler d'échange des hommes. Le choix de Lévi-Strauss révélerait ainsi comment la domination masculine se cache derrière des paroles faussement innocentes.

³ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 83-84.

⁴ L'inceste n'est pas une nouveauté sur les planches du théâtre, mais la prolifération inédite de ce motif, qui en fait une véritable « tache thématique » (voir le chapitre 7 pour ce concept), est signifiante dans le théâtre de post-dictature.

dérèglement des mœurs dans un contexte décadent, on peut y voir la projection d'un moment historique particulier où, suite au traumatisme de la dictature, le pacte politique et social semble déchiré¹. La levée symbolique du tabou de l'inceste sur les scènes théâtrales pourrait ainsi traduire l'ébranlement profond de l'organisation sociale dont cette prohibition était l'assise symbolique, comme une manière de projeter dans l'imaginaire l'effondrement de tous les repères. Nous croiserons plusieurs fois ce motif au fil de la Troisième Partie, mais nous pouvons déjà citer à titre d'exemple paradigmatique *La familia argentina* d'Alberto Ure². Dans ce drame réaliste à l'humour noir, un psychanalyste (Carlos) avoue à sa femme (Laura) qu'il entretient depuis plusieurs années une relation avec la fille de celle-ci (Gaby), alors qu'il l'a lui-même élevée depuis toute petite comme si elle était sa fille. Tout comme le fait que Gaby soit adulte évite de sombrer dans le sordide, ce décalage du père biologique au beau-père permet de souligner la dimension sociale du lien de parenté et donc de l'inceste : «*Decime, ¿ustedes se dan cuenta de que son dos degenerados? ¿Vos te das cuenta de que para ella, para esa putita de cuarta, vos sos el padre? ¿Te das cuenta de que son padre e hija y se hacen de novios?*»³, lance Laura à Carlos. Le fait que ce père incestueux soit psychanalyste ajoute au truculent de la situation et souligne la rupture de toute Loi symbolique. «*Y no me vengas con lo que simboliza... A veces pienso que lo único que no es simbólico es el dinero*»⁴, rétorque plus loin Carlos, se faisant l'écho d'un contexte socio-politique, au tournant des années 1990 où rien ne semble plus faire sens, où l'ordre symbolique s'est dilué jusqu'à l'absurde et où seul l'argent, peut-être, pourrait devenir l'assise du corps social : «*Se ve que vino la mano del salvajismo*»⁵, ajoute Laura, reprenant l'opposition structurante dans l'imaginaire argentin entre civilisation et barbarie, et *in fine* entre nature et culture, instinct et Loi. «*Se han visto cosas peores y no ha pasado nada. No puede pasar nada*»⁶, conclut Carlos dans un constat désolant de l'effondrement des barrières symboliques, qui traduit dramatiquement, nous semble-t-il, un sentiment de confusion face à la décomposition du tissu social. Le titre de la pièce, avec son article défini singulier «*la familia argentina*», comme si ce triangle incestueux était la définition même de l'organisation familiale vernaculaire, en souligne la portée métaphorique et socio-politique :

¹ Voir le chapitre 9.

² Alberto Ure, *La familia argentina*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 2011. Cette unique pièce écrite (en 1989) par Alberto Ure, surtout connu pour son travail de mise en scène (il est notamment le metteur en scène en 1977 de *Telarañas* de Pavlovsky, une des pièces phares de notre corpus) n'a été créé qu'en 2011 au Centro Cultural de la Cooperación, sous la direction de Cristina Banegas, avec la distribution suivante : Luis Machín (qui jouait d'ailleurs le gamin dans *Telarañas*), Claudia Cantero et Carla Crespo.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

l'inceste est à l'image d'une grande perte de repères à l'échelle nationale. Le retournement du lien familial dit, sur le plan symbolique, la distorsion du lien social.



Figure 12 - La familia argentina d'Alberto Ure (mise en scène : Cristina Banegas)¹

En admettant avec Lévi-Strauss que la famille est un fait social, revenons maintenant, pour les mettre en perspective, aux postulats essentialistes sur l'organisation de la famille naturelle, et tout d'abord au problème de la division sexuée des rôles. Comme l'on peut s'y attendre, l'anthropologue rejette en bloc toute conception naturaliste du genre, qu'il qualifie de « robinsonnades génitales »² ; mais s'il en réfute tout fondement naturel, Lévi-Strauss ne reconnaît pas moins dans la division sexuelle du travail, c'est-à-dire des rôles, un phénomène universel et inhérent à la famille :

Il en est de la division sexuelle du travail comme de la famille : elle aussi repose sur un fondement social plutôt que sur un fondement naturel. Sans doute, dans tous les groupements humains, les femmes mettent au monde les enfants, les nourrissent et prennent soin d'eux, tandis que les hommes s'emploient à la chasse et à la guerre. Pourtant, cette même répartition apparemment naturelle des tâches n'est pas toujours nette : les hommes n'enfantent pas, mais dans les sociétés qui pratiquent la couvade, ils doivent se conduire comme s'ils le faisaient. [...] Il faut donc distinguer le *fait* de la division du travail, pratiquement universel, et les *modalités* selon lesquelles, ici et là, on répartit les tâches entre les sexes. Ces modalités relèvent, elles aussi, de facteurs culturels ; elles ne sont pas moins artificielles que les formes de la famille elle-même.³

Néanmoins, en faisant de l'union d'un homme et d'une femme un des fondements du fait familial, Lévi-Strauss mobilise en définitive un critère biologique et exclut par là-même les homosexuels de la famille, comme il l'énonce d'ailleurs clairement quand il parle de « la différence des sexes » comme « condition essentielle à [ses] yeux (bien que les revendications des homosexuels commencent à la battre en brèche) de la fondation d'une famille »⁴. Ainsi tout en posant le primat de l'alliance et de l'ordre symbolique, Lévi-Strauss n'écarte pas complètement l'ordre biologique et ce qui semblait être des « évidences » naturelles. Cela lui vaudra de sévères critiques de la part d'anthropologues féministes comme Gayle Rubin pour qui le tabou de l'inceste suppose un tabou de l'homosexualité⁵. Rappelons

¹ Source : *Alternativa Teatral* (photos d'Andrés Barragan).

² Martine Gestin et Nicole-Claude Mathieu, « Claude Lévi-Strauss et (toujours) l'échange des femmes : analyses formelles, discours, réalités empiriques », in *Derrière les sciences sociales, le genre, op.cit.*, p. 64.

³ Claude Lévi-Strauss, « La famille », *op.cit.*, p. 79-80.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 78.

⁵ Les critiques de Gayle Rubin sont analysées par Martine Gestin et Nicole-Claude Mathieu, « Claude Lévi-Strauss et

par ailleurs que pour Lévi-Strauss les « structures » invariantes que l'on retrouve dans tout ordre symbolique ne sont pas seulement des catégories mentales abstraites (comme dans la pensée platonicienne ou kantienne), mais ont un « fondement naturel », selon ses propres mots, et sont inscrites dans le corps :

[...] l'analyse structurale ne se met en marche dans l'esprit que parce que son modèle est déjà dans le corps. [...] Par des voies jugées à tort hyperintellectuelles, le structuralisme redécouvre et amène à la conscience des vérités plus profondes que le corps énonce déjà obscurément ; il réconcilie le physique et le moral, la nature et l'homme, le monde et l'esprit.¹

On voit donc que les frontières entre naturalisme et constructivisme peuvent être plus poreuses qu'elles n'y paraissent, ce qui témoigne une fois de plus de la difficulté d'appréhender la réalité familiale. Toujours est-il que la perspective anthropologique, même si elle ne rejette pas tout fondement naturel, affirme le primat de l'ordre symbolique et de l'alliance sur la nature et la procréation, pour que des liens biologiques se constituent en liens familiaux. Autrement dit, pour reprendre l'expression par laquelle Jean-Philippe Pierron ouvre son essai philosophique sur la famille : « Les rats ont une lignée et les hommes un lignage »². Or l'ordre symbolique est un système de significations qui varie d'une société à l'autre car, contrairement à l'ordre supposément naturel, c'est une réalité dynamique dont la cohérence se fonde sur l'imbrication d'éléments universels (comme la prohibition de l'inceste) et d'éléments dépendants de chaque société et de leur milieu. C'est là le principe de base de l'anthropologie structurale qui postule l'action de deux déterminismes de type différent sur les sociétés : d'une part, il y aurait des contraintes de structure, intrinsèques à l'esprit humain et donc universelles, et d'autre part des contraintes liées aux conditions écologiques, économiques, techniques des sociétés, c'est-à-dire les contraintes extrinsèques du milieu. « En s'ajustant l'un à l'autre, ces deux ordres de réalité se fondent et constituent alors un ensemble signifiant »³ écrit Lévi-Strauss. Cette grille d'analyse, inspirée de la linguistique structurale⁴, sert à

(toujours) l'échange des femmes : analyses formelles, discours, réalités empiriques », *op.cit.*, p. 67-68.

¹ Claude Lévi-Strauss, « Structuralisme et écologie », in *Le regard éloigné*, *op.cit.*, p. 165.

² Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille*, *op.cit.*, p. 13.

³ Claude Lévi-Strauss, « Structuralisme et écologie », *op.cit.*, p. 146.

⁴ Selon Lévi-Strauss, la linguistique structurale (et en particulier les travaux de Roman Jakobson) est un modèle méthodologique dans la mesure où elle incite à rechercher des rapports de structure au lieu de se perdre dans la multiplicité du réel ; il faut « s'affranchir de la considération des termes, pour s'élever à celui des relations ». Ainsi Lévi-Strauss postule-t-il une analogie entre les éléments de construction de l'ordre symbolique (« mythèmes » ou propriétés invariantes) et les « phonèmes » en linguistique, en tant qu'éléments primaires mais vides de sens qui doivent être combinés pour créer un système cohérent de significations : « [...] de même que le phonème comme forme est donné dans toutes les langues au titre de moyen universel par lequel s'instaure la communication linguistique, la prohibition de l'inceste, universellement présente [...] constitue elle aussi une forme vide, mais indispensable pour que devienne à la fois possible et nécessaire l'articulation des groupes biologiques dans un réseau d'échanges qui les met en communication. », Claude Lévi-Strauss, « Les leçons de la linguistique », préface au livre de Roman Jakobson, *Six Leçons sur le son et le sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, rééditée dans *Le regard éloigné*, *op.cit.*, p. 196.

comprendre l'ordre symbolique de chaque société, que l'anthropologue appréhende à travers ses manifestations diverses, des mythes aux formes familiales. Ainsi, si la prohibition de l'inceste est conçue comme une propriété invariante universelle, les formes familiales concrètes dépendent du système symbolique de chaque société et ne peuvent être comprises que si elles sont mises en relation avec le système social dans son ensemble. Il nous semble important ici de souligner que l'on n'est plus dans une conception essentialiste, qui cherche à cerner un « être familial » figé et abstrait, mais dans une approche dynamique qui s'attache aux liens ; pour le dire autrement, la famille n'est plus un être en substance, mais un être en relation, ce qui nous rappelle que s'intéresser aux familles, c'est avant tout s'intéresser aux sociétés.

II. Quelles familles dans quelles sociétés ?

Comme l'a montré l'anthropologie, les formes familiales varient selon les coordonnées spatio-temporelles, et ces variations se font au diapason des conditions sociales, économiques, culturelles et politiques qui caractérisent chaque espace et chaque moment historique. Nous n'avons malheureusement pas la possibilité, dans le cadre de ce travail déjà prolifique, de nous étendre sur les nombreux systèmes familiaux qui diffèrent profondément de notre modèle occidental, que l'on pense aux structures africaines où l'oncle joue un rôle prépondérant, ou aux familles « asymétriques » indiennes (modèle endogame qui peut se comprendre en articulation avec le système de castes à l'échelle sociale), pour ne citer que quelques exemples. Sur ce sujet, nous renvoyons aux divers ouvrages d'analyse des systèmes familiaux de l'anthropologue et démographe Emmanuel Todd, qui a montré comment modèles familiaux et structures sociales s'influencent réciproquement, dans une boucle de rétroaction continue qui désarme toute velléité unicausale¹. Bien que tout cela soit passionnant, nous nous contenterons ici d'aborder le patron familial occidental, qui se transforme profondément à partir de la fin du XVIII^e siècle, sous l'action de l'industrialisation, de l'urbanisation

¹ On pourra lire notamment *La troisième planète. Structures familiales et systèmes idéologiques*, Paris, Seuil, 1983. L'auteur y dégage une typologie de huit grands patrons familiaux et démontre l'étroite imbrication de ce « substrat anthropologique » avec les idéologies et systèmes politiques et religieux à même de se développer sur les différents territoires : « On peut formuler une hypothèse absolument générale : partout, la sphère idéologique est une mise en forme intellectuelle du système familial, une transposition au niveau social des valeurs fondamentales qui régissent les rapports humains élémentaires : à chaque type familial correspond un type idéologique et un seul », *ibid.*, p. 26. La formulation est un peu péremptoire, mais cette ambition totalisante (qui peut être regrettable et a valu à l'auteur quelques critiques avisées) n'enlève rien aux démonstrations étonnantes que fait l'auteur et aux correspondances convaincantes qu'il établit entre systèmes familiaux et systèmes idéologiques.

et du paradigme idéologique libéral, ouvrant ainsi la voie à ce que l'historiographie classique appelle « la famille moderne ».

Là encore, comme pour les représentations analysées dans le chapitre précédent, la famille argentine a une évolution en grande partie similaire à celle observée en Europe et en Amérique du Nord, c'est-à-dire dans les pays « centraux » du « capitalisme avancé », selon la terminologie propre aux sciences sociales argentines. Celles-ci envisagent en effet l'insertion de l'Argentine (et de l'ensemble des pays d'Amérique latine) dans le monde occidental, à partir d'une opposition centres-périphéries, liée d'une part à un léger décalage temporel des transformations économiques et sociales, et d'autre part au rôle économique dévolu aux pays « périphériques », à savoir essentiellement l'exportation de matières premières, qui les subordonne en matière économique aux pays dits « centraux », principalement l'Angleterre dans le cas argentin¹. Ainsi, à partir du milieu du XIX^e siècle, l'Argentine s'insère pleinement dans l'économie mondiale capitaliste, en développant un modèle agro-exportateur basé sur la production et l'exportation de viande, de cuir, de laine et de blé, qui deviennent le point nodal de la croissance économique et de la « modernisation » du pays entre 1870 et 1930. José Luis Moreno recense sur cette période l'occupation et la mise en production de plus de soixante millions d'hectares, la construction (à l'aide de capitaux anglais) de 20 000 km de chemin de fer, de ports, de grands entrepôts frigorifiques dans les métropoles et l'installation précoce d'un réseau d'électricité, de gaz et de téléphone. Buenos Aires est même la première ville du continent sud-américain à se doter d'un métro en 1913². Ce boom économique s'appuie sur une main d'œuvre immigrée, qui arrive massivement (notamment d'Europe du sud) pendant cette période dite de l'« *aluvión migratorio* », et qui se masse dans les quartiers pauvres des grandes villes³. À cette urbanisation forcenée du fait des vagues migratoires (en 1914, 53% du pays est déjà urbain), s'ajoute un exode rural massif, à partir des années 1930, lié à l'industrialisation (via la politique dite de

¹ Voir Susana Torrado, *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003. Toute l'analyse de Susana Torrado repose sur l'axe centres-périphéries, que ce soit pour l'avènement de la « famille moderne » ou celui de la « famille post-moderne ». Néanmoins, il nous semble aujourd'hui que cet axe centres-périphéries pourrait être interrogé à la lumière de l'histoire récente. La crise argentine de 2001 par exemple a été un terrible présage de l'épuisement du système économique libéral et de la crise de 2008 dans l'ensemble du monde occidental. De même les formes politiques et sociales alternatives qui ont émergé à la suite de la crise de 2001 en Argentine semblent aujourd'hui trouver un écho dans celles qui apparaissent en Europe, en particulier en Espagne, que l'on pense aux Indignés (rappelant le « *movimiento asambleario* » argentin), à des partis politiques comme *Podemos* ou *La France Insoumise* (ouvertement inspirés de la pensée du politiste argentin Ernesto Laclau et de sa théorie du populisme) ou encore au développement d'un théâtre indépendant alternatif à Madrid sur le modèle de son *alter ego* portègne. Sans se parer de prétentions oraculaires, peut-être pourrait-on interroger un certain renversement du rapport centres-périphéries, pour le moins sur le plan politique et culturel, qu'il serait intéressant d'analyser plus en détails.

² José Luis Moreno, *Historia de la familia en el Río de la Plata, op.cit.*, p. 180-183.

³ Rappelons qu'entre 1880 et 1930, six millions d'habitants arrivent en Argentine pour un pays qui compte 8 millions d'habitants en 1914. En 1895, 80% des étrangers résidant à Buenos Aires sont Italiens ou Espagnols. Voir José Luis Moreno, *ibid.*, p. 184.

« substitution des importations » lancée après la crise de 29 et qui sera approfondie ensuite pendant la décennie péroniste), si bien qu'à la fin des années 1940, le pays est largement urbanisé, il a totalement terminé sa transition démographique, et surtout il est socialement dominé par les classes moyennes¹.

Dans ce contexte, la famille argentine type, de classe moyenne urbaine, au milieu du XX^e siècle, est assez similaire à ses homologues européennes de la même époque et correspond à ce qu'on appelle traditionnellement la « famille nucléaire », c'est-à-dire qu'elle est structurée autour d'un « noyau » restreint : les parents et les enfants. Cette configuration familiale « moderne » a longtemps été appréhendée par les sciences sociales à partir de la théorie de la « nucléarisation de la famille », qui plonge ses racines chez Frédéric Le Play, puis est pleinement théorisée un siècle plus tard par Talcott Parsons, et dans le cas argentin par le sociologue Gino Germani, qui adapte le modèle parsonien à l'Argentine à travers sa « théorie de la modernisation ». Or, plus encore que de détailler ce modèle dit « classique », ce qui nous intéresse ici est plutôt de l'interroger et de remettre en question certains de ces présupposés qui pèsent lourd encore aujourd'hui dans notre appréhension de la famille contemporaine. Car l'idée fondamentale de la thèse de la nucléarisation de la famille est celle d'un délitement des liens avec la famille élargie ou étendue, du fait de l'individualisme croissant qui déferait les anciennes formes de sociabilité familiale. Que le jugement porté sur ce constat soit en forme de déploration (comme chez Le Play) ou de célébration (comme chez Parsons ou Germani qui peinent à se dégager d'une approche évolutionniste), toujours est-il que s'est installée durablement l'idée selon laquelle la famille « moderne » serait individualiste et coupée de la parenté étendue, ce qui n'est en réalité pas si évident. Par ailleurs, dans le sillage des théories de la nucléarisation, on a vu apparaître, depuis les années 1980, l'idée d'une seconde transition, de la famille moderne vers une famille « post-moderne », qui serait caractérisée par une « désinstitutionalisation » de sa structure, en accord avec un individualisme exacerbé, tendant toujours plus vers l'auto-détermination de soi et du rapport aux autres. Autant de débats sociologiques qu'il nous semble important d'aborder pour éviter ce que nous avons appelé en amont de possibles « fourvoiements critiques », d'autant plus que le théâtre contemporain est pétri de ces interrogations sur la place de l'individu dans la famille et dans la société, si bien que les courts-circuits réductionnistes sur la « crise de la famille » et la perte des liens menacent toujours les lectures que l'on serait tenté de faire sans un cadre conceptuel affiné.

¹ En 1914, les classes moyennes représentent déjà 38% de la population, chiffre record pour un pays sud-américain, et la part de ces classes moyennes dans le spectre social ne cesse d'augmenter pendant la période de « modernisation » et d'industrialisation, culminant pendant la décennie péroniste (1945-1955) qui permet l'ascension sociale d'une grande partie des secteurs encore marginalisés, du fait de ses politiques d'intégration et de promotion sociales.

A. *La thèse de la nucléarisation de la famille*

a. Frédéric Le Play : décadence et généralisation de la « famille instable »

Paradoxalement, le premier à porter un regard véritablement sociologique sur l'institution familiale, c'est-à-dire à établir un lien direct entre les formes particulières des familles et celles d'une société dans son ensemble, est Frédéric Le Play, pourtant féroce défenseur du « vrai modèle » de la famille « de toutes les races et de tous les temps » comme nous l'avons vu. C'est lui qui inaugure une méthode proprement sociologique basée sur de longs voyages d'observation, la détermination de paramètres d'évaluation des formes familiales (ce qu'on appellerait aujourd'hui des « variables », telles que le système de succession, la cohabitation ou non des parents et des enfants...) et l'établissement de typologies¹. Ainsi distingue-t-il essentiellement trois types de famille qu'il dénomme « famille patriarcale », « famille instable » et « famille-souche », et que l'on retrouve chacune à toutes les époques, à divers endroits du globe. S'inscrivant dans le sillage d'un déterminisme environnemental déjà développé par Montesquieu au siècle précédent², Le Play explique que ce sont les conditions du milieu naturel qui déterminent les manières de vivre et les organisations familiales : « Depuis les premiers âges de l'histoire, la différence qui existe dans la nature des lieux s'est reproduite, par une conséquence directe, dans l'organisation de la famille »³. Ainsi la « famille patriarcale » est-elle caractéristique des sociétés pastorales, notamment dans les grands territoires orientaux (chez les Tartares par exemple) : elle se caractérise par une autorité forte du père et la cohabitation de tous les enfants (qui héritent à part égale) dans le foyer paternel. Cette forme familiale est idéale selon Le Play pour la bonne transmission des valeurs et de la tradition dans des sociétés claniques, mais risque de s'étioler en période de crise, de contact avec la modernité et de « corruption », du fait de la dispersion de l'héritage partagé par les enfants. À l'extrême opposé, il y a la famille dite

¹ Une « typologie » se distingue d'une classification dans la mesure où elle s'établit à partir de la combinaison de plusieurs critères ou variables. Dans l'analyse des familles, on prendra par exemple en compte à la fois le système héréditaire, la cohabitation ou non des enfants avec les parents, les règles matrimoniales, la structure morphologique des ménages, etc. : il s'agit de dégager des « types » familiaux à partir du croisement de plusieurs axes. Pour une réflexion sur les typologies familiales en sociologie, on pourra se reporter à l'article de Louis Roussel « Les types de famille », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 83-94.

² Montesquieu élabore dans *De l'esprit des lois* sa « théorie des climats » qui explique les différents types de régime politique selon un déterminisme géographique ou environnemental : ainsi les territoires chauds de l'Orient sont-ils plus enclins aux régimes tyranniques : « Ce sont les différents besoins dans les différents climats, qui ont formé les différentes manières de vivre ; et ces différentes manières de vivre ont formé les diverses sortes de lois. », écrit-il dans *L'esprit des lois*, 3^e partie, Livre XIV, chapitre X, édition disponible en open source <http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1400/14055_MONT.pdf>, p. 159, consulté le 8 juillet 2016.

³ Frédéric Le Play, *La famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*, op.cit., p. 12.

« instable » dont la caractéristique principale est la « décohabitation » parents-enfants, c'est-à-dire le fait que les enfants quittent systématiquement le foyer familial à l'âge adulte pour suivre leur chemin et créer leur propre famille. Cette forme familiale, déplorable selon Le Play, encourage l'esprit d'indépendance, l'individualisme exacerbé, la perte des valeurs, l'abandon des personnes âgées ou encore l'absence de transmission entre les générations. On la trouverait par exemple chez la plupart des tribus gauloises ou encore chez les Indiens d'Amérique du Nord. Enfin, le dernier type familial, et le plus vertueux pour Le Play, est la « famille-souche », juste intermédiaire entre les deux types précédents : consacrant l'autorité absolue du père, la « famille-souche » se structure autour de la transmission à un seul héritier (système de succession inégalitaire) qui reste vivre dans la maison familiale et assure la continuité des valeurs et de la lignée. Ce système qui évite à tout prix la dispersion du patrimoine est typique des sociétés sédentaires et agricoles et se trouve particulièrement en Allemagne. On voit donc clairement dans cette typologie la ligne de démarcation posée par Le Play entre systèmes vertueux (« famille patriarcale » dans les sociétés pastorales, « familles-souche » dans les sociétés agricoles) et système corrompu (« famille instable »)¹, et cette ligne rouge est définie par le poids de l'autorité du père qui seule est « naturelle et divine » :

Le père de famille est, en effet, le principal agent de l'ordre social [...] L'expérience et la raison ont mis en lumière cette vérité chez tous les peuples prospères. Elles s'accordent à établir que l'étendue de l'autorité paternelle donne partout la meilleure mesure du progrès chez les races inférieures et de la stabilité chez les races perfectionnées. Le pouvoir du père est celui qui, dans l'ordre naturel, offre au plus haut degré les caractères d'une institution divine : il est nécessaire à toutes les races et à tous les temps ; il fait régner la paix dans toutes les constitutions sociales.²

Et voilà que l'on retrouve le triangle sacré Dieu-roi-père, dans un savant mélange entre sociologie naissante et naturalisme crispé, pour dénoncer le péché originel qui inaugure la chute dans la décadence familiale : la Révolution française. Car ce qui caractérisait la France édénique traditionnelle était la présence « de tout temps » – selon le genre de formules chères à Le Play – des trois types familiaux sur son territoire, néanmoins dominé largement par la salutaire « famille-souche ». Or, la Révolution Française et le Premier Empire – à travers son démoniaque Code Civil – auraient entraîné le pays sur le chemin de la décadence en sapant le fondement même de l'autorité du père dans la famille-souche, à savoir la possibilité de tester en faveur d'un seul et unique héritier³. Le

¹ « En résumé, dans le cours de longs voyages, je n'ai jamais rencontré une organisation sociale qui viole au même degré les lois de l'ordre matériel et celles de l'ordre moral. », Frédéric Le Play, *ibid.*, p. 25-26.

² Frédéric Le Play, *ibid.*, p. 8.

³ Rappelons que le Code Civil établit un principe de succession égalitaire entre les enfants et ne permet plus de déshériter les cadets pour préserver l'intégrité du patrimoine transmis à l'aîné. Il est en ce sens la traduction du principe d'égalité des Hommes inscrit dans les Déclaration Universelle des Droits de l'Homme.

Play n'a pas de mots assez forts pour condamner cette dangereuse dérive qui conduit à la généralisation de la « famille instable » et « nous ramènera promptement à l'état sauvage »¹, rien de moins :

Depuis quatre-vingts ans, nous nous épuisons en efforts infructueux pour créer une société nouvelle, en détruisant par la violence les coutumes et les mœurs qui firent la grandeur de nos aïeux, en nous inspirant de chimères condamnées par la nature même de l'homme.²

Par ces chimères, veuillez entendre les théories sur l'égalité naturelle de l'homme et en particulier les ouvrages de Rousseau, véritable apôtre d'une pensée dégénérée pour notre premier sociologue. Néanmoins, au-delà du caractère alarmiste et féroce contre-révolutionnaire de celui-ci, qui nous oblige à porter un regard plus que critique sur sa pensée, il faut lui reconnaître d'avoir posé les bases d'une appréhension sociologique de la famille à partir de critères méthodologiquement pertinents (si on fait fi de ses appréciations morales). Il est aussi un des premiers³ à observer une mutation fondamentale des structures familiales au XIX^e siècle, fondée sur la décomposition progressive des grands ensembles claniques et la généralisation d'unités domestiques plus restreintes (sans cohabitation entre les générations à l'âge adulte) qu'on appellera bientôt modèle de la « famille nucléaire », expression idéologiquement plus neutre que celle de « famille instable », mais recouvrant à peu de choses près, la même réalité. Enfin, il est également le premier à fustiger cette mutation des structures familiales et il ouvre en ce sens la voie aux discours déplorant une « nucléarisation de la famille » qui traduirait une perte du sentiment de solidarité sous l'effet d'un individualisme ravageur, alors que les choses ne sont pas aussi simples et monocordes, comme nous allons le voir.

b. Durkheim, Parsons et Germani : modernisation et famille nucléaire

Les premiers sociologues s'accordent tous à constater une réduction du groupe familial à partir du XIX^e siècle, sous le fait de l'industrialisation naissante, de l'urbanisation, ainsi que du développement de l'idéologie libérale, qui ouvrira la voie à la fois à l'individualisme et aux démocraties modernes. Ainsi Durkheim, tout en étant on ne peut plus éloigné des doctrines conservatrices de Le Play, fait néanmoins des observations similaires quant aux transformations familiales, en constatant ce qu'il appelle la « conjugalisation » ou « nucléarisation » de la famille, c'est-à-dire le fait que les familles se polarisent désormais sur l'axe central du couple plus que sur un axe vertical du lignage intergénérationnel ; les générations ne vivent plus sous le même toit, les fils ne dépendent plus

¹ *Ibid.*, « Avertissement de la première édition. 29 juillet 1870 », p.XXI.

² *Ibid.*, p. XVIII.

³ Mentionnons tout de même l'ouvrage précurseur d'Alexis de Tocqueville *De la démocratie en Amérique* (1835) et sa description de la « famille démocratique » américaine, plutôt nucléaire et individualiste, par opposition aux familles aristocratiques européennes.

économiquement des pères tout au long de leur vie et la vie de famille se resserre sur son « noyau » (d'où le terme de « nucléarisation »), c'est-à-dire sur le couple et ses enfants mineurs. Pour lui cette « contraction de la famille » est liée au passage d'une société traditionnelle au fonctionnement communautaire (qui repose sur ce qu'il appelle la solidarité « mécanique ») à une société moderne fondée certes sur l'individualisme et l'autonomie croissante des individus, mais aussi sur l'interdépendance des hommes du fait de la division du travail, système qu'il qualifie de solidarité « organique » (puisque les individus sont à la fois autonomes et interdépendants, à l'image des organes dans le fonctionnement d'un corps). Dans les sociétés organiques modernes, les hommes prendraient appui sur des réseaux de solidarité plus larges et complexes, liés par exemple à l'action de l'État, et s'émanciperaient de ce fait des réseaux de proximité traditionnels comme la famille, le village ou le voisinage. Tout en exprimant son inquiétude quant à la capacité de cette famille moderne réduite à réaliser une bonne intégration de l'individu, Durkheim, contrairement à Le Play, prend garde à ne pas émettre de jugement de valeur et recommande à ses étudiants bordelais une analyse « sereine » des systèmes familiaux, sans préjugés moraux :

Pour la science, les êtres ne sont pas les uns au-dessus des autres ; ils sont seulement différents, parce que leurs milieux diffèrent. Il n'y a pas une manière d'être et de vivre qui soit la meilleure pour tous à l'exclusion de toute autre [...] La famille d'aujourd'hui n'est ni plus ni moins parfaite que celle de jadis : elle est autre, parce que les circonstances sont autres.¹

La thèse durkheimienne de la « conjugalisation de la famille » sera reprise au milieu du XX^e siècle par le sociologue fonctionnaliste américain Talcott Parsons qui consacre définitivement l'expression « famille nucléaire » dans *Éléments pour une sociologie de l'action*². La théorie fonctionnaliste, rappelons-le, repose sur l'hypothèse d'une adaptabilité des structures sociales au milieu, de manière à garantir le meilleur « fonctionnement » de celles-ci, c'est-à-dire une « efficacité » optimale en termes d'intégration au système social dans son ensemble. Ainsi le système économique capitaliste nécessite une plus grande flexibilité et une mobilité accrue des individus et engendre de ce fait un desserrement des liens familiaux traditionnels qui se traduirait par le déclin des groupes familiaux étendus au profit de la famille restreinte dite nucléaire. À la nécessité économique, s'ajoutent des données idéologiques, déjà recensées par Le Play et Durkheim, à savoir les valeurs de liberté et d'autonomie de l'individu, ainsi que le transfert des anciennes fonctions de protection et d'éducation de la famille vers l'État, à un moment – puisque Parsons écrit dans les années 1950 – où le *Welfare State* ou État Providence est

¹ Émile Durkheim, « Introduction à la sociologie de la famille », Leçon d'inauguration d'un cours de sciences sociales, *Annales de la Faculté de Lettres de Bordeaux*, 10, 1888, p. 257-281, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay le 16 octobre 2002 pour l'Université du Québec, disponible sur < http://www.cras31.info/IMG/pdf/durkheim_-_introduction_a_la_sociologie_de_la_famille.pdf>, page consultée le 22 juillet 2016.

² Talcott Parsons, *Éléments pour une sociologie de l'action*, Paris, Plon, 1955 (publication originale en anglais en 1949).

à son apogée en Europe et aux États-Unis, tout comme dans l'Argentine péroniste, et où personne n'imagine encore qu'il pourrait être remis en question¹. À partir de ces observations, Parsons conclut à un isolement structurel et relationnel de la famille nucléaire, coupée de son ancien réseau de sociabilité. Ainsi, l'idée d'une corrélation entre l'évolution socio-politique « moderne », c'est-à-dire, libérale² et capitaliste, et le rétrécissement de la famille qui devient urbaine, nucléaire et isolée, prend ses racines chez Tocqueville et Le Play et devient hégémonique au milieu du XX^e siècle, comme le rappelle l'ethnologue Martine Segalen :

Après la Seconde Guerre Mondiale, dans tous les pays occidentaux, la mise en place de systèmes d'assistance sociale et de scolarisation étendue ne pouvait que conforter cette idée d'une petite famille, dépouillée de ses anciennes fonctions de solidarité et privée de ses fonctions de transmission. [...] Le discours sur la crise de la famille, relayant celui sur son rétrécissement sous l'effet conjugué des mesures légales et sociales de l'État-providence et de la modernité, a conforté le centrage des recherches sur le couple et ses avatars.³

En Argentine, le sociologue italo-argentin Gino Germani se fait le relais des théories fonctionnalistes de la nucléarisation, avec sa « théorie de la modernisation ». Considérant les classes moyennes urbaines comme « l'avant-garde » de la modernisation, il reprend l'idée d'un passage d'une famille traditionnelle élargie et patriarcale à une famille conjugale nucléaire, par dissolution des liens avec la famille étendue⁴. Germani étant une figure clef de l'institutionnalisation (relativement tardive) de la sociologie dans le milieu universitaire *rioplatense*, cette analyse de la « transition » vers la famille moderne est toujours considérée en Argentine comme le modèle dit « classique » pour aborder les mutations familiales sur la période 1870-1960⁵.

Dans le théâtre argentin du début du XX^e siècle, on trouve encore des traces de la « *casa poblaba* » typique de l'organisation familiale d'Ancien Régime⁶, selon José Luis Moreno⁷. Il s'agit d'un modèle familial où vivent sous le même toit non seulement plusieurs générations, mais aussi des membres de la famille étendue comme les filleuls, les « *allegados* » (c'est-à-dire des proches considérés comme

¹ Notons par ailleurs que le système de l'État Providence, fondé sur la doctrine du « solidarisme » théorisée par Léon Bourgeois, doit beaucoup aux écrits de Durkheim et à sa conception de la solidarité « organique » où la protection des individus est assurée par l'ensemble de la société et non plus par les communautés particulières comme la famille (solidarité mécanique). Voir Léon Bourgeois, *Solidarité* [1896], Villeneuve-d'Ascq, Presses du Septentrion, 1998. Voir aussi le chapitre 5.

² Le terme « libéral » est ici à comprendre non pas strictement comme libéralisme économique, mais au sens plus général du libéralisme politique issu de la pensée des Lumières et tant décrié par Frédéric Le Play.

³ Martine Segalen, « Les relations de parenté », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 233.

⁴ Voir Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1965 et Gino Germani, *Sociología de la Modernización: estudios teóricos, metodológicos y aplicados a América latina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

⁵ Voir Susana Torrado, *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)*, op.cit.

⁶ L'historiographie argentine considère comme « Ancien Régime » la période dite « coloniale » antérieure à la *Revolución de Mayo* et à l'Indépendance du pays en 1810.

⁷ José Luis Moreno, *Historia de la familia en el Río de la Plata*, op.cit., p. 46.

faisant partie de la famille, sans avoir forcément de lien de sang), des parents éloignés, ainsi que les domestiques chez les élites coloniales. La maison est par ailleurs constamment partagée avec des «*compadres*», «*comadres*» et autres voisins qui font quasiment partie de la famille. Chez Florencio Sánchez, il est notable que ces personnages satellites dans l'organisation familiale n'apparaissent que dans les drames ruraux (comme *Barranca abajo* ou *M'hijo el doctor*) alors qu'ils ont déjà disparu des drames urbains (comme *En familia*)¹ où il y a pourtant toujours cohabitation entre plusieurs générations. Dans les drames ruraux, cette présence de la «*casa poblada*» à l'ancienne s'accompagne en général d'une réflexion autour de la perte de pouvoir des pères, face aux aspirations plus libérales du fils (dans *M'hijo el doctor*) ou des filles dans *Barranca abajo* (1905), auxquelles s'oppose d'ailleurs Aniceto, le filleul et dernier allié de don Zoilo, vestiges d'un modèle familial agonisant, comme semble déjà l'annoncer le titre². Le désir d'émancipation des femmes (qui n'ont plus de respect pour l'autorité patriarcale) se double d'ailleurs, dans l'intrigue, d'un nouvel ordre économique et social puisque José Luis, jeune *terrateniente* affairiste a réussi à faire expulser le vieux *gaucho* de ses terres, en plus d'avoir fourvoyé sa fille. Le dernier moment de la pièce, quand don Zoilo doit faire tomber un nid d'oiseau d'une branche pour y passer la corde avec laquelle il veut se suicider, figure par ce dernier geste symbolique, l'irréversible déclin d'un mode de faire-famille (où une large constellation de personnes sont réunies sous un patriarcat) qui semble disparaître avec lui :

(Zoilo [...] va en dirección al alero y toma el lazo que había colgado y lo estira; prueba si está bien flexible y lo arma, silbando siempre el aire indicado. Colocándose después debajo del palo del mojinete trata de asegurar el lazo, pero al arrojarlo se le enrieda en el nido del hornero. Forcejea un momento con fastidio por voltear el nido.) Las cosas de Dios... ¡Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro! (Reanuda su tarea de amarrar el lazo, hasta que consigue su propósito. Se dispone a ahorcarse. Cuando está seguro de la resistencia de la sogá, se vuelve al centro de la escena, bebe más agua, toma un banco y va a colocarlo debajo de la horca.)³

Barranca abajo se termine ainsi, sur la chute du nid du fourmier (un oiseau typique du Cône Sud) devant le suicide du non moins emblématique *gaucho*, telle une élogie pour un monde en voie de disparition face à l'arrivée triomphante de la « modernité », mise en scène dans les drames urbains de Florencio Sánchez. Pourtant cette analogie entre la modernisation de la société et une déliquescence supposée des liens familiaux étendus n'est pas aussi évidente que pourraient le laisser penser l'œuvre du dramaturge uruguayen⁴ ou les différentes théories sur la nucléarisation de la famille.

¹ L'histoire théâtrale argentine classe souvent l'œuvre de Florencio Sánchez selon ces deux catégories (dramas ruraux ou drames urbains), voir Rosemarie Gaddini de Armando, «Introducción», in Florencio Sánchez, *En familia* (1905), Buenos Aires, Colihue, 1981.

² Partir «*barranca abajo*» signifie familièrement tomber dans un état de déchéance, non seulement par une ruine financière, mais aussi symbolique, voire morale.

³ Florencio Sánchez, *Barranca abajo* (1905), Buenos Aires, Sur, 1962, p. 85-86.

⁴ Tout en étant considéré comme le « père » du théâtre argentin contemporain, il se trouve qu'en réalité Florencio Sánchez

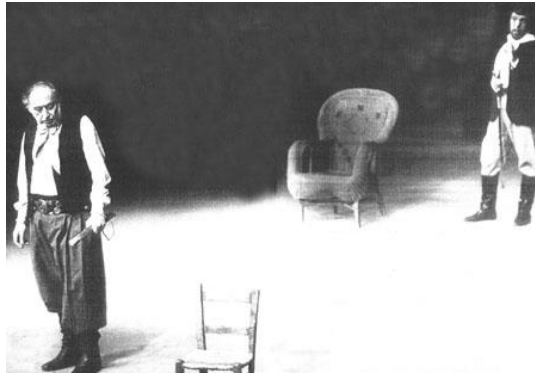


Figure 13 - Oswaldo Terranova (Zoilo) et Rafael Rinaldi (Juan Luis) dans *Barranca abajo* de F. Sánchez au théâtre San Martín en 1976¹

c. Une thèse contestée

La thèse de la nucléarisation de la famille est aujourd'hui très fortement critiquée par la sociologie et l'anthropologie contemporaines, tout d'abord à cause de la perspective évolutionniste qu'elle soutient et que Durkheim assume clairement dans son « Introduction à la sociologie de la famille ». Tout en fondant son raisonnement sur une opposition binaire entre tradition et modernité – dans la droite ligne du positivisme –, il ancre son analyse de la réduction du groupe familial dans une conception évolutionniste de l'histoire et des faits sociaux qui fait de l'état moderne de la famille l'aboutissement et le résultat d'un long et unilinéaire processus de transformation :

Car les formes de la vie domestique, même les plus anciennes et les plus éloignées de nos mœurs n'ont pas complètement cessé d'exister ; mais il en reste quelque chose dans la famille d'aujourd'hui. Parce que les êtres supérieurs sont sortis des êtres inférieurs, ils les rappellent et les résument en quelque sorte. La famille moderne contient en elle, comme en raccourci, tout le développement historique de la famille.²

Il nous semble que les expressions « êtres supérieurs » et « êtres inférieurs » ne sont pas ici à comprendre dans un sens moral mais dans un sens historique, du fait même de la perspective évolutionniste : sur le modèle d'une plante qui croît, les parties inférieures seraient les plus anciennes, et les supérieures les plus récentes, sans que cela implique nécessairement un jugement sur leur qualité. Néanmoins, même si Durkheim, tout comme les positivistes, se défend de tout subjectivisme ou d'un quelconque jugement de valeur, il est évident que ces adjectifs ne sont pas anodins et révèlent les soubassements idéologiques d'une pensée évolutionniste qui considère *de facto* les sociétés anciennes comme moins abouties, et font des termes « anciens » ou « premiers » des synonymes de « primitifs » ; or du primitif au sauvage il n'y a qu'un pas, souvent trop aisément franchi par les doctrines

était uruguayen, mais il a vécu la majeure partie de sa vie en Argentine et fait monter ses pièces essentiellement à Buenos Aires.

¹ Source : *Teatro* (revue du théâtre San Martín), Buenos Aires, III, 8, 1982, p. 28.

² Émile Durkheim, « Introduction à la sociologie de la famille », *op.cit.*

ethnocentristes. L'évolutionnisme tend ainsi à hiérarchiser les sociétés et les peuples, à la fois sur un axe temporel – la société moderne serait plus « avancée » que les sociétés passées –, et sur un axe géographique – la société occidentale serait plus « avancée » que les sociétés éloignées dites « primitives » et qui seraient à l'image de nos sociétés passées.

Or si la famille nucléaire a pu faire figure d'aboutissement de l'histoire des structures familiales, des études menées dans la seconde moitié du XX^e siècle, notamment par les démographes britanniques du *Cambridge group*, ont montré que cette forme familiale nucléaire existait déjà en Europe au XVI^e siècle – et sans doute même avant (comme l'avait d'ailleurs bien vu Le Play) – et qu'il serait donc simpliste d'en faire un pur produit de la modernité¹. L'anthropologie rapporte par ailleurs l'existence de familles nucléaires dans des sociétés dites « primitives » et totalement étrangères à l'industrialisation, jetant ainsi le trouble sur la perspective évolutionniste et les liens de causalité établis entre famille nucléaire et modernité capitaliste, comme l'écrit Claude Lévi-Strauss :

Ainsi, après avoir affirmé pendant près d'un siècle que la famille telle qu'on l'observe dans les sociétés modernes est un phénomène d'apparition relativement récente, le produit d'une lente et longue évolution, les ethnologues penchent aujourd'hui vers l'opinion opposée : la famille, fondée sur l'union plus ou moins durable, mais socialement approuvée, de deux individus de sexe différents qui fondent un ménage, procréent et élèvent des enfants, apparaît comme un phénomène pratiquement universel, présent dans tous les types de sociétés.²

Par ailleurs, c'est aujourd'hui le fond même de la thèse de la nucléarisation de la famille qui est contesté. En effet, depuis les années 1990, l'anthropologie a connu un regain d'intérêt pour la parenté au sens large, c'est-à-dire pour la famille qui s'étend au-delà du cercle nucléaire parents-enfants, centrant d'abord l'analyse sur les milieux ruraux, puis sur l'ensemble de la société³. Ces diverses études ont montré que les liens de parenté « étendue », s'ils prennent de nouvelles formes, sont loin d'avoir disparu et jouent toujours un rôle fondamental au sein des familles, même s'ils y sont moins visibles et se sont transformés⁴.

¹ Le *Cambridge Group for the History of Population and Social Structure* étudie dans les années 1970 les recensements de paroisses anglaises et montrent par exemple qu'en 1599 à Ealing en Angleterre, 78% de la population vivait dans un groupe domestique simple. Voir Martine Segalen et Agnès Martial, *Sociologie de la famille*, Paris, Armand Colin, 2013.

² Claude Lévi-Strauss, « La famille », *op.cit.*, p. 67.

³ Alors que le partage épistémologique entre sociologie et anthropologie se fondait aux origines de ces disciplines sur la géographie de l'objet d'étude (l'anthropologie étant l'étude des sociétés éloignées et la sociologie celle de nos propres sociétés), la ligne de démarcation entre les objets des deux disciplines s'est peu-à-peu brouillée au XX^e siècle pour se recomposer ensuite selon d'autres axes de polarisation. En ce qui concerne l'étude de la famille, la sociologie contemporaine va surtout étudier les rapports intersubjectifs à l'intérieur de la famille, dans une perspective microsociologique attentive aux relations dans le couple ou aux mutations de la parentalité, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. L'anthropologie aura, elle, plutôt tendance à utiliser les outils de l'analyse structurale pour comprendre les structures de la parenté dans leur ensemble, sans trop s'attarder sur la perspective biographique et subjective qui caractérise une grande partie de la sociologie contemporaine. Il s'agit là de grandes tendances épistémologiques de ces disciplines qui, bien entendu, n'y sont pas réductibles.

⁴ Martine Segalen, « L'ethnologie », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, *op.cit.*, p. 381.

B. Mutation, et non disparition, des liens de parenté

a. Un changement des modes de résidence : généralisation de la décohabitation

La thèse de la nucléarisation de la famille repose avant tout sur l'observation des ménages, c'est-à-dire des unités de résidence. Or il est indéniable que, si jusqu'au XIX^e siècle, la cohabitation entre les générations était la plupart du temps la norme (c'est une des conditions définitoires de la « famille souche » et de la « famille patriarcale » dans la typologie de Le Play, et on la retrouve dans le modèle de la « *casa poblada* » argentine), cette pratique disparaît peu à peu, sous l'effet de la mobilité résidentielle accrue des travailleurs, de l'idéal d'autonomie, de la sacralisation de la vie privée et de l'amélioration des possibilités économiques des ménages.

Cette évolution commence dans les villes et chez les bourgeois européens au début du XIX^e siècle pour gagner peu à peu les campagnes et les « périphéries » du monde occidental, ainsi que toutes les couches sociales. En Argentine, c'est au début du XX^e siècle que l'idéal de la « maison moderne » unifamiliale commence à s'imposer : les classes aisées délaissent progressivement les « *casas pobladas* » rurales ou les « *mansiones* » urbaines pour préférer le confort moderne d'appartements luxueux ou de maisons individuelles. Des revues comme la très célèbre *Casas y Jardines* (dont la version argentine est lancée en 1933) portent cet imaginaire domestique au-delà des classes aisées : l'aspiration au logement unifamilial devient centrale dans la constitution des classes moyennes et cristallise l'idéal d'ascension sociale qui est un des ciments identitaires de la société argentine. À partir des années 1930, la « *casa propia* », incarnée dans la « *casa cajón* » (petit appartement) ou le « *chalet californiano* » (maison individuelle de style rustique) est l'horizon d'attente des classes populaires ou moyennes en devenir. Mais celles-ci se serrent encore largement (selon le phénomène dit de l'« *hacinamiento* », littéralement « l'entassement ») dans des « *conventillos* » bondés ou des « *casas chorizos* », où l'habitat est partagé entre plusieurs générations, mais aussi entre plusieurs familles. Ainsi en 1943, peu avant le début de la décennie péroniste, 22% des familles de Buenos Aires vivent encore dans une résidence plurifamiliale¹. Les « *conventillos* » sont l'archétype de cet habitat collectif et populaire où plusieurs générations d'une famille se partagent une chambre (ou éventuellement un deux-pièces) dans une grande bâtisse dans laquelle les habitations sont réparties autour d'un patio

¹ Anahi Ballent, « La “casa para todos” : grandeza y miseria de la vivienda masiva », in Fernando Devoto et Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, T.3, *op.cit.*, p. 38.

central (d'où leur nom qui signifie littéralement « petit couvent »), avec parfois plusieurs étages donnant également sur la cour par un ensemble d'échelles ou d'escaliers.



Figure 14 - Les conventillos de Buenos Aires, vers 1900 (gauche) ou muséifiés aujourd'hui dans le quartier de La Boca (droite)¹

Dans les premières décennies du XX^e siècle, sous l'impulsion du mouvement hygiéniste pour limiter la promiscuité, mais aussi les révoltes sociales fréquentes dans les *conventillos*, on promeut plutôt la construction de *casas chorizo*, où les chambres se succèdent le long d'un patio tout en longueur, dans des maisons plus modernes, plus salubres et dont le nombre de familles résidentes est plus réduit.

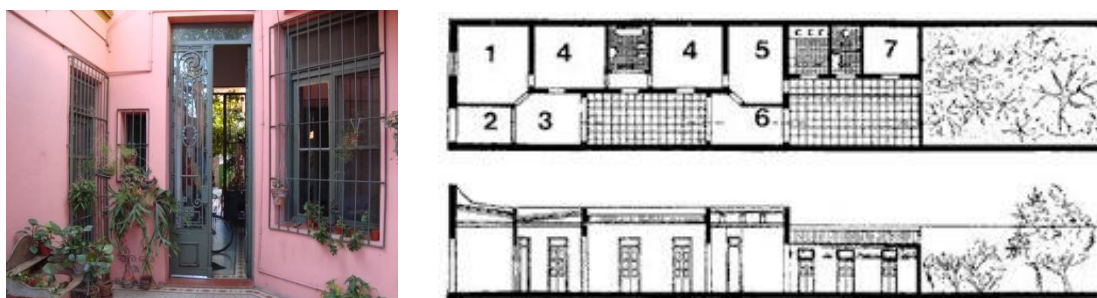


Figure 15 – La casa chorizo portègne²

Or cet habitat collectif urbain est l'espace dramatique par excellence du théâtre populaire argentin du début du XX^e siècle, et tout particulièrement le *conventillo*, car la disposition toute en longueur de la *casa chorizo* limite son potentiel dramatique, et surtout scénographique. Ainsi l'intrigue des *sainetes criollos*, dérivés de la tradition *sainetera* espagnole, se déroule toujours dans le patio du *conventillo* où se côtoient des immigrés de toutes les origines, s'entremêlent tous les idiolectes et se nouent les actions « joyeuses et sentimentales »³ de ce théâtre éminemment festif. Si les liens familiaux (et notamment le lien conjugal avec l'éternelle figure du cocu) sont au centre de ces intrigues, elles se développent toujours de manière chorale, dans un vaste système des personnages où se croisent les

¹ Source : Wikipédia.

² Source : Arquitecturadecasas.blogspot.com et arquitecturadecalle.com.ar.

³ L'expression est du dramaturge Alberto Vacarezza, maître du genre, dans le prologue de *El conventillo de la paloma* (1929), in Alberto Vacarezza, *Teatro II. El conventillo de la paloma y otros textos*, Buenos Aires, Colihue, 2011.

familles du *conventillo* et s'entrecroisent les couples. L'espace commun du patio, dans la vie comme dans les drames, est le lieu fondamental de ces échanges et de la vie sociale et familiale, qui se déroule alors essentiellement à l'extérieur de l'habitation privée. La dramaturgie virevoltante et chorale des *sainetes* s'inscrit dans cet espace singulier, qui permet par ailleurs une structuration plurifocale de l'action et de la scénographie, grâce à la reproduction des différents foyers. Le mouvement de l'action suit les déplacements des personnages devant chez les uns ou chez les autres, avec souvent des échanges jouant également sur la verticalité des étages (un personnage du premier en épie un autre au rez-de-chaussée, alors que d'autres communiquent de balcon à balcon, etc.), tandis que les scènes alternent entre des échanges interpersonnels (qui ne sont jamais vraiment intimes) et de larges scènes de groupe, mobilisant souvent une dizaine de figurants *a minima*, où les habitants du *conventillo* deviennent un personnage collectif, comme on peut le voir dans la mise en scène du très célèbre *El conventillo de la paloma* (1929), d'Alberto Vacarezza, au Teatro Nacional Cervantes en 2013¹.



Figure 16 - El conventillo de la paloma d'Alberto Vacarezza au Teatro Nacional Cervantes en 2013²

¹ *El conventillo de la paloma* d'Alberto Vacarezza, mise en scène par Santiago Doria au Teatro Nacional Cervantes (théâtre public) en 2013, avec la distribution suivante : Claudio García Satur, Arturo Bonín, Daniel Miglioranza, Horacio Roca, Ana María Cores, Ana Acosta, Irene Almus, Marcela Ferradás, Néstor Sánchez, Alfredo Castellani, Cutuli, Luis Podestá, Marcelo Bernadaz, Gustavo Bassani, Julio Viera, Juan Carlos Copes, Diana Arias, Johana Copes, Mónica D'Agostino, Soledad Rivero, Karina Rivera, Francisco Menchaca, Emanuel Duarte, Diego Freigedo, Fernando Mercado.

² Source : chaîne youtube du Teatro Nacional Cervantes.

Le patio du *conventillo* n'a donc pas seulement une fonction pittoresque pour agrémenter la scène de mœurs (dans ce qu'on appelle le *costumbrismo*), mais détermine aussi l'organisation de l'action et la dramaturgie chorale du *sainete*, dans lequel il n'y a jamais une famille, mais des familles. Au cours des années 1920, une partie de la production *sainetera* perd progressivement sa dimension festive et sa choralité pour donner lieu au genre du «*grotesco criollo*» (ce grotesque spécifiquement argentin) dont Armando Discépolo est la figure de proue¹. À cet assombrissement de la tonalité correspond un resserrement de l'intrigue sur une seule famille (avec en général une polarisation individuelle sur un seul protagoniste, souvent éponyme), et le passage du patio collectif à l'intérieur de la chambre familiale. Le premier grotesque de Discépolo, *Mateo* (1923)² se situe encore dans un *conventillo*, mais celui-ci n'apparaît plus que sporadiquement à travers la visite des voisins car le drame se déroule quasi exclusivement à l'intérieur du petit deux-pièces où se serrent Don Miguel, sa femme et leurs trois enfants. Aux papillonnements du *sainete* se substitue la pesanteur asphyxiante d'un espace trop petit, alors même que le nombre de personnages s'est drastiquement réduit puisque seuls trois personnages périphériques viennent s'ajouter aux cinq membres de la famille. Dans *Stéfano* (1928)³, le grotesque le plus emblématique de Discépolo, la famille composée de trois générations a déserté le *conventillo* pour une vieille maison, certes délabrée et dans un quartier pauvre, mais résolument individuelle. Les voisins ont disparu, même les trois enfants les plus jeunes sont évacués du foyer et de la distribution en étant relégués hors-scène, et le rythme de l'action est empoissé par de longs monologues. En ce sens, l'évolution du théâtre argentin, depuis les dramaturgies du patio jusqu'aux grotesques de chambre reflète aussi les mutations à l'œuvre dans la société et la disparition progressive de l'habitat collectif.

Sous les premiers gouvernements péronistes (1945-1955), l'accession à la maison individuelle devient une politique d'État (construction massive de logements, aides financières à la construction, restructuration du *Banco Hipotecario Nacional*, Plan Evita Perón pour la construction de petites maisons unifamiliales...etc.) et le «*chalet californiano*» s'érige en symbole de l'ascension sociale des classes populaires et du projet péroniste d'intégration à la Nation⁴. Au milieu du XX^e siècle, l'habitat unifamilial s'est ainsi largement répandu en Argentine, selon un séquençage de classe des plus riches aux plus pauvres, mais aussi des villes aux campagnes, et suivant le mouvement d'ascension sociale et de généralisation de la classe moyenne qui bouscule l'ensemble de la société. Le théâtre indépendant

¹ Sur les enjeux dramaturgiques et socio-politiques de ce passage du *sainete* au *grotesco*, voir le chapitre 8 (sous-partie II.A.a. « Du théâtre populaire festif au *grotesco criollo*, genre de la crise du lien social »).

² Armando Discépolo, *Mateo* (1923), Buenos Aires, Cántaro Editores, 1998. *Mateo* n'est pas le nom du protagoniste (don Miguel), mais du cheval de celui-ci, car il exerce la fonction de fiacre.

³ Armando Discépolo, *Stéfano* (1928), in Armando Discépolo et Roberto Cossa, *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*, Buenos Aires, Colihue, 1986.

⁴ Anahi Ballent, «La "casa para todos": grandeza y miseria de la vivienda masiva», *op.cit.*, p. 39.

se fait l'écho de cette évolution, notamment à travers le renouveau du *costumbrismo* porté par les dramaturges réalistes qui émergent dans les années 1960 et affichent leur prédilection pour les intrigues familiales et les espaces domestiques réduits. Ricardo Halac inaugure ce paradigme réaliste (selon la classification d'Oswaldo Pellettieri¹) avec une pièce dont le titre consacre ce ressèment drastique du système des personnages et de l'action : *Soledad para cuatro* en 1961². À rebours du jeu avec le collectif du théâtre populaire du début du siècle, cette pièce – comme tant d'autres des années 1960 – interroge l'individualisme comme valeur dominante des nouvelles classes moyennes retranchées entre les quatre murs de leur foyer. Tables, chaises et canapés prolifèrent alors sur les scènes argentines et installent durablement les intrigues familiales dans l'espace du *living*, décliné sous toutes ses variantes. *Réquiem para un viernes a la noche* (1964) de Germán Rozenmacher, par exemple, pose le problème du désir d'émancipation individuelle contre l'identité assignée, à travers un salon familial à la fois étouffant et signifiant l'appartenance à la communauté juive de la famille Abramson :

Se ve un comedor viejo [...]. La pieza tiene un aire peculiar, como si fuera una vieja casa europea de preguerra o como si estuviera llena de muebles recogidos y amontonados por gringos recién salidos del hotel de inmigrantes. [...] El empapelado de las paredes altas es floreado y desteñido por grandes manchas de humedad. Debajo de la ventana, hay uno de esos sofás baratos con mangos de hierro [...]. Sobre las paredes, hay retratos ovalados de viejos judíos rusos, imponentes con sus gorros y sus barbas, y sus sumisas mujeres. Al otro costado hay una cómoda, sobre la cual hay un capote de raso blanco, un talit o manto de oración y un gorro alto de cantor sinagogal. [...] En el centro, hay una mesa antigua con patas curvas igual que las altas sillas con respaldo trenzado. [...] La pieza parece abarrotada de muebles. En un rincón, hay un televisor comprado a plazos. El clima es de todo abrumador, sofocante, hermético, infinitamente triste y pobre.³

On retrouve les motifs de l'immigration, du tiraillement identitaire et de la pauvreté, qui étaient aussi au centre des *sainetes* et des grotesques, mais hybridés ici avec les marqueurs d'une classe moyenne émergente comme la télévision et le canapé, qui se retrouvent au centre du jeu familial, à la ville comme à la scène. À la scénographie multipolaire et ouverte du patio s'est substitué un espace désespérément cadenassé, où le drame familial se tient à huis clos, et où les enjeux de l'intrigue sont minutieusement figurés par un décor saturé d'objets signifiants. Alors que parents, enfant et oncle vivent encore sous le même toit, la pièce dramatise le désir d'émancipation de David vis-à-vis des injonctions identitaires de ses parents (cristallisées dans l'observation de la religion juive), face auxquelles il n'a d'autre solution que de quitter la maison familiale dans le dénouement. Derrière l'éternel conflit des fils contre les pères, cette pièce montre un moment charnière où la cohabitation entre les générations à l'âge adulte (qui était encore la norme dans les grotesques) devient

¹ Oswaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol IV. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 2003.

² Ricardo Halac, *Soledad para cuatro*, in *Teatro completo (1961-2004)*, Buenos Aires, Corregidor, 2005. La pièce a été créée en 1961 dans le théâtre indépendant La Máscara.

³ Germán Rozenmacher, *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), Buenos Aires, Talía, 1971, p. 8-9.

problématique, dans une société où les individus aspirent à plus de liberté. Dans ces œuvres réalistes des années 1960, si l'on sort de la cuisine, de la chambre ou du *living*, c'est pour s'installer dans la cour intérieure, revers individualisé et intrafamilial du patio du *conventillo*, où on ne croise plus ses voisins, mais où l'on reçoit d'autres couples d'amis le dimanche, pour leur faire admirer une réussite sociale qui se mesure à l'aune des mètres carrés dont on dispose, comme dans l'emblématique première pièce de Roberto Cossa, *Nuestro fin de semana* (1964)¹.



Figure 17 - *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa au Teatro Regio en 2014 (mise en scène Jorge Graciosi)²

Comme on peut le voir à travers l'évolution du traitement de la famille dans le théâtre, il y a donc effectivement bien eu un processus de nucléarisation de l'unité domestique (mais pas nécessairement de la famille), à tel point qu'aujourd'hui la cohabitation entre plusieurs générations à l'âge adulte est considérée comme exceptionnelle et traduit souvent l'état de dépendance inhabituelle de certains membres de la famille : jeunes en situation économique précaire, retour au foyer parental après une séparation conjugale, personnes âgées en situation de dépendance, etc. En réalité, en ce début de XXI^e siècle, sous l'effet ravageur des crises économiques (depuis 2001 en Argentine, depuis 2008 aux États-Unis et en Europe), ces situations sont de plus en plus fréquentes, mais elles sont alors souvent vécues comme une relégation sociale, une situation provisoire inconfortable et un dernier recours servant de rempart à la précarité, ce qui révèle bien que la décohabitation – appelée aussi « néolocalité » – est devenue la norme et l'horizon d'attente des jeunes adultes. La célèbre pièce de Claudio Tolcachir *La omisión de la familia Coleman* (2005), que nous étudierons dans la Troisième Partie, met d'ailleurs en scène une famille instable et précarisée (financièrement et affectivement) dans laquelle trois générations adultes vivent dans la même « maison de fous ». Or cet espace scénique de la maison-

¹ Roberto Cossa, *Nuestro fin de semana* (1964), in *Teatro I*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

² Source : *Revista Lucarna*. La récente mise en scène de *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa par Jorge Graciosi au Teatro Regio (théâtre public faisant partie du Complexe Théâtral San Martín) avait la distribution suivante : Juan Palomino, Alejo García Pintos, Victoria Carreras, María Carámbula, Patricia Durán, Gabriel Fernández, Tamara Garzón, Federico Alí y Juan Manuel Romero.

prison partagée par la famille étendue contraste avec une autre maison familiale, dans le hors-scène (comme un horizon inatteignable, un monde ordonné qui serait le revers de celui qu'on voit sur les planches) : le foyer de Verónica, la fille aînée et la seule à avoir quitté la maison familiale pour créer sa propre famille dans un autre espace domestique, unifamilial et apaisé¹. En ce sens, cette polarisation binaire entre la maison de fous collective et la maison refuge individuelle témoigne d'une part de la prégnance de l'imaginaire de la «*casa propia*», et d'autre part, de sa fragilisation après les crises, du fait d'une paupérisation massive des traditionnelles classes moyennes argentines. Par ailleurs, il est notable que le théâtre fondé par Tolcachir dans sa propre maison, *Timbre 4*, se situe justement dans une *casa chorizo* : par la pratique théâtrale l'espace domestique s'ouvre ainsi de nouveau à la communauté, et l'espace traditionnellement collectif de la *casa chorizo* symbolise la redéfinition de la ligne de démarcation public/privé qui se joue dans les pratiques culturelles alternatives pendant la post-dictature².

Ainsi la thèse de la nucléarisation de la famille se fonde sur l'assimilation confuse de deux concepts pourtant distincts : d'une part, le ménage ou l'unité de résidence, c'est-à-dire le nombre de personnes vivant sous le même toit, segment qui s'est effectivement réduit à son noyau par la généralisation de la décohabitation, et d'autre part, la famille, dont les contours sont plus flous et plus difficiles à déterminer, mais qui excède certainement les quatre murs du foyer nucléaire.

b. La famille en réseau

Pour sortir de la thèse réductrice de la nucléarisation de la famille et de la perte des liens étendus, il faut cesser d'observer la famille à partir de son logement, et la penser en termes de réseau, comme le rappellent les démographes Catherine Bonvalet et Eva Lelièvre :

Le terme de famille ne désigne pas seulement les liens parents-enfants dans le cadre d'un ménage, mais plus largement les liens de parenté et d'alliances entre les individus, fussent-ils lointains comme des cousins ou cousines, ou moins certifiés par le droit : des conjoints non mariés quel que soit leur sexe, des enfants qu'on élève sans en être les parents légaux, etc. À vouloir décrire la famille par le ménage, on met au final au second plan ce qui pourtant la constitue : les liens familiaux.³

Les deux chercheuses proposent d'utiliser le concept « d'entourage » pour qualifier le réseau relationnel familial multiple d'un individu, de manière à ne pas le circonscrire au groupe de résidence ou aux consanguins (comme le suggère le terme de « parenté »). Cette terminologie permet de mieux

¹ Voir l'analyse de la pièce dans le chapitre 9 et surtout le chapitre 11.

² Sur l'émergence de nouveaux lieux du théâtre indépendant, voir le chapitre 9.

³ Catherine Bonvalet et Eva Lelièvre, « De la famille à l'entourage, questionner les contours d'une institution », in *Mouvements*, 2015/2 (n° 82), p. 90-96.

appréhender les nouvelles constellations familiales et de relativiser la thèse de la nucléarisation de la famille en la renvoyant essentiellement à une transformation des modes de cohabitation, qui n'est pas synonyme d'appauvrissement des liens :

Au cours de ces dernières années, la diversité des modes de vie se manifeste de manière de plus en plus visible, la résidence principale n'apparaissant plus comme le point unique de rattachement familial et géographique des individus. Avec l'évolution des modes de cohabitation dans le couple et dans la famille, la transformation du monde du travail vers plus de mobilité et de flexibilité, l'allongement de la durée des études mais également du temps de la retraite, la famille ne peut plus se définir par le logement. C'est désormais l'existence de liens forts au-delà de la cohabitation qui permet de saisir la réalité du groupe familial, d'un entourage qui accompagne l'individu tout au long de sa vie et dont on peut cerner l'influence à partir d'enquêtes adéquates.¹

Jean-Hugues Déchaux, depuis la perspective anthropologique, fait un constat similaire en posant une distinction conceptuelle entre les structures et les relations : selon lui, si Talcott Parsons a bien vu l'isolement structurel de la famille nucléaire – qui vit, de fait, séparée du reste de sa parenté² – il en a conclu à tort à un isolement relationnel de ce noyau familial, sans doute à cause de la perspective évolutionniste qui était la sienne et qui conduisait à une opposition binaire et antagonique entre tradition et modernité, famille clanique du passé contre famille nucléaire contemporaine :

Le sociologue ne voyait pas qu'une alternative est possible à cette opposition binaire entre groupe de parenté et famille nucléaire : celle d'une parenté conçue comme un réseau assez informel de proches, où d'une part, la nature des liens et la densité des relations ne sont pas telles que l'on puisse parler de corps collectif et où, d'autre part, la référence à l'ancêtre commun, sans être absente, n'est pas centrale.³

Pour qualifier ce « réseau assez informel de proches », Déchaux parle de « parentèle », notion qui s'approche, mais dans une terminologie clairement anthropologique, de celle « d'entourage » suggérée par les démographes citées auparavant. Ainsi, si tout le monde s'accorde à reconnaître que les liens avec la famille étendue n'ont pas disparu, il nous reste à voir comment ils se sont transformés, au-delà du facteur démographique de décohabitation. Autrefois, la parenté se définissait par l'appartenance à un lignage commun, figuré dans l'arbre généalogique, métaphore végétale illustrant le fait que tous les membres d'une famille sont rattachés à une même racine, l'ancêtre commun, qui cimente de manière

¹ *Ibid.* Par ces « méthodes adéquates », on peut penser notamment à la réalisation d'entretiens privilégiant une approche subjective et biographique, plutôt que le traitement de données quantitatives (comme les Recensements) qui ne permettent pas d'affiner le cadre d'analyse au-delà de catégories dominantes prédéterminées, comme l'unité domestique. En Argentine par exemple, Inés Pérez a remis en question et nuancé le modèle classique « germano-parsonien » de la nucléarisation de la famille en changeant son socle épistémologique en ce sens dans « *Relatos y prácticas de la vida familiar en el espacio doméstico. Mar del Plata, 1930-1970* », in *Quinto Sol*, n° 14, 2010, p. 143-163.

² Précisons que l'isolement structurel ne signifie pas seulement une séparation de résidence, mais suppose, dans l'analyse anthropologique des structures de parenté, le primat de la famille nucléaire, c'est-à-dire le fait que, pour un individu, c'est d'abord ses parents qui vont lui être proches, avant ses oncles ou tantes, même s'il peut aussi avoir des relations denses et riches avec ces derniers.

³ Jean-Hugues Déchaux, « La parenté dans les sociétés occidentales modernes : un éclairage structural », in *Recherches et Prévisions*, 2003 (n° 72), p. 53-63.

inconditionnelle l'appartenance familiale. La parenté se structurait donc avant tout verticalement à travers la notion de lignage. La parentèle contemporaine, à l'inverse, est un « réseau de parenté fluide, centré sur Ego, et non sur l'ancêtre commun »¹, écrit Déchaux. Les nouvelles configurations familiales sont donc moins linéaires et verticales, et principalement réticulaires (en réseau) et centrifuges à partir de l'individu ; à l'image traditionnelle de l'arbre généalogique se substitue celle d'un filet. « La parentèle est un réseau centré sur Ego au contraire du groupe de filiation dont le critère de recrutement (l'ancestralité commune) est extérieur à Ego »², précise Déchaux. Puisqu'elle ne dépend pas exclusivement de statuts immuables, la parentèle est donc une structure dynamique, modulable qui change et se transforme selon les individus et les moments de leur vie, et dont les contours sont sans cesse à redéfinir, d'où l'idée de « réseau assez informel » :

Si on considère que la parenté dans les sociétés modernes est un réseau égocentré et non un groupe défini sur la base d'une affiliation impérative, chaque Ego se trouve alors au centre d'une configuration relationnelle dont les contours et la structure ne sont pas donnés a priori, mais au contraire variables selon les individus. [...] la détermination de ces structures suppose de partir d'Ego en postulant que l'établissement des relations résulte (pour une part qu'il faut apprécier) de ses choix.³

Cette question de la part effective des choix de l'individu est fondamentale car elle pose le problème de la nature même du lien familial : s'agit-il d'un lien « statutaire », c'est-à-dire qui existe du fait du statut des individus et indépendamment de leur volonté (être fils de, frère de, etc.) ? Le lien est alors indissoluble car il préexiste à l'individu et présuppose une série d'obligations établies par le droit. Ou bien s'agit-il d'un lien « affinitaire » ou « électif », c'est-à-dire d'un lien interpersonnel entre les individus, fondé, comme l'amitié, sur l'affection réciproque et le choix d'entretenir une relation avec telle ou telle personne, au-delà de toute obligation ? Pour certains sociologues, comme François de Singly, le lien familial aujourd'hui est devenu strictement électif, à tel point qu'il conclut à une « désinstitutionnalisation » de la famille qui ne serait plus le socle de « statuts » codifiés et institutionnalisés, mais un espace où se déploieraient seulement les affinités choisies par un individu, libre de dire « non » à ses origines et de tisser son propre réseau relationnel⁴. Cette « désinstitutionnalisation » serait le socle d'un nouveau modèle de relations : la « famille post-moderne », qui pourrait se résumer, si l'on force le trait jusqu'à la caricature, à une « famille à la carte », composée et recomposée à souhait par des individus libres de leur choix. Or s'il est indéniable que le lien de couple s'est définitivement émancipé de l'institution matrimoniale (couples non mariés,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ François de Singly, *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée le lien*, Paris, Armand Colin, 2003.

pacés, divorcés, séparés, remariés, etc.), généraliser ce processus de « désinstitutionalisation » au reste des liens familiaux nous semble un raccourci quelque peu malaisé. Le cas des enfants volés par la dictature, puis « restitués », mais qui sont incapables de tourner définitivement le dos à ceux qui ont été les bourreaux de leurs parents biologiques, mais qui les ont aussi élevés – parfois dans la tendresse – et sont investis d’une charge émotionnelle complexe qu’on ne peut défaire en un claquement de doigt, témoigne de la complexité d’un lien familial qu’on ne peut réduire à un choix électif. Par ailleurs, malgré la fraîche étiquette de « post-moderne », on retrouve ici le vieux rêve rousseauiste d’une famille parfaitement contractuelle, dont les liens dépendraient uniquement du bon vouloir des individus¹. Mais Rousseau ne connaissait pas la psychanalyse, ni la sociologie et le structuralisme, et on lui pardonne encore aisément cette croyance ingénue dans la capacité de la raison individuelle à créer ou couper des liens à sa mesure. Néanmoins l’interprétation des mutations de la parenté en termes de « désinstitutionalisation » est problématique, en ce qu’elle abonde dans le sens d’une possible autodétermination totale de l’individu, souverain dans ses choix et capable de dominer ses affects comme de dessiner *ex nihilo* sa constellation familiale, dans une variante post-moderne de la toute-puissance du sujet cartésien, qui nous semble pour le moins illusoire. Irène Théry qualifie par ailleurs la thèse de la « désinstitutionalisation » de la famille de « naturalisme familial moderne », dans le sens où elle présente les liens familiaux comme le seul résultat d’une inclination spontanée (c’est-à-dire ayant la naïveté naturelle de l’immédiat) et réciproque, non statutaire :

On devrait considérer que l’idée de famille comme « entité naturelle » est loin d’avoir disparue ; mais que le cœur de la Nature, comme ce qui fait lien sans médiation par un *statut*, n’est plus comme il y a deux siècles la complémentarité à la fois biologique et psychologique entre sexes, âges et générations, mais désormais une relation purement psychologique et morale entre les individus ressentant intérieurement la nécessité de leur complémentarité et de leur entraide.²

Irène Théry plaide ainsi pour « dépsychologiser la famille » et se méfier des théories trop réductionnistes qui épuisent le lien familial dans de simples relations intersubjectives, en occultant d’une part la dimension économique des échanges familiaux, et d’autre part l’épaisseur d’un lien familial qui préexiste à l’individu. L’institution famille n’a pas disparue, mais elle s’est transformée en intégrant les nouvelles valeurs d’autonomie et d’indépendance des individus : quand on dit « père », « mère », « frère », « sœur », on se réfère toujours à un statut immuable, qui octroie un certain nombre de droits (comme l’héritage) et de devoirs (comme l’obligation alimentaire ou le devoir d’assistance),

¹ Pour rappel du chapitre précédent : « les enfants ne restent-ils liés au père qu’aussi longtemps qu’ils ont besoin de lui pour se conserver. Sitôt que ce besoin cesse, le lien naturel se dissout. [...] S’ils continuent de rester unis, ce n’est plus naturellement, c’est volontairement, et la famille elle-même ne se maintient que par convention. », Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social*, *op.cit.*, I, 2.

² Irène Théry, « Transformations de la famille et "solidarités familiales". Questions sur un concept. », in Serge Paugam (dir.) *Repenser la solidarité : l’apport des sciences sociales*, Paris, PUF, 2007.

et le fait qu'il soit extrêmement difficile de consommer une rupture totale (relationnelle, affective et psychologique) de ces liens montre qu'ils excèdent largement la relation affinitaire et le choix des individus. Néanmoins, force est de constater, comme nous l'avons fait précédemment, que les contours de la parentèle sont plus souples et changent d'un individu à l'autre, ce qui veut dire qu'ils ne dépendent plus exclusivement d'une définition statutaire. Alors comment comprendre cette articulation entre l'institution et les choix, les affiliations formelles et les affinités relationnelles ?

C'est là que l'analyse anthropologique du système de parenté que propose Jean-Hugues Déchaux peut nous aider à y voir plus clair. Ce dernier reprend à Talcott Parsons la métaphore de l'oignon pour illustrer une « parentèle à géométrie variable », échelonnée en plusieurs « cercles concentriques » : un « cercle restreint » serait composé des « parents primaires » (le couple et la relation parents-enfants), un « cercle intermédiaire » serait composé des « parents secondaires » (les frères et sœurs et les grands-parents) et enfin un « cercle périphérique » serait composé des autres membres de la parentèle. Ces cercles sont interdépendants : par exemple, la présence des grands-parents (cercle intermédiaire) fera souvent le lien avec les oncles et tantes (cercle périphérique). La densité des liens établis avec les différents membres de la parentèle dépend du cercle auxquels ils appartiennent :

La célébration des rites de passage s'ouvre au cercle périphérique, surtout dans le cas de mariages ou des funérailles. Les fêtes de fin d'année sont typiquement des occasions de rassemblement du cercle intermédiaire. Quant à la sociabilité hebdomadaire (ou quotidienne), elle se limite souvent au cercle restreint.¹

Le centre de ce réseau de parentèle est bien l'individu – Ego, pour reprendre la terminologie de Déchaux – autour duquel s'articulent les cercles concentriques selon une hiérarchie fondée sur le primat structurel du cercle restreint, c'est-à-dire de la famille nucléaire. En ce sens, Déchaux réhabilite partiellement la thèse tant décriée de Talcott Parsons, tout en montrant comment ce primat structurel de la famille nucléaire ne signifie en aucun cas un délitement des relations avec les autres cercles. Or à partir de l'observation du droit, qui pose des obligations nettes pour le cercle restreint (obligation alimentaire, etc.), mais ne codifie quasiment pas les relations avec la parentèle, on pourrait faire l'hypothèse que si les relations familiales restent essentiellement statutaires dans leur noyau central, plus on s'éloigne de celui-ci, plus elles deviennent optatives ou électives, ce qui expliquerait le caractère flou et dynamique des contours de la parentèle. Une assertion comme « c'est quand même mon frère », pour marquer l'impossibilité d'une rupture totale, montre bien l'importance qu'a encore le lien statutaire (fût-il affectivement négatif) pour la parentèle rapprochée, alors qu'il est fort rare d'entendre « c'est quand même mon arrière-petit-cousin au troisième degré »².

¹ Jean-Hugues Déchaux, « La parenté dans les sociétés occidentales modernes : un éclairage structural », *op.cit.*

² Bien entendu, la force des liens familiaux proches (cercles restreint ou intermédiaire) est aussi liée à une mémoire

Néanmoins, il faut se garder de tomber dans une réflexion binaire analysant les liens avec la famille proche comme strictement statutaires et ceux avec la famille périphérique comme strictement optatifs. La configuration de la parentèle – dans chacun de ces cercles – est une combinatoire complexe qui articule statut, affinités personnelles et influences du milieu. Ainsi, constate Déchaux, si les femmes des milieux ouvriers ont des relations intenses avec leur parentèle étendue, ce n'est pas seulement par choix individuels et affectifs, mais aussi parce que le réseau familial est un socle sur lequel s'appuient l'entraide et les solidarités dans un milieu économiquement précaire. Or la sociologue Inés Pérez a montré, dans son analyse de parcours biographiques familiaux, que les réseaux d'échange et de réciprocité étaient aussi très forts dans les classes moyennes argentines, notamment quand ils se déploient à l'échelle d'un même quartier¹. Si les membres de la famille étendue ne vivent plus sous le même toit, ils habitent souvent dans un espace géographique restreint qui sert de cadre et de système circulatoire aux liens familiaux. Par ailleurs les nouvelles constellations familiales voient apparaître dans le cercle restreint des figures qui n'ont aucune reconnaissance statutaire, sur le plan juridique, telles que les beaux-parents dans les familles recomposées, bien que le terme « beaux-parents » soit déjà la reconnaissance d'un « statut », même si celui-ci n'a de valeur que dans les pratiques et les représentations. Il faut donc avancer avec prudence et se garder de conclure trop hâtivement à une désinstitutionnalisation de la famille dans un monde où l'autodétermination individualiste aurait triomphé, tout en étant sensible aux mutations réelles des liens de parenté. Ainsi Déchaux conclut-il que la parenté est un espace de tensions et de contradictions qu'il faut aborder dialectiquement. Parmi les axes dialectiques structurants, il souligne celui de la « dépendance et de l'autonomie », ou de « la gratuité et de l'intérêt », qui oblige à des « mises en scène de la gratuité » afin de concilier l'idéal d'autonomie et la réalité des rapports d'échanges et d'entraide. Sur le plan symbolique, cela se traduit par une « dialectique de la conscience de soi et de l'appartenance », ou de « l'assignation et de l'individuation », dans la configuration identitaire d'Ego, qui fait écho à la « dialectique du même et de l'autre », chère à Paul Ricœur et sur laquelle nous nous attarderons bientôt car elle nous semble être la matrice même du lien familial :

L'assignation, l'héritage, l'évidence du lien dont l'individu a besoin et tire profit ne doivent pas « se payer » par une soumission et une fidélité obligée qui seraient attentatoires à l'autonomie personnelle. Dans les sociétés modernes, la parenté se présente ainsi comme une « structure centrifuge », c'est-à-dire un réseau de relations et d'échanges s'établissant sur une base personnelle, objet des stratégies diverses, plutôt qu'un groupe constitué cherchant à retenir ses

commune, à un vivre-ensemble et une expérience partagée, nous y reviendrons dans le chapitre suivant. Mais notons d'ores et déjà que c'est justement du fait des « statuts » dans la famille et du primat structurel des premiers cercles que l'on passera plus de temps (et partagera donc plus de choses) avec les uns qu'avec les autres.

¹ Ainsi écrit-elle: «*La red, como en otros casos similares, es más estable e implica intercambios de dinero y favores de mayor importancia que aquellas conformadas sólo por vecinos*», Inés Pérez, «*Relatos y prácticas de la vida familiar en el espacio doméstico*», *op.cit.*, p. 153.

membres. Mais simultanément, elle est le lieu de la confiance présumée, d'une certaine inconditionalité, de l'appartenance indiscutée. [...] individuation et appartenance, autonomie et dépendance ne sont pas plus (ou moins) modernes l'une que l'autre : intrinsèquement liées, elles se complètent en s'opposant.¹

Essayons donc de faire la part des choses. La famille étant un fait social, il est incontestable comme nous l'expliquions précédemment avec Lévi-Strauss, qu'il existe des connexions entre ses formes particulières et celles de la société dans laquelle elle se déploie. Cependant, s'il faut être sensible aux corrélations entre les structures familiales et leur milieu, il faut se méfier des analogies faciles, des liens de causalité trop lisses, des schématisations simplistes ou trop englobantes comme dans le cas des thèses de la nucléarisation ou de la désinstitutionalisation de la famille. Toutes les familles modernes ne sont pas nucléaires, l'État-providence ne conduit pas à un appauvrissement des liens de parenté, la modernisation n'entraîne pas forcément une décomposition du tissu familial, et l'émancipation des contraintes familiales ne signifie pas que la famille est devenue un réseau purement électif au même titre qu'un groupe d'amis. Comme l'écrit Martine Segalen, « les rapports entre la transformation de la famille et les transformations de la société, les changements économiques et sociaux ne peuvent plus être expliqués en termes de modèles simples » et il faut faire preuve de « modestie théorique »². La famille est un espace d'intersections qui catalyse les transformations sociales de manière complexe et résiste aux rapports de causalité linéaires ; il est primordial de garder cela à l'esprit afin de ne pas analyser les conflits familiaux mis en scène par le théâtre argentin actuel comme l'expression logique d'une crise de la famille dans la société, que ce soit du fait de sa « dénaturalisation » (comme on l'a vu dans le chapitre 2) ou de l'influence néfaste de la modernité et de l'individualisme.

Pour autant, s'il faut se prêter au jeu des schématisations récapitulatives, force est de constater que les liens familiaux se sont tout-de-même profondément transformés au cours du XX^e siècle, passant d'un schéma essentiellement vertical, autoritaire, fixe (du fait de statuts immuables) et vertébré par le lignage, à un modèle plus souple, en réseau, articulé en filet autour des individus et tendant vers plus d'horizontalité dans les relations intrafamiliales, sans pour autant mettre en péril la part irrémédiablement institutionnelle de la réalité familiale. Mais au-delà de ces questions de structure et de mise en forme des liens, ce qui retient surtout notre attention est le fait que les individus soient pris dans une dialectique familiale entre individuation et assignation, développement de soi et conscience d'appartenance au groupe, dépendance et autonomie.

¹ Jean-Hugues Déchaux, « La parenté dans les sociétés occidentales modernes : un éclairage structural », *op.cit.*

² Martine Segalen, *Sociologie de la famille*, Paris, Armand Colin, 1993.

III. La famille, charnière de l'antagonisme public / privé

Penser la famille comme un fait social implique par ailleurs de revenir sur une des représentations les plus structurantes de notre imaginaire : celle d'un antagonisme strict entre sphère publique et sphère privée. Cette bipartition de l'espace social apparaît souvent comme une évidence et une division salutaire qu'il s'agit de préserver (comme lorsque l'on invoque l'ordre du privé pour ne pas parler de quelque chose de personnel). Or s'il y a une véritable sacralisation de la sphère privée, c'est un phénomène, somme toute, assez récent, contrairement à ce que le statut d'évidence pourrait laisser penser, puisqu'il est un produit de la pensée libérale et bourgeoise qui ne devient hégémonique qu'au XIX^e siècle¹. Or la clef de voûte de cet imaginaire de la sphère privée hermétique, c'est justement la famille, à travers la vie domestique qui a son espace propre, fermé à l'extérieur : le foyer. Ce dernier est l'espace par excellence de la « vie privée », par opposition à la « vie publique », c'est-à-dire notamment au milieu professionnel. Certes, aujourd'hui le développement des réseaux sociaux et de l'auto-promotion ou auto-exhibition sur internet bat en brèche de manière inédite la sacralisation de la vie domestique et privée, mais cela ne remet pas fondamentalement en cause les représentations issues de l'antagonisme public/privé. Celles-ci se déclinent autour d'un certain nombre d'axes de fracture : du côté du public, l'agitation, le désordre, la vie politique, l'esprit de compétitivité (en particulier dans le travail), les conflits, la confrontation à l'autre, les oppositions partisans, l'agressivité de l'espace extérieur, la vitesse, le monde masculin, le lien contractuel avec les autres, etc. ; du côté du privé : le calme et la paix du foyer, des logiques de solidarité, l'unité des membres de la famille, la communion dans un « nous » familial, l'espace paisible de la maison, le temps lent du repos, le monde féminin, le lien familial naturel, etc. On pourrait étendre longuement la liste de ces jeux d'oppositions tant cet antagonisme entre les supposées logiques du public et celles du privé est prégnant dans notre imaginaire et structure toute une série de représentations connexes qui organisent notre appréhension du monde. Ainsi, même quand le privé fait irruption dans l'espace public d'internet, la vie familiale y sera en général présentée en conformité avec les représentations du privé (unité, sourires, foyer...) comme un album de famille malencontreusement exposé². Or la sphère domestique s'articule autour

¹ Lévi-Strauss montre comment la notion de vie privée est une invention récente, liée au développement de la bourgeoisie occidentale, qui n'existe pas dans beaucoup de sociétés où même le mariage (point focal de l'établissement de la sphère privée dans nos sociétés) est avant tout une affaire publique : « Comme on le dit en Nouvelle Guinée, le mariage a moins pour but de se procurer une épouse que d'obtenir des beaux-frères. Dès que l'on reconnaît que le mariage unit des groupes plutôt que des individus, beaucoup de coutumes s'éclairent », Claude Lévi-Strauss, « La famille », *op.cit.*, p. 75.

² Signalons tout de même le développement à la télévision d'émissions de télé-réalités se spécialisant dans l'exhibition ou l'analyse de problèmes et conflits familiaux, et brisant de ce fait les représentations traditionnelles de la famille. Il nous semble cependant que la recherche du sensationnel et de l'extrême dans les sujets traités vise justement à montrer que ces familles ou individus seraient en marge d'une norme qui, elle, renvoie toujours aux valeurs de la sphère privée. Il s'agit d'une logique de « vaccine », selon l'expression de Barthes, similaire à celle des « familles dysfonctionnelles » des séries

de deux représentations fondamentales : le mythe de l'unité familiale sans ombrage (symbolisée entre autres par la photo et le repas de famille) et l'espace rassurant du foyer, chacun définissant un intérieur et un extérieur (l'un au niveau du groupe – la famille étant un « endogroupe » par opposition à un « exogroupe » –, et l'autre au niveau spatial). Ainsi Roger-Henri Guerrand écrit-il à propos de l'importance du logement douillet dans la configuration bourgeoise de l'antagonisme public/privé :

Tout au long du XIX^e siècle, les bourgeois, surtout parisiens, terrifiés par les émeutes populaires, recherchent dans leur logement le *sweet home* qui les rassure. L'espace se répartit symboliquement en intérieur-famille-sécurité/extérieur-étranger-danger. Un rédacteur de *L'Illustration* – le magazine le plus lu par la bourgeoisie – décrit bien cet espace de protection : « On se réunit dans le petit salon bien clos par de bonnes portières, des bourrelets de soie et les doubles draperies qui ferment hermétiquement les fenêtres. »¹.

Derrière cette ligne de fracture, ce qui se joue, ce n'est plus le rapport entre l'individu et sa famille (comme dans la partie précédente), mais celui de l'individu à la communauté. La revendication d'un espace privé inviolable (au sens figuré, comme au sens propre puisque la pensée libérale consacre aussi l'inviolabilité de la propriété privée) renvoie au primat de l'individu, de son autonomie, de sa liberté, de ses biens, par rapport aux exigences collectives de la société. En ce sens, elle oppose termes à termes la société au sens large, comme communauté publique, et la famille comme micro-société privée, proclamant l'indépendance de l'une par rapport à l'autre, dans une opposition binaire que fait voler en éclat la compréhension de la famille comme fait social. Celle-ci ne nie pas l'existence de l'intime ou du privé, mais réfute l'idée que les sphères publiques et privées fonctionneraient comme des vases clos : s'il y a du privé et de l'intime, ils sont traversés par les mêmes logiques sociales que le domaine public. Mais avant d'entrer plus en avant dans l'analyse de ce dynamitage de l'antagonisme public/privé qu'exige toute appréhension sociale de la famille, penchons-nous sur l'histoire de l'avènement du privé dans les pratiques familiales, afin de bien comprendre la transformation du rapport à la communauté que cela suppose.

télévisées.

¹ Roger-Henri Guerrand, « Le décor de l'intimité familiale. Approche historique », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 173-174. L'auteur s'appuie ici sur l'ouvrage de l'historienne Adeline Daumard, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, SEVPN, 1963.

A. L'apparition de « l'esprit domestique » ou l'avènement de la sphère privée

« Au cours du voyage qui devait la conduire à la modernité, la famille a rompu toutes ses amarres. Elle s'est séparée de la communauté qui l'entourait, érigeant, pour se garder, le mur infranchissable de la vie privée. »

Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*¹

Notre réflexion part ici de l'ouvrage de l'historien nord-américain Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, publié en 1975, qui analyse l'avènement d'une vie domestique privée dans les familles occidentales, à partir de la fin du XVIII^e siècle. Si l'analyse de Shorter peut être critiquable sur plusieurs points – que nous ne manquerons pas d'évoquer – il n'en reste pas moins que c'est un ouvrage important pour comprendre la sacralisation de la vie privée dans notre appréhension contemporaine de la famille et le rapport de l'individu à la communauté. Historien des mentalités et des sentiments, Shorter travaille à démystifier toute conception essentialiste de l'amour familial, en replaçant la valeur affective dans son devenir historique, dans la lignée des travaux de Philippe Ariès sur l'enfance et de Georges Duby sur la vie privée².

En effet, la thèse de Shorter est que la famille telle que nous la connaissons aujourd'hui a deux caractéristiques principales que n'avait pas la famille d'Ancien Régime (ou celle de la « société coloniale » pour employer un terme spécifique à l'histoire argentine³) : premièrement elle est cimentée par des valeurs affectives ; deuxièmement ce triomphe du sentiment a pour corrélat la séparation de la famille du reste de la communauté au sens large, qui avant intervenait sans cesse dans les affaires familiales :

Dans le « bon » vieux temps, la carapace familiale était criblée de trous qui permettaient aux gens de l'extérieur de circuler sans entrave dans la maison, d'observer ce qui s'y passait et, le cas échéant, d'y intervenir. La circulation s'écoulait d'ailleurs en sens inverse également, car les membres de la famille partageaient plus d'émotions avec ceux des divers groupes d'égaux auxquels ils appartenaient qu'entre eux. Autrement dit, la famille traditionnelle était plus une unité de production et de reproduction qu'une unité affective. Elle constituait un mécanisme de transmission de la propriété et du rang social de génération en génération. Le lignage, voilà ce qui importait, et non de se retrouver tous ensemble autour de la table du dîner.

Puis l'ordre de ces priorités se renversa. Les attaches avec le monde extérieur s'affaiblirent tandis que celles qui liaient entre eux les divers membres de la famille se renforcèrent. On érigea un mur

¹ Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, *op.cit.*, p. 11.

² Voir Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, 5 tomes, Paris, Seuil, 1985-1987.

³ José Luis Moreno, *Historia de la familia en el Río de la Plata*, *op.cit.* Par « société coloniale », on entend la période antérieure à la *Revolución de Mayo* en 1810 et à l'Indépendance de l'Argentine en 1816. Les historiens argentins utilisent néanmoins indistinctement les termes d'« Ancien Régime » ou de « période coloniale » pour se référer à cette époque pré-indépendantiste.

de la vie privée pour protéger l'intimité du foyer contre les intrusions. Ainsi naquit la famille nucléaire moderne. L'affection, l'inclination, l'amour et la sympathie vinrent remplacer les considérations pratiques ou matérielles comme régulateurs des activités intrafamiliales.¹

Précisons d'emblée, pour éviter les confusions, que Shorter n'entend pas « famille nucléaire » de la même manière que Talcott Parsons : « La famille nucléaire est un état d'esprit, plutôt qu'une quelconque structure ou distribution de la maisonnée »², écrit-il. Ce qui distingue la famille nucléaire de la famille traditionnelle n'est pas la réduction de sa taille, mais la rupture qui s'instaure, non pas avec la famille élargie ou la parentèle (thèse de Parsons), mais avec la communauté non familiale, le village ou le quartier, qui étaient autrefois partie prenante de la vie quotidienne de la famille, avant que celle-ci ne se retranche derrière le mur infranchissable de la vie privée³. Ce qui est en cause ici, ce n'est donc pas la structure familiale en soi, mais le rapport de l'individu à la communauté, que Shorter appréhende à travers les mutations des pratiques familiales et le repli progressif vers la sphère privée. D'un rapport poreux, fluide, inextricable entre l'individu et la communauté, on passe petit à petit à une indépendance croissante de l'individu vis à vis des exigences communautaires, indépendance dont le relais sera l'intimité domestique.

Parmi les nombreux exemples cités et documentés par Shorter, prenons le cas de la formation des couples. Dans « la société traditionnelle » – c'est à dire dans une période allant du XVI^e siècle à la fin du XVIII^e siècle⁴ –, si, pour les milieux populaires, le choix du conjoint n'obéissait pas toujours à des impératifs lignagers ou économiques (comme dans les milieux plus aisés), il était cependant nécessairement supervisé par la communauté, que ce soit à travers l'organisation de bals, de veillées nocturnes, de « cours » réglées par les associations de jeunes du village, ou tout autre rituel impliquant une part ou l'ensemble de la communauté. Celle-ci était partie prenante de tous les événements marquants de la trajectoire individuelle, de la naissance à la mort, en passant par le mariage, et la notion

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 254.

³ À rebours de la thèse parsonienne, pour Shorter, la famille nucléaire moderne suppose même un rapprochement avec la famille élargie dont la fréquentation vient se substituer aux denses relations communautaires qui prévalaient auparavant : « Au fur et à mesure que les occasions qui s'offraient à la famille conjugale de se réunir avec les voisins et les amis se faisaient plus rares, le groupe des parents prenait de plus en plus d'importance. Dans l'ensemble de la société occidentale d'aujourd'hui réunions et visites sont pratiquement réservées aux membres de la famille. [...] Et, tandis que, dans la société traditionnelle, le groupe des parents avait relativement peu d'importance sur le plan de l'affectivité, constituant avant tout une espèce de réserve de soutien matériel en cas de coups durs, ce sont aujourd'hui les parents des membres du couple et les quelques oncles, tantes et cousins dont le couple est entouré qui ont le plus de chances de franchir le mur de la vie privée derrière lequel s'est retranchée la famille nucléaire. », Edward Shorter, *ibid.*, p. 287.

⁴ Si la formule « société traditionnelle » peut sembler manichéenne et généralisante, Shorter précise bien qu'il ne s'agit pas d'opposer un « autrefois » séculaire plongeant ses racines dans la nuit des temps, à un « aujourd'hui » moderne, mais de confronter deux périodes historiques particulières ; ainsi entend-il simplement par « société traditionnelle » la période allant de la Réforme à la Révolution Française : « C'est au cours de cette période que furent mis en place un système de valeurs populaires et des manières d'agir que les folkloristes allaient plus tard décréter qu'ils avaient existé "de tout temps". », *ibid.*, p. 29.

même de « vie privée » n'avait pas de sens. En témoigne par exemple la pratique du charivari, « manifestation publique fort bruyante destinée à humilier les déviants aux yeux de toute la communauté »¹, qui sanctionnait des écarts qui seraient aujourd'hui considérés de l'ordre du strictement privé, comme l'adultère ou le non-respect de la répartition sexuée des tâches dans le couple :

Partout, le charivari aidait la communauté à maintenir l'ordre au sein des familles. L'intimité, la vie privée du cercle de la famille, pesaient de peu de poids devant cette institution. Elle permettait d'exercer une surveillance constante sur les comportements individuels et permettait au groupe de faire rentrer les déviants dans le rang [...].²

Si le charivari a été plus systématiquement étudié en Europe (où les sources sont plus abondantes), Natalia Silvia Prada atteste l'existence de pratiques similaires dans l'Amérique coloniale. Des «*cencerreadas*» (concerts de cloches et symphonies de bruits en tous genres) aux «*cantaletas*» (chansons injurieuses) en passant par les saynètes, les affiches et les défilés, on retrouve tout l'attrait carnavalesque et grotesque destiné à jeter l'opprobre publique sur ceux qui contreviennent à l'ordre social³. Bien que ces pratiques d'Ancien Régime aient aujourd'hui disparu, elles ne sont pas sans rappeler les nouvelles formes de mobilisation de la société civile qui émergent à la fin des années 1990 en Argentine, alors même que l'on pourrait penser que cette période marque une apogée du repli sur la sphère privée. Nous pensons tout particulièrement au développement des «*escraches*», sous l'impulsion de groupes militant contre l'impunité des crimes commis pendant la dictature, comme le collectif H.I.J.OS (qui réunit des descendants de victimes et disparus)⁴. Ces manifestations politico-performatives consistent à dénoncer publiquement les crimes commis par quelqu'un, en allant par exemple devant chez lui avec pancartes, haut-parleurs, tomates ou œufs pourris à jeter sur ses fenêtres, ou encore en montant une saynète représentant ses exactions devant chez lui. Si la performance est une forme d'activisme relativement répandue, la spécificité de l'*escrache* est l'attaque *ad hominem* : il s'agit d'aller chercher la personne incriminée chez elle ou dans un de ses lieux de vie, pour faire connaître ses actes à ses voisins ou ses relations, briser la tranquillité de sa vie quotidienne et compenser l'impunité par une humiliation et une dénonciation publique qui font voler en éclats le mur de la vie

¹ *Ibid.*, p. 269, et la description du charivari se poursuit comme suit : « Tantôt des individus masqués faisaient nuitamment le tour de la demeure d'un récalcitrant en poussant des hurlements, en frappant sur des casseroles et en soufflant dans des cornes de vaches (spécialement louées pour l'occasion par le boucher du lieu). Tantôt le récalcitrant lui-même était contraint de défiler par les rues, assis à l'envers sur un âne, par exemple, ou portant une pancarte énumérant ses torts. Tantôt la jeunesse se chargeait du charivari, tantôt les villageois de tous âges et sexes s'y mêlaient coude à coude. ».

² Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne, op.cit.*, p. 278.

³ «Cuernos, cencerros, dibujos e inmundicias: prácticas del género infamatorio», Natalia Silvia Prada, in *Los reinos de las Indias en el Nuevo Mundo* [Carnet Hypothèses en ligne], mis en ligne le 10 septembre 2016, <http://losreinosdelasindias.hypotheses.org/1141>, consulté le 21 mars 2017.

⁴ Voir la Troisième Partie.

privée. En ce sens, plus encore que les performances de l'artivisme, les *escraches* sont de véritables charivaris modernes qui ont vocation à exercer une violence symbolique directe pour rétablir une forme de justice communautaire quand la Justice institutionnelle fait défaut. Autre avatar d'une reconfiguration partielle de ce rapport public/privé : la prolifération des *caceroladas* (manifestations politiques où l'on fait du bruit à coup de casseroles) à la fin des années 1990 et surtout pendant et après la crise de 2001. Cette sortie sur la place publique des attributs fétiches de la cuisine et de l'intimité du foyer marque sans doute un certain renversement du rapport de l'individu à la communauté, comme nous le verrons dans la Troisième Partie. Il reste néanmoins une différence fondamentale entre *escraches* ou *caceroladas* contemporains et charivaris ou *cencerreadas* d'antan. C'est qu'aujourd'hui, on a recours à ces pratiques pour sanctionner des faits d'ordre politique ou social (les crimes commis pendant la dictature, la corruption, la précarité), et non pas pour juger les comportements domestiques, comme dans la « société traditionnelle » où, selon Shorter, un homme qui aidait sa femme dans les tâches ménagères pouvait être promené sur un âne à travers tout le village pour avoir contrevenu à l'ordre social établi. Car l'ordre social ne repose plus sur les mêmes bases et a intégré que ce qui relève strictement du domestique n'est plus l'affaire de tous. Tout récemment, les mobilisations contre les féminicides en Argentine ont pu organiser des *escraches* contre des bourreaux domestiques, mais c'est alors la violence de genre en tant que fait social qui est visée, et non pas l'intimité du couple.



Figure 18 - Escrache organisé en mars 2018 devant chez Jorge Luis Magnacco, médecin chargé des accouchements des détenues de la ESMA¹, après sa mise en liberté conditionnelle en décembre 2017²

Dans les sociétés d'Ancien Régime, l'intense sociabilité collective se traduisait dans les formes d'habitat par des maisons densément peuplées qui abritait non seulement les membres de la famille, mais aussi des domestiques pour les plus aisés, des hôtes ou des voisins pour les plus pauvres, comme les *allegados* des *casas pobladas* coloniales de la *pampa* argentine, comme on peut le voir encore dans les drames ruraux de Florencio Sánchez. Mais surtout, l'organisation interne de l'habitat n'avait rien à

¹ La ESMA (*Escuela Mecánica de la Armada*) était le principal camp de concentration pendant la dictature. Voir le chapitre 7.

² Source : *Página 12*.

voir avec celle que nous connaissons aujourd'hui puisqu'on privilégiait les grandes pièces collectives, alors que le concept de chambre, même pour les couples mariés, n'était pas encore répandu, et qu'il semblait normal que toute la famille, ainsi que les hôtes, dorment dans la même pièce, voire souvent dans le même lit. Bien entendu, la promiscuité augmentait à mesure que l'on descendait dans l'échelle sociale, mais même dans les milieux aisés l'idée d'une intimité nécessaire, notamment pour le couple, n'était pas du tout une évidence.

L'environnement physique de la famille traditionnelle décourageait toute aspiration à l'intimité. Trop de visages curieux fixaient leurs regards sur la vie intime ; trop d'étrangers allaient et venaient sans cesse dans la maison. La surveillance informelle qu'exerçait la communauté était omniprésente, grâce à l'agencement de l'espace, et les restrictions formelles que les autorités faisaient peser sur le sentiment et l'inclination étaient trop puissantes pour laisser se former des liens affectifs étroits.¹

Petit à petit l'habitat va se transformer, d'abord dans l'ouest européen (Angleterre) et dans les milieux aisés puis dans l'ensemble des sociétés occidentales : on construit des couloirs pour séparer la famille des invités ou des domestiques et clore chaque pièce sur elle-même, les petits cabinets deviennent à la mode, et la chambre réservée au couple est une obligation pour tout ménage pouvant se le permettre économiquement. L'intimité est devenue un principe moral, une exigence pour les familles « convenables », et un marqueur social de distinction :

Les riches furent les premiers à découper l'espace vital indifférencié du Moyen Âge pour en faire des pièces distinctes dotées de fonctions différentes. [...] Mais, dès le début du XIX^e siècle, la petite et moyenne bourgeoisie se mit à singer cette spécialisation de l'espace, les boutiquiers parisiens passant dans des cabinets où l'on ne trouvait pas de livres et les fermiers anglais prenant leur repas séparément des valets de fermes et des domestiques.²

De même, Anahi Ballent rapporte comment l'idéal de la « maison moderne », véritable « dispositif social »³, infuse dans la société argentine à mesure que croissent les classes moyennes, et promeut une rationalisation fonctionnaliste de la distribution des pièces et un resserrement de l'espace domestique, qui est le corrélat de l'expulsion de la communauté hors du foyer : « *la casa debía pensarse para vivir y no para recibir, transformarse en sinónimo de afecto y familia* »⁴. Ballent arrive donc à la même conclusion que Shorter pour qui cette irruption de l'intime dans l'architecture du foyer est étroitement liée à ce qu'il appelle la « révolution sentimentale » qui bouleverse d'abord les rapports du couple. Alors que le choix du conjoint dans la société traditionnelle était soumis à toute sorte d'impératifs économiques et sociaux, au XVIII^e siècle le mariage d'amour ou d'inclination se généralise peu à peu, mais cette fois-ci d'abord dans les milieux populaires où les questions

¹ Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, *op.cit.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 57.

³ Anahi Ballent, «La "casa para todos": grandeza y miseria de la vivienda masiva», *op.cit.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

patrimoniales et lignagères ont moins d'importance. Le socle du couple devient ainsi « l'amour romantique », caractérisé par l'empathie pour l'autre et la spontanéité (par opposition à la coutume), ce qui transforme profondément les relations entre mari et femme. S'il nous semble que Shorter force un peu le trait dans la description de l'absence totale d'affection entre les conjoints dans la famille traditionnelle – il s'étend longuement sur les écrits de médecins de campagne rapportant qu'un homme était plus chagriné par la perte d'une vache que par la mort de sa propre femme et autres anecdotes du même acabit¹ – force est de constater que la valorisation de l'amour dans le couple est une valeur naissante à la fin du XVIII^e siècle. Dans *M'hijo el doctor* (1903) de Florencio Sánchez, la dispute entre le père et le fils se cristallise autour de cette question du choix du conjoint et de la place dévolue aux sentiments dans la famille. Comme Julio (le fils médecin) a mis enceinte Jesusa (la filleule de son père), celui-ci exige réparation par le mariage : or non seulement Julio refuse car il est amoureux d'une autre, mais Jesusa elle-même ne souhaite pas épouser son séducteur s'il ne l'aime pas, et c'est là un élément radicalement nouveau dans un drame sur le fourvoiement filial. Jesusa rejette même un mariage de convention avec don Eloy qui pouvait racheter sa « *desgracia* » (c'est-à-dire son égarement malheureux) et faire taire les mauvaises langues, préférant attendre un amour sincère que de préserver son honneur : « *Hay que taparles la boca a las bandurrias de las Sosas... Si te casás con don Eloy, todas esas que andan hablando se callarán la boca, y quieran que no, vos serás la señora de García... mientras que así ni los perros te van a mirar bien* »², lui explique pourtant Mama Rita, la guérisseuse du village se faisant la voix de la communauté. Dans l'affrontement entre la génération des parents et celle des enfants (Julio et Jesusa), ce sont deux systèmes de valeurs qui s'affrontent : « *Mi moral es distinta de esa moral que anda por ahí...* »³ résume Julio. D'un côté une morale communautaire où le concept d'honneur cimente à la fois le lien familial et le lien social, dans une étroite imbrication entre l'individu et le groupe. De l'autre, une morale libérale, individualiste et sentimentale où l'amour intime s'est substitué aux enjeux sociaux, comme le montre bien cet échange entre Jesusa et son parrain :

Jesusa: ¡Padrino!... ¡Yo no puedo casarme con don Eloy!...

Olegario: ¿Cómo?... ¿Qué es eso de yo no puedo...? [...] ¿Qué tiene don Eloy?... ¿No es buena persona?... (*Asentimiento.*) ¿No es rico? (*Idem.*) ¿No es joven y buen mozo? (*Idem.*) ¿Qué más querés entonces?...

¹ « J'entends montrer que le mariage populaire des siècles passés était en général dépourvu d'affection, ne devait sa cohésion qu'à des considérations de propriété et de lignage ; que les dispositions que prenait la famille pour s'acquitter de la tâche de vivre atténuait cette froideur en réduisant à un minimum absolu le risque de face à face et d'échanges spontanés entre époux [...] », Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, *op.cit.*, p. 71. L'étude que fait Shorter de la sexualité (à laquelle il consacre de longues pages) s'inscrit dans la même grille d'analyse puisque, selon lui, dans la société traditionnelle, les gens du commun ne pratiquaient qu'une « sexualité instrumentale », par opposition à la « sexualité récréative », produit de la révolution sentimentale du XVIII^e siècle. S'il y a sans doute une part de vrai dans ces assertions, on regrette souvent, à la lecture de l'ouvrage de Shorter, le manque de nuances et la radicalité frontale des oppositions.

² Florencio Sánchez, *M'hijo el doctor*, in *Barranca abajo*, *M'hijo el doctor*, Buenos Aires, Sur, 1962, p. 131.

³ *Ibid.*, p. 120.

Jesusa: Es que... es que... ¡Oh, me ahogo!... ¡Es que no lo quiero!...

Olegario: [...] ¡Esas son pamplinas!... ¡Vos no podés aspirar a nada mejor!... ¿Qué no lo querés mucho?... Ya le irás tomando amor cuando estén casados y lleguen los hijos... [...] ¡La boda se hace, pues!

Jesusa: ¡No, padrino!... ¡No es posible!... ¡Nunca!¹

Pas de résolution des conflits par un mariage à la fin de *M'hijo el doctor*, ni de meurtre sanglant pour préserver l'honneur : le dénouement ouvert de la première pièce de Sánchez marque résolument l'obsolescence des «*dramas de la honra*» face aux intrigues sentimentales. Cette polarisation des valeurs s'incarne dans l'opposition entre les générations, entre la campagne et la ville, mais aussi entre les différents espaces scéniques. Le premier acte se déroule dans le patio de la maison paternelle, dans lequel se croisent de nombreux personnages extérieurs à une famille ouverte sur la communauté et dont l'épicentre est le système de valeurs portées par le vieux *gaucho*. Celui-ci ne comprend pas l'affection amicale et donc horizontale que lui porte son fils (conception sentimentale du lien familial) et exige un respect strictement vertical et distant (conception statutaire du lien filial) :

Julio: [...] Usted y yo vivimos dos vidas vinculadas por los lazos afectivos, pero completamente distintas. Cada uno gobierna la suya, usted sobre mí no tiene más autoridad que la que mi cariño quiere concederle. (*Gesto violento de Olegario.*) ¡Calma, calma! (*Afable*) ¡Conste que lo quiero mucho!... Todo evoluciona, viejo; y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos, los estilos de la época en que usted se educó... Son cosas rancias hoy. Usted llama manoseo, a mis familiaridades más afectuosas. Pretende, como los rígidos padres de antaño, que todas las mañanas al levantarme le bese la mano y le pida la bendición en vez de preguntarle por la salud; que no hable, ni ría, ni llore sin su licencia; que oiga en sus palabras a un oráculo, no llamándole al pan, pan y al vino, vino, si usted lo ha cristianado con otro nombre; que no sepa más de lo que usted sabe, y me libre Dios de decirle que macanea; que no fume en su presencia. (*Saca un cigarrillo y lo enciende*); en fin, que sus costumbres sean el molde de mis costumbres... ¿Pero no comprendre, señor, que riéndome de esas pamplinas me aproximo más a usted, que soy más su amigo, que lo quiero más espontáneamente?²

De même, alors qu'Olegario reproche à son fils la honte que jette sur la famille sa conduite dissolue, celui-ci brandit l'étendard de la vie privée pour s'affranchir des injonctions morales de la communauté : «*Con qué derecho, usted y su compadre se ponen a espulgar en mi vida privada?*»³. Alors que le deuxième acte opère déjà un glissement de l'espace partagé du patio vers l'intérieur d'une maison de ville, le troisième acte consacre cette victoire du sentiment sur l'honneur et de la vie privée sur la morale publique, en déplaçant l'espace scénique dans l'intimité de la chambre de Jesusa, où les deux amants exposent leur vision du monde, alors que l'agonie du vieux *gaucho* est reléguée hors-scène. En ce sens, *M'hijo el doctor*, pièce charnière considérée comme le premier drame familial moderne du théâtre argentin, thématise cette « révolution sentimentale » dans la famille (selon

¹ *Ibid.*, p. 122-123.

² *Ibid.*, p. 108-109.

³ *Ibid.*, p. 108.

l'expression de Shorter), qui repose sur l'avènement du concept de vie privée et l'affranchissement des contraintes communautaires dans la configuration des liens intimes.

Cette « intrusion du sentiment » à l'origine de la promotion de la vie privée ne se limite pas aux rapports de couple, comme nous avons pu le voir dans l'écart qui se creuse entre la conception du lien filial chez Olegario ou chez Julio dans *M'hijo el doctor*. Elle renvoie également à l'attention nouvelle dévolue à l'enfant et en particulier à la relation privilégiée entre la mère et le nourrisson qui aboutira à la sacralisation d'un supposé instinct maternel. Enfin, le troisième élément de la révolution sentimentale est l'avènement de ce que Shorter appelle « l'esprit domestique », c'est-à-dire un fort sentiment affectif soudant les membres de la famille entre eux et leur faisant goûter les joies de l'entre-soi dans l'espace privé du foyer. Dans la société traditionnelle, la sociabilité s'articulait autour de groupes larges fédérés par des liens non-familiaux comme le travail (corporations), le village, les confréries, les organisations de jeunesse, et elle se déployait dans des espaces « publics » comme le club, le café, le bal, la chambrée, la veillée (principal cadre de sociabilité des femmes), ou le patio chez les Argentins, si bien que l'on passait beaucoup plus de temps avec ses homologues sociaux que dans l'intimité familiale. En ce sens, l'apparition de l'esprit domestique, c'est-à-dire du goût pour la vie familiale privée, a forcément pour corrélat une certaine dissolution des sociabilités collectives traditionnelles (même s'il en existe encore de nos jours), sans que l'on sache lequel des deux phénomènes a été premier par rapport à l'autre.

Cet esprit domestique – la conscience que la famille prend d'elle-même en tant qu'unité affective précieuse que le mur de la vie privée doit protéger contre toute intrusion – fut le troisième fer de lance de la grande offensive sentimentale des Temps modernes. L'amour romantico-romanesque détacha le couple de la collectivité et du contrôle qu'elle exerçait et l'inclina à l'affection. L'amour maternel fut à l'origine de la création d'un nid affectif à l'intérieur duquel la famille moderne allait se blottir, arrachant bien des femmes à la vie collective qu'elles avaient jusqu'alors menée. Il restait à l'esprit domestique à couper l'ensemble familial de l'interaction traditionnelle avec sa communauté environnante. Les membres de la famille en vinrent à se sentir beaucoup plus solidaires les uns des autres que des membres des groupes divers auxquels ils avaient jusqu'alors appartenu sur la base de l'âge, du sexe ou du statut social.¹

Shorter constate les débuts de cet esprit domestique au milieu du XVIII^e siècle, quand les « maisons très unies » commencent à fleurir dans la littérature, et date le triomphe final du « chacun chez soi » à la période d'entre-deux guerres : les veillées villageoises ont définitivement disparu et seront bientôt remplacées par les soirées familiales autour du poste de télévision². Du fait de la condition plus périphérique de l'Argentine, on peut dater cette consécration du repli sur le *sweet home* à la fin des années 1950, quand le péronisme destitué n'attire plus les foules sur la *Plaza de Mayo*, et

¹ Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, *op.cit.*, p. 279.

² *Ibid*, p. 290.

que les classes moyennes ont absorbé une large part de la société. C'est ce que nous avons pu observer précédemment à travers la mutation du théâtre argentin, depuis les dramaturgies chorales du patio qui montrent la sociabilité communautaire des *conventillos* dans la première moitié du XX^e siècle, jusqu'aux huis-clos familiaux entre la télévision et le canapé à partir des années 1960.

Comment expliquer ce grand bouleversement qui s'étend sur quasiment deux siècles et installe durablement une ligne de partage nette entre vie privée et vie publique dans les modes de vie et dans les représentations ? Shorter est on ne peut plus explicite dans ses hypothèses : « Le capitalisme de marché fut probablement à la racine de la révolution sentimentale »¹. En effet, le développement de l'économie capitaliste a décousu les anciennes formations économiques communautaires et locales, comme les guildes, pour introduire la concurrence au sein de marchés considérablement élargis ; or la logique concurrentielle de l'économie de marché « exige positivement l'individualisme »², alors que les corporations traditionnelles supposaient une régulation protectionniste en fonction d'intérêts économiques collectifs et locaux. L'intériorisation de logiques individualistes pousse ainsi peu à peu les individus à se dégager des contraintes collectives pour privilégier leur intérêt personnel. Le résumé est succinct et schématise à outrance des processus économiques et sociaux complexes, mais il est néanmoins certain que l'apparition d'une économie de marché a encouragé le développement de valeurs individualistes et l'indépendance de chacun vis-à-vis des carcans communautaires. Il faudrait ajouter au facteur économique l'aspiration au bonheur et à l'épanouissement individuel – valeurs nouvelles portées par les Lumières –, ainsi que la construction de l'État moderne qui dépouille les anciennes communautés de leur pouvoir (le charivari par exemple sera peu à peu remplacé par la police des mœurs). Ainsi Shorter résume-t-il la situation en ces termes :

La désintégration du mode de vie communautaire qui avait jusqu'alors prévalu dans des milliers de Bayreuth à travers l'Europe fit soudain pencher la balance des relations famille-communauté du côté de l'intime par opposition à la participation communautaire. La famille nucléaire se replia confortablement au coin du feu, non seulement parce que l'égoïsme et l'individualisme conféraient à la recherche du plaisir personnel la priorité sur l'allégeance à la communauté, mais aussi parce que la communauté était de moins en moins à même d'arracher les individus à leur foyer pour maintenir cette allégeance.³

À cette conclusion de Shorter, nous voudrions ajouter l'importance du facteur de classe dans la construction du privé. Car toutes les causes évoquées précédemment (idéologie libérale, développement de l'économie capitaliste, etc.) correspondent à l'avènement d'une société bourgeoise, dont les classes moyennes seront le relais privilégié. Or les analyses de Shorter sur le passage d'une

¹ *Ibid*, p. 311.

² *Ibid*, p. 315.

³ *Ibid*, p. 323.

sociabilité communautaire à une sociabilité familiale intime sont surtout pertinentes appliquées à ces classes moyennes et petites-bourgeoises, alors qu'aux deux extrémités du spectre social, dans les milieux populaires ou bien très privilégiés (aristocratie du sang ou de l'argent) subsistent encore des formes éparses de sociabilité communautaire¹. Mais les classes moyennes et leurs représentations sont justement le grand enjeu de la société argentine et le point d'amarrage du thème familial quand le théâtre s'en empare. Néanmoins, l'appauvrissement massif de ces classes moyennes depuis la fin des années 1990 et surtout la crise de 2001 a partiellement fait bouger les lignes sur ce point, en obligeant les familles appauvries à reconfigurer leur rapport à la communauté. C'est ainsi qu'à partir de 2001-2002, on voit exploser un phénomène comme le théâtre communautaire qui invite les familles à sortir de leur repli domestique pour devenir « voisins-acteurs » ou « voisins-spectateurs » et réinvestir en famille l'espace de la communauté, pour retisser du lien social².

Ainsi, la réflexion de Shorter nous semble essentielle pour repenser certaines de nos évidences contemporaines, comme le concept de vie privée, en les replaçant dans leur devenir historique. Cependant, la grande faille de son ouvrage, selon nous, est l'absence de distance critique quant à cette unité affective familiale nouvellement instaurée. Certes l'amour et l'attachement deviennent des valeurs socles, mais cela veut-il dire que les familles ne sont plus que douceur, sentiments et unité conviviale autour de l'âtre ? Le problème de l'analyse de Shorter est que, tout en démontant l'idée d'une unité essentielle et naturelle de la famille, il y substitue une unité historiquement advenue, mais qui n'en reste pas moins problématique dans la mesure où elle occulte les jeux de pouvoirs internes à la famille et s'érige en nouveau mythe. Dans le traitement des rapports de sexe en particulier, Shorter nous semble d'une naïveté déconcertante dans la mesure où il n'hésite pas à affirmer que l'irruption du sentiment et de l'empathie abolissent la soumission de l'épouse et la division sexuée des tâches, alors même que la sacralisation de la sphère privée, nous l'avons vu, n'a fait que resserrer le carcan domestique autour des femmes³ :

L'aventure amoureuse n'a cessé de comporter [...] la destruction de l'isolement émotionnel de l'individu pour une véritable communion des âmes. En conséquence d'un échange émotionnel aussi intense, on a assisté, entre autres, à la destruction de la stricte division des rôles entre les sexes, condition *sin qua non* de cette rencontre des émotions.⁴

¹ Pour ce qui est des classes très privilégiées, on pourra lire à ce sujet les travaux des sociologues Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, notamment *Les guettos du gotha : au cœur de la grande bourgeoisie*, Paris, Points, 2007.

² Voir à ce sujet l'article que nous avons coécrit avec Lucie Elgoyhen : Lucie Elgoyhen et Joana Sanchez, « Le théâtre communautaire comme projet d'intégration sociale et urbaine : l'expérience du Circuito Cultural Barracas à Buenos Aires », in Florence Fix (dir.), *Théâtre et ville. Espaces partagés : patrimoine, culture, savoir*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p. 177-192.

³ Voir le chapitre 2.

⁴ Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne, op.cit.*, p. 24.

« Communion des âmes » et « rencontre des émotions » : les expressions sont révélatrices de l'image d'Épinal d'une famille unie, lissée et policée par l'amour, à l'origine des représentations idéalistes de la sphère privée, strictement opposée au milieu public ; car c'est autour de ce mythe de la famille refuge, de son dedans et de son dehors, que se sont cristallisées les lignes de partage de la dichotomie public/privé que nous évoquions précédemment. Au mythe de la famille naturelle comme monade indivisible se substituait celui d'une famille moderne soudée par l'affection et l'esprit domestique.

B. La famille comme espace de conflits traversé par des relations de pouvoir

«Somos una familia. Al fin y al cabo somos una familia, tenemos que ser unidos, ¡no pelearnos así!»
Eduardo Pavlovsky, *Asuntos Pendientes*¹

La famille étant un fait social, elle ne peut pas être un refuge fonctionnant en vase clos, structuré par des mécanismes qui lui seraient propres (à savoir une logique du sentiment) et qui traceraient une ligne infranchissable entre dynamiques de la sphère publique et dynamiques de la sphère privée, car celles-ci s'interpénètrent en permanence. Nous avons vu dans le chapitre 2 comment les politiques étatiques influent sur la configuration des familles et cherchent à les façonner et à en faire un levier d'action sur le corps social, afin de le contrôler et de le discipliner. La sacralisation de la vie privée elle-même relève d'une construction libérale et d'une gestion politique des familles. Car c'est là le tour de force de l'idéologie bourgeoise, menée par la cohorte de projets hygiénistes, que d'ausculter au plus près les familles, tout en les cachant sous le pudique paravent de la vie privée, pour nous faire croire en leur autonomie inviolable. Mais en mettant en avant cette autarcie de spectacle, on en pointe d'autant plus le paradoxe et on consacre sa dimension sociale : le voile de la vie privée est bien vite réduit au rôle de rideau de scène matérialisant symboliquement un quatrième mur de carton-pâte et une division illusoire de l'espace social. Ainsi « le privé est une affaire publique » affirme, on ne peut plus clairement, Pierre Bourdieu :

[...] une histoire sociale du processus d'institutionnalisation étatique de la famille ferait voir que l'opposition traditionnelle entre le public et le privé masque à quel point le public est présent dans le privé, au sens même de *privacy*. Étant le produit d'un long travail de construction juridico-politique dont la famille moderne est l'aboutissement, le privé est une affaire publique. La vision publique (le *nomos*, au sens, cette fois, de *loi*) est profondément engagée dans notre vision des

¹ Réplique du personnage d'Aurelio, qui rapporte les paroles de son frère, dans la dernière pièce d'Eduardo Pavlovsky, dramaturge argentin, mais également psychiatre et psychanalyste de renom, *Asuntos Pendientes*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2014, p. 22.

choses domestiques, et nos conduites les plus privées elles-mêmes dépendent d'actions publiques, comme la politique du logement ou, plus directement, la politique de la famille.¹

Le concept même de « sphère privée » est donc un « masque », une représentation idéologique, dont l'espace scénique est le foyer familial, et qui escamote les processus sociaux plus larges dans lesquels est prise la réalité familiale. Les activités de production et de consommation qui sont aussi au cœur de la structure familiale, ou encore le contrôle social, politique et judiciaire exercé par les institutions, sont ainsi rejetés dans le hors-scène et sacrifiés sur l'autel du sentiment domestique. La sociologue argentine Elizabeth Jelin, à l'instar de Pierre Bourdieu, nous rappelle ainsi que la famille, loin d'être un îlot, est prise dans un réseau inextricable d'institutions sociales qui ne peuvent être pensées les unes sans les autres :

La familia se constituye y acota en función de sus interrelaciones con las demás instituciones sociales; nunca fue ni podrá ser un espacio ajeno a, o aislado de, las determinaciones sociales más amplias. En este sentido, la familia y las relaciones domésticas cotidianas no constituyen un mundo «privado». Más bien, el mundo privado de cada sujeto social se construye a partir de las relaciones y controles sociales dentro de los cuales se desarrolla la cotidianidad.²

Ces interrelations sociales marquent la famille dans sa superficie visible (sa morphologie, son organisation, son habitat...), mais aussi à travers un canevas idéologique invisible qui imprègne sa structure sous-jacente par des logiques économiques, politiques et sociales qui la dépassent. Les positions occupées par chaque membre de la famille ne sont pas naturelles ou strictement statutaires, mais répondent également à des logiques de pouvoir et de domination qui font écho à un certain ordre social. « La famille est un nœud de tensions et de conflits, dont la nature et le mode de règlement sont autant d'indices des rapports entre le groupe, l'individu et l'État³ », écrit l'historienne et militante féministe Michèle Perrot. Car parmi ces axes conflictuels, il y a bien évidemment ceux qui se polarisent autour de l'ordre du genre. Or si la rhétorique de la sphère privée a occulté ces relations de pouvoir sous le vernis de la « maîtresse » de maison, la question de la domination masculine est éminemment sociale et se pose avec une acuité sans pareille dans les relations intrafamiliales. C'est d'ailleurs tout l'enjeu de la définition de la famille en termes « d'organisation formelle » et de la révision de la vieille dichotomie sociologique organisations formelles/informelles, calquée sur l'illusoire distinction sphère publique et sphère privée. En effet, le terme « organisation formelle » désigne en sociologie une organisation qui a été définie et voulue, qui est régie par des codes explicites et où les activités de certaines personnes sont planifiées par d'autres personnes. De ce fait, il renvoie généralement au monde

¹ Pierre Bourdieu, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, décembre 1993 (Vol. 100), p. 32-36.

² Elizabeth Jelin, *Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada*, op.cit., p. 39-40.

³ Michelle Perrot, « Les échanges à l'intérieur de la famille. Approche historique. », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 104.

du travail, et la sociologie l'a longtemps opposé à la sphère privée où les groupes comme la famille seraient des « organisations informelles », comme l'explique Christian Thuderoz :

À ces organisations correspondent des systèmes d'idées et de croyances particulières, des logiques propres. C'est la logique du coût et la logique de l'efficacité qui président à l'organisation formelle. À l'organisation informelle correspond la logique des sentiments [...].¹

Si la sociologie de l'entreprise – que représente Thuderoz – reste tributaire de cette vision des choses, la sociologie de la famille et les sociologues féministes balayaient cette distinction par trop empreinte d'une idéologie libérale encore assise sur la distinction public/privé, et définissent la sphère domestique comme une « organisation formelle » de manière à faire reconnaître l'importance du travail domestique dans l'économie familiale et à souligner les logiques de domination internes à la famille.

La unidad doméstica no es un conjunto indiferenciado de individuos que comparten actividades ligadas a su mantenimiento. Es una organización social, un microcosmos de relaciones de producción y distribución, con una estructura de poder y con fuertes componentes ideológicos que cementan esa organización y aseguran y ayudan a su persistencia y reproducción, pero donde también hay bases estructurales de conflicto y lucha.²

Des bases structurelles de conflit, cela veut dire que les tensions ne sont pas dues à un quelconque dysfonctionnement, mais que l'absence d'unité parfaite est inhérente à la constitution du groupe familial. En parlant « d'organisation formelle », il s'agit de mettre en lumière le « système d'autorité » qui constitue l'ossature relationnelle du groupe, c'est-à-dire l'assignation différenciée des responsabilités, la supervision des tâches et le système disciplinaire. Elizabeth Jelin explique que la famille se distingue des autres organisations formelles (entreprises, usines, milieux professionnels) par le fait que son système d'autorité n'est pas transparent ni assumé : il repose sur des non-dits idéologiques, des conventions morales, des incitations affectives plutôt que directement coercitives ou monétaires comme dans le monde du travail, et c'est cela qui peut le rendre pernicieux si l'on s'obstine à nier son existence :

La abnegación de la madre, la responsabilidad del padre, la obediencia del hijo, son valores sociales tradicionales sobre los que se asienta el sistema de incentivos. [...] De hecho, la tipificación de los roles sexuales (el hombre «jefe de familia» proveedor de recursos y la mujer que cuida el hogar y los hijos) y el sistema de deberes y obligaciones entre padres e hijos constituyen los pilares ideológicos sobre los que se apoya esta operación de convencimiento moral. En el caso de la familia, los valores e ideologías se corporizan en relaciones sociales altamente personalizadas, cargadas de profundos afectos y deseos.³

¹ Christian Thuderoz, *Histoire et sociologie du management : doctrines, textes, études de cas*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2006, p. 217.

² Elizabeth Jelin, *Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada*, *op.cit.*, p. 34.

³ Elizabeth Jelin, *ibid.*, p. 32.

La famille peut donc être analysée comme un véritable « dispositif de pouvoir », selon l'expression d'Agamben¹, dans la mesure où le système d'autorité est naturalisé et intériorisé dans les patrons de comportement des membres de la famille. Les relations de pouvoir inconsciemment intériorisées vont s'inscrire dans les corps et ciseler les discours, si bien que les gestes, la proxémique et les mots deviennent la surface d'inscription – et donc aussi la clef de lecture principale – de ces rapports de domination. Dans le cas du pouvoir patriarcal sans borne du « père homme-de-fer », selon l'expression de Peter Von Matt, qui dicte à tous sa loi impérieuse et sacrée, la ligne de partage du pouvoir est nette et s'incarne dans la hiérarchie verticale des corps, comme l'analyse Von Matt à propos du conflit père/fils dans la littérature :

Si l'on parcourt l'histoire de ce champ de conflit, on constate que le balbutiement et le mutisme s'accompagnent d'une mimique corporelle qui consiste à se plier en deux : c'est-à-dire, pour parler crûment, que le fils rampe. Parmi les lieux communs iconographiques approchants, on trouve le fils qui revient dans la demeure de son père, dans la Bible, en s'écriant : *Pater, peccavi !* [...]. Mais ces formes de comportement corporel – se plier en deux, s'agenouiller, ramper, se précipiter – sont toutes également en opposition directe avec la marche droite, la station debout dominante.²

Néanmoins, le père dominant, juge suprême du tribunal familial et maître des familles tel que le décrit Von Matt, est aujourd'hui une figure en voie de disparition dans les nouvelles constellations familiales, où les liens perdent en verticalité pour se tisser en réseaux dans des relations interpersonnelles plus horizontales. Pour autant, il serait tout à fait faux de considérer qu'en détrônant le « père homme-de-fer », les familles, dégagées de cette emprise absolue, se seraient émancipées de toutes relations de pouvoir, et auraient ainsi atteint l'horizon mythique de la famille idéale pacifiée, véritable pastorale domestique des temps modernes. Pour comprendre comment le groupe familial – quelle que soit son organisation – est toujours un tissage dynamique de micro-pouvoirs et de jeux de domination, on peut s'appuyer sur la définition que Michel Foucault donne du pouvoir, non pas comme bloc monolithique (tel le sceptre du père du temps jadis), mais comme fluide omniprésent et circulatoire :

Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation ; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse ; [...]. [...] le pouvoir n'est pas quelque chose qui s'acquiert, s'arrache ou se partage, quelque chose qu'on garde ou qu'on laisse échapper ; le pouvoir s'exerce à partir de points innombrables, et dans le jeu de relations inégalitaires et mobiles.³

¹ Giorgio Agamben définit ainsi le concept de « dispositif » : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants », *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2006, p. 31.

² Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, op.cit., p. 318.

³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 121-122.

Le pouvoir n'est donc pas nécessairement concentré entre les mains d'un dominant mais se trouve dilué dans un champ de tensions, perpétuellement mouvant, si bien que Foucault parle d'une « microphysique du pouvoir » :

L'étude de cette microphysique suppose que le pouvoir qui s'y exerce ne soit pas conçu comme une propriété, mais comme une stratégie, que ses effets de domination ne soient pas attribués à une « appropriation », mais à des dispositions, à des manœuvres, à des tactiques, à des techniques, à des fonctionnements ; qu'on déchiffre en lui plutôt un réseau de relations toujours tendues, toujours en activité, plutôt qu'un privilège qu'on pourrait détenir ; qu'on lui donne pour modèle la bataille perpétuelle plutôt que le contrat qui opère une cession ou la conquête qui s'empare d'un domaine. Il faut en somme admettre que ce pouvoir s'exerce plutôt qu'il ne se possède ; [...] Enfin, elles [les relations de pouvoir] ne sont pas univoques ; elles définissent des points innombrables d'affrontement, de foyers d'instabilité dont chacun comporte ses risques de conflit, de luttes, et d'inversion au moins transitoire des rapports de force.¹

Cette microphysique du pouvoir s'articule aussi autour du dressage des corps, mais elle est plus subtile que l'opposition frontale entre le père dressé et le fils qui rampe ; elle exerce avant tout un disciplinement par la norme, palpable notamment dans les patrons de comportement genrés. « La norme produit de véritables “effets corporels” qui nous portent à intégrer physiquement ce qui s'inscrit dans la norme et devient de ce fait invisible, tandis que l'élément qui correspond à ce qui paraît anormal va ressortir, devenir visible et masquer les autres éléments »², écrit Miguel Benasayag. Voilà comment des personnages « anormaux » (le fou, l'instable, le malade, le psychotique, l'attardé mental, etc.) deviennent l'épicentre et la cause des « familles dysfonctionnelles », pour mieux occulter l'entrelacs normalisé des relations de pouvoir dans la famille, tout en asseyant symétriquement le mythe de la famille idéale³. Or cette représentation mythique, que nous avons définie en amont comme une « image identificatoire du bonheur » (selon l'expression de Miguel Benasayag), fait elle-même partie du dispositif disciplinaire familial : « À travers les images du bonheur auxquelles nous nous identifions, nous réprimons en permanence la multiplicité qui nous compose en faveur de l'unité disciplinaire de la norme »⁴. Au-delà d'une innocente illusion ou d'un déni aveugle, la négation des relations de pouvoir structurelles dans le groupe familial fait partie intégrante de son système de domination basé sur l'implicite, les affects, et la culpabilisation, comme le suggère Jean-Philippe Pierron :

Le rêve de la famille parfaite – celui qui habite et hante à la fois les repas de famille, famille cherchant à être une « famille unie » – peut être une idéalisation s'il néglige la confrontation avec le quotidien. Il entretient l'illusion d'une unité inatteignable, condamnant toute faiblesse à n'être qu'une faute.⁵

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 34-35.

² Miguel Benasayag, *Éloge du conflit, op.cit.*, p. 182.

³ Pour une analyse des présupposés idéologiques de l'expression « famille dysfonctionnelle » et de son rapport étroit avec le mythe de la famille idéale, nous renvoyons au chapitre 1.

⁴ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit, op.cit.*, p. 38.

⁵ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 48.

C'est cette illusion disciplinaire de l'unité qu'Eduardo Pavlovsky, à rebours de la logique de la dysfonction, tourne en dérision dans la citation en épigraphe, comme dans l'ensemble de son théâtre. Dès *Telarañas*, pièce écrite en 1975, le dramaturge se propose en effet de faire un théâtre de la démystification, qui perce la superficie photogénique du réel familial pour en dévoiler les soubassements : «*Su objetivo es hacer visible la estructura ideológica invisible que subyace en toda relación familiar*»¹, explique-t-il clairement dans le prologue de la première édition. Derrière le nid protecteur, il peut aussi y avoir un piège morbide semble ainsi suggérer le titre de la pièce par l'image ambivalente de la toile d'araignée. Nous reviendrons longuement dans la Deuxième Partie sur l'analyse de cette pièce et de ses enjeux politiques, mais signalons dès à présent qu'elle a été censurée par la dictature militaire pour attentat à la morale : «*tenía el propósito previo de enjuiciamiento y ulterior destrucción de la familia tradicional, el rechazo de los considerados tabúes de la vida familiar*»², stipule ainsi l'arrêté de prohibition, se référant sans doute, pour les « tabous de la vie familiale » aux scènes d'inceste. Mais ce faisant, il révèle un autre tabou, lié à l'image mythique et sacrée de la famille idéale, à savoir l'impossibilité de penser le conflit comme une structure ontologique de la réalité familiale. Or derrière ce tabou du conflit, il y a en définitive, un tabou de l'altérité, c'est-à-dire l'incapacité à penser l'autre chez ceux qui font partie des « miens », la négation des asymétries fondamentales qui fondent notre rapport à l'autre, fût-il mon frère ou ma sœur. Sans stigmatiser les familles en les réduisant à des toiles d'araignées malsaines, il est absolument nécessaire de briser ce tabou pour sortir les représentations du carcan de la « cellule familiale » (où la cellule biologique devient vite cellule disciplinaire et carcérale), et ouvrir ainsi la voie à un véritable tissage des asymétries, dans une étoffe familiale dynamique et complexe, aux antipodes de la toile engluée d'un intérêt familial monolithique et imposé.

Parce que d'ordinaire, la famille est pensée comme une cellule, un lieu de ressource et de paix, on tend à y voir la traditionnelle institution de l'unité et de la convergence fusionnelle d'intérêts entre sexes, âges et désirs. Mais en en faisant un lieu naturel de protection, on s'empêcherait d'y voir la petite fabrique des inégalités qu'elle est aussi. Se satisfaire hâtivement de la séparation entre sphère privée et sphère publique tend à faire de la sphère publique celle de la compétition et de la concurrence alors que la sphère privée serait celle de la coopération mutuelle et de relations spécifiques de soutien.³

En mettant l'accent sur l'unité du groupe, le mythe de la famille idéale jette un voile sur l'existence d'individus différents, et dont les intérêts peuvent diverger, au sein de la famille : derrière le « nous » (symbolisé par le nom de famille), il y a les divers « je », incarnés par un prénom, un âge et un sexe,

¹ Eduardo Pavlovsky, « Prologo », in *Telarañas*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1976.

² Cité par Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001, p. 81.

³ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, op.cit., p. 155.

qui sont autant d'altérités irréductibles à l'unité familiale supposée. Penser la famille à partir des axes de clivage qui structurent la dichotomie public/privé, c'est passer sous silence les conflits familiaux et refuser de voir l'altérité dans celui qui est à côté de soi (un frère, un père, un fils) pour la renvoyer à celui d'en face, à « l'exogroupe » : l'autre est rejeté hors du cercle familial et on rend invisible les asymétries fondamentales de « l'endogroupe ». Les deux axes majeurs par lesquels s'opposent les membres de la famille sont le genre et la génération, car ils vont définir les positions différentes de chacun au sein du groupe familial et leur rapport à l'autorité. Mais à « l'autre du sexe » (relations horizontales homme/femme) et « l'autre de l'âge » (relations verticales intergénérationnelles parents/enfants), Jean-Philippe Pierron ajoute ce qu'il appelle « l'autre du désir » pour désigner les relations horizontales fraternelles, dont les logiques de pouvoir sont plus complexes (car moins explicites) que dans les deux premiers cas, mais non moins fortes comme l'a montré en détail la psychanalyse. Ainsi, envisager la famille comme un espace de conflits ne signifie pas la réduire à une boîte à névroses ou à des arènes de cirque, mais au contraire à accepter sa multiplicité. Il s'agit de déployer une pensée du lien, non pas comme évidence naturelle positive, mais dans toute sa complexité, c'est-à-dire à la fois comme ce qui unit et maintient ensemble, mais aussi ce qui peut entraver, enchaîner et asservir. Pour cela, il est nécessaire de réviser, à l'échelle des représentations, les catégories de sphère publique et sphère privée¹ car la famille n'est pas un monde clos, mais un espace frontière entre l'individu, le groupe et la société. Michelle Perrot résume parfaitement cette situation d'entre-deux avec une belle image, figurée dans la double métaphore du « nœud » et du « nid » :

L'importance de la famille comme régulateur des tensions internes, comme élément de la paix sociale, est telle que ses échanges ne peuvent rester purement privés. Son intimité obéit à un double mouvement : de resserrement sur elle-même et de pénétration par les regards extérieurs. Médiatrice entre privé et public, entre l'individu et la cité, elle est à la fois nœud et nid, un tout qui défend ses membres et tente de leur imposer sa logique, et menacée par leur individualisme grandissant. Forteresse certes, mais forteresse assiégée, du dedans et du dehors.²

¹ Précisons que remettre en cause la dichotomie imperméable entre sphère publique et sphère privée dans les représentations ne signifie aucunement nier l'existence d'une « vie privée » pour les individus. Car celle-ci a plutôt trait à l'intimité qu'à une quelconque bipartition de l'espace social. La vie privée se joue à l'échelle des individus qui définissent les limites (plus que jamais poreuses aujourd'hui) de ce qu'ils veulent donner à voir ou préserver des regards dans l'intime, mais ces considérations subjectives, bien que protégées par le droit, n'ont rien à voir avec la structuration du champ social en deux espaces hermétiques répondant à des logiques opposées, comme le suppose la dichotomie sphère publique et sphère privée.

² Michelle Perrot, « Les échanges à l'intérieur de la famille. Approche historique. », *op.cit.*, p. 105.

Chapitre 4

Grammaire du lien :

une dialectique du même et de l'autre

au cœur du sujet et de la famille

S'il faut être lucide sur les rapports de pouvoir sous-jacents qui structurent le groupe familial, il ne faut pas non plus porter un regard diabolisant sur l'institution et retourner le mythe de la famille refuge dans l'image – non moins mythique et fantasmée – d'une famille enfer. L'existence d'un système d'autorité et d'un dispositif de pouvoir dans le groupe familial n'est pas forcément synonyme d'oppression, d'assujettissement et d'aliénation. Ainsi Jean-Philippe Pierron nous met-il en garde contre une approche qui, en ne cherchant qu'à débusquer les relations de dominations, « désenchanterait » trop ce qu'il appelle le « mystère familial ». Tout en reconnaissant la pertinence des analyses des sciences sociales, Pierron, cherche ainsi à « comprendre », plutôt qu'à « expliquer » la famille, c'est-à-dire à percer ce qui fait la « profondeur » des relations familiales à travers une approche philosophique qu'il qualifie de « métaphysique du lien »¹. La perspective adoptée par Jean-Philippe Pierron s'ancre ici dans la pensée de Paul Ricœur, notamment autour de la question de l'identité, qui sera le fil rouge de ce quatrième volet de notre réflexion cherchant à appréhender le fait familial à travers les multiples variations du lien. Car comme le suggérait Michelle Perrot avec l'image du nœud et du nid, la famille est aussi l'espace où se développent les individus, où se forment, se déploient et se travaillent les identités, dans un va-et-vient continu entre la recherche d'une assise identitaire individuelle et le façonnement de l'entité collective qu'est le groupe familial. La double métaphore du nœud et du nid révèle aussi cette dialectique entre les différents « je » et le « nous », dans une famille qui a à la fois une fonction socialisante et une fonction individualisante.

Qu'est-ce que le « faire famille » ? Qu'est-ce qui permet de faire du « nous » avec des « je » hétérogènes ? Quel rôle joue la famille dans la construction de soi ? Comment se définit le rapport à l'altérité au sein du groupe familial ? Autrement dit, comment la famille est-elle le lieu par excellence

¹ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 83-90 : « Si l'on comprend que le lien familial fasse l'objet d'investigations scientifiques, pour se prémunir des préjugés ou du moralisme, on peut toutefois craindre que l'on arase les enjeux en ne formulant les questions qu'en termes technoscientifiques, délaissant les débats éthiques et, osons le mot, métaphysiques, que ce lien soulève aussi. Le langage de la certification scientifique n'épuise pas la langue de l'attestation et de la reconnaissance mutuelle. », p. 89-90.

où l'on se découvre « lié » aux autres ? Interroger la « grammaire du lien », cela veut dire ausculter ce qui en fait la texture et le fonctionnement, comprendre, comme dans l'analyse des structures linguistiques, comment nous sommes liés, et examiner ce qui fonde profondément l'articulation entre les individus, au-delà des évidences naturelles ou de l'illusion solipsiste de l'autodétermination. Cette approche, plus philosophique – mais pas exclusivement¹ – est centrée sur les questions de l'identité (personnelle et familiale) et de l'altérité, ou pour le dire autrement, sur les rapports à soi et à l'autre. Elle est fondamentale pour notre propos, non seulement car le théâtre argentin contemporain est pétri de ces questionnements, mais aussi parce qu'elle permet d'ouvrir notre horizon d'analyse (dans l'étude de ce que projettent les désordres familiaux au théâtre) au questionnement d'un « vivre ensemble » et du tissage des liens, qui excède la réalité strictement familiale. En découvrant à la suite de la psychanalyse, de la sociologie et de la philosophie, que le lien familial est toujours un subtil maillage entre le même et l'autre, il s'agit de mettre à jour les mécaniques profondes qui vont ériger la famille en support d'un imaginaire du lien.

I. La constitution de soi dans et par la famille

C'est de sa famille que tout individu reçoit les premiers jalons qui constitueront son identité, à commencer par un nom qui le rattache au groupe familial, et un prénom qui l'individue au sein de ce groupe, en le distinguant de manière unique, ou bien en jetant un pont entre lui et un autre membre de la famille (parent direct ou aïeul éloigné) dont il porte le prénom : celui-ci devient alors aussi signe de l'inscription lignagère et matérialisation de la chaîne de transmission identitaire entre les générations. Aujourd'hui, cette transmission réglée des prénoms n'est plus une coutume répandue – quoi qu'il ne soit pas rare que le deuxième ou le troisième prénom soit choisi en hommage à un membre de la famille

¹ Nous parlons d'approche plus philosophique car l'armature de la réflexion doit beaucoup à la pensée de Paul Ricœur sur la dialectique du même et de l'autre, ainsi qu'aux écrits de Miguel Benasayag. Cependant, fidèle à notre perspective pluridisciplinaire, nous prenons également appui sur d'autres sciences humaines, notamment la sociologie et la psychanalyse. Signalons par ailleurs que l'approche dite « compréhensive » des faits sociaux est aujourd'hui revendiquée par la « nouvelle sociologie » qui, soucieuse de se dégager des limites d'un structuralisme trop rigoriste, s'approprie des notions philosophiques pour élargir son horizon d'analyse, et notamment la pensée de Paul Ricœur, auquel rend hommage le nom du laboratoire fondé par Luc Boltanski « Groupe de Sociologie Politique et Morale » (GSPM), qui fait clairement écho à la philosophie éthique de Ricœur. Sur ce point, ainsi que sur le tournant épistémologique « compréhensif » de la sociologie, on pourra consulter l'article de Jérôme Truc, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie », *Tracés. Revue de Sciences Humaines* [en ligne], 8, 2005, mis en ligne le 03 février 2009, consulté le 11 février 2016.

– mais la complexe dynamique entre transmission d'une identité familiale et construction identitaire de chacun reste la même, comme le rappelle François de Singly :

Le prénom est désormais choisi sans référence à la lignée familiale. C'est le signe d'une transformation générale des modes de transmission entre les générations. Les liens intergénérationnels semblent distendus : la petite-fille aînée de Germaine ne se nomme plus Germaine, le fils d'agriculteur ne devient plus obligatoirement agriculteur. En réalité, la continuité entre les générations n'a pas disparu, elle est devenue moins visible.¹

Quels sont donc ces modes de transmission plus obliques, moins évidents que la chaîne ininterrompue des identités du père au fils qui partagent un métier, un prénom, et souvent une maison ou du moins un ancrage territorial restreint ? Comment se construisent les identités de chacun dans la mesure où le champ des possibles identitaires semble plus ouvert que jamais ? Peut-on parler d'une crise de la transmission comme le suggère le psychiatre et psychanalyste Jean-Georges Lemaire² ? Ou au contraire, y a-t-il toujours une forme de déterminisme familial ? Comment le processus de construction identitaire est-il pris dans le jeu des identités familiales ? Et comment cette constitution de soi peut-elle être aussi, plus modestement, découverte voire interprétation de soi ?

A. *Entre le moi, les autres et le monde : de la construction psychique du sujet à la production de subjectivité*

« Pour le petit enfant, les parents sont dans un premier temps l'unique autorité et la source de toute croyance. Pour eux, [...] devenir grand comme sa mère et son père constitue le désir le plus intense et le plus lourd de conséquences de ces années enfantines. »

Sigmund Freud, *Le roman familial des névrosés*³

La famille a un rôle structurant dans le psychisme de l'enfant et c'est autour d'elle que s'articulent les grandes étapes de la constitution de celui-ci en sujet, depuis la période dite « indifférenciée » jusqu'à l'indépendance progressive de l'individu. Ce processus d'édification du psychisme s'appelle en psychanalyse la « psychogenèse » et l'environnement familial y est absolument déterminant.

La famille est d'abord un cadre accueillant, un « berceau psychique protecteur »⁴, selon l'expression d'Evelyn Granjon, qui, dans un premier temps, constituera à elle-seule tout l'univers du

¹ François de Singly, *La famille. L'état des savoirs, op.cit.*, p. 436.

² Jean-Georges Lemaire, « Les transmissions psychiques dans le couple et la famille : l'intrapsychique, l'intersubjectif et le transpsychique. », *Dialogue* 2/2003 (n° 160), p. 39-52.

³ Sigmund Freud, *Le roman familial des névrosés*, Paris, Payot et Rivages, 2014, p. 35. Ce court texte de Freud est originairement paru en 1909 dans l'ouvrage d'Otto Rank *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.

⁴ Evelyn Granjon, « Introduction » à la revue *Le Divan familial*, 1/2009 (n° 22), *Liens premiers, liens de filiation*, p. 7-13.

nourrisson. La famille est donc avant tout « nid » et le psychanalyste Sylvain Missonnier parle de « nidification parentale »¹ pour décrire le processus par lequel des individus se préparent à devenir parents et accueillent le nouveau-né. Les premiers mois de l'enfant sont une période de « symbiose » avec les parents – tout particulièrement la mère² – pendant laquelle le bébé n'a pas encore conscience de lui-même si bien que l'on parle de « période indifférenciée ». Les relations primaires sont symbiotiques dans le sens où il n'y a pas de distinction entre sujet et objet, puisque l'enfant n'ayant pas conscience de lui-même, ne prend par conséquent pas encore la mesure de l'altérité. Or tout le développement psychique de l'enfant, c'est-à-dire la constitution de soi comme sujet, se fait par l'évolution du rapport à l'autre ; et cet autre, dans la petite enfance, ce sont les membres de la famille, comme nous le rappelle Chantal Diamante, thérapeute psychanalyste familiale :

Ce que nous apprend la psychanalyse, celle de S. Freud et de ses successeurs, et en particulier les travaux de D.W. Winnicott, c'est que la relation, la rencontre avec l'autre, reste indispensable à la constitution du sujet et aux rapports que celui-ci entretient avec le monde. [...] Seule la relation garantit à autrui et à soi-même sa place de sujet différencié.³

La psychogenèse est donc un long cheminement par lequel la famille de « nid » accueillant et symbiotique dont l'enfant est l'épicentre, devient peu à peu « nœud », c'est-à-dire espace d'intersections, de rencontres et de confrontations avec autrui, qui vont générer ces autres « nœuds » fondamentaux pour le développement que sont les différents « complexes »⁴ : complexe du sevrage et complexe d'Œdipe que nous allons brièvement développer, mais aussi complexe de l'intrusion⁵ à partir des rivalités fraternelles, ou roman familial⁶, pour ne citer que les plus communs. Odile Bourguignon

¹ Sylvain Missonnier, « Identifications, projections et identifications projectives dans les liens précoces. La partition prénatale. », *Le Divan familial* I/2009, *op.cit.*, p. 15-31.

² Il ne faut pas voir là un facteur nécessairement naturel ou physique, lié au fait que la mère a porté l'enfant en son corps. La proximité symbiotique plus forte avec la mère est peut-être simplement due au fait que celle-ci passe *de facto* plus de temps avec le bébé pendant la toute petite enfance, du fait des conventions sociales, mais aussi de l'organisation du système social (maternités ne permettant pas au père de passer la nuit auprès de la mère et du nouveau-né, congés paternels de naissance réduits, etc.). L'émergence d'un lien symbiotique avec le père aussi fort qu'avec la mère ne dépend sans doute que de l'aménagement de ces structures et conditionnements sociaux, et on peut supposer que dans certaines familles, c'est déjà le cas.

³ Chantal Diamante, « Philosophes et psychanalystes. Reconnaissance et interprétations à propos de l'intersubjectivité », *Le journal des psychologues* 5/2009 (n° 268), p. 62-65. Signalons par ailleurs que dans cet article, Chantal Diamante, à partir de la notion « d'intersubjectivité » s'efforce de jeter un pont entre l'approche psychanalytique se centrant sur la relation (comme celle de Winnicott et des thérapeutes familiaux) et la philosophie de Paul Ricœur sur l'identité et la reconnaissance.

⁴ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, définissent ainsi le « complexe » : « Ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients. Un complexe se constitue à partir de relations interpersonnelles de l'histoire infantile ; il peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites adaptées. ».

⁵ Nous reprenons ici la terminologie de Jacques Lacan : « Le complexe de l'intrusion représente l'expérience que réalise le sujet primitif, le plus souvent quand il voit un ou plusieurs de ses semblables participer avec lui à la relation domestique, autrement dit, lorsqu'il se connaît des frères. », Jacques Lacan, « La famille », article de *l'Encyclopédie française*, Tome VIII : *La vie mentale*, Paris, Société de gestion de l'Encyclopédie française, 1938.

⁶ Le roman familial est un mécanisme consécutif au complexe d'Œdipe et mis en lumière par Freud, consistant à s'imaginer, par des rêves éveillés le plus souvent semi-conscients, que ses parents ne sont pas ses véritables géniteurs : « À l'époque

résume efficacement cette dynamique psychique de l'enfant, étroitement enserrée dans les relations intrafamiliales :

Le développement de leur personnalité s'effectue à travers une série de conflits à valeur structurante : investissement de la mère et unification autour de cet objet dont la reconnaissance fonde leur moi, puis différenciation d'avec elle impliquant d'inévitables frustrations, mais permettant aussi le développement de la vie fantasmatique ; reconnaissance d'une différence entre le père et la mère introduisant la problématique triangulaire dans la relation familiale ; dépassement de la situation œdipienne conflictuelle par des identifications constructives ou défensives.¹

La constitution du sujet par la relation à autrui se fait par le biais de mécanismes inconscients tels que l'identification (ce que suggère Freud dans la citation en épigraphe), la projection ou encore l'introjection², qui sont des modes de transmission « intrapsychiques » selon la typologie de Jean-Georges Lemaire, c'est-à-dire qui se passent à l'intérieur du sujet individuel et supposent un rapport à l'autre indirect³. Ce travail n'est pas le lieu où développer en détails les étapes psychiques du développement et des différents complexes, mais il nous semble important de préciser modestement quelques concepts clefs, du fait de leur productivité dans les représentations théâtrales, notamment le complexe du sevrage et le complexe d'Œdipe qui – directement ou indirectement – résonnent lourdement dans nombre de pièces argentines de notre corpus. Cette forte empreinte de la psychanalyse au théâtre est liée au fait que celle-ci fait partie de la culture collective de masse des Argentins⁴, comme peut l'illustrer une anecdote du dramaturge Eduardo Pavlovsky, avançant que 99,6% de l'auditoire de ses conférences à Buenos Aires a déjà été en cure, afin de montrer que le recours à la psychanalyse n'est pas considéré comme quelque chose d'exceptionnel, vers quoi l'on se tourne quand il y a une

concernée, l'imagination de l'enfant s'occupe désormais de la mission consistant à se débarrasser de ses parents, pour lesquels il a peu d'estime, et à les remplacer par des parents situés en règle générale à un niveau social supérieur », Sigmund Freud, *Le roman familial des névrosés*, *op.cit.*, p. 38.

¹ Odile Bourguignon, « La psychologie », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, *op.cit.*, p. 407-408.

² L'identification est un mécanisme « d'import » que Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis définissent comme suit dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op.cit.* : « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications. ». La projection est un mécanisme de rejet à l'extérieur de ce qu'on refuse d'accepter en soi-même, défini ainsi par Laplanche et Pontalis : « opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des objets qu'il méconnaît ou refuse en lui. ». Enfin, l'introjection est un mécanisme d'intériorisation, proche de l'identification selon Laplanche et Pontalis : « le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du « dehors » au « dedans » des objets et des qualités inhérentes à ces objets ».

³ Les transmissions intrapsychiques sont les mieux connues des psychanalystes, ce sont celles qu'étudie Freud : pensées latentes du rêve, processus de déplacements, de fixations, condensations, identifications, projections...etc ; elles se développent à l'intérieur du psychisme individuel et le rapport à autrui y est donc indirect. Jean-Georges Lemaire les distingue des « transmissions intersubjectives » qui supposent un authentique rapport de communication entre les sujets et une réélaboration psychique du contenu de la transmission, et des « transmissions transpsychiques » qui introduisent de force un contenu à l'intérieur des frontières du sujet et sont par conséquent pathogènes. Par ailleurs, il ne faut pas confondre ces divers « modes » de transmission avec les différents « vecteurs » de la transmission comme le langage verbal, paraverbal, gestuel, etc. Jean-Georges Lemaire, « Les transmissions psychiques dans le couple et la famille : l'intrapsychique, l'intersubjectif et le transpsychique. », *op.cit.*

⁴ Voir le chapitre 2 de cette première partie, ainsi que Hugo Vezzetti, « Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas », in (Fernando Devoto et Marta Madero, dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, *op.cit.*

pathologie, mais comme un mode d'entretien de soi tout à fait *mainstream*, dont la pratique est généralisée, au même titre que le yoga ou le développement personnel :

El psicoanálisis tiene una influencia muy grande en Buenos Aires, constituye toda una subcultura y un gran mercado. [...] Cuando doy una conferencia ante 250 personas, pregunto «¿Quién no se analizó nunca?», y levanta la mano un solo tipo, los otros 249 se analizaron. La gente cree que esto es así en otros países del mundo, pero no. [...] Acá era cosa común decir: «Che, ¿te peleaste con tu amigo?, ¿te pasa algo con tu mujer?, ¿por qué no te psicoanalizás?». Acá se recetaba como aspirina.¹

La cosmogonie psychanalytique imprègne donc profondément l'imaginaire argentin, notamment quand il s'agit d'appréhender les liens familiaux. Dans le théâtre indépendant, elle est omniprésente, notamment à partir des années 1960 quand la psychanalyse est vulgarisée par ce que Vezzetti appelle un « freudisme de masse »². Si cette prégnance de la « culture-psy » est une constante dans l'ensemble de notre corpus principal (couvrant la période de 1975 à 2015), on remarque néanmoins une inflexion forte dans l'appropriation de motifs psychanalytiques entre les dramaturges qui ont émergé dans les années 1960-1970 et sont au centre du champ théâtral indépendant pendant la dictature, et les générations dites de post-dictature. Chez les premiers, la psychanalyse infuse dans le théâtre tant par les thématiques choisies que dans les structures dramaturgiques : c'est un sous-texte à partir duquel sont souvent bâtis les intrigues et l'agencement dramatique, et c'est pour cela qu'il nous semble utile de poser quelques jalons, pour éclairer ensuite l'analyse des pièces (notamment celles de ce premier volet du corpus). Les références directes ou indirectes aux différents complexes y sont légions, certains personnages se définissent selon un profil psychologique qui doit beaucoup à la vulgarisation de la culture psy et plusieurs dramaturges majeurs sont également psychiatres et psychanalystes comme Eduardo Pavlovsky et Pacho O'Donnell (dont nous analyserons des pièces dans la Deuxième Partie) ou encore Jorge Palant. Il est d'ailleurs notable que les grands axes que nous dégageons dans l'étude du corpus écrit pendant la dictature fassent tous écho à des motifs psychanalytiques : la tyrannie, le narcissisme, l'angoisse de la dévoration, la paranoïa ou encore la schizophrénie seront ainsi les portes d'entrée de l'analyse dramaturgique de la Deuxième Partie.

Dans le théâtre post-dictature, on retrouve encore parfois la psychanalyse comme sous-texte (nous avons évoqué, dans le chapitre 2, *Pollerapantalón* (2013) de Lucas Lagré construite à partir du concept de « femme phallique » chez Freud), mais c'est surtout la pratique psychanalytique qui fait son apparition sur les planches, avec la multiplication de personnages de psy, notamment dans les fictions familiales, parfois par le métier du père (comme dans *La familia argentina* d'Alberto Ure ou bien *Un día es un montón de cosas* de Jimena Aguilar, que nous avons évoqués dans les chapitres 3 et 1), plus

¹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 38.

² Voir Hugo Vezzetti, « Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas », *op.cit.*

souvent en bordure de la famille et du système des personnages. La figure du psy et les diverses pratiques psychanalytiques évoquées sont alors mises à distance et très souvent parodiées, par un théâtre qui se moque des discours d'autorité (dont la psychanalyse est un avatar) et porte un regard désacralisant sur le monde. La chute des pères et des grands récits emporte ainsi souvent la mystique de la cure avec elle. Nous aurons l'occasion de revenir dans le chapitre 11 sur le traitement désacralisant réservé à la figure du psychanalyste dans *El viento en un violín* (2015) de Claudio Tolcachir, mais nous pouvons évoquer brièvement d'autres exemples paradigmatiques. Daniel Dalmaroni, auteur de comédies noires dont le ressort comique est la naturalisation de l'extraordinaire, et en particulier des crimes les plus horribles¹, introduit fréquemment des personnages de thérapeutes, se révélant incompetents, peu professionnels voire victimes de leurs patients (comme dans *Maté a un tipo* (2006)) ou alors complices des assassinats, comme le psy engagé par toute une famille pour les accompagner psychologiquement dans le meurtre de l'une des membres de la maisonnée dans *Cuando te mueras del todo* (2005) :

Mario: (*Grita.*) Mamá, la reputa madre que te parió, carajo. Maté a mi esposa, le clavé una cuchilla en medio del pecho. Edith trajo una motosierra para cortarla en pedacitos, papá trajo las bolsas de residuos, contratamos a Varela para la contención emocional de cada uno de nosotros [...].²

À cette parodie du recours systématique à la thérapie pour toute épreuve difficile (même ici, le meurtre de sa femme), s'ajoute un discrédit jeté sur la pratique psychanalytique qui va dériver dans la pièce du soutien psychologique pour assassins néophytes au spiritisme, dans une tentative de convoquer l'esprit errant de la morte pour lui demander de bien vouloir « rendre son corps » puisque celui-ci a disparu :

Varela: Escuche a su hijo, señora, y valore el aporte de la ciencia. (*Ya está preparada la mesa para la sesión.*) ¿Nos sentamos? (*Todos se sientan a la mesa.*) Coloquen ambas manos sobre la mesa y hagan que los dedos pulgares de ustedes se toquen y que los meñiques se toquen con los del compañero de al lado. Eso. Muy bien. Ahora concéntrense en Susana y poco a poco vayan llevando el dedo índice al borde de la copa más cerca de ustedes. Muy bien. Yo oficiaré de médium haciendo las preguntas e interpretando las respuestas. Leyéndolas, bah (*Todos colocan sus dedos índices en la copa.*) Primera pregunta: ¿Hay alguien ahí?³

¹ En ce sens, les comédies de Dalmaroni s'inscrivent dans le sillage de *La escala humana* de Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian que nous étudions dans le chapitre 10.

² Daniel Dalmaroni, *Cuando te mueras del todo*, in *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 2010, p. 165. Cette pièce a été créée en avril 2005 au Chacarerean Theatre à Buenos Aires, dans une mise en scène de Lía Jelin. Distribution : Claudio Martínez Bell, Cristina Fridman, Julieta Novarro, Hilda Bernard, César Bordón et Gustavo Mac Lennan.

³ *Ibid.*, p. 166.



Figure 19 - La famille assassine sous l'œil du psy dans *Cuando te mueras del todo* de Daniel Dalmaroni¹

S'ensuit une séance de spiritisme désopilante, où la grand-mère défunte règle ses comptes avec toute la famille et où le thérapeute-médium se laisse complètement dépasser par la situation. Or cette parodie de pratiques thérapeutiques non conventionnelles (avec tous les degrés d'extravagance du *coaching* de développement personnel jusqu'aux tables tournantes) est presque devenue un *topos* du théâtre de post-dictature. On la retrouve dans plusieurs pièces de Rafael Spregelburd, comme *Lúcido* (2007) qui doit son titre à l'un des exercices que propose un thérapeute à Lucas, le protagoniste, celui des « rêves lucides » consistant à essayer de maîtriser ses rêves, mélangé par Spregelburd aux techniques de « *gestalt* thérapie » et absurdisé au point que l'on ne sait plus s'il s'agit de pratiques existant réellement ou d'inventions parodiques :

Lucas: Es aprender del sueño. Es estar lúcido en el sueño. Y dominarlo. En el sueño se presentan los peores temores, se agazapan los fantasmas. Y uno se puede entrenar en terapia para dominarlos.

Darío: ¿Y cuándo descansás?

Lucas: ¿Eh?

Darío: No, porque en el sueño... uno en general... es decir... no sé. ¿Es Gestalt?

Lucas: No simplifiques. El durmiente se prepara como un lanzador de jabalina. Poco a poco se aprende a dominar el sueño. Antes de irse a dormir hay toda una preparación previa, gradual. Durante todo el día te mirás las manos. Y te preguntás: “¿Es un sueño?”. “No”. “¿Es un sueño?”. “No”. Y cuando estás dormido, sin querer te ves las manos y te preguntás: “¿Es un sueño?”. “Sí”. Es una técnica difícil.

Darío: Como en el tenis.²

À l'instar de ce passage, toute la pièce tourne en dérision, par l'absurde, les diverses pratiques thérapeutiques (pour un autre exercice par exemple, Lucas doit se travestir et porter les habits de sa mère pour revivre la période indifférenciée et tenter de relancer sa psychogenèse) et la croyance

¹ Source : Centro Cultural El Deseo. Visuel pour la mise en scène de la pièce de Dalmaroni par Ana Suares et Sergio Fuda, actuellement à l'affiche en 2019 au Centro Cultural El Deseo.

² Rafael Spregelburd, *Lúcido*, in *Los verbos irregulares*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 134. Cette pièce a été créée (dans sa version en espagnol, car il en existe une autre version écrite simultanément par Spregelburd, et traduite en même temps par Père Puig en catalan) le 9 mars 2007 au Teatro Margarita Xirgu à Buenos Aires, dans une mise en scène de Rafael Spregelburd avec la distribution suivante : Eugenia Alonso, María Inés Sancerni, Javier Drolas et Hernán Lara.

presque magique dans la capacité de la thérapie à tout solutionner. Un autre *topos* de la désacralisation de la psychanalyse est le retournement de la relation patient-thérapeute, à partir de l'écroulement émotionnel de l'analyste. On en trouve un exemple dans la comédie sus-citée *Cuando te mueras del todo* de Dalmaroni, et c'est au cœur de l'intrigue de *Touché, doc* (2012) de Susana Torres Molina où la séance de thérapie familiale se renverse au point que mère et fille doivent finalement faire interner leur propre psychanalyste :

Varela: Tardé años en asumirlo. Años de vida, años de terapia, años de recorrer baños públicos y asomarme en los mingitorios, espiar para ver qué me pasaba. Ustedes no saben lo difícil que es convivir con un cuerpo al que uno le pide una cosa y él nos exige otra. Ustedes no tienen ni idea. Soy una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre. (*Llora desconsoladamente.*)

Mario: Perdona, Varela, pero la verdad es que, como decían antes, no me parece que sea importante, ahora, qué hace usted con su cuerpo.¹

Doctor: La verdad es... que no estoy pasando por un buen momento. Evidentemente se nota. Ustedes lo notan. Sabrán disculpar... A los doctores fachos los problemas también los alcanzan.

Leticia: Ya sé, se separó y su mujer lo echó de la casa y por eso últimamente está tan descuidado.

Doctor: Pero, ¿ustedes cómo saben todo de mi vida? [...]

Leticia: Lo que pasa es que tenemos el don de la clarividencia. [...] Doc, usted también tiene que aceptar cuando las cosas se le van de las manos. Cuando la vida le tira con munición gruesa. Por eso no es menos doc para mí.

Celia: ¡Claro que no! Al contrario. Y, ¿sabe? Nos haría mucho bien sentir que nosotras también podemos ayudar al necesitado.

Doctor: Les agradezco mucho, pero...

Leticia: Sentir que podemos tirarle un cabo a su barco. ¡Amarre Doc, amarre! ¡Con confianza! ¡Acá hay tierra firme!²



Figure 20 - Renversement de la relation patient-analyste dans *Touché, doc* de Susana Torres Molina (mise en scène : Elvira Onetto)³

À côté de ces multiples réappropriations parodiques du motif psychanalytique dans les fictions familiales de post-dictature, même les dramaturgies du réel et le théâtre testimonial s'intéressent en Argentine à ce personnage clef de l'intime et du rapport à l'autre qu'est le thérapeute. Vivi Tellas crée

¹ Daniel Dalmaroni, *Cuando te mueras del todo*, *op.cit.*, p. 171-172.

² Susana Torres Molina, *Touché, doc* (2012), manuscrit inédit. La pièce a été créée au Camarín de las Musas en février 2012 dans une mise en scène d'Elvira Onetto avec les interprétations de Mirta Bogdasarian, Laura López Moyano et Ricardo Saieh.

³ Source : *Alternativa Teatral*.

ainsi *Cozarinsky y su médico* (2005)¹, qui fait monter sur les planches le réalisateur argentin Edgardo Cozarinsky et son analyste depuis 40 ans, le docteur Florín, pour construire un récit de vie qui est aussi un carnet de cure et le journal d'une amitié. Autrement dit, que ce soit en tant que sous-texte structurant, intertexte parodié ou bien matériau premier de la création, la psychanalyse, les thérapies et leurs avatars pénètrent de toute part le théâtre indépendant argentin, ce qui nous oblige à quelques mises au point.

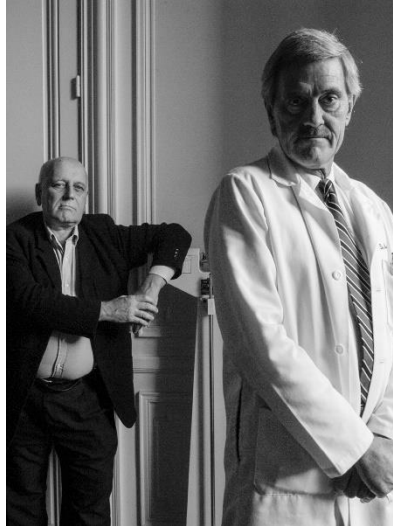


Figure 21 - *Cozarinsky y su médico* (2005) de Vivi Tellas²

À défaut d'être baigné en France dans une « culture psy » similaire, nous nous accorderons donc brièvement une séquence de rattrapage sur les fondamentaux de ce socle culturel, à savoir le complexe d'Œdipe (sans cesse mobilisé dans les représentations, notamment dès qu'il est question d'inceste) et le complexe du sevrage (essentiel pour comprendre le lien entre narcissisme et dévoration que nous développerons dans la Deuxième Partie³), et nous renvoyons lâchement pour le reste aux non moins complexes écrits de Jacques Lacan⁴.

Le complexe du sevrage, qui brise le lien symbiotique avec la mère, est la première grande crise pour le psychisme, selon Lacan, et marque le premier pas vers l'indépendance du sujet :

Le complexe du sevrage fixe dans le psychisme la relation du nourrissage, sous le mode parasitaire qu'exigent les besoins du premier âge de l'homme ; il représente la forme la plus primordiale de *l'imgo* maternelle. Partant, il fonde les sentiments les plus archaïques et les plus stables qui unissent l'individu à la famille. Nous touchons ici au complexe le plus primitif du développement psychique, à celui qui se compose avec tous les complexes ultérieurs.⁵

¹ *Cozarinsky y su médico* de Vivi Tellas a été créé en 2005 au Camarín de las Musas où la pièce est resté deux ans à l'affiche.

² Source : *Revista Transa Letras y Artes de América Latina*.

³ Voir le chapitre 7 et l'analyse de *Telarañas* d'Eduardo Pavlovsky et de *La Nona* de Roberto Cossa.

⁴ Pour un aperçu relativement synthétique et accessible aux néophytes, voir l'article très complet de Jacques Lacan, « La famille », dans l'Encyclopédie Française, Tome VIII, Édition de Lucien Febvre et Henri Wallon, mars 1938.

⁵ Jacques Lacan, « La famille », *op.cit.*

Ce complexe nous intéresse à plusieurs titres : tout d'abord il réactive le traumatisme originare qu'est la naissance, « séparation prématurée » selon Lacan, qui produit un malaise vital en s'opposant au confort et à la sécurité de l'habitat intra-utérin, lequel est une des facettes de ce que Lacan appelle « *l'imago* maternelle ». Or la sécurité de ce cocon prénatal va être transposée, projetée, dans l'espace de la maison familiale et explique par conséquent un certain nombre de représentations autour de l'espace domestique :

Même sublimée, *l'imago* du sein maternel continue à jouer un rôle psychique important pour notre sujet. Sa forme la plus soustraite à la conscience, celle de l'habitat prénatal, trouve dans l'habitation et dans son seuil, surtout dans leurs formes primitives, la caverne, la hutte, un symbole adéquat. Par là, tout ce qui constitue l'unité domestique du groupe familial devient pour l'individu, à mesure qu'il est plus capable de l'abstraire, l'objet d'une affection distincte de celles qui l'unissent à chaque membre de ce groupe.¹

Ce complexe du sevrage va être réactivé par la suite à chacune des grandes étapes marquant la séparation entre l'enfant et ses parents, notamment le départ de la maison familiale : elle a un rôle structurant dans la tension entre volonté d'indépendance et de progression d'un côté, et désir d'inertie et de sécurité de l'autre. Nous verrons qu'il peut être productif de lire certains schémas de construction dramatique (notamment l'inertie de « l'impersonnage » dans *Telarañas* de Pavlovsky²) à partir de ce concept. La seconde caractéristique féconde de ce complexe est le rapport au nourrissage, puisqu'il marque aussi la fin de la période dite « d'oralité » où l'enfant est comblé par la mère nourricière et vit dans la passivité et la satisfaction complète de ses désirs. Lacan fait ainsi le lien entre ce complexe et, s'il n'est pas sublimé, des névroses ou troubles liés à l'oralité et aux questions alimentaires (anorexie, boulimie, etc.). De manière plus large, ce complexe est latent dans les mythes et représentations axés autour du paradis perdu et de la corne d'abondance d'une part, ainsi que du cannibalisme et de la dévoration d'autre part ; or il s'agit là d'une « tache thématique »³ forte, selon l'expression de David Viñas, dans une partie de notre corpus de la période dictatoriale (que nous analyserons notamment dans *La Nona* de Roberto Cossa).

Afin d'illustrer les possibles projections symboliques de ce complexe du sevrage, nous pouvons citer l'analyse que Bruno Bettelheim fait du conte traditionnel *Hansel et Gretel* (« Jeannot et Margot » dans la traduction française) à partir de ce concept, bien qu'il n'utilise pas la terminologie lacanienne dans son ouvrage de vulgarisation :

L'histoire de Jeannot et Margot donne corps aux angoisses et à l'apprentissage nécessaire de l'enfant qui doit surmonter et sublimer ses désirs primitifs qui l'enferment sur lui-même et sont

¹ Jacques Lacan, *ibid.*

² Voir le chapitre 7.

³ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo veinte, 1971. Voir le chapitre 7 pour la définition de ce concept.

donc de nature destructive. L'enfant doit savoir que, s'il ne s'en libère pas, ses parents ou la société l'obligeront à le faire contre sa volonté, comme le fit précédemment sa mère en le sevrant. [...] La maison en pain d'épice qu'ils trouvent dans la forêt représente une existence fondée sur les satisfactions les plus primitives. Se laissant emporter par leur faim incontrôlée, les deux enfants n'hésitent pas à détruire ce qui devrait leur procurer abri et sécurité. [...] derrière cet abandon sans limite à la glotonnerie se trouve une menace de destruction. La régression au premier stade « paradisiaque » de l'être – quand on vit en symbiose avec la mère en buvant la vie à son sein – interdit l'individualisation et l'indépendance. Elle met même la vie en danger, comme le montrent les tendances cannibales qui sont personnifiées par la sorcière.¹

Le complexe d'Œdipe, « problème le plus important de l'enfance² » selon Bettelheim, est plus connu. Lacan le définit de la manière suivante :

En fixant l'enfant par un désir sexuel à l'objet le plus proche que lui offrent normalement la présence et l'intérêt, à savoir le parent de sexe opposé, ces pulsions donnent sa base au complexe ; leur frustration en forme le nœud. [...] cette frustration est rapportée par l'enfant au tiers objet que les mêmes conditions de présence et d'intérêt lui désignent normalement comme l'obstacle à leur satisfaction : à savoir au parent de même sexe.³

Sans nous attarder sur la très problématique distinction faite par Freud, et par Lacan à sa suite, entre le conflit œdipien chez le garçon et chez la fille, et son lot de présupposés polémiques⁴, retenons simplement que la tension œdipienne se résout par un refoulement de la tendance sexuelle (par peur de perdre l'amour parental) qui contribue à former le surmoi, ainsi qu'à une sublimation de l'image parentale (du parent avec lequel l'enfant est entré en concurrence et qui devient une sorte de modèle) dans ce qu'on appelle « l'idéal du moi ». Là encore, que ce soit par l'intériorisation des valeurs parentales dans la formation du surmoi ou à travers l'identification à ceux-ci dans l'idéal du moi, on voit que le sujet psychique se construit à travers les membres de sa famille, en même temps qu'il s'individualise, comme le rappelle le psychiatre Alberto Eiguer :

¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 245-247.

² Bruno Bettelheim, *ibid.*, p. 62. Par la suite, l'auteur analysera en particulier le conte de Blanche Neige selon le schéma du complexe d'Œdipe.

³ Jacques Lacan, « La famille », *op.cit.*

⁴ Nous renvoyons pour cela au chapitre 2. Par ailleurs, outre la question du développement différencié de la fille et du garçon, le problème de l'Œdipe est qu'il repose aussi sur la différence sexuelle chez les parents et qu'il est donc fondé sur une organisation familiale interne elle-même sexuellement différenciée. Non seulement Freud et Lacan n'envisagent pas du tout la possibilité d'une famille homoparentale, mais le complexe œdipien motive chez Lacan une défense acharnée de la structure patriarcale de la famille, qui seule serait à même de produire des « grands hommes ». Lacan se situe là dans la lignée des discours décadentistes, mais revus par le prisme de la psychanalyse, puisqu'il déplore le « déclin de l'*imago* paternelle » et n'hésite pas à conclure son article sur la famille en jetant la responsabilité des « névroses contemporaines » sur le déclin du patriarcat et l'émancipation féminine : « Notre expérience nous porte à en désigner la détermination principale dans la personnalité du père, toujours carente en quelque façon, absente, humiliée, divisée ou postiche. C'est cette carence qui, conformément à notre conception de l'Œdipe, vient à tarir l'élan instinctif comme à tarir la dialectique des sublimations. », *ibid.* Un autre point problématique est la question de l'universalité supposée du complexe d'Œdipe qui relève d'un ethnocentrisme forcené, dans la mesure où la structure œdipienne ne correspond pas aux systèmes familiaux d'autres continents, bien que certains psychanalystes aient tenté, par des pirouettes intellectuelles contorsionnistes, d'adapter la réalité multiforme au modèle triangulaire européen. Voir Marie-Cécile et Edmond Ortigues, *Œdipe africain*, Paris, Plon, 1976.

Le surmoi devient ainsi l'héritier du complexe d'Œdipe. Le propre surmoi des parents est un modèle d'identification pour l'enfant : leurs principes éthiques, les traditions à la fois familiales et sociales, la valeur qu'ils donnent au respect du prochain, au sens de la responsabilité.¹

Mais, en évoquant les notions d'éthique et de responsabilité dans la constitution du surmoi, Alberto Eiguer s'écarte ici des discours freudien et lacanien qui mettaient l'accent avant tout sur la « culpabilité fonctionnelle » dans la sublimation du complexe d'Œdipe. En conséquence, il témoigne d'un tournant épistémologique majeur :

En psychanalyse, on a beaucoup trop insisté sur la faute et sur la culpabilité. Je ne nie pas leur place, mais le plus important, dès lors que le surmoi est impliqué dans le lien intersubjectif, est que nous nous sentions responsables de notre prochain, solidaires de ce qu'il vit, concernés par son monde inconscient [...]. Cette vision éthique se dégage de la conception des liens familiaux.²

Cette perspective éthique s'efforce de considérer non plus seulement les transmissions intrapsychiques (c'est-à-dire inconscientes), mais les liens intersubjectifs entre les membres de la famille. Autrement dit, on ne s'intéresse plus à la constitution d'un sujet individuel dans sa relation à d'autres individus-objets par rapport à lui (comme dans la psychogenèse classique), mais à la relation en elle-même entre deux individus envisagés comme des sujets. L'analyse n'est plus centrée sur les nœuds (les complexes individuels), mais sur les liens : il y a un glissement de la subjectivité individuelle à l'intersubjectivité, de la structuration du psychisme à la communication entre les sujets. Cette conception rompt avec la tradition psychanalytique centrée sur la cure individuelle et sur une représentation de l'appareil psychique comme clos sur lui-même, et s'ouvre sur une nouvelle approche du psychisme qui décentre le sujet et met la notion de lien au cœur même de l'analyse³. En ce sens, la psychanalyse opère un rapprochement avec la philosophie (notamment celles de Ricœur et de Levinas), à laquelle elle emprunte d'ailleurs le concept « d'intersubjectivité », comme le rappelle Chantal Diamante :

E. Levinas propose d'envisager un mode de rapport au monde où l'intersubjectivité, mais plus encore l'engagement intersubjectif, sera la condition minimale pour « l'exister avec ». Les « relations transitives », comme il les nomme, sont les conditions de possibilités pour sortir de cette intransitivité de la monade. L'intersubjectivité, telle que nous pouvons la comprendre, nous offrira la possibilité d'être avec (inter), dans un rapport de sujet à sujet.⁴

¹ Alberto Eiguer, « Le surmoi et le transgénérationnel », *Le Divan familial*, I/2007 (n° 18), « La famille en quête d'auteurs », p. 41-53.

² Alberto Eiguer, *ibid.*

³ Sur ce tournant épistémologique et le développement d'une « clinique du lien », on pourra consulter l'article de René Kaës, « Définitions et approches du concept de lien », *Adolescence* 3/2008 (n° 65), p. 763-780 : « Nous avons pu fonder la construction du concept de lien sur la clinique psychanalytique constituée à partir du traitement de la souffrance psychique produite dans les liens qui se nouent entre les sujets. La clinique nous apprend que, du fait de ces liens, une psychopathologie spécifique affecte les couples, les familles, les groupes et les institutions. ».

⁴ Chantal Diamante, « Philosophes et psychanalystes. Reconnaissances et interprétations à propos de l'intersubjectivité », *op.cit.*

Le tournant « intersubjectif » de la psychanalyse suppose un nouveau rapport à l'altérité et un dépassement de l'opposition termes à termes entre le moi et l'autre, comme l'explique très bien Jean-Georges Lemaire :

Ce JE et ce TU ne sont pas aussi distincts, séparés, autonomes qu'on pourrait le penser *a priori* en se fiant aux métaphores biologiques ou corporelles : bien sûr, les enveloppes corporelles sont radicalement distinctes, le corps de l'enfant, celui du père et celui de la mère plus typiquement depuis la section du cordon ombilical. Tout cela, physiologiquement évident, nourrit l'illusion trop commune que le psychisme de chacun est indépendant de celui de l'autre, que le narcissisme de l'un est indépendant de celui de l'autre, qu'aucun NOUS ne les interpénètre, que leur commune origine est passé révolu.¹

Cette reconnaissance d'un « nous » psychique ouvre la voie à l'exploration d'un possible inconscient collectif et aux thérapies de groupe, dont la famille constituera le premier objet d'étude comme nous le verrons un peu plus en avant. Ainsi la construction de soi ne peut-elle se faire que prise dans les liens familiaux, si bien qu'Evelyn Granjon parle de « co-naissance » :

Entrer dans la Vie Psychique, devenir sujet, suppose un groupe primaire, le groupe familial qui accueille le nouveau venu pour l'inscrire comme membre de ce groupe et héritier d'une filiation. Pris dans les liens familiaux, tenu par les alliances et contrats, l'enfant se développe dans le berceau psychique protecteur de la famille qui l'introduit dans les liens premiers. « Chargé d'histoire », engagé dans le jeu des reconnaissances mutuelles, l'enfant va bénéficier des investissements conscients et inconscients de chacun et des identifications réciproques pour cheminer vers la subjectivation. Il s'agit d'une co-naissance.²

L'émergence de cette clinique du lien désenclave le sujet du cloître psychique de la cure individuelle et fait une place à l'autre qui est hors de soi, en plus de l'autre que l'on a en soi. Néanmoins cette approche oublie encore trop les liens qui dépassent le cercle familial, et surtout ceux qui sont au-delà des sujets. Elle ouvre le sujet à ses proches, mais néglige de l'ouvrir au monde. Car si l'on considère l'intersubjectivité comme le seul mode de liaison des sujets, le cloître se desserre, mais n'en est pas moins clos. On obtiendra tout au plus une ceinture élargie avec des pôles relais (les sujets protagonistes de « l'intersubjectivité »), mais qui fonctionne toujours en circuit fermé. Envisager la construction du sujet par les liens familiaux ne doit donc pas nous faire méconnaître la multitude de liens extra-subjectifs qui nous tissent et qui travaillent à produire chaque subjectivité, comme le rappelle Miguel Benasayag à travers le concept de « situation » :

Quand deux personnes (ou plus) se parlent, le phénomène n'est compréhensible que de façon *situationnelle* – la situation étant composée par l'environnement, la multiplicité de chaque personne présente, les enjeux socio-culturels, le passé et les virtualités futures. Ces éléments font partie d'un

¹ Jean-Georges Lemaire, « Les transmissions psychiques dans le couple et la famille : l'intrapsychique, l'intersubjectif et le transpsychique », *op.cit.*

² Evelyn Granjon, « Introduction », *op.cit.* On remarquera dans l'allusion à la « reconnaissance mutuelle » et à la réciprocité l'influence de la philosophie de Ricœur, qui affleure dans les recherches les plus actuelles de la psychanalyse, tout comme elle a porté le tournant de la nouvelle sociologie.

soubassement d'où émerge une unité situationnelle au sein de laquelle « ça » parle, « ça » ressent, « ça » s'excite, « ça » pense...¹

En nuanciant le rôle de la famille, pour revendiquer la prise en compte de l'inscription sociale, et plus largement situationnelle, dans la « production » de subjectivité, Benasayag, comme Pavlovsky avant lui, rompt avec le dogme lacanien et s'inscrit dans le sillage de l'antipsychiatrie et des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Dans leur *Anti-Œdipe*, ces derniers fustigent le réductionnisme familialiste, c'est-à-dire le fait de rebattre toute production de subjectivité sur le cercle familial et le triangle œdipien.

Le petit enfant est sans cesse en famille ; mais en famille, et dès le début, il mène immédiatement une formidable expérience non familiale que la psychanalyse laisse échapper. [...] Il ne s'agit pas de nier l'importance vitale et amoureuse des parents. Il s'agit de savoir quelle est leur place et leur fonction dans la production désirante, au lieu de faire l'inverse et de rebattre tout le jeu des machines désirantes dans le code restreint d'Œdipe. [...] Œdipe n'existe dès le début qu'ouvert aux quatre coins d'un champ social, d'un champ de production directement investi par la libido.²

Deleuze et Guattari ne parlent plus de « construction du sujet », mais de « production de subjectivité » afin de souligner les soubassements multiples de celle-ci, et son interconnexion permanente avec le monde. L'homme est une « machine désirante » prise dans des engrenages infinis dont la famille n'est qu'une petite roue. La grande erreur de la psychanalyse traditionnelle, selon eux, est de penser l'inconscient comme un code n'ayant d'existence que symbolique et destiné d'emblée à être déchiffré. Mais « l'inconscient ignore les personnes »³, répliquent Deleuze et Guattari, il « est orphelin »⁴ ; autrement dit, la « structure désirante »⁵ en elle-même n'a rien à voir avec Œdipe, papa ou maman, même si ceux-ci peuvent devenir la « surface d'enregistrement »⁶ conjoncturelle du désir. Or le dogme œdipien – qu'ils appellent « complexe nucléaire »⁷ – mutile cette grande machine désirante en interprétant tout à l'aune du triangle familial, alors que l'inconscient « ne symbolise pas plus qu'il n'imagine ou ne figure : il machine, il est machinique »⁸.

[...] la psychanalyse était en train d'enfermer la sexualité dans une boîte bizarre aux ornements bourgeois, dans une sorte de triangle artificiel assez dégoûtant, qui étouffait toute la sexualité comme production du désir, pour en refaire sur un nouveau mode un « sale petit secret », le petit secret familial, un théâtre intime au lieu de la fantastique usine.⁹

¹ Miguel Benasayag, *Clinique du mal être. La « psy » face aux nouvelles souffrances psychiques*, op.cit., p. 109-110.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I : L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 57-58.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ *Ibid.*, p. 60.

Miguel Benasayag résume bien les enjeux de la critique de Deleuze et Guattari en l'illustrant par des exemples concrets de réduction œdipianisante :

En substance, celui-ci [le complexe d'Œdipe] fonctionne comme un entonnoir « familialisant » tout conflit, tout désir, tout tropisme. Par exemple, si vous luttez contre votre patron et pour la justice sociale, le patron détesté devient papa et la justice sociale désirée, maman. Dans ce modèle, expliquent Deleuze et Guattari, les classes sociales, les tribus, les mers et les montagnes deviennent des métaphores de papa, maman et l'oncle Robert. [...] Dans cette optique le désir n'est pas interprété comme l'expression d'une série de tropismes en provenance de la longue durée, de la société, ou de la culture, par lesquels chacun est traversé et transporté, mais par une éthologie endogène à l'individu.¹

L'exemple est caricatural certes, mais à peine, au regard de certaines logiques interprétatives de « l'Église lacanienne »², selon l'expression d'Eduardo Pavlovsky. Deleuze et Guattari utilisent la métaphore théâtrale pour traduire ce processus réductionniste de l'Œdipe, par lequel le grand jeu des désirs, la grande machine du monde, sont enfermés sur la scène étriquée d'un drame bourgeois qui stérilise la compréhension de la subjectivité par une mise en intrigue simpliste et univoque de la production inconsciente :

L'association libre, au lieu de s'ouvrir sur les connexions polyvoques, se referme dans une impasse d'univocité. Toutes les chaînes de l'inconscient sont bi-univocisées, linéarisées, suspendues à un signifiant despotique. Toute la *production* désirante est écrasée, soumise aux exigences de la représentation, aux mornes jeux du *représentant* et du représenté dans la représentation. [...] L'inconscient cesse d'être ce qu'il est, une usine, un atelier, pour devenir un théâtre, scène et mise en scène. [...] Le psychanalyste devient metteur en scène pour un théâtre privé – au lieu d'être l'ingénieur ou le mécanicien qui monte des unités de production, qui se bat avec des agents collectifs de production et d'anti-production.³

Ce théâtre œdipien dans lequel on enferme la subjectivité n'est plus celui de la tragédie grecque où l'homme n'était qu'un pion sur le grand échiquier du destin, mais bien celui du drame bourgeois cantonné à l'espace du petit salon. Le violent bouillonnement du désir y est réduit au bal des entrées et sorties du vaudeville. L'apogée du théâtre de boulevard correspond d'ailleurs à peu près au moment de l'émergence de la psychanalyse à la fin du XIX^e siècle, comme deux symptômes d'un mouvement de repli bourgeois vers la sphère privée. Les théâtres de l'intime d'Ibsen et Strindberg poursuivent ensuite cette descente en profondeur et en intérieur dans le sujet – mais toujours sur la scène familiale – à l'image du développement de la psychanalyse. Or au milieu du XX^e siècle, quand l'école lacanienne assoit toute sa puissance, il se produit une sorte de décrochage entre psychanalyse et dramaturgies : alors que la subjectivité est plus que jamais enfermée dans un sujet œdipien bien circonscrit à la scène familiale, le personnage s'émancipe du carcan de l'individu à travers les dramaturgies d'avant-garde.

¹ Miguel Benasayag, *Clinique du mal être. La « psy » face aux nouvelles souffrances psychiques*, op.cit., p. 65-66.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 42.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, op.cit., p. 66-67.

Le théâtre de l'absurde, par exemple, crible le personnage de voix multiples et le déconstruit pour mieux découvrir en lui la machine, l'usine, l'atelier dans lesquels tout un monde est à l'ouvrage, pour reprendre les images de Deleuze et Guattari. Le personnage n'est plus clos sur lui-même, mais ouvert au monde, transpercé par une multitude de liens qui le rendent méconnaissable et difficilement appréhensible. Les personnages de l'absurde ne symbolisent plus, ils machinent, comme l'inconscient libéré de Deleuze et Guattari. C'est donc paradoxalement au moment où les psychanalystes se font metteurs en scène dogmatiques sous la houlette de l'école lacanienne, que le théâtre, lui, semble trouver des voies alternatives à la clôture du sujet.

Il nous a semblé important de faire ce détour par l'*Anti-Œdipe* car notre corpus commence en 1975 (trois ans après la sortie de l'ouvrage), au moment où les lacaniens sont omnipotents à Buenos Aires, où la dictature impose aux Argentins de se retrancher dans la sphère privée et réduit – dans ses discours et dans les faits – le lien social au lien familial. Or certains dramaturges du théâtre indépendant sont alors fortement influencés par le théâtre de l'absurde, mais aussi directement par les écrits de Deleuze et Guattari, ce qui va conditionner une certaine forme de résistance à la pensée dominante et bouleverser les paramètres du drame comme nous le verrons avec l'analyse de *Telarañas* (1975) de Pavlovsky en tant que « schizodrame »¹. Car la question du personnage est intimement liée, dans toutes les dramaturgies, à une certaine conception du sujet. Or la capacité à être en lien (avec soi-même, avec sa famille, mais aussi avec l'histoire, le pays, et la « situation » dirait Miguel Benasayag) est au cœur des problématiques des pièces de notre corpus, du théâtre à résonances absurdes de Pavlovsky (dont on a dit les connexions idéologiques avec Deleuze et Guattari) qui ouvre notre travail, aux tout récents biodrames qui tentent d'appréhender l'individu dans son tissage familial, mais aussi social².

Le théâtre opère donc un renversement de la logique psychanalytique orthodoxe dans la mesure où il représente des familles traversées par des enjeux sociaux, là où la clinique cherche à l'inverse des représentations familiales dans la réalité non familiale (réelle, rêvée ou fantasmée), comme nous l'a suggéré cette réflexion de Miguel Benasayag :

Contrairement à ce que présuppose la psychanalyse, le monde n'est pas une métaphore de la famille. C'est bien plutôt la famille et les problèmes personnels qui sont le lieu où, métaphoriquement, l'univers se manifeste. Le désir et les passions qui nous traversent ne sont pas propres à l'individu. Et c'est pourquoi nous ne devrions plus penser en termes de symptômes, mais de « mode d'être ».³

¹ Voir le chapitre 8.

² Voir l'analyse de *Mi vida después* (2009) de Lola Arias dans le chapitre 11.

³ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit, op.cit.*, p. 45.

Si cette libération du désir de la geôle d'interprétation oedipienne est un sous-texte fondamental de *Telarañas*, comme nous le verrons dans la Deuxième Partie, la démarche désacralisante des théâtres de post-dictature déconstruit également, à sa manière, c'est-à-dire par la parodie, cet entonnoir familialisant qui réduit tout tropisme au triangle familial. C'est ainsi que dans le tableau intitulé «*Terapia familiar*» dans *El pánico* (2003) de Rafael Spregelburd, le thérapeute s'obstine à comprendre « papa » alors que les patients parlent de la visite du « Pape », jouant de la quasi homophonie entre «*papá*» et «*Papa*» en espagnol pour se moquer de l'obsession familialiste de la psychanalyse :

Terapeuta: ¿Usted quiere decir “Papa” o “papá”?

Lourdes: Papa.

Guido: El papa.

Jessica: Papa.

Lourdes: No... Vino en el 85, era el Papa, me pidió unos anteojos...

Guido: Sí, el Papamóvil...

Terapeuta: Yo entiendo eso, pero... ella, cuando habló, ¿qué quiso decir cuando dijo “Papa”?

Lourdes: ¿Vos hablás del Papa por papá? ¡No demores todo mil horas, nena!

Jessica: En este momento preciso quise hablar del Papa, pero si quieren hablo de papá.¹

Comme le suggère parodiquement la pièce de Spregelburd, la famille ne conditionne pas tout. Ainsi les « modes d'être », dont parle Miguel Benasayag et qui sont aux soubassements des individus, sont en partie façonnés par l'expérience familiale – qui reste déterminante – mais il ne faudrait pas croire que celle-ci est exclusive, comme s'est également attaché à le démontrer la sociologie.

B. Des habitudes familiales à l'habitus social : le poids des déterminations

« Qu'est-ce que ça veut dire le tissu de l'âme ? [...] Le tissu de l'âme, c'est un fourmillement de petites inclinations [...] qui ploie, qui plie l'âme dans tous les sens. »

Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*²

La sociologie a montré comment la production des « modes d'être » du sujet passent par les habitudes familiales qui, incorporées en partie consciemment, mais surtout inconsciemment, deviennent une seconde nature. Autrement dit, bien que ces pratiques relèvent de l'acquis, le sujet les perçoit souvent comme innées, c'est-à-dire comme faisant partie de son caractère, de son goût

¹ Rafael Spregelburd, *El pánico*, in *La estupidez. El pánico. Heptalogía de Hyeronimus Bosch*, Buenos Aires, Atuel, 2004, p. 210. Une première version de la pièce a été créée en 2003, tandis que la version publiée est celle qui a été créée en 2004 au Teatro del Pueblo, dans une mise en scène de l'auteur, avec la distribution suivante : Paula Acuña, Carla Crespo, Ezequiel de Almeida, Lalo Rotavería, Luciana Pettigiani, Andrea Lo Tartaro, Ideth Enright, Karina Firbank, Mauricio Morando, Laura Paredes, Marina Lovece et Gabriela Calcaterra.

² Gilles, Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988

personnel, sans percevoir ce que ceux-ci peuvent avoir de construits. Les habitudes familiales désignent les pratiques et usages domestiques, mais aussi plus largement un ensemble de comportements, d'attitudes, de penchants et un mode de vie particuliers qui sont façonnés dès l'enfance par les pratiques familiales. Ainsi le sociologue Jean-Claude Kaufmann plaide-t-il pour une « réhabilitation de la notion d'habitude » dans l'analyse sociologique afin de mieux comprendre la permanence de certaines pratiques :

En repensant cette notion, on pourra mieux comprendre la reproductivité des usages qui, beaucoup plus qu'une « résistance au changement », forme avant tout une méthode de construction et de défense des identités. L'habitude est une mémoire incorporée, gravée dans les gestes, les rythmes et les interactions, gardienne de la réalité et du groupe familial.¹

Or ces habitudes sont si profondément incorporées qu'elles peuvent même aller à l'encontre du discours dominant dans une famille ou des valeurs revendiquées par le sujet qui met en œuvre ces pratiques intériorisées, ce que le sociologue observe notamment par rapport à la répartition sexuée des tâches dans la famille :

Le rôle domestique fait de moins en moins l'objet d'une transmission explicite, notamment entre mère et fille. Mais les attitudes apprises, le symbolisme incorporé, le rapport aux objets et aux matières, la conception du propre et du rangé réactivent dans l'histoire conjugale un long passé sédimenté de façon contrastée entre les sexes. Les femmes sont donc prisonnières de leurs exigences intériorisées de propreté ménagère, des évidences spécifiques dans lesquelles s'est construit leur champ de pratiques. Elles prennent en charge, comme malgré elles, ce que les hommes ne « pensent pas » à faire ou « font mal ». Geste après geste, elles édifient ainsi un rôle ménager différent de celui de leurs partenaires, rôle qui s'impose par les mécanismes du quotidien beaucoup plus qu'il n'est choisi (parfois même contre le choix exprimé, plus égalitaire).²

Les modes de transmission de ces pratiques familiales peuvent être « l'inculcation » (à un niveau conscient), mais relèvent le plus souvent de « l'imprégnation » inconsciente, forme de « persuasion clandestine », selon l'expression d'Annick Percheron qui en déplie les mécanismes dans les gestes et les mots du quotidien :

La formation de l'enfant repose sur la persuasion clandestine d'une pédagogie implicite, capable d'inculquer toute une cosmologie, une éthique, une métaphysique, une politique à travers des informations aussi insignifiantes que « Tiens-toi droit ». La transmission des valeurs passe par une emprise du cadre familial et social, dès la plus tendre enfance, sur les actes de la vie quotidienne. La première éducation repose sur les dressages du corps pour en faire un corps « pense-bête » de l'ordre social, sur la familiarisation continue et diffuse, avec un certain nombre de savoir-dire et de savoir-faire [...]³

¹ Jean-Claude Kaufmann, « Les habitudes domestiques », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 128.

² Jean-Claude Kaufmann, *ibid.*, p. 131.

³ Annick Percheron, « La transmission des valeurs », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 191.

A. Percheron montre ici parfaitement comment ces pratiques familiales sont insérées dans des pratiques sociales, et comment la famille est une institution médiatrice entre l'individu et la société dans le « dressage des corps » et la transmission de valeurs qui dépassent le champ familial. À travers ce disciplinement inconscient qui passe par le corps et par les petites injonctions du quotidien, on retrouve la question de la norme incorporée et de la microphysique du pouvoir analysée par Michel Foucault¹. Le triomphe de la norme se loge dans l'autocorrection « naturelle » dont font preuve les individus, dans une forme d'obéissance invisible à un patron de comportement auquel on ne souscrit pourtant pas consciemment, comme dans l'exemple développé par Jean-Claude Kaufmann à propos du rapport des femmes aux tâches domestiques. « Car l'emprise disciplinaire est dominante du fait que les individus eux-mêmes, dans leur vécu objectif, sont des matérialisations disciplinaires de la norme, des formes de celle-ci »², précise Miguel Benasayag. La famille, en tant qu'agent de socialisation, imprime donc à ses membres un certain nombre de déterminations sociales qui sont le reflet « d'un effet de norme ». Elle est une des courroies de transmission (mais pas la seule) qui gravent dans les consciences et dans les corps un « mode d'être » spécifique, lié au genre, à la classe sociale ou encore à l'origine ethnique et à une position sociale déterminée par rapport à la norme (dominants, dominés, marginaux, minorités, etc.).

La notion d'« *habitus* », développée par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron à partir de *La Reproduction*³, traduit cette inscription des transmissions – ici, familiales – dans le champ social. Car si la notion d'habitude renvoie à une forme de déterminisme individuel ou familial, celle d'*habitus* met en lumière un déterminisme avant tout social. Examinons l'une des définitions canoniques que Bourdieu a donné à ce concept :

[...] système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations, qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente des fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre.⁴

¹ Voir le chapitre 3.

² Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, op.cit., p. 184.

³ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970. En réalité, c'est Marcel Mauss qui, le premier, emprunte la notion d'*habitus* à Aristote et l'introduit dans le vocabulaire sociologique afin de distinguer justement habitudes individuelles et construit social dans la répartition sexuée des rôles : « Je vous prie de remarquer que je dis en bon latin, compris en France *habitus*. Le mot traduit infiniment mieux qu'« habitude », *l'hexis*, « l'acquis » et la « faculté » d'Aristote (qui était un psychologue). Il ne désigne pas ces habitudes métaphysiques, cette « mémoire » mystérieuse, sujets de volumes ou de courtes et fameuses thèses. Ces « habitudes » varient non plus simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances à la mode, les prestiges. Il faut y voir les techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétitions. », Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1985 (1950), p. 369-370.

⁴ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 88-89.

La rhétorique est sibylline, mais tâchons d'y voir plus clair : par « système de dispositions durables », il faut entendre des « modes d'être », c'est-à-dire des schémas de perception du monde, de jugements et de comportement relativement figés qui se transmettent de génération en génération et qui sont déterminés par la structure sociale (« structures structurées ») ; mais ils sont intériorisés par les individus et vont donc définir leurs actions et leurs représentations, devenant ainsi générateurs de pratiques multiples (« structures structurantes »). Bourdieu souligne aussi le caractère inconscient (« sans supposer la visée consciente des fins ») du poids de *l'habitus* dans les « stratégies » qui régissent l'action du sujet, terme auquel il préfère d'ailleurs le terme « d'agent », pour souligner la passivité de l'individu face à ces déterminations sociales. *L'habitus* serait donc une forme « d'inconscient social » ; « social » parce qu'il est déterminé par des structures sociales, et non pas psychiques comme l'inconscient freudien. Le sociologue clinicien Vincent de Gaulejac, tout en rappelant que Bourdieu s'est toujours défendu de cette parenté avec la psychanalyse¹, souligne les points de contact entre les deux grilles d'analyses :

La conception freudienne de la permanence du passé dans la vie psychique rejoint la définition que donne Pierre Bourdieu de *l'habitus* comme produit de toute l'expérience biographique. L'un et l'autre insistent sur le fait que l'histoire est agissante en soi dans la mesure où elle conditionne les comportements, les façons d'être, les attitudes et la personnalité.²

Or si *l'habitus* est social, c'est avant tout en famille, première institution socialisante pour l'enfant, que l'individu va l'incorporer, comme le rappelle Bourdieu :

La famille joue en effet un rôle déterminant dans le maintien de l'ordre social, dans la reproduction, non pas seulement biologique, mais sociale, c'est-à-dire dans la reproduction de la structure de l'espace social et des rapports sociaux. Elle est un des lieux par excellence de l'accumulation du capital sous ses différentes espèces et de sa transmission entre les générations.³

Ces capitaux accumulés et transmis en famille sont le capital économique (héritage), le capital symbolique (prestige d'un nom de famille par exemple), le capital social (parentèle et réseaux relationnels) et enfin le capital culturel qui, plus que tout autre, fait l'objet d'une transmission invisible

¹ Bien que Bourdieu emprunte de nombreux concepts et termes à la psychanalyse, puisqu'il parle de « psychanalyse sociale », de « socioanalyse », de « pulsions », de « refoulement », il condamne la prétention à l'universel de la psychanalyse qui, selon lui, oublie que l'inconscient est avant tout histoire. Mais le sociologue Bernard Lahire fera la même critique au concept bourdieusien *d'habitus* qui, selon lui, est une « théorie régionale à prétention universelle » : régionale dans le sens où *l'habitus* traverse un « champ », mais universelle dans le sens où il est censé pénétrer la totalité de ce champ. Voir Bernard Lahire, « Champ, hors-champ, contrechamp », in Bernard Lahire (dir.) *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2001, p. 23-57.

² Vincent de Gaulejac, « La sociologie clinique entre psychanalyse et socioanalyse », *Sociologie(S)*, mis en ligne le 27 avril 2008, consulté le 19 février 2016. Pour étayer son propos, l'auteur cite une autre définition de *l'habitus* par Bourdieu qui n'est pas sans rappeler l'inconscient freudien : « Histoire incorporée faite nature et par là oubliée en tant que telle, *l'habitus* est la présence agissante de tout le passé dont il est le produit. », Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 94.

³ Pierre Bourdieu, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *op.cit.*

sous la forme de *l'habitus*. Ainsi, même dans des cas critiques où toute transmission consciente paraîtrait avoir échoué, l'individu reste profondément marqué – et déterminé – par son appartenance familiale, qui est aussi une appartenance sociale, c'est-à-dire liée, entre autres, à une classe (il y a un *habitus* ouvrier, un *habitus* bourgeois, etc.). Si Bourdieu, dans le sillage de la pensée marxiste, met surtout l'accent sur la classe sociale qui est la détermination fondamentale des individus selon lui, le concept *d'habitus* est tout à fait fonctionnel pour les autres dispositions structurantes, et la sociologie parle aujourd'hui *d'habitus* féminin ou masculin, ou encore *d'habitus* ethnique ou racial.

Cet ensemble de déterminations qui sont à la fois familiales, sociales, et plus largement situationnelles, sont les fils qui connectent l'individu à la « machine », pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari. Ils sont autant de liens indissolubles qui font de tout fantasme d'auto-détermination une illusion. Et pourtant, cette maîtrise absolue de la construction de soi est aujourd'hui l'horizon des discours dominants sur la subjectivité qui enjoignent les individus à « être eux-mêmes » et à assumer une singularité auto-créée qui serait la seule manière d'affirmer leur existence. Paradoxe suprême de la norme vous intimant l'ordre d'être hors-normes pour être vous-mêmes, et en cela être « comme il faut ». Or cet *hubris* identitaire imprègne la plupart des espaces de construction de subjectivité dans la société contemporaine. Rappeler le titre de l'émission grand-public *C'est mon choix*, qui a inauguré l'avènement du biographique à la télévision française, suffit à montrer que son fondement est l'idée d'auto-détermination d'un individu souverain, en pleine possession de son identité et de sa vie, si bien que la philosophe Avital Ronell parle d'un « modèle de la propriété de soi-même »¹, qui plonge ses racines dans le rationalisme cartésien, et qui connaît un renouveau inattendu à travers les pratiques biographiques hégémoniques dans l'espace public, alors même que l'on pensait que la psychanalyse, puis le structuralisme lui avaient porté un coup fatal.

À rebours de ce mythe de la propriété de soi et des individus transparents, lisses et panoptiques (c'est-à-dire qui pensent se connaître de part en part), Deleuze suggère la figure du pli² pour condenser l'idée d'un territoire intérieur fait de tropismes et définissant un « être au monde » spécifique, ce que Miguel Benasayag glose en ces termes :

Les racines et les caractéristiques propres de chaque personne définissent ses « qualités ». Ces racines et attaches constituent tout ce qui, dans la longue durée – familiale, sociale, etc., a convergé pour nouer une sorte de nœud et créer finalement ce « pli » qu'est chaque être humain.³

¹ Citée par Emily Apter, « Campus et média : lutte à mort pour le marché des "vies" », dans *Critique*, n° 781-782, *Biographies, modes d'emploi*, Paris, 2016, p. 540-552.

² Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, op.cit.

³ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, op.cit., p. 22.

La question qui se pose alors est la marge de manœuvre dont dispose l'individu pour tisser son identité autour de ce pli. Chez Bourdieu, celle-ci est pour le moins réduite puisque, pour lui, « *l'habitus* devient *l'unique* fondement possible de l'identité personnelle »¹, analyse Gérôme Truc. Or cette idée est fortement problématique car elle élimine l'un des pôles de la tension dialectique entre individualisation et transmission, et ferme complètement le « champ des possibles identitaires » que nous évoquions en introduction. La notion même d'identité s'efface sous la plume de Bourdieu quand il définit la « personnalité » comme « une individualité biologique socialement instituée agissant comme support d'un ensemble d'attributs et d'attributions propres à lui permettre d'intervenir comme agent »². Ainsi n'y-a-t-il plus de place pour une subjectivité ou une identité personnelle, vouées à n'être qu'une « illusion biographique ». L'« agent » bourdieusien semble condamné à « pâtir » de ses déterminations comme autrefois le héros tragique était enchaîné au destin³.

Mais, s'il est salutaire de ne pas méconnaître le poids des structures sociales invisibles, doit-on se résigner à ce constat d'une identité singulière et personnelle illusoire face aux déterminations familiales et sociales ? Le pli qui forme le soubassement de l'individu se referme-t-il nécessairement sur lui ? Sans tomber dans le piège de l'autodétermination, n'y-a-t-il pas une tangente qui permette d'apprivoiser et de s'appropriier activement ces déterminations ? Autrement dit, peut-on « échapper » à sa famille, à sa classe, à sa condition, sans pour autant les nier ? Peut-on se savoir lié tout en se sentant libre ?

C. *L'identité en travail : Paul Ricœur et l'herméneutique du soi*

Pour sortir de l'impasse identitaire dans laquelle la notion d'*habitus* peut conduire, une frange de la sociologie s'est tournée vers la philosophie de Paul Ricœur, tout particulièrement pour son concept « d'identité narrative »⁴, qu'il développe à partir de *Temps et récit 3*⁵, puis dans *Soi-même comme un autre*⁶ et *Parcours de la reconnaissance*⁷. Il ne s'agit pas du tout de renier le concept

¹ Gérôme Truc, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricoeur en sociologie », *op.cit.*, p. 52.

² Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986 (n° 62/63), p. 69-72.

³ Pierre Bourdieu ne nie pas toute part de liberté individuelle, mais, selon lui, l'individu ne comprend que le « sens pratique » de ses actions, et non pas leur sens profond qui, lui, ne peut être dévoilé que par le sociologue, après analyse de l'ensemble du champ dans lequel évolue l'individu-agent. Cette herméneutique sociale, qui n'est pas sans rappeler le travail psychanalytique, est appelé la « socioanalyse ».

⁴ Sur cette réappropriation du concept d'« identité narrative » par la sociologie, voir Gérôme Truc, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricoeur en sociologie », *op.cit.*

⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

⁷ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance* (2004), Paris, Gallimard, 2005.

d'habitus, mais d'apporter un éclairage nouveau et complémentaire qui permette de concilier analyse des déterminismes structurels et prise en compte d'une certaine subjectivité.

Ricœur propose de penser l'identité non plus comme un donné immédiat et figé, mais comme un processus dynamique, une réalité en travail qui nécessite une interprétation et une mise en ordre jamais réellement achevées. C'est pourquoi il parle d'une « herméneutique du soi », expression qui souligne la nécessaire médiation réflexive et le long cheminement qui mène à une « interprétation » de son identité, qui n'est ni simple compréhension (comme dans la socioanalyse de Bourdieu), ni pure construction (ce qui nous ramènerait à l'illusion de l'auto-détermination). Ricœur définit « l'herméneutique du soi » comme une « philosophie du détour » (c'est-à-dire de l'analyse réflexive) qui s'oppose par conséquent aux « philosophies du sujet » qui posent le « je » comme un absolu immédiat et dont le *Cogito* de Descartes est l'exemple fondateur¹.

Or si cette herméneutique du soi est nécessaire, c'est que l'identité d'un individu n'est pas un bloc monolithique, mais une réalité plurielle, faite d'éléments disparates qui peuvent rendre difficile la « reconnaissance de soi »². Cette pluralité est essentiellement le fait de la temporalité dans laquelle est pris le sujet. Que ce soit par les changements du corps (croissance, vieillissement...), les altérations de la personnalité, la modification des pratiques et des conduites ou la révision des croyances et des valeurs, le sujet est pris dans un continu processus de transformations qui peut parfois le rendre « méconnaissable ». Ricœur pose clairement ce problème de la part d'altérité irréductible qui se trouve dans le sujet dans le titre de son essai *Soi-même comme un autre*. Il distingue ainsi deux pôles de l'identité : d'une part ce qu'il appelle « l'identité-*idem* » ou « identité-mêmeté » qui est l'ensemble des dispositions durables qui permettent de reconnaître une même personne dans le sujet qui dit « je » (le nom, le code génétique, le caractère...) ; d'autre part ce qu'il appelle « l'identité-*ipse* » ou « ipséité » qui fait place à une subjectivité non réductible à des marques distinctives, et qu'on ne peut appréhender qu'à travers le détour réflexif sur « soi » (d'où l'utilisation du pronom réfléchi latin « *ipse* »). C'est entre ces deux pôles, entre le « je » et le « soi », entre l'affirmation immédiate du sujet et la quête d'une subjectivité complexe, entre « l'identité immuable de l'*idem* » et « l'identité mobile de l'*ipse*³ » ou, pour le dire plus simplement, entre le même et l'autre, que va se déployer l'herméneutique du soi.

Ce travail sur l'identité prend corps dans un processus de « mise en récit » de soi que Ricœur appelle « l'identité narrative ». Celle-ci vise à donner un sens, une cohérence, une unité, à sa vie et à

¹ « Dire “soi”, ce n'est pas dire “je”. Le “je” se pose – ou est déposé. Le “soi” est impliqué à titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même. », Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 30.

² Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*

³ Paul Ricœur, *ibid.*, p. 166.

sa personne, malgré « la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité » qui menacent l'identité de dissolution : en se racontant l'individu devient personnage et définit les contours d'une identité assumée¹. Ricœur décrit ce processus de mise en récit à partir de l'idée aristotélicienne de « mise en intrigue » qu'il définit comme suit :

On la caractérise, en termes dynamiques, par la concurrence entre une exigence de concordance, et l'admission de discordances qui, jusqu'à la clôture du récit, mettent en péril cette identité. Par concordance, j'entends le principe d'ordre qui préside à ce qu'Aristote appelle « agencement des faits ». Par discordance, j'entends les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée, depuis une situation initiale jusqu'à une situation terminale. J'applique le terme de *configuration* à cet art de la composition qui fait médiation entre concordance et discordance.²

Ricœur transpose ce principe aristotélicien de mise en intrigue de l'action au personnage : l'identité narrative devient ainsi une mise en ordre des discordances identitaires, c'est-à-dire composition et médiation entre identité-*idem* et identité-*ipse*, entre le même et l'autre à l'intérieur du sujet. Le philosophe parle de « concordance discordante » et de « synthèse de l'hétérogène³ » rendues possibles par le récit. Ainsi le déploiement narratif fonctionne-t-il comme un fil rouge qui établit un lien entre le même et l'autre et tisse une identité complexe, mais intelligible, une identité qui n'est plus une substance, mais qui est prise dans un réseau de sens et se construit en relation.

Quelle place occupe la famille dans ce travail d'interprétation qu'est la mise en récit de soi ? L'identité narrative consiste-t-elle en une émancipation totale du sujet par rapport à sa famille et à sa condition sociale ? Signifie-t-elle la possibilité de s'inventer *ex nihilo* en tant que personnage et de faire de sa vie une fiction⁴ ? Pas du tout : l'identité narrative n'est pas une fiction, mais elle prend la fiction pour modèle, car « les événements de toute origine ne deviennent lisibles et intelligibles que racontés dans des histoires »⁵. Mais loin d'affranchir l'individu de son histoire et des déterminismes familiaux et sociaux, elle lui permet de les intégrer et de se les réapproprier : « En faisant le récit d'une vie dont je ne suis pas l'auteur quant à l'existence, je m'en fais le co-auteur quant au sens »⁶. Loin de rejeter les transmissions familiales, le déploiement narratif permet de mieux les appréhender en dévoilant la dialectique entre le même et l'autre par laquelle le sujet ne se constitue qu'en relation avec autrui.

¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 167-168.

² Paul Ricœur, *ibid.*, p. 168.

³ Paul Ricœur, *ibid.*, p. 169.

⁴ C'est à peu de choses près ce que reproche Pierre Bourdieu à l'identité narrative de Ricœur qu'il taxe « d'illusion biographique », dénonçant une « création artificielle de sens » qui ne serait qu'« illusion rhétorique », puisque seul le travail de socioanalyse sur les champs permet de saisir, selon lui, le sens des actions d'un individu. Voir, Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *op.cit.*

⁵ Paul Ricœur, « Devenir capable, être reconnu », texte écrit pour la réception du Kluge Prize en 2005, in *Esprit*, juillet 2007 (n° 7).

⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 191.

L'identité narrative révèle ainsi que l'altérité se trouve au cœur même du pôle de *l'idem* et permet de se la réapproprier.

Ricœur définit *l'identité-idem* comme le « caractère », au sens large, « en entendant par là tous les traits de permanence dans le temps, depuis l'identité biologique signée par le code génétique, repérée par les empreintes digitales, à quoi s'ajoutent la physionomie, la voix, la démarche, en passant par les habitudes stables [...] »¹. Patrimoine génétique, ressemblance physique, habitudes apprises en famille : derrière le caractère, on retrouve le poids de l'hérédité et des transmissions invisibles que nous avons tenté de déployer précédemment ; derrière le même on retrouve l'autre, ou plutôt les autres c'est-à-dire la famille et le monde qui font pli, et dans lesquels s'enracine l'identité personnelle. D'une part, il y a une « nature immuable et héritée » que Ricœur qualifie « d'involontaire absolu » et de « déjà-là de mon caractère »² : ce sont mes gènes, mon nom, mon lieu de naissance, ma classe sociale, tout ce qui me relie au monde et relève d'un donné contingent. C'est au nom de cet « involontaire absolu » que Jean-Philippe Pierron, à la suite de Ricœur, cherche à réhabiliter une certaine idée de « nature » dans la famille – mais qui n'aurait rien à voir avec les discours conservateurs sur une supposée famille naturelle – dans le sens où il invite à se réapproprier, par le récit, ce qui semble nous échapper complètement, à apprivoiser « ce fonds mystérieux qui exige un travail d'élucidation scientifique et pratique afin de lui donner signification, sens et valeur »³. Il s'agit d'explorer activement le pli qui nous fonde pour faire d'une identité assignée, une identité assumée. L'herméneutique du soi commence donc par un « consentement à sa famille »⁴ qui n'est pas une soumission aux déterminismes, mais une interprétation active du lien familial à travers la mise en récit :

Consentir à sa famille ne sera pas alors un renoncement ou une abdication devant un lien familial écrasant, mais la découverte d'un involontaire absolu – la famille comme notre site – à l'égard duquel s'interpréter. « Faire famille » voit alors une contingence transformée en destin, un fond de passivité repris en activité. L'enjeu est bien de consentir à ce qui est en amont de moi auquel je suis relié intimement et obscurément.⁵

Le consentement n'est alors ni l'exaltation de la liberté totalement émancipée, ni la soumission à un ordre naturel autoritaire. Consentir à sa famille suppose ainsi une conception relationnelle de la

¹ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*, p. 167. L'identité-mêmeté est assimilée à un effet de « structure » par opposition aux changements qui aurait une valeur conjoncturelle d'événements. Ricœur prend l'exemple parlant d'un outil dont on aurait changé toutes les pièces mais qui reste le même car sa structure est invariable.

² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 144-145. Il reprend ici des concepts élaborés précédemment dans *Philosophie de la volonté. I. Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Aubier, 1949.

³ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille*, *op.cit.*, p. 118.

⁴ L'idée de « consentement » est directement reprise par J.P Pierron à Ricœur qui écrit à propos du caractère : « En tant qu'involontaire absolu, je l'assignais, en conjonction avec l'inconscient et avec l'être-en-vie symbolisé par la naissance à la couche de notre existence que nous ne pouvons changer, mais à quoi il faut “consentir”. », Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 146.

⁵ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, p. 132-133.

liberté dans laquelle les humains, tout en se comprenant comme liés par un ordre des choses, peuvent revendiquer l'exercice d'une souveraineté sur leur existence.¹

D'autre part, le caractère (pôle de *l'idem*) est constitué, selon Ricœur, par les « dispositions acquises », comme l'habitude qui « donne une histoire au caractère »² et derrière lesquelles on retrouve le poids des déterminations familiales (comme nous l'avons vu avec la sociologie de Jean-Claude Kaufmann), sociales (on retrouve ici *l'habitus* bourdieusien³), mais également situationnelles (les liens avec la « machine » qui forment le « pli » de Deleuze). Ricœur parle aussi d'« identifications acquises » et fait explicitement référence aux transmissions psychiques :

Cela se fait par un processus parallèle à la contraction d'une habitude, à savoir par l'intériorisation qui annule l'effet initial d'altérité, ou du moins le reporte du dehors dans le dedans. La théorie freudienne du surmoi a affaire avec ce phénomène qui donne à l'intériorisation un aspect de sédimentation. Ainsi se stabilisent les préférences, appréciations, estimations, de telle façon que la personne se reconnaît à ses dispositions qu'on peut dire évaluatives.⁴

Ce processus de « sédimentation » révèle la dimension temporelle et la part d'altérité qui donne forme, originellement, au caractère ; par ailleurs, il fait écho à un autre mécanisme de sédimentation qui est le dernier élément constitutif du pôle du même selon Ricœur : la mémoire. Affirmant sur ce point « une dette à l'égard de la psychanalyse », le philosophe affirme que « la reconnaissance du passé contribue à la reconnaissance de soi »⁵. Là encore, l'identité-mêmeté nous apparaît comme une identité en travail – celui de la remémoration – qui se déploie narrativement dans la mise en forme du souvenir. La fragilité de ce dernier – qui se transforme, se déforme, s'efface – révèle plus que jamais la nécessité de la mise en récit pour articuler le présent et le passé, le même et l'autre, et donner à l'identité personnelle une épaisseur temporelle. Du côté de la subjectivité mouvante de *l'ipse*, il existe aussi une forme de permanence dans le temps, à travers la promesse, dans le sens où elle révèle une fidélité à soi – et à l'autre⁶ – qui est aussi une forme de « reconnaissance de soi », mais tournée vers l'avenir et non plus vers le passé comme la mémoire ou le « déjà-là » du caractère :

Cette ipséité, à la différence de la mêmeté typique de l'identité biologique et caractérielle d'un individu, consiste en une volonté de constance, de maintien de soi, qui met son sceau sur une

¹ Jean-Philippe Pierron, *ibid.*, p. 104.

² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 146.

³ Philippe Corcuff souligne cette parenté entre la mêmeté chez Ricœur et *l'habitus* de Bourdieu : « Composée de traits objectivables de la personne, la mêmeté apparaît d'une certaine manière comme la part objective de l'identité personnelle. C'est un domaine familier de la sociologie, en particulier avec la notion *d'habitus*. », Philippe Corcuff, « Le collectif au défi du singulier : en partant de l'habitus », in Bernard Lahire (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 95-120.

⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 147.

⁵ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*, p. 185.

⁶ La promesse introduit ainsi dans la dialectique de l'identité personnelle le problème du rapport à autrui et sera la porte d'entrée d'un questionnement éthique.

histoire de vie affrontée à l'altération des circonstances et aux vicissitudes du cœur. C'est une identité maintenue malgré..., en dépit de..., de tout ce qui inclinerait à trahir sa parole.¹

Si l'ipséité est la part la plus subjective de soi, elle implique néanmoins un rapport à autrui, à travers l'autre auprès duquel je m'engage, ou l'autre avec lequel je m'engage. Car les projets de vie, les objectifs que l'on veut accomplir, ou les idéaux que l'on veut respecter, sont autant de promesses qui m'engagent envers moi-même, mais sont souvent des aspirations partagées qui se formulent collectivement dans des projets communs, dont la famille est un des premiers cadres.

Ainsi l'identité narrative est-elle fondamentalement ouverte sur autrui : elle dévoile que mon histoire est aussi sédimentation d'autres histoires et que mes actions sont prises dans l'enchevêtrement des actions des autres. C'est un processus ouvert qui permet de se raconter, mais aussi d'être raconté, et la famille devient un cadre narratif dans lequel entreprendre l'interprétation de soi en relation avec les autres :

[...] rien dans la vie réelle n'a valeur de commencement narratif ; la mémoire se perd dans les brumes de la petite enfance ; ma naissance et, à plus forte raison, l'acte par lequel j'ai été conçu appartiennent plus à l'histoire des autres, en l'occurrence celle de mes parents qu'à moi-même. Quant à ma mort, elle ne sera fin racontée que dans le récit de ceux qui me survivront.²

Le récit n'est donc jamais clos, mais toujours susceptible d'être réinterprété ou raconté autrement. Cette dimension dynamique, ce va-et-vient permanent entre le même et l'autre, fait de l'identité narrative un rempart contre l'aliénation. Elle s'oppose ainsi à une identité familiale ou sociale qui serait assignée et imposée (que ce soit par la force, la violence symbolique, ou des transmissions invisibles), et elle permet de briser un carcan oppressif et aliénant qui empêcherait la pleine éclosion du sujet en bridant la part de subjectivité (*ipse*) qui déborde toujours les identifications de l'identité-mêmeté. En effet l'individu se retrouve aliéné si l'un des deux pôles, *idem* ou *ipse*, recouvre entièrement l'autre. Par exemple, une famille qui tenterait d'imposer une identité absolument figée et prédéterminée à un de ses membres répondrait à une idéologie du clan qui est fondamentalement négation de la différence, tentative d'éliminer *l'ipse* sous un *idem* imposé. On trouve un processus similaire dans l'assignation d'une identité sociale qu'elle soit liée à une profession, à l'origine ethnique, au genre, à une situation sociale de marginalité, ou encore dans l'injonction à s'identifier totalement à une identité nationale monolithique et étriquée. Mais dans la réalité, nous dit Ricœur, ce recouvrement ne s'opère jamais complètement (*l'ipse* déborde toujours *l'idem*) ou se traduit alors par des pathologies psychiques. Ces cas de recouvrement sont par contre largement exploités par la fiction qui explore les variations extrêmes entre les deux pôles de l'identité. Ricœur les analyse longuement dans la littérature de

¹ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, op.cit., p. 207.

² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p. 190.

science-fiction, et propose de voir le personnage type, le caractère, comme l'exemple d'une disparition de la subjectivité de *l'ipse* derrière le caractère de *l'idem*. Inversement, il voit dans les fictions de la dissolution du sujet et de la déconstruction du personnage, « une mise à nu de l'ipséité par perte du support de la mêmeté »¹. À rebours de ces exemples d'écrasement de *l'idem* ou de *l'ipse*, l'identité narrative, tout en dévoilant les processus de stratifications qui ont construit l'identité (nature, déterminismes, transmissions), est ouverte vers l'avenir et vers une autre interprétation de soi, c'est-à-dire en définitive, vers une forme d'émancipation.

Par cette ouverture sur la multiplicité du moi sans pour autant chercher à faire une synthèse qui homogénéise, l'identité narrative nous semble proche de la philosophie situationnelle de Miguel Benasayag, elle-même inscrite dans l'héritage de Deleuze, et plus en amont de Leibniz et Spinoza (lesquels ont aussi une influence décisive sur la pensée de Ricœur²). En effet, la dialectique du même et de l'autre n'a pas vocation, comme dans les dissertations scolaires, à aboutir à une synthèse rondement menée. Bien au contraire, elle est maintien d'une « concordance discordante » qui préserve les asymétries du moi, dans une mise en tension sans cesse renouvelée du même et de l'autre. Miguel Benasayag traduit cette tension en termes de conflit :

Comme le disait Sartre, ce n'est qu'une fois défunte qu'une personne peut être définie (« comme ci ou comme ça »). Vivante, elle ne peut que se chercher, les confins de son âme resteront introuvables, condition même du devenir. Le devenir d'une personne tient aux forces contraires qui poussent en elle, aux conflits qui la traversent. [...] Il n'y a de devenir qu'à la condition que l'être ne soit pas, définitivement, ceci ou cela. Le devenir est ce qui crée la contradiction, le conflit indéfiniment. [...] Nous ne sommes pas les mêmes dans l'immobilité, nous sommes les mêmes dans certaines façons singulières de désirer, dans certains tropismes et passions qui nous poussent dans le devenir. La « mêmeté » ne tient pas à une essence, mais à une multiplicité agencée en devenir.³

Cette définition de la « mêmeté » comme agencement de la multiplicité, résonne fortement avec les processus de stratification qui fondent le pôle de *l'idem* chez Ricœur. Sous des concepts différents, les deux philosophes pointent du doigt les asymétries fondamentales avec lesquelles le sujet doit composer dans la quête de soi-même : dialectique du même et de l'autre, ou assomption du conflit entre les multiples qui me constituent, soulignent ainsi une identité à penser en termes de processus et

¹ Paul Ricœur, *ibid.*, p. 177. Il analyse en particulier les romans de Robert Musil, mais cite aussi, sans expliciter, le théâtre de l'absurde. Par ailleurs le philosophe Philippe Cabestan nous rappelle que les analyses de Ricœur ont été reprises par la psychiatrie, pour éclairer notamment des troubles comme la mélancolie qui serait une forme d'absorption de l'ipséité par la mêmeté, ou la schizophrénie qui serait la pathologie inverse : la maladie serait une « “dénarrativisation”, au sens où le patient n'est pas capable de constituer un récit intelligible de sa propre vie. », voir Philippe Cabestan, « Qui suis-je ? Identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative », in *Le Philosophoire*, 1/2015 (n° 43), p. 151-160. Ces quelques commentaires donnent un aperçu de la productivité que peuvent avoir les concepts de Ricœur pour analyser le rapport entre questionnements identitaires et structures dramaturgiques.

² Voir Luca M. Possati, « Ricœur et Deleuze, lecteurs de Spinoza. Ontologie, éthique, imagination. », *Études Ricœuriennes*, Vol 4, n° 2 (2013), p. 123-139.

³ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit, op.cit.*, p. 48-49.

de mise en lien, plutôt qu'en termes d'essence. Or, dans les deux cas ce tissage identitaire est traduit par une métaphore littéraire : à l'identité narrative chez Ricœur répond l'image de l'autofiction inachevée chez Benasayag.

Les parties d'un conflit sont ainsi en dépendance mutuelle. Nous pourrions parler de « co-création », à condition de ne pas entendre cette co-création comme synthèse ou harmonie, mais comme un ensemble dont la résultante est en permanent devenir. À l'instar des mains d'Escher qui se dessinent elles-mêmes, nous pourrions concevoir cet ensemble comme un roman qui n'arrêterait pas de s'écrire lui-même : pour comprendre l'un des éléments du conflit, on doit le penser dans la dynamique de l'ensemble auquel il appartient.¹

Les décalages lexicaux et conceptuels entre Ricœur et Benasayag témoignent néanmoins d'une perspective différente. Alors que Ricœur place quand même le sujet au cœur de sa réflexion (fût-ce au terme d'un détour par le « soi »), Benasayag cherche à décentrer le sujet pour mettre la focale sur les liens, si bien qu'il met en avant la notion de conflit, plutôt que celle d'identité ; en d'autres termes : il choisit de souligner la situation conflictuelle plutôt que les belligérants. Mais il s'agit là surtout de choix de perspectives qui n'occulent qu'en surface les parallèles entre les deux auteurs. Car la philosophie de Ricœur, loin d'être aut centrée sur un sujet narcissique obsédé par le décryptage de lui-même, fait au contraire de l'altérité un des points d'amarrage de l'herméneutique du soi, à travers le concept de « reconnaissance ».

Cette assomption dialectique du conflit entre de multiples facettes du moi, à travers une mise en récit ouverte qui permet de s'interpréter sans être enfermé dans une identité, est la démarche au fondement des « biodrames ». Cette forme de dramaturgie du réel, apparue dans les années 2000 en Argentine sous l'impulsion de Vivi Tellas, propose de transformer la vie d'individus réels en drame. Quel que soit le dispositif scénique choisi et son degré de performance (parfois les personnes biographiées racontent elles-mêmes leur histoire, parfois celle-ci est représentée par des comédiens), l'enjeu est toujours d'aborder l'identité à partir de sa multiplicité radicale et de l'impossibilité d'élaborer un récit complet et univoque qui rende compte totalement de la ou des personne(s) biographiée(s). Nous verrons dans le chapitre 11 comment les biodrames de Lola Arias partent de témoignages en scène (dans un dispositif hautement performatif) pour articuler un récit polyphonique qui maille plusieurs trames familiales afin de construire un portrait collectif. Mais à l'autre bout du spectre des possibles dispositifs biodramatiques (sans apparition directe des témoins, par le choix de la représentation mimétique de la biographie), le souci de proposer un drame radicalement polyphonique, à l'image de la multiplicité du moi, reste fondamental. Ainsi, José María Muscari choisit-il, pour son biodrame *Fetich* (2007) de dramatiser la vie de la culturiste Cristina Musumesi,

¹ *Ibid.*, p. 117.

en convoquant six comédiennes, incarnant chacune simultanément des facettes différentes de la vie de la protagoniste : Carla Crespo est Cristina Jeune, Julieta Vallina est Cristina Nourriture, Maria A est Cristina Transgression, Edda Bustamente est Cristina Sexe, María Fiorentino est Chistina Intellect et Hilda Bernard est Christina Vieillesse. Pour composer cette palette disparate de Cristina, Muscari choisit délibérément des actrices très différentes, non seulement par l'âge (de 30 à 90 ans), la corpulence, mais aussi par les registres de jeu et circuits dans lesquels elles travaillent : Carla Crespo est à l'époque l'une des étoiles montantes du théâtre et du cinéma indépendant, Julieta Vallina une des actrices fétiches de Daniel Veronese, Mariana A est une actrice transsexuelle évoluant dans le milieu *under*, Edda Bustamente est une danseuse et actrice vedette habituée aux revues et aux grands shows, et Hilda Bernard, du haut de ses 90 ans, est considérée comme la reine de la *telenovela* argentine. Mais chacune d'elle ne représente pas successivement un moment ou un aspect de la vie de Cristina : elles sont toutes ensemble sur scène, et c'est justement la difficile dialectique entre le même et l'autre, l'assomption du conflit à l'intérieur d'une même personne, que dramatise *Fetiché*. «*Estoy perdida en un maremágnum de mi propio estallido personal. ¿Qué me pasa Cristinas?*»¹, demande ainsi Cristina jeune à ses *alter ego*. Celles-ci s'affrontent tout au long du biodrame, dans un entrelacement de différences et de similitudes qui pose le problème de la norme, de l'identité, du regard des autres, et s'apparente à une véritable herméneutique du soi en actes.

Cristina Transgresión: Claro, como que te salís de la norma, Cristinucha, de la normalidad de siempre, como yo...

Cristina Sexo: Totalmente de la norma me salgo, viste..., pero no como vos... No me insultes, de onda te digo... Yo, la discriminación no la siento... Yo no soy como vos, no tengo nada que ver con vos... vos sos vos y yo soy yo... nosotras somos un palo de cada baraja...

Cristina Transgresión: No creas... vos hablás diferente a mí, pero sos parecida. (*Música de reconocimiento.*)

Cristina Joven: Seis mujeres, seis actrices mujeres, cuarenta y siete kilos de mujer.

Cristina Comida: Setenta y cinco kilos de mujer.

Cristina Intelecto: Sesenta y dos kilos de mujer.

Cristina Sexo: Cincuenta y dos kilos de mujer.

Cristina Transgresión: Sesenta y ocho kilos de mujer.

Cristina Vejez: Cincuenta y seis kilos de mujer.

Cristina Joven: Seis pedazos de mujeres en kilaje femenino diferentes.²

¹ José María Muscari, *Fetiché*, in *Teatro*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 233. *Fetiché* a été créé en 2007 au Teatro Sarmiento, dans le cadre du projet Biodrame lancé par Vivi Tellas, dans une mise en scène de Muscari (puisque'il s'agit d'une dramaturgie de plateau), avec la distribution citée précédemment : Carla Crespo, Julieta Vallina, Mariana A, Edda Bustamente, María Fiorentino et Hilda Bernard.

² *Ibid.*, p. 222.

L'éventail des poids et la dialectique des corps rappellent le thème central du fétichisme musculaire chez la culturiste biographiée, mais soulignent aussi la dimension théâtrale, charnelle, incarnée, de cette herméneutique dramatique, où la réflexion identitaire se greffe sur l'esthétique elle-même plurielle de Muscari, entre le *queer*, le *show*, la provocation, la performance et la mimésis. Chants, musique, *cumbia*, exercices de gymnastique et controverse philosophique s'entremêlent ainsi sur la scène, à l'image du tressage biodramatique qui met en intrigue la vie de Cristina Musumesi.



Figure 22 - Fetice (2007), un biodrame de José María Muscari¹

Parce qu'elle donne un sens aux éléments disparates de l'identité et de la vie, Ricœur insiste sur la dimension fondamentalement « éthique » de l'identité narrative. Rassembler sa vie en récit, c'est pouvoir porter un regard rétroactif sur ses actions, les saisir dans leur complexité et en assumer la responsabilité. Cette assignation de responsabilité (tournée vers le passé), articulée avec l'inscription dans un projet de vie et avec le maintien de soi (tournés vers le futur), donne à l'identité narrative une véritable épaisseur éthique. Car même si l'individu n'a pas de contrôle absolu sur ses actions (du fait des déterminismes et de l'enchevêtrement des actions), l'herméneutique du soi doit aboutir à une reconnaissance de soi en tant qu'« homme capable », c'est à dire à une attestation de ses capacités (pouvoir dire, pouvoir faire, pouvoir se raconter, imputabilité). Cette attestation « peut se définir comme l'assurance d'être soi-même agissant et souffrant »², c'est-à-dire responsable de ses actions, mais aussi vulnérable devant les actions des autres³. Cette définition révèle la nécessaire prise en compte d'autrui dans la reconnaissance de soi. Dès lors, ce souci responsable d'autrui, qui s'affirme

¹ Sources : *Alternativa Teatral*.

² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 35.

³ Ricœur parle de « d'imputabilité » pour désigner le fait de se reconnaître auteur ou du moins « co-auteur » – et donc responsable – de ses actions (quel que soit le degré d'intentionnalité). L'imputabilité est une capacité morale qui donne une dimension éthique à l'identité narrative en tant qu'elle est mise en intrigue d'actions dont je me reconnais imputable. C'est le point où « la théorie narrative s'infléchit en théorie éthique », Paul Ricœur, *ibid.*, p. 195. Or l'imputabilité est liée à l'attestation de ses capacités : l'homme se reconnaît capable de dire, d'agir, de raconter, de promettre : « Dans ce vaste panorama des capacités affirmées et assumées par l'agent humain, l'accent principal se déplace d'un pôle à première vue moralement neutre à un pôle explicitement moral où le sujet capable s'atteste comme responsable », Paul Ricœur, « Devenir capable, être reconnu », *op.cit.*

pleinement dans la promesse, ouvre la voie à une conception éthique du lien à l'autre (lien familial, amical ou plus largement social). Ce lien repose sur un maillage du même et de l'autre, qui est une transposition de la dialectique entre *idem* et *ipse*, d'un sujet personnel à des sujets collectifs. L'identité narrative, appliquée non plus à un individu, mais à un groupe¹, devient herméneutique du « nous » et doit aboutir à une « reconnaissance mutuelle » :

Le chemin est long pour l'homme « agissant et souffrant » jusqu'à la reconnaissance de ce qu'il est en vérité, un homme « capable » de certains accomplissements. Encore cette reconnaissance de soi requiert-elle, à chaque étape, l'aide d'autrui, à défaut de cette reconnaissance mutuelle, pleinement réciproque, qui fera de chacun des partenaires un être reconnu.²

II. L'élaboration d'un « nous » familial : apprivoiser l'altérité

« - Je ne puis jouer avec toi dit le renard, je ne suis pas apprivoisé.

- Ah ! Pardon, fit le Petit Prince. [...] Qu'est-ce que signifie “apprivoiser” ? [...]

- C'est une chose trop oubliée, dit le renard. Cela signifie “créer des liens” ».

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*³

La théorie de Ricœur sur l'identité narrative est tout à fait transposable – comme le philosophe lui-même nous y invite – du sujet individuel à des sujets collectifs, tel que le groupe familial. Postuler une identité familiale monolithique et unilatérale, c'est-à-dire se représenter la famille comme une cellule indivisible, comme le proposent nombre de représentations dont nous avons amplement parlé dans les chapitres précédents, relève d'une démarche semblable à celle qui pose le sujet individuel comme une monade dont on a la certitude immédiate. En s'écartant du sentier des évidences, comme nous y engage la philosophie de Ricœur, on peut alors considérer l'identité familiale comme un procès en travail, une herméneutique qui tend à concilier le même et l'autre. À la dialectique entre *l'idem* et *l'ipse*, se substituerait alors celle entre *l'idem* et *l'alter*, c'est-à-dire entre moi et autrui, pour donner une

¹ Pour Ricœur, si c'est dans l'identité personnelle que la dialectique entre le même et l'autre est la plus parlante, l'identité narrative est un processus d'interprétation applicable à tout questionnement identitaire, qu'il s'agisse d'un individu, d'une famille, d'un groupe, ou plus largement d'une nation. Ricœur analyse par exemple les discours autoritaires promouvant une identité nationale monolithique comme des mécanismes d'exclusion et de négation de la différence assimilable à un recouvrement de *ipse* par *idem*.

² Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*, p. 119.

³ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, p. 66-68.

cohérence à un « nous ». Qu'est-ce qui fonde la reconnaissance familiale ? Comment se fait le maillage entre le même et l'autre dans la famille ? Ou autrement dit : comment se tisse le lien familial ?

Avant d'aborder le cœur de cette « élaboration inventive d'un être-ensemble »¹, selon l'expression de Jean-Philippe Pierron, rappelons que, pour Pierre Bourdieu aussi, le « faire famille » est un « travail ». Certes, il ne pose pas le problème en termes d'identité, mais en envisageant la famille comme un « champ », où s'exercent par conséquent des forces antagoniques, il identifie une dialectique entre « forces de fusion » et « forces de fission » qui n'est pas sans rappeler la « concordance discordante » de Ricœur :

Pour comprendre comment la famille, de fiction nominale devient groupe réel, dont les membres sont unis par d'intenses liens affectifs, il faut prendre en compte tout le travail symbolique et pratique qui transforme l'obligation d'aimer en disposition aimante, et qui tend à doter chacun des membres de la famille d'un « esprit de famille » générateur de dévouements, de générosités, de solidarités, c'est-à-dire aussi bien les innombrables échanges ordinaires et continus de l'existence quotidienne, échanges de dons, de services, d'aides, de visites, d'attentions, de gentillesse, etc., que les échanges extra-ordinaires et solennels des fêtes familiales [...]. [...] Ce travail d'intégration est d'autant plus indispensable que la famille, si elle doit, pour exister et subsister, fonctionner comme corps, tend toujours à fonctionner comme un champ, avec ses rapports de forces physiques, économiques et surtout symboliques [...] : les forces de *fusion* (affectives notamment) doivent sans cesse contrecarrer ou compenser les forces de *fission*.²

La dialectique entre la famille comme *corps* (qui rappelle à la fois *l'idem* ancré dans le « déjà-là » corporel de Ricœur et l'image de la cellule familiale) et la famille comme *champ* (qui souligne qu'elle est un espace de conflits fondé sur des asymétries concrètes), à travers ce que Bourdieu appelle « le travail d'institution », nous semble apparentée au rôle de maillage entre le même et l'autre qu'opère l'identité narrative chez Ricœur³.

Mais, comme le rappelle Bourdieu, avant d'être mis en récit, le nous familial s'incarne dans des pratiques quotidiennes, ainsi que dans l'environnement immédiat. Ainsi le « faire famille » est-il d'abord élaboration d'une familiarité. Celle-ci prend corps dans les habitudes partagées, mais aussi dans les objets du quotidien et dans l'espace commun de la maison, qui est à la fois domestique et domestiqué. Jean-Claude Kaufmann rappelle cette « pesanteur du rapport aux objets » qui explique selon lui une certaine résistance aux changements de décor, malgré les pressions de la société de consommation, car les objets du quotidien ont une « fonction médiatrice » qui permet d'appivoiser

¹ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 35.

² Pierre Bourdieu, « La famille comme catégorie réalisée », *op.cit.*

³ La différence fondamentale est que Bourdieu fait reposer ce maillage essentiellement sur les pratiques (dons et services énumérés) et non pas sur le récit (c'est-à-dire l'histoire et la mémoire familiale). Néanmoins, il inscrit quand même la cohésion familiale dans la durée, à travers la transmission des différentes formes de capitaux ainsi que par le jeu des stratégies familiales.

l'espace vécu¹. L'objet est « deux fois inducteur de présence : par sa matérialité d'abord, massive et stable, qui remplit l'espace et donne de la continuité au temps ; par ses résonances imaginaires ensuite »², écrit Olivier Schwartz. Ainsi l'environnement familial est vecteur de permanence dans le temps et s'apparente au pôle du même dans la dialectique identitaire. Porteur d'identifications, il est la matière, le corps (*idem*), dans lequel s'incarne la pluralité familiale (*alter*), que ce soit celle de l'axe horizontal des contemporains à travers ce que l'on choisit ensemble, ou celle de l'axe vertical de la généalogie à travers ce qu'on nous donne ou ce dont on hérite, comme l'explique l'ethnologue Martine Segalen :

Celles-ci [les relations de parenté] s'inscrivent aussi dans l'univers domestique, avec les meubles et les bibelots qui créent le décor quotidien et portent un peu de la qualité de ceux qui les ont donnés. Objets à la fois familiaux et familiers, comme ces commodes encombrantes qu'on ne peut se résoudre à jeter. Les déménagements sont des moments de crise où se révèlent les aspects symboliques des liens familiaux, et cette mémoire du passé matérialisée par des signes tangibles.³

Ainsi ne faut-il pas sous-estimer la dimension symbolique et identitaire de la transmission des biens matériels comme le soulignent Anne Gotman et Anne Laferrère pour qui l'héritage « inscrit le défunt dans un statut d'ancêtre et l'héritier dans un rôle de successeur »⁴, qu'il s'agisse d'une maison familiale ou de simples bibelots. Le maillage du même et de l'autre se fait en famille par la constitution d'un univers symbolique commun, à la fois incarné et raconté, qui permet de formuler la profondeur des liens à travers une « forêt de symboles », dans laquelle « échanger du sens, c'est échanger du lien »⁵, écrit Jean-Philippe Pierron. Le terme « forêt » rappelle l'image de l'arbre généalogique qui cristallise la permanence dans le temps de l'être familial (tourné vers le passé par les racines, et vers le futur par les branches, comme les pôles opposés de la mémoire et de la promesse chez Ricœur). Martine Segalen analyse d'ailleurs l'intérêt nouveau que porte la classe moyenne à la généalogie comme un symptôme de l'attachement à une identité symbolique qui se déploierait au-delà des individus et du temps présent :

La recherche des ascendants ou des racines n'est qu'un prétexte à un jeu souvent narcissique qui conforte le moi familial. Personne ne cherche véritablement à élargir le cercle de la famille. La reconstitution de la généalogie marque plutôt la place centrale de l'imaginaire familial.⁶

¹ Jean-Claude Kaufmann, « Les habitudes domestiques », *op.cit.*, p. 126.

² Olivier Schwartz, *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, PUF, 1990, cité par Jean-Claude Kaufmann, *ibid.*, p. 126.

³ Martine Segalen, « Les relations de parenté », *op.cit.*, p. 236.

⁴ Anne Gotman et Anne Laferrère, « L'héritage », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, *op.cit.*, p. 246.

⁵ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 91.

⁶ Martine Segalen, « Les relations de parenté », *op.cit.*, p. 235. Si les nobles ont toujours pris soin de tracer une généalogie qui était la clef de leur condition sociale et de leur place dans le monde, chez les classes moyennes, « l'amour de la généalogie », qui ne peut avoir qu'une portée symbolique, est un phénomène relativement récent, que Martine Segalen date de la décennie 1970.

En faisant l'histoire de sa famille par la recherche généalogique, on se situe au carrefour entre la mise en récit du soi (je cherche à m'expliquer à travers ma lignée) et la mise en récit du nous (recherche d'une cohérence intergénérationnelle, d'un parcours familial) comme le souligne l'oxymore « moi familial », employé par l'ethnologue.

Par ailleurs, la vie familiale est rythmée par des rituels qui permettent « d'instituer » la famille, selon l'expression de Bourdieu, c'est-à-dire de consolider le lien familial en institution pérenne qui transcende les variations. Rappelons que le terme « institution » vient du latin « *stare* » qui veut dire « se tenir debout, être stable ». Les rites et les fêtes permettent de marquer le passage d'une étape à une autre de la vie, tout en réaffirmant une continuité dans le temps malgré la différence. Il ne s'agit pas de gommer la diversité, mais de l'intégrer dans un être familial transcendant les individualités, tout en les respectant. Si les rites familiaux traditionnels étaient intrinsèquement liés à la vie religieuse (baptême, mariage, communion, etc.), la sécularisation de la société ne les a pas pour autant abolis et l'on assiste en plus à la création de nouveaux rituels (fêtes de pacs, fête des grands-mères, parrains et marraines laïcs, etc.) qui témoignent des nouvelles variations du lien familial et de la nécessité de les instituer à travers des pratiques rituelles¹. En marge de ces grandes fêtes familiales qui réunissent les membres dispersés pour célébrer une appartenance maintenue malgré la distance et le temps, la vie familiale quotidienne est faite de petits rituels, comme les repas de famille, qui réaffirment eux aussi le vivre ensemble et l'institution d'un « nous »².

Mais, c'est surtout dans le déploiement d'une mémoire collective que l'identité familiale est mise en récit, et que les histoires individuelles sont articulées dans une trame narrative commune. La sociologie de la mémoire de Maurice Halbwachs définit comme mémoire collective celle qui a « pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps »³, ce qui est tout à fait le cas du groupe familial, selon Anne Muxel :

[...] la mémoire familiale est bien une mémoire collective, au sens que lui donne Halbwachs, c'est-à-dire une mémoire de groupe nécessitant une communauté affective. Elle est certes une mémoire des individus, mais des individus qui se souviennent en tant que membres d'un même groupe familial.⁴

Cette mémoire familiale est donc une mémoire plurielle, sans cesse négociée, redéfinie, redéployée : à l'image de l'identité narrative qu'elle contribue à façonner, sa mise en récit n'est jamais close et elle suppose également une « synthèse de l'hétérogène », comme le formule Ricœur. Par

¹ Voir Michèle Fellous, *À la recherche de nouveaux rites. Rites de passage et modernité avancée*, Paris, L'Harmattan, 2001.

² Voir Jean-Claude Kaufmann, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Paris, Armand Colin, 2005.

³ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.

⁴ Anne Muxel, « La mémoire familiale », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, op.cit., p. 251.

ailleurs, dans ce « contenu malléable » de la mémoire collective, on peut distinguer, selon Anne Muxel, deux formes de processus mémoriel : d'une part une mémoire « intime et personnelle », souvenirs involontaires ancrés dans l'univers perceptif des individus dont l'exemple paradigmatique serait la madeleine de Proust, et d'autre part une « mémoire constituée » qui est celle qui fait l'objet d'une construction langagière et d'une transmission volontaire bien que chaque individu doive se la réapproprier :

La mémoire familiale a des accents différents selon la part d'intériorité ou d'extériorité des motifs qui la déclenchent. Une première mémoire peut être distinguée, sans doute la plus fragile, car impressionniste et émotionnelle. Nous la désignerons comme une mémoire « intime et personnelle », autobiographique, à résonance intérieure, peu communicable. C'est, par exemple, l'image que l'on garde au fond de soi d'un décor, d'une ambiance, ou encore la sensation d'une odeur ou d'une saveur. Appartient à ce registre la mémoire « involontaire » de Proust.¹

Bien que passant toujours par les individus, bien que chaque fois réappropriée dans une histoire singulière, cette autre part de la mémoire fonctionne davantage comme une mémoire de groupe, transmise de génération en génération [...] avec une relative extériorité. C'est ce que nous pouvons appeler la mémoire « constituée », plus uniforme, plus codifiée et plus normative, moins soumise aux mouvements des affects. Y apparaissent, dans une relative durée, les signes d'une identité familiale commune. [...] Dans cette mémoire « constituée » peuvent être classés les récits à résonance mythique ou légendaire souvent à l'œuvre dans les familles, figures de mémoire volontairement conservées, mais aussi, plus simplement, les récits agencés des reconstitutions généalogiques. Sorte de catalogue des signes distinctifs, des événements historiques ou des événements repères dans la trajectoire sociale, des caractères, des personnages, des bons mots, elle s'apparenterait à ce que Proust désigne comme étant une mémoire « volontaire ».²

Or ces deux pôles de la mémoire collective ne sont pas sans rappeler la subjectivité intime de *l'ipse* d'une part et l'identité assignée, sédimentée, puis réappropriée, de *l'idem*, d'autre part. Dès lors, comment ne pas penser à l'identité narrative de Ricœur quand Anne Muxel explique comment la mémoire est une « mise en forme », une « trame au récit », « sans cesse retravaillée », qui permet à la fois d'affirmer les identités individuelles dans une logique de distinction, et de sculpter une identité collective dans une logique de cohésion ?³

La mémoire familiale est sans cesse retravaillée dans la chaîne des générations. En même temps qu'elle raconte une même volonté de se perpétuer, elle participe aussi à la construction de nouvelles identités ; en même temps qu'elle marque et renforce la cohésion et l'intégration du groupe, elle forge aussi la distinction des destinées individuelles. [...] Elle permet de saisir la complexité des relations interfamiliales dans la durée de l'histoire d'un même groupe familial ; elle donne à voir les mouvements de continuité et de rupture dans la mise en forme des trajectoires individuelles et

¹ Anne Muxel, *ibid.*, p. 252. Bien que difficilement communicable, cette mémoire peut être partagée c'est-à-dire former un vécu commun entre des membres contemporains de la famille.

² *Ibid.*, p. 253.

³ Dans le chapitre de *Parcours de la reconnaissance* consacré à l'identité narrative, Ricœur affirme d'ailleurs l'existence d'une mémoire collective dès lors qu'un groupe peut dire « nous » : « Si l'on admet, comme je propose, d'attribuer la capacité de faire mémoire à tous les sujets trouvant leur expression lexicale dans l'un quelconque des pronoms personnels, toute collectivité est qualifiée à dire « nous autres », à l'occasion d'opérations particulières de remémoration. », Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*, p. 170.

collectives ; elle fournit une trame au récit des enjeux réels ou symboliques à l'œuvre dans la vie des familles.¹

Cette mémoire familiale fait ainsi l'objet d'une transmission intersubjective – selon la typologie de Jean-Georges Lemaire évoquée précédemment – ainsi que d'une réappropriation individuelle. Néanmoins la construction d'une identité collective sédimentée soulève la question de l'existence d'un inconscient collectif et d'un espace psychique partagé. Longtemps ignoré par la psychanalyse traditionnelle, ce que l'on appelle « l'appareil psychique familial » (APF) est aujourd'hui un objet d'étude privilégié qui marque la reconnaissance d'un « espace interpsychique qui a sa consistance propre », au dire de René Kaës, et qui s'ancre dans une « théorie psychanalytique du lien »². Dès lors, on peut affirmer l'existence d'un « inconscient unique à plusieurs voix où les protagonistes ont en quelque sorte uni et dilué leurs psychismes respectifs dans une véritable “psyché groupale” », décrit Serge Tisseron³. Cela ne veut pas dire que toute frontière psychique entre les individus est abolie, mais que la constitution des psychismes individuels ne peut se faire qu'en lien avec ceux des autres et que l'APF fonctionne comme « un espace matriciel » à partir duquel s'élabore le moi des différents membres de la famille, comme l'explique Evelyn Granjon :

Dans le groupe familial, des alliances, pactes et contrats, conscients et inconscients, co-construits par les sujets du groupe à partir des éléments psychiques que chacun y dépose, y cache ou met en jeu, sont scellés entre les tenants des liens ; ces compromis conclus et maintenus par les sujets organisent la reconnaissance et la méconnaissance dans la famille ; ils permettent des alliages ou masquent ce qui ne doit être mis au jour dans l'intérêt de tous, constituant la trame du lien familial dont chacun est redevable, et définissant ainsi un espace psychique commun et partagé, source à laquelle se nourrit la psyché de l'enfant. [...] Le lien familial est un réservoir de mémoire et un puits d'oubli qui relie chacun à son origine ; il préside à l'appropriation de l'héritage et aux processus de subjectivation.⁴

L'espace psychique partagé se tisse ainsi à partir du « transgénérationnel », terme psychanalytique qui désigne le lien psychique entre les membres de la famille et leurs aïeux, même ceux que l'on n'a pas connus. Le transgénérationnel a « une part bénie » qui s'effectue grâce aux transmissions intrapsychiques et intersubjectives saines et véhicule des valeurs et une culture commune, mais aussi « une part maudite » quand il repose sur des non-dits, des « secrets de famille »⁵, et aboutit à une « mémoire silencieuse » transmise dans l'inconscient familial, comme le décrivent Élisabeth Darchis, Evelyn Granjon et Carole Hamel :

¹ Anne Muxel, *ibid.*, p. 258.

² René Kaës, « Définitions et approches du concept de lien », *op.cit.*

³ Serge Tisseron, « La psychanalyse », in François de Singly (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, *op.cit.*, p. 397.

⁴ Evelyn Granjon, « Introduction », *op.cit.*

⁵ Serge Tisseron fait de l'expression « secret de famille » un concept psychanalytique pour désigner les non-dits traumatiques qui se transmettent d'inconscient en inconscient, voir *Tintin et les secrets de famille*, Paris, Segquier, 1990.

Lorsque les secrets ou les dons ambigus entre générations, sur fond de honte, de confusion ou de sentiment de dette ne sont pas symbolisables, lorsque les effets des traumatismes subis par les aïeux ne sont pas suffisamment élaborés, les héritiers en ont cependant la charge. Cette obligation et cette dette gênent les processus d'individuation des membres de la famille ou du couple et entravent la réorganisation des liens : la part des ancêtres n'offre plus de repères à la source des origines : elle impose une sorte de lien tyrannique.¹

Le matériel transgénérationnel devient aliénant et le lien tyrannique quand le non-dit fait obstacle à la réappropriation active de ce qui est hérité. Cela peut alors engendrer des « noyaux traumatiques » et ce que Maria Torok et Nicolas Abraham ont appelé la formation de « cryptes » et de « fantômes »², ce qui correspond au « travail dans l'inconscient du secret inavouable d'un autre »³. Nous reviendrons sur le concept de crypte dans le chapitre 10 car les théâtres de post-dictature projettent souvent une forme de blocage du flux temporel, à partir d'un noyau traumatique autour duquel le drame s'enroule, qui s'apparente, nous semble-t-il, à ce mécanisme du « devenir-crypte » d'un secret collectif inavouable. Or il s'agit là d'une tendance spécifique au théâtre de la transition (notamment des années 1990), c'est-à-dire à un moment où le travail de mémoire n'était pas encore pris en charge par les institutions (puisqu'il faut attendre 2003 et le premier gouvernement Kirchner pour que soient mises en place des politiques mémorielles et jugés les crimes de la dictature)⁴. Or le pacte de silence et d'oubli qui, pendant deux décennies, a jeté un voile sur ce passé traumatique, semble générer dans les fictions théâtrales certains motifs thématiques (comme celui des fantômes) ou schémas dramaturgiques (comme ce que nous appellerons les « dramaturgies de la crypte »⁵) par lesquels la « part maudite » de l'histoire nationale fait retour sur les planches du théâtre, même quand les questions politiques, historiques et mémorielles ne sont pas abordées directement (comme c'est le cas chez les artistes de post-dictature, qui revendiquent l'autonomie de l'art et réproouvent la pratique d'un théâtre de la mémoire, tel que peuvent le développer certains de leurs aînés, comme Griselda Gambaro ou Eduardo Pavlovsky).

Dans la clinique du lien, le rôle de la thérapie familiale consiste à travailler, avec tous les membres de la famille, sur l'inconscient collectif et ce qui est resté en suspens dans les liens familiaux : il s'agit de faire « un voyage régressif vers la part des ancêtres » pour « redéployer le roman familial » et conférer au « soi familial » « cohérence et consistance »⁶. Or ce travail psychanalytique, en tant qu'élucidation des non-dits, interprétation d'un nous et redéploiement narratif n'est pas sans rappeler

¹ Élisabeth Darchis, Evelyn Granjon, Carole Hamel, « Introduction », in *Le Divan familial* V/2007 (n° 18), *op.cit.*

² Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, 1987.

³ Jean-Georges Lemaire, « Les transmissions psychiques dans le couple et la famille : l'intrapsychique, l'intersubjectif et le transpsychique », *op.cit.*

⁴ Voir le chapitre 9.

⁵ Voir les analyses de *El corte* de Ricardo Bartís et *Cuerpos a-banderados* de Beatriz Catani dans le chapitre 10.

⁶ Élisabeth Darchis, Evelyn Granjon, Carole Hamel, « Introduction », *op.cit.*

l'herméneutique de l'identité narrative chez Ricœur (qui était aussi influencé par la psychanalyse). De même, Evelyn Granjon raconte ses interventions en tant que thérapeute familiale comme « un travail de tissage » entre des éléments épars qu'il faut « relier », ce qui rappelle le processus de mise en intrigue de l'identité narrative¹. Les psychanalystes Bernard Chouvier et Florence Carles, eux, vont utiliser les photos de famille – à travers l'élaboration commune d'un album – pour opérer une « mise en ordre », « un travail d'historicisation » dans lequel les images vont servir de médiation pour incarner la mise en intrigue d'un récit de vie et servir à « la reconnaissance des liens familiaux »². Là encore, les ponts que l'on peut tendre avec la philosophie de Ricœur sont évidents ; car que ce soit à travers les pratiques, les habitudes, l'environnement quotidien, les rituels, la mémoire ou encore l'inconscient, le « faire famille » nécessite toujours un travail, une mise en ordre (par les pratiques, les images ou le langage) qui opère un maillage du même et de l'autre et permet d'appivoiser l'altérité et de la dépasser – tout en la préservant – à travers l'institution d'un « nous ».

Dans le théâtre indépendant argentin, après l'apogée des « dramaturgies de la crypte » à une période où il y avait une forme *d'omerta* sur le passé criminel et traumatique du pays, c'est justement au moment où les politiques mémorielles tentent de délier les non-dits, de faire justice et de reconstruire un nouveau récit collectif que fleurissent les « biodrames », dont certains travaillent ouvertement ces questions et s'apparentent parfois à de véritables albums de famille collectifs (avec l'exposition de photos et de souvenirs appuyant une mise en récit intermédiaire), comme nous le verrons à partir d'un biodrame de Lola Arias, *Mi vida después*, dans le chapitre 11. Le théâtre sert alors un « travail d'historicisation » pouvant aboutir à une « reconnaissance collective », comme dans la clinique du lien, sans pour autant que cette relation ne soit érigée en objectif préalable à la création dramatique. Car les artistes de post-dictature n'instrumentalisent jamais le théâtre en lui donnant un rôle ou une fonction déterminée, et gardent la plupart du temps, une intonation distanciée. Ainsi, les thérapies familiales et la question du secret collectif (qui fait inévitablement écho, dans le contexte de post-dictature, au terrorisme d'État, même quand il n'y a pas de volonté allégorique) sont aussi largement parodiées dans les fictions théâtrales. C'est par exemple le cas dans *El pánico* de Rafael Spregelburd où toute une famille se démène pour essayer de retrouver la clef d'un coffre fort, égarée suite au suicide de l'un des membres de la tribu, présent sur scène en tant que fantôme et essayant d'indiquer où se trouve la clef (dans les toilettes), mais que les vivants ne peuvent ni voir ni entendre. L'intrigue en soi est déjà une forme de parodie de la théorie du souvenir traumatique refoulé (le coffre fort fermé), et de

¹ Ce travail de tissage est aussi celui que doit faire le thérapeute qui conduit une cure individuelle à partir de l'analyse des rêves et de tout ce qui constitue la fantasmagorie individuelle du sujet.

² Bernard Chouvier et Florence Carles, « Médiation photos de famille et reconnaissance des liens familiaux », in *Le divan familial* I/2009 (n° 22), *op.cit.*

la formation symbolique d'un « fantôme » et d'une « crypte » insondable (ici rabaissée à la cuvette des W.C, sorte de crypte carnavalesque). Tel un retour du refoulé pastiche, la chasse des toilettes fuit, car le fantôme d'Emilio a réussi à la trafiquer pour essayer d'envoyer un signe à la famille, qui bien entendu ne sait pas décrypter cet indice ou ce « symptôme ». Certaines scènes caricaturent par ailleurs le processus de la cure collective et la tentative de faire émerger le secret familial. C'est notamment le cas du tableau «*Terapia familiar*», que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer :

Lourdes: ¡No cuestionen todo, todo lo que hago! ¿No ven que estoy desesperada? Ya les expliqué, ya nos explicó la psíquica: tenemos un bloqueo, toda la información que teníamos en el consciente se fue al inconsciente, y entre esa información a lo mejor uno de nosotros recuerda dónde puso Emilio la llave...

Jessica: Mamá, te acompañé al banco... Y hasta psíquica entiendo... ¡Pero esto...!

Lourdes: ¿Qué decís? ¿Qué entendés? Si a vos no te interesa entender nada, no me entienden, nunca me entendieron.

Terapeuta: Saque todo, señora.

Lourdes: Me humillan, ¿para qué, doctor? [...]

Terapeuta: Ahá. A ver. ¿Cómo funciona esta familia? Ustedes creen que todos tienen la misma información y no es así. Esto puede ser clave para encontrar esa llavecita.¹

On voit très bien ici la parodie de la théorie du blocage psychique et le rabaissement grotesque du mécanisme du refoulement. Dans cette pièce datant de 2003 (juste après la crise de 2001), le traumatisme est transposé à un enjeu strictement pécunier (l'argent bloqué dans le coffre-fort) tandis que l'exploration du trauma à travers la cure est réduite à la recherche pratique d'une clef égarée. Pour autant, c'est quand même une manière, à travers la parodie désacralisante, de marquer l'effondrement économique de 2001 comme un traumatisme matriciel. La pièce thématise aussi indirectement, à travers la recherche éperdue de la clef, la question du travail sur le passé que la société argentine commence alors à entreprendre collectivement en 2003. La théâtralité est ludique, sans intention métaphorique, mais l'intrigue et les images dramatiques parlent d'elles-mêmes. Dans la session de thérapie collective, le praticien met en place un dispositif thérapeutique ridicule (selon le *topos* des parodies de pratiques psy alternatives), consistant à se passer une corde pour matérialiser le tour de parole et la circulation des discours entre les membres de la famille en thérapie. Au lieu de démêler le blocage (et d'aboutir à la découverte de la clef), la séance de thérapie familiale embrouille littéralement le fil de la communication, au point que toute la famille se retrouve progressivement étrangement ficelée par le dispositif de la cure collective. Tout en parodiant la thérapie familiale et le motif de la crypte, *El pánico* s'inscrit aussi dans toute une constellation théâtrale de post-dictature projetant indirectement le rapport aux traumatismes du passé, la quête d'un sens (après le double effondrement

¹ Rafael Spregelburd, *El pánico*, *op.cit.*, p. 210-211.

des repères qu'ont signifié la dictature et la crise de 2001) et la recherche de processus de liaison collective (grotesquement projetés ici dans le fil du tour de parole), qui vont s'incarner dans les affres des familles fictionnelles.

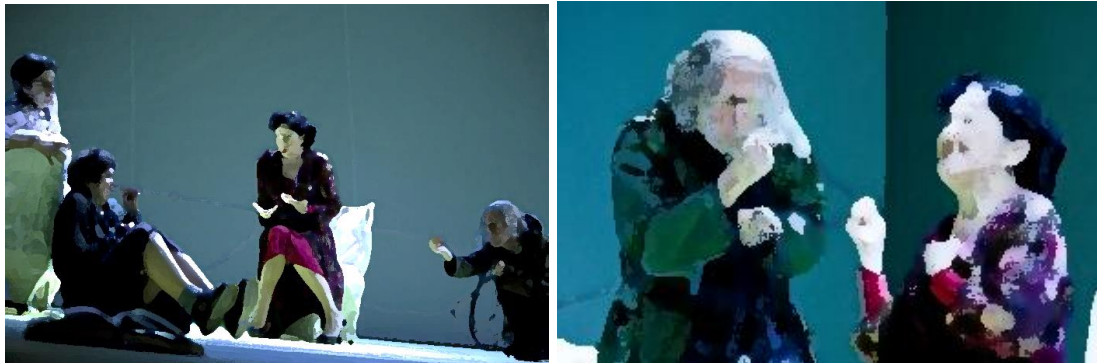


Figure 23 - La thérapie familiale selon El pánico de Rafael Spregelburd (mise en scène : Luca Ronconi)¹

Par ailleurs, comme le suggèrent ces multiples rapprochements entre les familles en scène et le contexte socio-historique argentin, le « nous » familial n'est pas clos sur lui-même, mais s'enracine dans une « situation », au sens que Miguel Benasayag donne à ce mot. Comme pour le sujet individuel, l'élaboration de la communauté familiale se greffe sur un « déjà-là » et se tresse non pas *ex nihilo*, mais à partir des liens qui la relie au monde. En effet la situation sociale, et plus largement l'inscription dans ce que Benasayag appelle le « paysage » (multiplicité des rapports au monde), participent à l'institution d'un « faire famille » particulier, autant qu'à l'interprétation de soi. Ils constituent même le premier « commun » sur lequel va s'édifier la famille :

Le commun ne s'exprime que comme tendance dans chaque phénomène, nous obligeant à reconnaître qu'aucun niveau de réalité n'est une unité tout à fait autonome, fermée sur elle-même, sans rapport avec le monde ni avec le paysage.²

Rappeler l'existence de cet écheveau de liens dans lequel s'inscrit le « nous » familial permet de relativiser l'idée d'une frontière imperméable entre endogroupe et exogroupe et d'écarter toute tentation clanique d'enclosure. L'élaboration d'un « nous » ne doit pas signifier repliement sectaire sur un entre-soi de laboratoire, c'est-à-dire coupé de la réalité des situations qui le composent. L'identité familiale, pas plus que celle des individus, ne peut se cultiver hors-sol. Par ailleurs, à l'intérieur du groupe familial, le déploiement d'un « commun » ne doit pas pour autant gommer les individualités qui le composent, car le recouvrement *d'alter par idem*, tout comme celui *d'ipse par idem*

¹ Source : Piccolo Teatro di Milano. Photos: Luigi Laselva. Il ne s'agit pas ici de la mise en scène originale par Rafael Spregelburd, mais d'une mise en scène italienne, sous le nom de *Il pánico*, réalisée par Luca Ronconi en 2013 au Piccolo Teatro di Milano, avec la distribution suivante : María Paiato, Francesca Ciocchetti, Fabrizio Falco, Paolo Pierobon, Valentina Picello, Valeria Milillo, Riccardo Bini, Iaia Forte, Sandra Toffolatti, María Pilar Pérez Aspa, Alvia Reale, Clio Cipolletta, Elena Ghiavrov, Manuela Mandracchia, Bruna Rossi et Lucrezia Guidone. Photos floutées pour la version de diffusion de la thèse.

² Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, *op.cit.*, p. 124.

dans l'herméneutique du soi, serait aliénant. La famille se tisse donc aussi par une dialectique du même et de l'autre qui n'est en rien une synthèse uniformisante, mais un champ de conflits, ou un « parcours de la reconnaissance » en termes ricœurïens, repris par Jean-Philippe Pierron :

[...] la famille se révèle être essentiellement un parcours de la reconnaissance où la différence (des sexes, des âges et des désirs) apprend, dans une lutte personnelle et individuanle entre des sujets, à être compatible avec la similitude d'un « nous familial ».¹

À la reconnaissance de soi, s'ajoute, en famille, une reconnaissance mutuelle de l'autre à la fois en tant qu'individu à part entière et en tant qu'être qui m'est apparenté. Le fondement de la reconnaissance mutuelle chez Ricœur, c'est l'idée de « réciprocité »² en tant qu'elle est à la fois dépassement de la différence par l'instauration d'un lien, et maintien de la « dissymétrie originare qui se creuse entre l'idée de l'un et l'idée de l'autre » :

[...] chacun des deux partenaires s'emploie à surmonter la dissymétrie qui, d'une certaine façon, persiste à l'arrière-plan des expériences de réciprocité et ne laisse pas de faire paraître la réciprocité comme un dépassement à jamais inachevé de la dissymétrie.³

La réciprocité n'est donc en rien une résolution harmonieuse des différences, mais au contraire l'acceptation de l'altérité en tant que telle, et la création de liens à l'intérieur d'une situation qui reste profondément asymétrique. Autrement dit, il s'agit d'une assomption du conflit en tant que structure ontologique du réel. Au-delà d'un affrontement, ce conflit est donc à penser comme une logique structurelle permettant de consentir à l'altérité, sans chercher à l'éliminer ou à l'absorber dans le pôle rassurant du même.

Ainsi à travers une herméneutique du nous, la famille tend à ne plus être un code normatif rigide qui impose une identité assignée aliénante, mais cherche à devenir un cadre interprétatif dynamique dans lequel peuvent se déployer les individualités. Si ce travail d'interprétation du soi et du nous n'est jamais clos et nécessite une réélabonation constante, il propose néanmoins un mode de constitution du lien, c'est-à-dire une manière de concevoir la relation entre moi et les autres (ce que nous avons appelé la « grammaire » du lien), à partir d'une dialectique du même et de l'autre, fondée sur les concepts de réciprocité, de dissymétrie, de conflit et de reconnaissance mutuelle, qui peuvent être intéressants au-delà même du cercle familial.

Le vrai défi, écrit Miguel Benasayag, [...] est de chercher comment l'être humain tel qu'il est, avec ses parties obscures, peut construire un vivre-ensemble *malgré* et *avec* le conflit, de façon à en finir avec le rêve cauchemardesque d'élimination de tout ce qu'il y a en lui d'immaîtrisable.⁴

¹ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 192.

² Une des conditions de possibilités de la réciprocité se trouve dans la part éthique de la reconnaissance de soi en tant qu'homme responsable, du fait de la capacité morale d'imputabilité comme nous l'expliquions précédemment.

³ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*, p. 246.

⁴ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, *op.cit.*, p. 9.

Chapitre 5

Famille et société : de la métonymie structurelle au support d'un imaginaire du lien

Contrairement à ce que laisse penser le mythe de la cellule familiale idéale, nous avons vu que la problématique de l'altérité est au cœur des dynamiques familiales dans la mesure où la famille est un groupe qui prétend être plus qu'un agrégat dissocié d'individus. La question du commun, d'un socle de cohésion, d'une glaise liante façonnant une entité collective qui a une identité propre à côté (mais pas au-dessus) des identités particulières est donc au cœur de l'élaboration familiale. Autrement dit, le grand défi lancé à chacun, dès sa naissance, par le déjà-là que constitue sa famille, c'est celui du vivre-ensemble, à la fois dans le temps court du quotidien, et dans le temps long des transmissions. Un être-ensemble qui ne repose pas sur l'évidence rassurante de la similitude, mais au contraire sur l'irréductible confrontation à l'altérité. En un mot, la famille est le lieu quotidien de l'expérience du lien à l'autre.

Or il y a plusieurs manières de réagir face à l'altérité et de tisser ce lien. On peut dégager essentiellement trois modes de constitution du rapport à l'autre, trois « grammaires du lien ». Une première voie est celle de la convergence dans la similitude, c'est-à-dire le dressage et la conquête de l'altérité de manière à gommer ses aspérités pour la façonner à son image. En termes ricoeuriens, l'écrasement de l'autre par le même, la contraction du groupe et du soi sur le pôle de *l'idem*. Il s'agit là d'un lien tyrannique, aliénant, qui étouffe les individus et les met aux fers plutôt qu'il ne les relie. Son archétype familial est celui du clan, groupe homogène replié sur lui-même, fantasme morbide d'une armée de clones. Le groupe est enclos par un fil monocorde, plutôt que soudé par des liens, et l'altérité est toute entière rejetée dans l'exogroupe, qui n'en semble alors que plus menaçant. Une seconde grammaire du lien est celle qui pose la primauté absolue des membres sur le groupe. L'enclosure se fait autour de chaque individu qui reste foncièrement autonome. Autrement dit, les liens connectent, plutôt qu'ils ne relient et le pôle de l'autre recouvre celui du même. Une image familiale parlante est celle du repli de chaque membre dans sa chambre devant son propre téléviseur, au détriment des espaces et du temps de sociabilité commune. Il s'agit donc en réalité plutôt d'une syntaxe des particules, à savoir comment agréger des individus sans troubler leur indépendance, que d'une grammaire du lien. Et l'horizon de la déliaison n'est alors jamais loin. Enfin, la tierce voie, celle qui ouvre vers un lien véritable, qui unit et libère à la fois, est celle que nous découvrons l'herméneutique de

Ricœur : la dialectique entre le même et l'autre. Or cette question de l'élaboration d'une grammaire du lien qui ne signifie ni le triomphe du même ni l'éclatement des autres, n'est pas seulement propre à la famille. Elle se pose dès qu'il y a l'ambition de faire groupe et de créer une entité collective, qu'il s'agisse d'un groupe d'amis, d'une entreprise cherchant à créer un sentiment d'appartenance « *corporate* », de supporters de football, ou bien encore d'une Nation tout entière¹. Autrement dit, tout comme on s'est demandé dans le chapitre précédent ce qui permettait de « faire famille », il faut s'interroger sur ce qui « fait société », et nous proposons pour cela de repenser le lien social à partir des modes de constitution du lien dégagés dans le chapitre 4.

Derrière l'appareil théorique pluridisciplinaire, nous cherchons à comprendre pourquoi, au théâtre, la famille peut être l'image condensée privilégiée pour ouvrir la scène à la société et au monde. Sans considérer que ce parallèle va de soi, nous voulons ainsi en dégager les raisons structurelles, à partir du concept de lien. Or l'originalité de notre démarche est d'aller au-delà d'un simple rapprochement entre lien familial et lien social, pour interroger aussi les structures dramaturgiques, à partir des logiques mises en lumière sous le prisme du lien. Car le théâtre aussi est fait de liens, dans la construction dramatique d'une part, et dans le rapport au public (à travers le fil de la théâtralité) d'autre part : il se tisse donc aussi dans un maillage complexe entre le même et l'autre. La grammaire du lien se diffracte ainsi à tous les étages du champ social et vertèbre notre appréhension des productions culturelles. Ce dernier chapitre de la partie-socle de notre travail a donc la difficile tâche de boucler une réflexion théorique qui nous conduit de la claudicante rhétorique de la « famille dysfonctionnelle » à une véritable problématisation de notre axe thématique, dans une perspective sociocritique. Cette trame réflexive, parfois tortueuse et foisonnante du fait de son ambition pluridisciplinaire, a néanmoins été le terreau indispensable pour féconder et orienter l'analyse de la production théâtrale. En essayant de suivre bien modestement l'enseignement de Ricœur, notre herméneutique théâtrale repose ainsi sur le principe du détour², dont il s'agit maintenant de déployer le dernier pli.

¹ La logique reste la même au-delà du cadre national, la Nation n'étant pas nécessairement le dernier degré sur l'échelle du collectif.

² Pour mémoire, par opposition avec les philosophies qui « posent » le sujet comme une évidence, Ricœur présente son herméneutique du soi comme un « philosophie du détour », *Soi-même comme un autre, op.cit.*, voir le chapitre 4.

I. Comment « faire société » ou la grammaire du lien social

A. *L'épineuse question des fondements du lien social*

« Comment se fait-il que, tout en devenant plus autonome,
l'individu dépende plus étroitement de la société ? »
Émile Durkheim, *De la division du travail social*¹

Avant de chercher à comprendre ce qui fonde le lien social – question ô combien complexe et sujette à débats – commençons par en donner une définition assez générale pour être consensuelle, que nous empruntons à Serge Paugam :

Le lien social, quelles que soient les époques, a pour fonction d'unir les individus et les groupes sociaux et de leur garantir, par des règles communément partagées, une coexistence pacifique.²

Il est ainsi courant aujourd'hui d'entendre parler de « crise du lien social » afin de souligner le manque de cohésion entre les individus, la perte d'un sentiment d'appartenance collectif, de valeurs-socle auxquelles se rattacher, ou encore la difficulté à percevoir du commun au-delà des « particularismes », selon une expression maladroite qui a le vent en poupe. Mais cette « crise du lien social » est parfois un signifiant quelque peu fourre-tout par lequel d'aucuns s'autorisent à déplorer ce qui les gêne chez les autres. Derrière un malaise social diffus indéniable, les causes du sentiment de crise ne sont donc pas toujours faciles à cerner. De nouveau, les discours décadentistes peuvent se tenir en embuscade, secondés cette fois-ci par un nationalisme revanchard et borné, réduisant la société à l'État-Nation et le lien social à une identité nationale essentialisée. Une fois encore, il nous faut donc avancer prudemment, en rappelant tout d'abord que si la composante nationale est fondamentale pour le « faire société » dans des pays aussi centralistes que l'Argentine ou la France (ne serait-ce que par ce qu'elle impose le cadre de la loi), elle n'épuise pas les liens sociaux. Ce constat conduit à une autre mise au point préliminaire : il n'y a aucune opposition entre un lien familial qui serait privé et un lien social qui serait public : la famille est un lien social, la Nation en est un autre, et autour de celles-ci se déploie tout un enchevêtrement d'appartenances, par lesquelles l'individu se sent lié aux autres et partie prenante d'une société. Les contours de cette société avec laquelle l'individu fait corps, sont par ailleurs mouvants : entre le militant altermondialiste du XXI^e siècle qui se dit « citoyen du monde » et le paysan du Moyen-âge qui n'est jamais sorti de son village, on voit bien que la « société » est un concept à géométrie variable.

¹ Cette question est le point de départ de la thèse doctorale d'Émile Durkheim, *De la division du travail social* (1893).

² Serge Paugam, *Le lien social*, Paris, PUF, 2008, p. 6.

La question du fondement variable du lien social est d'ailleurs le point de départ de la thèse de doctorat d'Émile Durkheim qui constate la transition d'une société traditionnelle fondée sur ce qu'il appelle la « solidarité mécanique » à une société moderne fondée sur une « solidarité organique »¹. Dans la solidarité mécanique, les individus sont fortement intégrés dans des réseaux restreints (la famille, le village, la corporation) assimilables en grande partie à une « socialité primaire »², c'est-à-dire fondée sur l'interconnaissance entre les individus. Or dans ces segments sociaux restreints, le lien entre les individus se fait avant tout par leur similitude, comme l'explique Serge Paugam : « La solidarité traditionnelle mécanique correspond à une structure sociale caractérisée par un système de segments homogènes et semblables entre eux »³. Or, Durkheim remarque qu'avec l'essor d'une économie de marché et de la division du travail, les individus sont à la fois moins dépendants de ces communautés restreintes, et plus interdépendants, car ils deviennent complémentaires à une échelle plus large. L'appartenance sociale s'est donc élargie, mais en même temps, l'unité du groupe, de la société, devient plus floue. Car il n'est pas évident de se sentir relié à de parfaits inconnus avec lesquels on ne se sent pas forcément faire corps. C'est cette transformation du lien social, de l'évidence de la similitude à une interdépendance organique en transparence, qui interroge Durkheim dans la citation en épigraphe. Comment s'articulent l'autonomie revendiquée des individus et la nécessaire cohésion de la société (qu'on la borne ou pas à la Nation) ? Qu'est-ce qui peut mettre en crise le lien social ? Quel en est le socle et quels sont ses enjeux ? Et comment le penser par le prisme de la dialectique du même et de l'autre ?

Interroger le lien social suppose avant tout de définir plus finement un concept trop souvent réduit à l'état de « signifiant flottant »⁴, dont on peine à percevoir les enjeux politiques et idéologiques. « Retisser du lien social » est devenu une expression en vogue, un élément de langage qui agrémenté les discours politiques de tous bords, s'affiche souvent au tableau d'honneur de la langue de bois, et dont l'utilisation opiniâtre dans des dossiers de subventions peut vous assurer l'octroi des subsides tant attendus, comme le montre magistralement Franck Lepage dans ses conférences gesticulées sur la novlangue administrative⁵. Or si l'expression est à ce point malléable et ductile, c'est qu'il n'existe aucun consensus sur ce que serait le fondement du lien social. En la matière, il n'est pas de neutralité

¹ Voir le chapitre 3.

² La distinction entre socialité primaire et socialité secondaire ne vient pas de Durkheim. Nous l'empruntons à Alain Caillé, *Anti-utilitarisme et paradigme du don. Pour quoi ?*, Lormont, Le Bord de l'eau, La bibliothèque du MAUSS, 2014, p. 69-70.

³ Serge Paugam, *Le lien social*, *op.cit.*, p. 9.

⁴ Nous empruntons le terme à Ernesto Laclau, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005

⁵ Franck Lepage, *(In)cultures*, conférence gesticulée créée en 2006 dont on peut voir la captation en ligne, <http://www.ardeur.net/conferences-gesticulees/conference-gesticulee-franck-lepage-inculture-1/>, consulté le 4 janvier 2017.

idéologique, mais seulement des hypothèses ancrées dans une certaine conception de l'homme et du monde. En effet, la question de l'essence du lien social s'enracine nécessairement dans une réflexion ontologique sur l'être humain : pour déterminer ce qui permet de lier les hommes entre eux, il faut commencer par s'interroger sur la « nature » des hommes eux-mêmes, ou plutôt sur la condition humaine dans nos sociétés (pour ne pas pécher d'essentialisme naturaliste). Or on touche là à des problématiques « anthropologiques », au sens étymologique du terme (c'est-à-dire qui cherchent à penser à la fois l'Homme et les hommes) et donc métaphysiques. Si le concept de « lien social » a le vent en poupe, il faut néanmoins pour le circonscrire s'aventurer en terrain houleux. Il eut été plus simple de faire l'impasse sur cette question épineuse qui dépasse de loin notre modeste bagage philosophique, mais il nous a semblé nécessaire, dans le cadre de ce socle théorique sur les liens, de nous y arrêter brièvement pour esquisser au moins les contours du débat et expliciter notre conception du lien social. À défaut de neutralité axiologique, il faut assumer un parti pris, tout en explicitant les enjeux de cette problématique pour notre réflexion sur la grammaire des liens.

a. Les hypothèses atomistes de la philosophie moderne : le paradigme utilitariste du contrat et de l'*homo œconomicus*

Aujourd'hui la conception dominante de la société et de l'homme est directement héritée des philosophies politiques modernes du contrat social. Or pour penser théoriquement la société et le fondement du lien social, les philosophes des XVII^e et XVIII^e siècle partent d'une réflexion ontologique sur l'être humain. Chez Hobbes et Rousseau, pionniers dans l'analyse du lien social, la philosophie politique s'assoit sur une métaphysique de l'homme. Ainsi éprouvent-ils le besoin de recourir à la fiction théorique de « l'état de nature » afin de statuer sur l'essence de l'état social. Quelles sont les raisons profondes qui poussent les hommes à faire société ? Pourquoi chercher à vivre ensemble ? Les réponses à ces interrogations qui relèvent de la métaphysique sont en réalité primordiales et lourdes de conséquences quant à la conception de la société qui en découle.

De Hobbes à Rousseau, en passant par Locke, le paradigme contractualiste suppose une vision « atomiste » de l'homme. Même si l'état de nature n'est envisagé que comme une fable théorique (c'est-à-dire sans réalité historique¹), sa simple formulation postule l'homme comme un être

¹ Ni Hobbes ni Rousseau ni aucun des philosophes modernes ne considèrent « l'état de nature » comme une période archaïque ayant une réalité concrète dans l'histoire de l'humanité. C'est une « fable théorique », c'est-à-dire une hypothèse métaphysique sur la nature de l'homme, illustrée ou incarnée dans une fiction – l'état de nature – afin d'en faciliter l'appréhension. Il s'agit d'une abstraction philosophique et non pas d'une quelconque description historique.

naturellement délié. C'est par l'union contractuelle d'individus autonomes par essence que la société va advenir. Peu importe que cet « état de nature » présocial n'ait jamais existé (ce dont les théoriciens du contrat conviennent parfaitement puisque c'est une abstraction métaphysique), car l'enjeu est simplement de poser la primauté de l'individu et de spéculer sur sa nature profonde. Le premier présupposé ontologique de la modernité est donc celui de l'individu autonome, immédiatement doublé de celui de la rationalité naturelle de l'homme (dont le meilleur exposant est bien entendu Descartes, contemporain de Hobbes).

Pourquoi ces individus de raison vont-ils contractualiser leur alliance dans une société réglée, si rien dans leur « nature » ne les pousse vers leurs semblables ? On touche ici au troisième présupposé moderne fondamental, à savoir la condition prédatrice de l'homme qui est un être de besoin cherchant avant tout à satisfaire son intérêt propre. De ce fait, l'état de nature est pensé par Hobbes, dans le *Léviathan*, comme un état de « guerre de tous contre tous », consacré dans la vulgate par la fameuse expression « l'homme est un loup pour l'homme », faussement attribuée à Hobbes mais qui résume bien son propos. Mais ne nous méprenons pas : il n'y a là aucune considération morale. Hobbes n'entre pas dans le débat religieux de la bonté naturelle de l'homme ou de sa souillure morale par un quelconque péché originel (au contraire, il faut reconnaître à la rationalité moderne le mérite de dégager l'homme de la tutelle de la religion). La perspective se veut anthropologique (au sens étymologique du terme) : l'homme à l'état de nature est animé par trois passions primitives : la compétition, la défiance et la gloire. Mais son désir de survie, servi par une rationalité implacable, le met face à l'évidence de la précarité de l'état de guerre de tous contre tous pour arriver à ses fins. Il est donc rationnellement porté à s'associer et à sacrifier son autonomie absolue en abdiquant son pouvoir au profit d'une autorité commune, l'État (le Léviathan), qui aura charge de garantir sa vie et ses biens. C'est donc paradoxalement la logique individuelle de l'intérêt bien compris qui donne corps à la société. Dès lors, la peur de la mort violente, la rationalité et l'intérêt sont les racines fondamentales d'un lien social dont l'essence est utilitariste : « Les passions qui poussent les humains à la paix sont la peur de la mort, le désir des choses nécessaires à une existence confortable et l'espoir de les obtenir par leur activité »¹, écrit Hobbes. Ce postulat ontologique de l'individu autonome, rationnel et mû par son seul intérêt est le socle commun des grandes théories politiques de la modernité.

Certes, Rousseau postule contre Hobbes un homme naturellement bon, qui est à l'état de nature naïf, dépourvu de vices et doté de pitié pour son prochain (on perçoit ainsi ici le poids du christianisme dans la pensée rousseauiste), mais il ne souscrit pas moins au postulat de l'homme naturellement délié. En effet, par une sorte de dépravation ou de décadence de l'état de nature, provoquée par les liens qui

¹ Thomas Hobbes, *Léviathan*, Paris, Gallimard, 2000, p. 228.

se créent entre les hommes, on arrive comme chez Hobbes à un état présocial de guerre de tous contre tous, qui impose le recours au contrat pour préserver l'intégrité et les intérêts de chacun. Autrement dit, c'est le fait que les hommes se mettent à vivre ensemble qui les déprave et les fait chuter de l'Éden naturel et atomiste de l'état de nature originel. Chez Rousseau, l'Adam du paradis ne croise Ève qu'au hasard d'une rencontre éphémère et doit sa béatitude à sa solitude fondamentale. La condition déliée de l'homme est donc plus forte encore chez Rousseau que chez Hobbes, et tous deux finissent ensuite par se rejoindre sur la constitution d'un pacte utilitaire pour discipliner des hommes rationnels et prédateurs, même si chez Rousseau, cela n'est pas naturel, mais constitutif de la Chute dans les bras des autres, c'est-à-dire des balbutiements d'une sociabilité contre nature. En un mot, l'homme naturel de Rousseau est un agneau solitaire qui se transforme en loup quand il rencontre ses semblables. Il y a dans *Le discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de longues pages sur cette essence déliée et profondément asociale de l'homme (qui garantit paradoxalement sa bonté) – lequel ne reconnaît pas même les liens du sang – qu'il serait passionnant de commenter, mais dont nous nous contenterons de citer une brève proposition : « on voit du moins, au peu de soin qu'a pris la Nature de rapprocher les Hommes par des besoins mutuels, et de leur faciliter l'usage de la parole, combien elle a peu préparé leur Sociabilité, et combien elle a peu mis du sien dans tout ce qu'ils ont fait, pour en établir les liens »¹.

Cette hypothèse métaphysique d'un homme délié, rationnel, poussé à faire société uniquement par son intérêt bien compris, est un « grand récit » qui reste hégémonique aujourd'hui, à l'heure du capitalisme tardif et du néolibéralisme, comme l'a montré Jacques Généreux dans son essai *La dissociété*, ouvrage ambitieux qui ne prétend rien de moins que proposer une « refondation anthropologique » de l'homme, c'est-à-dire de réviser ce socle idéologique :

N'en déplaise à ses promoteurs comme à ses détracteurs, le néolibéralisme a donc des racines intellectuelles communes avec le marxisme, le socialisme et l'anarchisme, qui, au XIX^e siècle, s'opposent certes au courant libéral, mais puisent leur source première dans la philosophie classique du XVIII^e et, à travers elle, dans une nouvelle conception de la nature humaine qui s'affirme au XVII^e, notamment chez Descartes, Hobbes ou Locke. Or cette nouvelle conception préfigure les fondations anthropologiques caractéristiques de la modernité : l'individu rationnel, libre et autonome dans « l'état de nature », qui aurait ensuite constitué des sociétés utilitaires et accepté des lois communes pour contenir la rivalité et la violence inhérentes au règne de la liberté naturelle.²

Telle est la généalogie du paradigme de ce que les sociologues appellent « l'*homo oeconomicus* » (c'est-à-dire une conception de l'homme et de la société fondée sur le contrat et

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Le discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard, 1969, p. 81.

² Jacques Généreux, *La dissociété*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 216.

l'intérêt) qui structure la conception dominante du lien social autour de « dix piliers » idéologiques que dégage Jacques Généreux :

- 1^e pilier : l'être humain est un individu qui existe par lui-même, avant tout lien social.
- 2^e pilier : son autonomie est absolue.
- 3^e pilier : culte de la responsabilité individuelle.
- 4^e pilier : assimilation de la rationalité à l'égoïsme.
- 5^e pilier : l'individu est un prédateur qui entre en rivalité avec les autres
- 6^e pilier : conception utilitaire de la société comme contrat entre individus strictement intéressés et qui lui préexistent.
- 7^e pilier : refus des droits sans contrepartie.
- 8^e pilier : L'État doit être réduit au minimum ; société comme dissociété.
- 9^e pilier : productivisme et consumérisme comme instruments idéaux de la paix sociale
- 10^e pilier : extension de la compétition marchande à toutes les activités humaines comme chemin vers la nécessaire abondance des biens.¹

L'*homo oeconomicus*, c'est-à-dire « l'hypothèse que les sujets humains sont des calculateurs individuels, mutuellement indifférents, ne s'intéressant qu'à leurs propres besoins ou préférences, et considérés comme à peu près rationnels »², selon la définition d'Alain Caillé, est donc l'hypothèse ontologique à l'aune de laquelle est majoritairement pensé le lien social. Celle-ci, héritée des philosophies politiques du contrat, repose sur une version bourgeoise de l'utilitarisme contractuel qui voudrait que l'intérêt individuel soit tourné avant tout vers la maximisation des richesses, car l'homme est un être de manque qui a toujours besoin de plus : la croissance, la production et l'acquisition de biens marchands deviennent alors les garants du pacte social.

b. Entre désir d'être soi et désir d'être avec : l'hypothèse d'un « *homo sociologicus* »

Jacques Généreux s'inscrit en faux par rapport à la conception strictement utilitariste de l'homme, qu'il considère contraire à l'évidence même de nos expériences intimes quotidiennes. Avant d'appuyer son argumentation sur les dernières avancées des sciences sociales et des neurosciences³, Généreux insiste sur le caractère intuitif pour tout un chacun – que ce soit en famille ou au travail – de l'importance d'autrui pour se construire et d'une relation pacifiée à l'autre pour s'épanouir. Loin de

¹ Nous schématisons ici le long exposé dans lequel Jacques Généreux énumère les dix piliers idéologiques du paradigme utilitariste, voir *La dissociété*, *op.cit.*, p. 21-22.

² Alain Caillé, *Anti-utilitarisme et paradigme du don. Pour quoi ?*, *op.cit.*, p. 11.

³ Sur ce point que nous n'aurons pas le temps de développer, nous renvoyons au chapitre 9 de l'essai de Jacques Généreux, *La dissociété*, *op.cit.*, p. 383-403.

tout angélisme moral sur la bonté naturelle des hommes, il dégage ce qu'il appelle deux « aspirations ontogénétiques » de l'humain, c'est-à-dire consubstantielles à notre mode d'être : le « désir d'être soi » et le « désir d'être avec » :

Entre ces deux rives de l'être, nous sommes en tension permanente, nous cherchons l'équilibre, le compromis nécessaire. Nécessaire parce que nous ne sommes rien sans les autres, mais nous ne sommes pas davantage si les autres sont tout pour nous. Nous souhaitons préserver notre indépendance, mais pas être abandonnés. [...] Nous voulons être aimés, mais pas envahis. Il n'est pas sorcier de comprendre comment cette tension première commande notre balance entre intérêt personnel et intérêt général, rivalité et solidarité, repli sur soi et sociabilité.¹

Cette tension qui partage et structure en même temps notre être n'est pas sans rappeler la dialectique du même et de l'autre, de l'individu et du groupe, que nous avons vue à l'œuvre dans la famille dans le chapitre précédent. Or dans l'hypothèse de Jacques Généreux, c'est justement le maintien dialectique de la tension entre ces deux pôles qui sert de rempart à l'aliénation. Entre l'hypertrophie du « pour soi » conduisant à l'isolement, et l'outrance du « pour les autres » poussant au sacrifice, se situerait un mode d'être essentiellement humain et la clef d'un lien émancipateur. Les deux aspirations ontogénétiques ne sont donc pas opposées : elles fonctionnent en synergie. L'homme est tout à la fois essentiellement égoïste et solidaire, tourné vers lui-même et soucieux des autres, et on voit bien dans l'exemple de la jouissance narcissique la boucle synergique de la nécessité du regard des autres pour combler l'amour de soi. À rebours des hypothèses atomistes modernes, cette conception de l'homme, à laquelle nous souscrivons, nous oblige à reconnaître son caractère essentiellement social. Comme nous avons tenté de le montrer dans le chapitre précédent, l'homme semble ontologiquement relié aux autres, et non pas seulement par quelque contrat entre individus initialement autonomes. Les liens ne rassemblent pas, ils participent de la substance même de l'humain :

L'homme est un être social par essence, par naissance et non par construction intellectuelle ou politique ; il est constitué par ses liens aux autres, et la grande affaire de sa vie, celle qui commande toutes les autres est de concilier ses liens et sa liberté, de savoir comment être soi et avec les autres, pour soi et pour les autres, comment exister en eux sans se dissoudre en eux.²

On ne saurait mieux décrire les dynamiques à l'œuvre dans l'élaboration d'un vivre-ensemble familial. Dans cette vision ontologiquement conflictuelle d'un homme traversé par des aspirations discordantes, la ligne de partage bourgeoise entre le privé-affectif et le public-concurrentiel se déplace à l'intérieur de l'humain et devient une fracture intime, d'où l'importance d'articuler la réflexion sur la constitution du sujet avec celle concernant l'établissement des groupes. Au paradigme de « l'*homo*

¹ *Ibid.*, p. 168.

² *Ibid.*, p. 167.

œconomicus » enraciné dans les postulats modernes d'un individu rationnel et délié, nous préférons celui de « l'*homo sociologicus* »¹ – selon l'expression de Serge Paugam –, c'est-à-dire une métaphysique qui fait de l'homme un être ontologiquement social. Si l'hypothèse utilitariste est encore aujourd'hui hégémonique culturellement (au sens gramscien) dans l'ensemble de la société, celle d'un homme social est défendue par l'écrasante majorité des sociologues depuis Durkheim, lequel affirmait déjà, au siècle dernier, l'absurdité de la fiction d'un individu autonome :

L'égoïste vit comme s'il était un tout, qui a sa raison d'être, et qui se suffit à soi-même. Or, un tel état est une impossibilité car il est contradictoire dans les termes. Nous avons beau essayer de détendre les liens qui nous rattachent au reste du monde, nous ne pouvons y parvenir. Nous tenons forcément au milieu qui nous entoure ; il nous pénètre, il se mêle à nous. Par conséquent, il y a en nous autre chose que nous, et, par cela seul que nous tenons à nous-mêmes, nous tenons à autre chose que nous.²

La grammaire du lien social repose donc sur une assomption dialectique du conflit, mais au sens de la tension ontologique à la racine de notre être, et non pas comme guerre de tous contre tous.

c. Reconnaissance et protection comme piliers du lien social : de Ricoeur à la sociologie du don

Bien que Jacques Généreux ne l'évoque jamais, il nous semble que la philosophie de Ricoeur peut nourrir sa refondation anthropologique car elle va plus loin dans l'exploration du fondement du lien social, en interrogeant ce qui serait à la source de la double aspiration constitutive de l'humain. Ricoeur fait ainsi de la reconnaissance la matrice à la fois de « l'être soi » et de « l'être-avec ». C'est « le désir d'être reconnu », explique-t-il à la suite de Hegel, et non pas la peur de la mort violente ou la recherche de l'intérêt, qui est « à la base du vivre-ensemble »³. Bien que cette idée repose sur une conception éthique du sujet, la reconnaissance, incarnée dans la mutualité et la réciprocité, ne s'acquiert pas sans conflit : elle doit être demandée, dans ce qu'Hegel appelle « la lutte pour la reconnaissance », et qui est, selon Ricoeur, « au cœur des rapports sociaux modernes »⁴. Cette lutte se poursuit à plusieurs niveaux, et commence dans la famille, premier espace de confrontation à l'altérité :

Elle commence à celui [le niveau] des rapports affectifs liés à la transmission de la vie, à la sexualité et à la filiation. Elle est à son comble à l'intersection des rapports verticaux d'une généalogie et des rapports horizontaux de conjugalité qui ont pour cadre la famille.⁵

¹ Serge Paugam, *Le lien social*, *op.cit.*, p. 4.

² Émile Durkheim, *L'Éducation morale* (1902-1903), Paris, Puf, 2012, p. 84.

³ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*, p. 259.

⁴ Paul Ricoeur, « Devenir capable, être reconnu », *op.cit.*

⁵ Paul Ricoeur, *ibid.*

La lutte pour la reconnaissance se poursuit sur le plan social dans la lutte pour les droits civiques, la justice et la solidarité¹, mais aussi dans la revendication de l'estime sociale dans les différents lieux de vie d'un individu. Protection et estime sociale sont donc les deux piliers de la reconnaissance sociale et les conditions de l'être reconnu : parce qu'on m'estime et qu'on me protège, je me sens faire corps avec un groupe, qu'il s'agisse de la famille ou de la Nation. Ricœur dépasse par ailleurs la conception hégélienne de lutte pour être reconnu, en postulant un autre vecteur de reconnaissance mutuelle, à travers ce qu'il appelle « l'expérience de reconnaissance effective sur un mode pacifié », dont le modèle se trouverait dans la logique de l'échange de dons dans les sociétés dite « archaïques » :

La question se pose alors de savoir si le lien social ne se constitue que dans la lutte pour la reconnaissance, ou s'il n'y a pas aussi à l'origine une sorte de bienveillance liée à la similitude d'homme à homme. [...] La logique de l'échange de dons est une logique de réciprocité qui crée la mutualité. [...] Cette reconnaissance indirecte serait la contrepartie pacifique de la lutte pour la reconnaissance. S'y exprimerait la mutualité du lien social.²

À partir de ces deux vecteurs de reconnaissance (lutte et échanges de dons), Ricœur propose une conception alternative du lien social, qui entre fortement en résonance avec toute la sociologie héritée de Durkheim et de Marcel Mauss (et ce qu'on a appelé le « paradigme du don »), sans pour autant qu'il y ait de croisements intertextuels explicites sur ce point entre le philosophe et les sociologues³ :

[...] la formation du lien politique qui nous fait citoyens d'une communauté historique ne procède pas seulement du souci de sécurité et de défense des intérêts particuliers de cette communauté, mais de quelque chose comme une « amitié politique » essentiellement pacifique. [...] Ce désintéressement trouve dans la fête, dans les célébrations familiales et amicales son expression publique. Le festif en général est l'héritier de la cérémonie du don dans nos sociétés marchandes. Elle interrompt le marché et tempère sa brutalité en y apportant sa paix. Cet enchevêtrement de la lutte et de la fête est peut-être l'indice d'un rapport absolument primitif à la source du lien social entre la défiance de la guerre de tous contre tous et la bienveillance que suscite la rencontre de l'autre humain, mon semblable.⁴

Cet enchevêtrement de lutte et de fête se trouve être au cœur même de la logique du don/contre-don telle que l'analyse Marcel Mauss dans les sociétés dites primitives, fondées sur la « triple obligation donner-recevoir-rendre »⁵. À sa suite, toute la sociologie anti-utilitariste cherche à repenser

¹ Sur ce point, Ricœur se fonde sur le concept du « principe responsabilité » de Hans Jonas qui prolonge au niveau social le concept d'imputation au cœur de l'éthique de Ricœur ; voir Hans Jonas, *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Flammarion, 1990. Il s'inspire également des travaux d'Amartya Sen dont le concept de « capacité » lui permet de faire le lien entre capacités individuelles et capacités sociales, voir Amartya Sen, *Éthique et Économie*, Paris, PUF, 1993.

² Paul Ricœur, « Devenir capable, être reconnu », *op.cit.*

³ Cette absence d'intertextualité explicite ne laisse pas de nous étonner ; néanmoins, nous n'avons pas lu toute l'œuvre de Ricœur, ni tous les sociologues travaillant sur le lien social, et ne pouvons donc pas affirmer que le rapprochement n'est jamais fait, mais seulement que ce n'est pas une évidence qui serait mobilisée de manière systématique.

⁴ Paul Ricœur, « Devenir capable, être reconnu », *op.cit.*

⁵ Alain Caillé, *Anti-utilitarisme et paradigme du don. Pour quoi ?*, *op.cit.*, p. 38. Voir aussi Marcel Mauss, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Paris, Puf, 2012.

le lien social sous le « paradigme du don », en promouvant « une autre manière de concevoir l'essence du social »¹. Mais on est loin d'une idéalisation naïve ou des notions de charité et de pitié que le paradigme chrétien a accolées à l'idée de don. Bien au contraire, le don comme fondement du social est tout à la fois lutte et cérémonie, c'est un « don agonistique » explique Mauss. La sociologie du don n'oppose donc pas lutte et don comme Ricœur, mais montre que les deux phénomènes sont en synergie : le don n'est pas un acte de bonté charitable, mais un acte « dans lequel, par lequel il s'agit d'«aplatir son rival», de le mettre à «l'ombre de son nom», c'est-à-dire un défi de générosité qui est une forme de guerre (par le don). Mais une guerre qui a la caractéristique particulière et précieuse de faire la paix »². On comprend mieux cette logique conflictuelle du don si l'on pense à des situations radicalement asymétriques et unilatérales où le don écrase celui qui le reçoit et ne peut le rendre, par la puissance du donateur. Mais si le don n'est pas gratuit et cherche à ouvrir ce que les sociologues appellent le cercle vertueux du « demander, donner, recevoir, rendre », qu'est-ce qui le différencie de la logique marchande du donnant/donnant ? C'est une forme de gratuité première, car le don se base sur une « inconditionnalité » originelle. Autrement dit, c'est un pari quant au contre-don, sans aucune garantie. Il suppose l'acceptation première et inconditionnelle de l'alliance, avant même toute possibilité de retour³. Par ailleurs, il ne peut y avoir un principe d'égalité parfaite entre ce qui est donné et ce qui est reçu (comme dans la logique du prix et du contrat) : le cycle du don/contre-don est toujours nécessairement asymétrique. Il ouvre vers une alliance, et non pas vers un marché. Il repose sur l'acceptation conflictuelle de l'autre, et non pas sur l'échange du même (comme avec le principe d'équivalence du prix). Enfin, contrairement à la logique marchande, il n'est jamais clos et enclenche une dynamique sans cesse renouvelée.

Cette logique cyclique du don, si elle est centrale dans certaines sociétés dites archaïques, n'a pas pour autant disparu dans nos sociétés modernes. Comme Ricœur en avait l'intuition, on la retrouve dans les cérémonies et la fête (où l'inconditionnalité première du don est exprimée par une forme de communion et de sacralité de l'être-ensemble), mais aussi dans le jeu, « cette dimension anti-utilitaire par excellence de l'action humaine, qui n'est peut-être que l'autre face du don »⁴, et donc potentiellement dans la représentation théâtrale, en tant qu'elle est à la fois un rituel de la co-présence

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 39.

³ Alain Caillé explique : « Il n'y a pas de communauté politique, d'organisation ou de relation amicale ou amoureuse possibles sans un désir et une acceptation inconditionnelle première d'être ensemble, qui excède et précède tout contrat. Lorsque deux sociétés qui s'ignoraient complètement se rencontrent, nous dit Mauss, elles n'ont que deux solutions : "Se confier ou se défier absolument". Si l'on se confie, il faut tout donner et accepter toutes les demandes [...] Tout ce qui est demandé doit être immédiatement cédé pour signifier que l'on fait le pari inconditionnel de l'alliance, sans quoi on rebascule aussitôt dans la guerre », *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

des corps et un espace ludique. Nous verrons dans la Troisième Partie qu'à l'heure du néolibéralisme triomphant et du tout-marchand dans les années 1990, des dramaturgies apparemment apolitiques et frivoles se tournent significativement vers le jeu comme ressort dramaturgique, ce qui peut être analysé comme une résistance – fût-elle indirecte ou inconsciente – à la marchandisation du lien social. La gratuité fondamentale d'une théâtralité ludique, ayant renoncé à transmettre un message politique, instaure un lien profondément intransitif entre la scène et la salle, rappelant le pari inconditionnel et l'asymétrie radicale de la logique du don/contre-don¹.

Par ailleurs, si l'on sort du « don restreint » (don d'individu à individu : A donne à B qui rend à A qui rend à B, etc.), pour penser ce que les sociologues appellent le « don élargi » (A donne à B qui donne à C qui donne à D... qui donne à A), celui-ci peut être envisagé comme la texture même du lien social, comme le suggère Alain Caillé :

Les communautés politiques sont d'abord des communautés de don. Qu'est-ce qui cimente et scelle la constitution d'une communauté politique, en effet ? C'est l'ensemble des dons que l'on pense avoir reçus de ses prédécesseurs, de leurs alliés, de ceux dont on se reconnaît les héritiers. Et c'est l'ensemble, symétrique, de ceux à qui l'on pense pouvoir ou devoir donner quelque chose (par exemple la nationalité) et dont on attend de recevoir quelque chose en retour. C'est aussi tous ceux auxquels on entend léguer ou transmettre quelque chose, nos descendants. On peut donc dire qu'une communauté politique est fondée par l'intégrale (au sens quasi mathématique du terme) des dons.²

Le don élargi, c'est une socialisation de la logique du don/contre-don, sa généralisation à l'échelle du groupe social. Et il ne s'agit pas là d'un quelconque projet utopique car c'est par exemple le principe même d'un système qui nous est bien familier : celui de la sécurité sociale. Application concrète du « solidarisme » théorisé par Léon Bourgeois, la « sécu » fonctionne comme socialisation d'une forme de don (la cotisation) et de demande (le risque), si bien qu'un individu peut être au fil de sa vie à la fois donateur et donataire. Elle repose sur le principe de l'interdépendance et de la dette entre les hommes et les générations : parce que j'ai pu profiter (ou que je pourrai profiter) des soins, je participe à l'effort. C'est là le socle même du pari du don par lequel « chacun se sent en dette, positivement, vis-à-vis des autres et reconnaissant »³. L'asymétrie et la mutualité sont donc les deux piliers du don élargi grâce auxquels les hommes ont conscience de leur « dette », de leur indépendance, et donc de la réalité palpable du lien social :

Le bienveillant, celui qui prodigue le *care*, n'apparaît pas alors comme un donateur unilatéral asymétrique, mais comme un donateur qui a reçu et recevra à son tour de la part d'un autre. On

¹ Voir les chapitres 9 et 10 et, en particulier, l'analyse de *La escala humana* de Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian.

² Alain Caillé, *Anti-utilitarisme et paradigme du don. Pour quoi ?*, *op.cit.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 50.

passé du paradigme du don simple au paradigme élargi ou généralisé en introduisant la demande et l'asymétrie réciproque des donateurs et des donataires.¹

Or c'est à peu de choses près ce que décrit Léon Bourgeois quand il théorise le solidarisme (socle idéologique de la sécurité sociale) à travers l'idée de « quasi-contrat », remarquable intuition anti-utilitariste, vingt ans avant la publication de l'ouvrage fondateur de Marcel Mauss sur le don :

En présence de l'impossibilité évidente de fixer exactement, dans l'association qui naît du quasi-contrat social, la valeur de l'effort personnel de chacun, la valeur de l'effort des uns et de la créance des autres, [...] le seul moyen qui s'offre à nous de résoudre la difficulté, c'est de mutualiser ces risques et ces avantages, ce qui revient à admettre à l'avance que sans savoir qui supportera le risque et qui bénéficiera de cet avantage, les risques seront supportés en commun et l'accès des divers avantages sociaux ouvert à tous.²

L'impossible calcul termes à termes et le pari nécessaire à la socialisation des risques et des avantages traduisent l'inconditionnalité fondatrice du don, dont Bourgeois saisit bien la spécificité puisqu'il ne peut se résoudre à parler de « contrat » et, en l'absence de l'appareil théorique maussien, évoque un « quasi-contrat ». Au-delà du cas particulier de la sécurité sociale, ce que mettent en exergue le solidarisme comme le paradigme du don, c'est que le lien social est fondé sur la conscience de l'interdépendance. Or cette conscience est nécessairement construite à travers les autres, ce qui nous ramène à la question de la reconnaissance. Ainsi le socle du lien social est une reconnaissance déclinée sur deux axes : reconnaissance d'une part en tant que donateur, en tant que membre utile à la société et estimé pour cela, et d'autre part en tant que donataire, c'est-à-dire potentiel bénéficiaire d'une protection. Et cela vaut à tous les degrés du lien social, depuis le cercle familial jusqu'à l'échelle nationale : à chaque fois l'appartenance et l'intégration au groupe (le lien social) repose sur l'expérience de l'estime et sur l'assurance de la protection. Si l'on ne se sent pas respecté ou mal protégé, alors la conscience de l'interdépendance se délite et le lien social se desserre. Serge Paugam résume les enjeux de cette reconnaissance sociale entre estime et solidarité à partir du binôme « compter pour » et « compter sur » :

[...] la reconnaissance renvoie à l'interaction sociale qui stimule l'individu en lui fournissant la preuve de son existence et de sa valorisation par le regard de l'autre ou des autres. L'expression « compter sur » résume assez bien ce que l'individu peut espérer de sa relation aux autres et aux institutions en termes de protection, tandis que l'expression « compter pour » exprime l'attente, tout aussi vitale de reconnaissance. L'investissement affectif dans un « nous » est d'autant plus fort que ce « nous » correspond à l'entité – qui peut être aussi réelle qu'abstraite – sur laquelle et pour laquelle la personne sait pouvoir compter. C'est dans ce sens que le « nous » est constitutif du « moi ». Les liens qui assurent à l'individu protection et reconnaissance revêtent par conséquent une dimension affective qui renforce les interdépendances humaines.³

¹ *Ibid.*, p. 45-46.

² Léon Bourgeois, *Essai d'une philosophie de la solidarité*, Paris, F. Alcan, 1902, p. 81.

³ Serge Paugam, *Le lien social*, *op.cit.*, p. 63.

Au fondement du lien social, il y aurait donc la reconnaissance mutuelle ; en tant qu'estime de soi et des autres, elle est la source d'une identité intégrée au groupe, et en tant qu'assurance solidaire de protection, elle instaure un sentiment de confiance qui permet de faire l'expérience concrète des liens, plutôt que de les reléguer dans quelque abstraction contractuelle. Une telle conception du lien social tient du « paradigme du don » ouvert par Marcel Mauss et développé par la sociologie anti-utilitariste, et tourne le dos à l'*homo æconomicus* pour consacrer un *homo sociologicus*. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre réflexion sur le lien social et sa possible mise en crise (quand reconnaissance et protection font défaut) comme nous le verrons dans l'analyse des processus de fragmentation sociale pendant et après la dictature argentine. C'est aussi au regard de cette définition du lien social que nous allons tenter d'analyser les différentes « grammaires du lien » qui peuvent structurer les sociétés dans un contexte donné, et à partir desquelles nous appréhenderons ensuite les dynamiques qui secouent le corps social dans les deux périodes de notre corpus principal : le contexte autoritaire et répressif de 1975 à 1983¹, puis la post-dictature de 1983 à 2015².

B. La tessiture des sociétés : convivialisme, hypersociété, dissociété

Une fois établi ce qui est le fondement du lien social, il faut s'interroger sur sa texture spécifique dans chaque société : est-il dense, fort et intégrateur, ou bien effrité, faible et exclusif ? Et comment se tisse-t-il concrètement entre les individus ? Comment arrive-t-on à ce fameux sentiment de « crise du lien social » ? Comment déterminer le degré d'intégration d'une société et le type de lien qu'elle instaure ? Pour répondre à ces questions, revenons d'abord à l'ouvrage de Jacques Généreux. Selon lui, si chaque individu possède les deux aspirations humaines ontogénétiques (désir d'être soi et désir d'être avec), le déploiement synergique de celles-ci dépend de la situation sociale (au sens large) dans laquelle l'individu est plongé :

Selon l'orientation dominante de la culture et du système économique et social, les individus disposeront plus ou moins de possibilités concrètes, de soutien collectif, d'incitations et de gratifications pour épanouir leur penchant à l'individuation ou leur penchant à la sociation. Ils seront plus ou moins portés vers la construction d'un équilibre entre ces inclinations, ou bien tentés, voire contraints, de rompre l'équilibre, ou, pis encore, de dissoudre leur unité, soit dans un délire fusionnel noyant l'individu dans le tout social, soit dans un délire narcissique exaltant l'autonomie et la toute-puissance du moi.³

¹ Comme nous l'expliquerons plus en détails dans le chapitre 6, si la Junte militaire ne prend le pouvoir qu'en mars 1976, le gouvernement démocratiquement élu de María Estela (Isabel) Martínez de Perón opère néanmoins déjà un virage autoritaire et répressif dès l'année 1974, si bien que nous avons décidé d'ouvrir notre corpus légèrement avant le coup d'État, en 1975, quand le théâtre est déjà profondément transformé par le tournant politique répressif et ce qu'on a appelé « la guerre sale », menée notamment par la triple A (Aliance Anticommuniste Argentine).

² C'est notre corpus qui s'achève en 2015 et non pas la période de post-dictature. Voir l'introduction de la Troisième Partie pour la définition et la délimitation de cette post-dictature.

³ Jacques Généreux, *La dissociété*, *op.cit.*, p. 171. Le terme de « sociation » utilisé par Généreux, peu courant en français,

Autrement dit, selon les caractéristiques de la société dans laquelle on se trouve et par laquelle on est traversé, la balance penchera plutôt du côté du désir d'être avec (« délire fusionnel ») ou du côté du désir d'être soi (« délire narcissique »), ou bien elle permettra leur développement synergique (« construction d'un équilibre »). Si cette dernière option est un horizon idéal permettant de ne sacrifier ni l'être-soi, ni l'être-ensemble, les deux autres engendrent une violence psychique puisque l'hypertrophie de l'une des deux aspirations signifie l'amputation partielle de l'autre. De la tessiture de la société dépend donc la capacité des individus à trouver une juste synergie (une tension dialectique du même et de l'autre, en termes ricœurriens) pour se sentir libres et liés aux autres, sans être absorbés par le pôle du même ou celui de l'autre¹. Jacques Généreux parle ainsi de « société de progrès humain » pour désigner un tissage social qui tendrait vers une situation où chaque individu disposerait d'une « égale capacité à mener une vie pleinement humaine, c'est-à-dire à concilier librement ses deux aspirations ontogénétiques »². L'expression « société de progrès humain » ne nous semble pas forcément la plus heureuse du fait des connotations évolutionnistes du terme « progrès » (même s'il n'y a rien de tel chez Jacques Généreux), et nous avons longtemps cherché à lui en substituer d'autres, toutes plus alambiquées les unes que les autres, telles que « société de la reconnaissance mutuelle », ou encore « société du vivre-ensemble asymétrique », pour en fin de compte découvrir dans la sociologie du don le concept de « convivialisme »³, qui nous paraît le mieux exprimer cet état social idéal permettant une « socialisation émancipatrice de l'être singulier »⁴. Pour définir ce convivialisme, les sociologues du paradigme du don se valent de la formule de Marcel Mauss : « S'opposer sans se massacrer. Et se donner sans se sacrifier ». La définition complète du convivialisme donnée par Caillé est la suivante : il s'agit de « la pensée ou la recherche d'un art de vivre ensemble (*con-vivere*) qui valorise la relation et la coopération, et permette de s'opposer sans se massacrer, en prenant soin des autres et de la Nature »⁵. On retrouve là les idées phares de ce que nous avons dégagé comme une

semble être un calque de l'anglais.

¹ Néanmoins, il faut préciser qu'il n'y a pas de causalité linéaire entre la société et les individus : la première ne façonne pas unilatéralement la seconde, et vice versa. Le système social et culturel dominant est en interaction dynamique avec les individus, c'est-à-dire qu'ils se déterminent mutuellement. À l'image classique de la chaîne causale, Généreux substitue ainsi celle d'une spirale où chaque élément est à la fois déterminant et déterminé, ainsi que la métaphore de la ronde : « Quand, sur une piste de danse, les danseurs font la ronde, chacun d'entre eux est, à la fois, entraîné par les autres et entraîneur des autres. Et, dans ce mouvement collectif, il serait idiot de chercher à distinguer les entraîneurs des entraînés. [...] Nous décrivons des processus dynamiques d'interaction sociale où tout est à la fois cause et effet, où le rôle déterminant des acteurs est compatible avec le rôle déterminant du contexte social de leur action. Il s'agit d'un processus de codétermination des acteurs et du système », *ibid.*, p. 195.

² *Ibid.*, p. 175.

³ Voir le *Manifeste convivialiste, déclaration d'interdépendance* (ouvrage collectif), Lormont, Éditions du Bord de l'eau, 2013.

⁴ Jacques Généreux, *La dissociété*, *op.cit.*, p. 32.

⁵ Alain Caillé, *Anti-utilitarisme et paradigme du don. Pour quoi ?*, *op.cit.*, p. 96-97, *ibid.*

grammaire du lien émancipatrice, à savoir l'acceptation de l'altérité et du conflit (fût-ce sous la forme du don), le maintien d'une asymétrie garantissant la mutualité, et la dialectique du même et de l'autre. Le terme de « convivialisme » nous semble par ailleurs particulièrement opportun dans le cadre de notre recherche car il entre en résonance avec le concept théâtral de « *convivio* », théorisé par Jorge Dubatti pour désigner l'expérience partagée dans la co-présence du *hic et nunc* de la représentation, sur lequel nous reviendrons¹.

Cependant, cette société conviviale est plus un « concept horizon² », selon l'expression de Serge Paugam, c'est-à-dire un état idéal vers lequel tendre, qu'une réalisation concrète labélisable dans telle ou telle société. Il ne s'agit pas de créer une nouvelle pastorale laïque, pour atteindre le stade ultime d'une évolution ou une terre promise utopique, mais d'engager une dynamique positive dans les rapports sociaux, comme le précise Jacques Généreux :

Une fois tourné vers l'avenir, nous n'entendons pas par « société de progrès humain » un nouvel état idéal à atteindre un jour plus ou moins lointain, une sorte de destination terminale. Tout état futur ne sera jamais qu'un simple instant d'une histoire en mouvement. Il en va pour la société comme pour l'être humain : le seul état idéal de l'être, à chaque instant, c'est d'être en bonne voie.³

À cette dynamique positive d'une grammaire du lien tendant vers la dialectique du même et de l'autre, Jacques Généreux oppose celles négatives de ce qu'il appelle, par contrepoint, « les sociétés de régression inhumaine », qui « entravent la quête de l'équilibre personnel par un processus délibéré visant à hypertrophier l'une des aspirations ontogénétiques et à réprimer l'autre ou, pis, à réprimer les deux »⁴. Cette typologie des sociétés établie par Généreux cadre parfaitement avec les trois grammaires du lien que nous avons dégagées en introduction de ce chapitre : à celle qui respecte la dialectique du même et de l'autre (« société de progrès humain » ou « convivialisme »), répondent celle qui souffre d'une hypertrophie du même (idéologie du clan dans la famille, et « hypersociété » dans la terminologie de Généreux) et celle marquée par une hypertrophie de l'autre (ce que nous avons appelé une « syntaxe des particules » et qui, au niveau social, tend vers la « dissociété »). « L'hypersociété, écrit Jacques Généreux, est une société qui hypertrophie "l'être avec" (la dimension sociale de l'existence et les liens collectifs), au point de réprimer ou de mutiler "l'être soi" (l'aspiration à l'épanouissement personnel et à l'autonomie) »⁵. Son prototype est le système communiste et collectiviste, mais c'est une logique sous-jacente à tout régime autoritaire qui entend imposer une identité, un code de conduite, une vision du monde et ne tolère pas les divergences. Cette grammaire

¹ Voir le chapitre 8.

² Serge Paugam, *Vivre ensemble dans un monde incertain*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2017, p. 64.

³ Jacques Généreux, *La dissociété*, *op.cit.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁵ *Ibid.*, p. 179.

du lien procède par élimination de toute différence, par éradication du conflit de manière à réduire toute altérité au même, et c'est une logique qui opère, par exemple, pendant la dictature argentine, comme nous le verrons dans la Deuxième Partie. Les processus structurels de l'hypersociété et du lien tyrannique sont l'assimilation (par opposition à l'intégration), la fusion, et l'élimination de l'autre. Jacques Généreux les analyse dans la passion amoureuse fusionnelle, autre micro-exemple d'une grammaire du lien despotique :

La fusion n'est pas l'aboutissement d'une relation réussie puisqu'elle consiste au contraire à détruire la relation. Car il n'est de relation qu'entre des êtres distincts, différents de l'autre. Si l'un et l'autre ne font plus qu'un, la relation disparaît en même temps que ses protagonistes. [...] La passion fusionnelle manifeste donc en réalité une peur panique de la différence, du conflit, et le refuge illusoire de l'être dans un *fantasme d'unité parfaite*. Elle révèle une impuissance à affronter le défi lancé par l'altérité, c'est-à-dire la différence irréductible de l'autre qui fonde à la fois l'intérêt et la difficulté d'« être avec ». C'est une façon de résoudre la tension entre nos deux aspirations ontogénétiques en la niant.¹

En cherchant à sacrifier les individus à un commun uniforme et chimérique, l'hypersociété dissout en réalité autant les individus que le groupe, puisque celui-ci, par le sacrifice exigé, est vidé de sa substance et n'est plus qu'une enveloppe vide. On le voit parfaitement dans les régimes autoritaires, comme celui qu'a subi l'Argentine entre 1976 et 1983, et qui, au nom de principes communs menacés, malmènent le lien social et fracturent l'être-ensemble sous couvert de le fédérer à nouveau.

L'hypersociété, quant à elle, tend à amputer le désir d'être soi et entretient l'illusion d'une nécessaire négation de soi pour vivre fondu dans un tout social. On peut donc considérer que l'éthique qui soutient ou justifie l'hypersociété est un altruisme extrême où le sacrifice entier de soi est exigé au nom de la collectivité. Mais dans une société où plus personne n'est rien, il n'y a pas d'altruisme véritable, puisqu'on ne peut plus rechercher le bien de quiconque, mais seulement mépriser son propre bien comme celui de tous les autres.² – poursuit Jacques Généreux.

À l'inverse, la dissociété est un processus qui enfle le « désir d'être soi » et écrase « le désir d'être avec » ; son archétype, selon Généreux, est la société marchande néolibérale :

[...] la « dissociété » est le processus d'organisation de l'espace, des institutions et des relations qui décompose une société humaine, d'une part, en déliant, isolant et opposant des communautés ou catégories sociales relativement homogènes et, d'autre part, en exacerbant la rivalité entre les individus composant ces communautés ou catégories sociales.³

La dissociété consacre le fantasme moderne de l'homme délié, autonome et prédateur, dans un rapport de compétition et de « lutte des places »⁴ permanent avec les autres. C'est selon Généreux le processus dans lequel nos sociétés sont prises depuis le milieu des années 1970 et la victoire

¹ *Ibid.*, p. 169-170.

² *Ibid.*, p. 193.

³ *Ibid.*, p. 182.

⁴ Vincent de Gaulejac et Isabel Taboada-Léonetti, *La lutte des places : insertion et désinsertion*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

progressive, sur le champ de bataille culturel, de certains courants post-modernes et surtout du néolibéralisme caractéristique du capitalisme tardif, qui se traduit très concrètement par un désinvestissement de l'État et le culte de la responsabilité individuelle. En Argentine, ce processus commence pendant la dictature militaire et se superpose donc aux logiques de l'hypersociété (superposition caractéristique, selon Généreux, des régimes totalitaires¹), puis sera largement approfondi par le gouvernement Alfonsín et par la décennie ménémiste dans les années 1990, pour culminer dans la crise de 2001. Comme pour les autres modes de constitution du lien, la dynamique de la dissociété se diffracte à toutes les échelles de la trame sociale, « c'est une force centrifuge qui isole et décompose en éléments toujours plus restreints² », provoquant à chaque étage un mouvement de repli sur soi : de la Nation divisée en communautés, au repli sur le cercle rassurant de la famille, jusqu'à l'écartèlement intime, elle produit une fracture sociale et psychique par amputation :

L'individu dissocié est comme un amputé qui ressent encore des démangeaisons dans le membre disparu. Son désir d'« être avec » le démange toujours car, même mutilé et refoulé, il est indestructible. Alors pour apaiser ce manque d'autre que l'entre-nous rend inévitable, l'être dissocié surinvestira dans les microcommunautés intimes [...].³

Une dissociété impose à l'être une réelle « violence ontogénétique » (atteinte à la constitution de l'être), en exigeant un écartèlement psychique permanent, une amputation de sa face sociale et solidaire, amputation interminable puisqu'elle est en réalité impossible.⁴

Il est d'ailleurs notable que de nombreuses pièces de théâtre des années 1990 en Argentine, période du néolibéralisme triomphant sous l'égide du président Menem, travaillent l'image de la coupure et de l'amputation (qui se reflète d'ailleurs souvent dans des formes dramatiques hachées) comme nous l'analyserons longuement dans le chapitre 10. Cet imaginaire de l'amputation qui s'empare des planches portègues peut être interprété comme une diffraction culturelle de cette grammaire du lien mutilatrice que constitue la logique de la dissociété.

Si la dissociation est un phénomène en cascade qui se diffracte à toutes les échelles et produit une sorte d'effilochage général du lien social, c'est que celui-ci est en réalité un maillage serré de différents liens sociaux qui s'entrecroisent en chaque individu. Comme nous l'avions vu avec l'analyse

¹ La dictature argentine était-elle un régime totalitaire ? D'après nos recherches bibliographiques, les avis sur la question semblent diverger, et nous ne souhaitons pas entrer dans ce débat, par manque de connaissances sur le concept de « totalitarisme » qui appelle une définition rigoureuse et une lecture attentive d'ouvrages fondamentaux sur le sujet. Notre démarche pluridisciplinaire nous ayant déjà conduit fort loin sur les rives inconnues des autres disciplines, nous remettons cette question épineuse à des travaux ultérieurs et refusons de la traiter sans la rigueur théorique nécessaire.

² Jacques Généreux, *La dissociété*, *op.cit.*, p. 18.

³ Jacques Généreux, *La dissociété*, *op.cit.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

structurale de Jean-Hugues Déchaux sur les liens familiaux étendus¹, l'individu est l'épicentre d'une configuration d'attachement que Norbert Elias décrit à partir de l'image d'un filet :

Un filet est fait de multiples fils reliés entre eux. Toutefois ni l'ensemble de ce réseau, ni la forme qu'y prend chacun des différents fils ne s'expliquent à partir d'un seul de ces fils, ni de tous les fils en eux-mêmes ; ils s'expliquent uniquement par leur association, leur relation entre eux. Cette relation crée un champ de forces dont l'ordre se communique à chacun des fils, et se communique de façon plus ou moins différente selon la position et la fonction de chaque fil dans l'ensemble du filet. Et pourtant, ce filet n'est rien d'autre que la réunion de différents fils ; et en même temps, chaque fil forme à l'intérieur de ce tout une unité en soi ; il y occupe une place particulière et prend une forme spécifique.²

Serge Paugam propose une typologie de ces liens sociaux qui tissent, à la fois chacun à leur manière et tous ensemble, les individus, et constituent la « trame » d'une société : le lien de filiation d'abord, le lien de participation élective ensuite (amitiés, amours, ou encore communauté religieuse³), le lien « de participation organique » (relatif à l'interdépendance liée à la division du travail), et le lien de citoyenneté (à l'échelle de la Nation)⁴. Pour chacun de ces liens, la bonne intégration de l'individu au groupe – et donc la solidité du lien – dépend des formes de reconnaissance et de protection qu'il y trouve. Les liens familiaux et électifs procurent une reconnaissance affective et une protection rapprochée, le lien de participation organique – lié au travail – est source d'estime sociale et d'une protection contractualisée (dont la forme la plus aboutie est la sécurité sociale) et le lien de citoyenneté est censé garantir la souveraineté politique de l'individu (forme de reconnaissance), ainsi que son égalité aux autres en droits (protection juridique et sociale). « Dans chaque société, ces quatre types de lien constituent la trame sociale qui préexiste aux individus et à partir de laquelle ils sont appelés à tisser leurs appartenances au corps social par le processus de socialisation »⁵, explique Serge Paugam. L'individu est donc le pivot de ce réseau d'appartenances dans lequel les liens sont constitutifs de son identité personnelle comme d'une identité collective. Cette « multistratification » des liens sociaux, selon l'expression de Norbert Elias, révèle aussi la dimension affective des attachements puisqu'ils passent par le filtre de l'individu qui s'y investit par la conscience et par les affects :

En l'état actuel des structures de la société humaine, l'expression « nous », et d'une façon plus générale *l'habitus* social des individus, présentent plusieurs niveaux. La notion de rapport je-nous se révèle peut-être un outil d'observation et de raisonnement plus fructueux si l'on tient compte de cette multistratification. Elle correspond mieux à la pluralité des niveaux d'intégration qui caractérise la société des hommes en son stade actuel d'évolution. En fait, on effectue une sélection parmi les références au « nous », lorsqu'on dit que les individus désignent leur famille ou leur

¹ Voir le chapitre 3.

² Norbert Elias, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991, p. 70-71.

³ Nous ne sommes pas certains qu'il soit opportun de classer l'appartenance à une communauté religieuse dans les « liens électifs » et peut-être aurait-il fallu envisager un cinquième type de lien pour ceux qui ont à voir avec la croyance religieuse (ou même politique) car elle n'est pas nécessairement « choisie » et peut-être héritée, assignée, comme les liens familiaux.

⁴ Serge Paugam, *Le lien social*, *op.cit.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

cercle d'amis, les villages et les villes qu'ils habitent, les groupes nationaux dont ils font partie ou les configurations postnationales entre plusieurs États d'un même continent, et enfin l'humanité toute entière.¹

Du fait de cette multistratification des liens sociaux, c'est-à-dire de l'investissement affectif et identitaire dans plusieurs « nous » qui s'interpénètrent comme dans une étoffe, la rupture ou le dérèglement d'un lien met en péril les autres, à l'image de l'effilochage que suffit à provoquer le tir d'un seul fil malencontreusement sorti de la trame. Paugam parle ainsi de risque de « ruptures cumulatives » dans les processus de désintégration du tissu social. La perte du travail par exemple fragilise le lien de participation organique (à la fois en sortant l'individu du système de protection et en le privant de l'estime sociale liée à l'emploi) et peut engendrer un effilochage général des liens de l'individu (sentiment d'exclusion, repli sur soi, etc.) sous le signe d'une perte de reconnaissance (disqualification sociale et précarité). Le degré d'avancement du processus de déliaison caractéristique de la dissociété sera donc corrélatif au niveau de (des)intégration des individus dans leurs différents groupes d'appartenance et à l'épaisseur ou à la fragilité de ses liens². De la même manière, le lien tyrannique de l'hypersociété, s'il est en général impulsé depuis la tête de l'État dans un mouvement vertical et autoritaire, ruissellera ensuite dans toute la trame sociale pour contaminer les autres liens sociaux (par exemple par l'installation d'un climat de peur et de défiance généralisées, c'est-à-dire de relégation de l'autre, comme ce fut le cas pendant la dictature argentine³). Le mode de configuration des liens (leur « grammaire », ou leur « régime d'attachement » pour prendre une expression de Serge Paugam) façonne donc une « tessiture » spécifique à chaque société, diffractée dans les différents fils qui la composent :

[...] L'intégration à la société est assurée par les liens sociaux que les individus s'efforcent de construire au cours de leur socialisation en se conformant aux normes sociales en vigueur, et la régulation procède de l'entrecroisement normatif de ces liens sociaux qui permet l'intégration de la société dans son ensemble. C'est dans le sens de cette régulation sociale globale que nous pouvons parler de configuration d'attachement. Il s'agit en quelque sorte de la tessiture de la société. Une configuration d'attachement a pour fonction de produire une cohérence normative globale afin de permettre aux individus et aux groupes de faire société [...].⁴

¹ Norbert Elias, *La société des individus*, *op.cit.*, p. 262-263.

² Serge Paugam distingue quatre niveaux d'intégration sociale : l'intégration assurée (qui est un « concept horizon » au même titre que le convivialisme dans notre typologie des sociétés), l'intégration fragilisée, l'intégration compensée (où le sentiment d'exclusion d'un groupe (par exemple l'État) va provoquer le renforcement d'autres liens (par exemple la communauté familiale ou religieuse) dans un mouvement compensatoire de repli sur soi) et enfin l'intégration marginalisée quand les liens sociaux sont quasiment dissous. Voir Serge Paugam, *Vivre ensemble dans un monde incertain*, *op.cit.*, p. 61-85.

³ Voir le chapitre 7.

⁴ *Ibid.*, p. 87-88. La notion de « configuration d'attachement » fait là encore penser à la définition donnée par Ricoeur de l'identité narrative en tant que « configuration » et « art de la composition » s'efforçant d'être une « concordance discordante » et de faire la « synthèse de l'hétérogène », voir chapitre 4.

II. La famille comme support d'un imaginaire du lien : vers une lecture sociocritique du corpus

Pour clore ce tour d'horizon des multiples variations et grammaires du lien, revenons à la famille et à notre questionnement de départ : qu'est-ce qui fonde, au théâtre et dans l'ensemble de la littérature, la portée symbolique du thème familial ? Pourquoi la famille, cette micro-société à la mesure du drame, est-elle une thématique qui condense dans la fiction des enjeux sociaux débordant le cadre domestique ? Autrement dit, pourquoi est-elle une petite clef qui ouvre la scène au monde et une porte d'entrée privilégiée pour une lecture sociocritique ?

Nous avons vu tout d'abord que le lien familial est un lien social. En ce sens, la famille est traversée par des logiques, des rapports de pouvoir et un canevas idéologique qui structurent la société dans son ensemble, dans une boucle d'interaction causale continue (ou une spirale, dirait Jacques Généreux) entre individus, groupe familial et tout social. Le système d'autorité et les modalités du rapport à l'autre sont donc profondément liés à une organisation sociale, et relèvent d'une « grammaire du lien » symptomatique d'un état social donné. Ainsi la réaffirmation de l'autorité absolue du père dans les discours traditionalistes de la Junte Militaire argentine était-elle le corrélat du pouvoir autoritaire d'une institution politique s'identifiant à l'échelle nationale au rôle de chef de famille. Mais sans aller jusqu'au cas extrême des dictatures, dans les sociétés patriarcales, les formes de pouvoir restent fortement verticales que ce soit dans l'organisation des partis politiques (on peut penser à la hiérarchie de fer qui structurait les partis communistes ou même certaines organisations révolutionnaires armées qui furent la cible en Argentine de la dictature militaire). Inversement, on voit aujourd'hui la tentative de faire émerger d'autres formes de liens, plus horizontaux et égalitaires, que ce soit dans les jeux de pouvoir internes à la famille, ou dans l'organisation du champ politique (par ce qu'on a appelé les mouvements de la société civile)¹. Pour sortir de l'opposition binaire entre verticalité et horizontalité (qui a nourri, à un moment donné, notre réflexion), nous avons cherché à établir une typologie des possibles « grammaires du lien », afin de montrer plus finement les interactions entre champ familial et champ social. La famille étant un fil de la trame sociale générale, c'est donc une microstructure qui renvoie toujours au-delà d'elle-même, car elle est porteuse d'une idéologie sociale, ou de ce qu'Eduardo Pavlovsky appelle un « inconscient socio-historique »², inscrit dans les subjectivités individuelles et collectives, dans les rapports de pouvoir et dans les régimes

¹ Voir les chapitres 2 et 3 pour l'analyse de cette évolution conjointe des structures familiales et sociales.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo, op.cit.*, p. 52.

d'attachement. Or au théâtre, s'il est vrai que les affrontements familiaux peuvent avoir une portée universelle dans la mesure où ils renvoient à des processus psychologiques complexes, comme l'ont montré Bruno Bettelheim¹ ou Peter Von Matt², cela n'exclut en rien une possible lecture socio-historique de ces rapports conflictuels, tel que nous y invite Von Matt lui-même :

[...] dans la littérature le champ de conflit qui entoure les enfants fourvoyés laisse apparaître, derrière la dissonance privée et intrafamiliale, l'ordre dominant et [...] celui-ci y est discuté comme valable ou non valable. [...] La perspective gigantesque qui s'ouvre derrière le petit groupe humain d'une famille en colère transforme spontanément ses membres en figures symboliques. Bien plus que sa personne unique et fortuite, chacun représente un élément du firmament normatif sous lequel cette personne se meut.³

Il y a donc un premier croisement entre lien familial et lien social qui tient de la nature même de la famille en tant que fait social : c'est un rapport que l'on pourrait qualifier de métonymique dans la mesure où l'organisation de la microsociété domestique est en partie symptomatique de l'ordre macrosocial à un moment donné. Comme dans l'emboîtement des poupées russes, le lien familial est une forme de lien social et il y a donc une analogie structurelle entre les deux. Ce croisement n'est pas spécifique aux représentations littéraires ou théâtrales : sur scène parfois, mais surtout hors-scène, les familles sont toujours en partie structurées par une grammaire du lien qui les dépasse.

Néanmoins, si ce parallèle structurel est parfois perceptible sur les planches du théâtre, s'en tenir à ce premier rapport nous cantonnerait à une analyse de la production culturelle en termes de reflet. Certes, dans les esthétiques réalistes ou *costumbristas*, on peut pister les évolutions des formes familiales et la manière dont elles rendent compte de la transformation de la société, comme nous l'avons parfois fait, à titre illustratif, dans les chapitres 2 et 3. Cela relève alors d'une sociologie des contenus, où l'œuvre théâtrale est surtout envisagée comme un document historique ou sociologique, reflétant partiellement une réalité. Cependant, la littérature et le théâtre ne sont jamais le reflet exact du réel. Même le réalisme le plus forcené construit nécessairement un écart entre la société et sa représentation. Depuis une perspective naturaliste ou positiviste, cet écart peut être vu comme une carence (puisqu'il est impossible de reproduire à l'identique le réel), mais c'est surtout là que ce loge

¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit.*

² Von Matt propose par exemple une analyse psychanalytique du *Roi Lear* de Shakespeare qui traduirait la « deuxième naissance » des enfants, c'est-à-dire l'accession à l'autonomie de l'âge adulte, et la corrélatrice « troisième naissance » des parents, c'est-à-dire la perte de l'aura parentale toute puissante dans les yeux de l'enfant et l'initiation d'une phase de déclin : « les poussées dramatiques que subissent les enfants pour devenir adultes, pour conquérir leur autonomie, les désarrois qu'ils traversent avant de se connaître eux-mêmes, et qui se répercutent aussi sur leurs parents. La deuxième naissance des enfants coïncide avec la troisième naissance des parents. Là où les enfants grandissent en acquérant l'autonomie de l'amour, du travail, des fissures commencent à sillonner l'autorité monolithique des parents. Le père fort, riche et sacré sort de ses gonds trop lisses, et l'on se met les uns, les autres en question. », Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées : les désastres familiaux dans la littérature*, *op.cit.*, p. 174-175.

³ Peter Von Matt, *ibid.*, p. 174. L'auteur propose ainsi également une lecture socio-historique du *Roi Lear* en faisant d'Edmond, le fils bâtard de Gloucester, l'incarnation de la rationalité et d'un ordre social moderne à venir.

un surplus de sens. Dès qu'il y a création artistique, les images produites (et la famille, au premier chef) deviennent des signes. Or c'est à partir de ce saut dans le symbolique que nous cherchons à comprendre pourquoi la thématique familiale est particulièrement travaillée à certains moments (notamment les deux périodes que couvre notre corpus principal), et pourquoi elle condense des enjeux sociaux (depuis sa condition de signe, et pas seulement en tant que représentation d'un fait social). Outre le rapport structurel entre les liens familiaux (réels) et le lien social, il faut s'interroger sur le rapport symbolique entre l'image familiale et les représentations sociales. Cela est d'autant plus nécessaire que les scènes familiales que nous allons analyser sont souvent très loin d'une quelconque réalité, en dépit des discours critiques s'efforçant d'y voir le reflet d'une crise de la famille et de ses valeurs. Incestes, tortures psychologiques et physiques, anéantisements, meurtres, anomie, séquestrations : fort heureusement, le déchaînement de violence que montrent souvent les théâtres argentins pendant la dictature, mais aussi après, ne sont pas à l'image de transformations réelles des groupes familiaux.

Pourquoi cette mobilisation massive de la thématique familiale (en tant que signe) dans les deux périodes que nous analysons ? Une première interprétation pourrait être celle d'un repli vers des thématiques intimes par désengagement politique, subi, sous l'effet d'une censure drastique pendant la dictature, puis assumé par les nouvelles générations de post-dictature qui ne conçoivent plus le théâtre comme un art militant. Cette explication est partiellement opérante (nous en verrons d'autres au fil de l'analyse), mais elle n'évacue pas pour autant le potentiel sémantique des images familiales et leur rapport symbolique au social. Au contraire, nous faisons l'hypothèse que, loin de chasser la société des planches du théâtre, les familles en scène sont tout particulièrement porteuses d'un imaginaire du social. Autrement dit, elles cristallisent les représentations qu'une société a d'elle-même. S'y projette une certaine vision du monde – ou plus précisément une vision de la société – sans que ce rapport métaphorique ne suppose ni un pâle reflet, ni une nécessaire volonté allégorique de la part des créateurs. Pourquoi la famille s'érige-t-elle ainsi, au théâtre (et plus largement dans la littérature), en support privilégié d'une vision de la société, d'un imaginaire du social ?

Pour comprendre ce rapport symbolique, il faut d'abord s'intéresser à ce que Marc Angenot appelle le « discours social »¹ et Pierre Popovic la « sémiologie sociale », tous deux depuis leur approche sociocritique. Popovic définit le concept de la manière suivante : « la façon dont une société se représente ce qu'elle est et son devenir par tous les dispositifs de nature langagière dont elle dispose »².

¹ Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

² Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, Vol. 151/152, décembre 2011, p. 15.

Cette « sémiotique sociale » (ensemble de discours et de représentations spécifique à une période et une société données), configure un « imaginaire social » (lui aussi pris dans un devenir historique), que Popovic décrit en ces termes :

L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art.¹

L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, à partir de ce qu'ils voient, lisent, entendent, et qui leur sert de matériau et d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre ce qu'ils vivent ; autrement dit : il est ce que ses membres appellent la réalité.²

Popovic sous-entend ici que la réalité en tant que telle, le réel brut sans médiation, est insaisissable ; pour appréhender ce qui les entoure, les membres d'une société vont investir des discours, des récits, des images, des rituels, à travers lesquels ils perçoivent la réalité et qui constituent, dans leur ensemble, ce « rêve éveillé » qu'est l'imaginaire social. C'est un mode de lecture du monde, un filtre sémiotique par lequel nous appréhendons le réel (d'où le concept de « sémiotique sociale »). À l'inverse d'une analyse strictement déterministe (posant le conditionnement absolu de l'homme par une idéologie ou une macrostructure), Alex Gagnon et Sylvano Santini expliquent que l'imaginaire social est un « processus productif » en constante évolution, à la fois conditionnant et conditionné :

L'imaginaire social est à la fois un ensemble de produits et un processus productif, un « interface » dynamique entre le sujet et le monde [...] : c'est en même temps un ensemble de représentations du monde qui s'impose aux membres d'une société, la condition du dicible, du pensable, du représentable, et un pouvoir d'imaginer, de faire advenir de nouvelles formes et de transformer les représentations du monde.³

Cet imaginaire social est fait de « fictions latentes », selon Pierre Popovic, c'est-à-dire d'un certain nombre de mises en récit ou d'images dans lesquelles on va puiser pour dire et penser le monde. Or il nous semble que l'image familiale est justement une « fiction latente » qui est systématiquement mobilisée par le discours social pour dire les liens à l'autre, et notamment les liens sociaux. En ce sens, elle s'érigerait en imaginaire *du* social (à l'intérieur du grand ensemble de l'imaginaire social), c'est-à-dire en fiction « prêt-à-imaginer »⁴ pour penser la société, en mode de lecture et d'énonciation

¹ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 24.

² Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 29.

³ Alex Gagnon et Sylvano Santini, « Le concept d'« imaginaire social ». Nouvelles avenues et nouveaux défis », lettre cadrage du colloque du même nom organisé à l'Université du Québec à Montréal du 14 au 16 septembre 2017. En ligne sur *Fabula*, consulté le 10 juillet 2019, https://www.fabula.org/actualites/le-concept-d-imaginaire-social-nouvelles-avenues-et-nouveaux-defis_75816.php.

⁴ Nous empruntons cette expression à Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, *op.cit.*

privilegié du lien social. Car celui-ci est en outre relativement impalpable dans les sociétés que Durkheim décrit comme « organiques », où l'interdépendance fondamentale entre ses membres dépend de mécanismes complexes que l'on ne perçoit pas directement au quotidien, contrairement aux sociétés fondées sur une « solidarité mécanique » et une « socialité primaire » où les réseaux de dépendances sont beaucoup plus visibles¹. Si à l'échelle d'un village par exemple (où subsiste une forme de solidarité mécanique), on peut encore faire l'expérience directe de la cohésion sociale – à travers des rituels comme les fêtes votives, les banquets villageois, la présence de l'ensemble des habitants aux enterrements ou aux mariages, etc. – celle-ci est plus invisible à l'échelle de l'ensemble de la société, alors même que l'interdépendance y est plus grande, comme nous l'avons expliqué, à la suite de Durkheim, dans la première partie de ce chapitre. Par conséquent, la difficile appréhension des liens sociaux renforce encore leur nécessaire mise en fiction ou en images par les représentations sociales. Mais du village à la Nation, dès qu'il y a groupe, être-ensemble et donc lien, la « sémosis sociale » en appelle aux images familiales qui se posent, en ce sens, en imaginaire du lien.

Essayons de comprendre pourquoi. Cet imaginaire familial est d'abord mobilisé pour évoquer l'unité d'un groupe et la proximité authentique des relations entre ses membres. Comme on l'a vu dans le chapitre 2, la rhétorique politique s'est toujours emparée de la métaphore familiale (« pères de la Nation », « mère-patrie », etc.) et on la retrouve pour louer une amitié (l'ami étant « comme un frère » ou « comme un fils » s'il y a une différence d'âge) ou le fonctionnement d'un groupe (« comme une famille »), comme si cette image exprimait nécessairement l'évidence d'un lien positif. Autrement dit, dès qu'il s'agit de valoriser un être-ensemble (amical, associatif, partisan, national, etc.) et de souligner la force du lien à l'autre, le discours social a recours à la métaphore familiale. En Argentine, c'est par exemple le cas aujourd'hui chez les artistes indépendants quand ils évoquent les modes d'organisation et de création alternatifs du théâtre indépendant², et plus encore dans les groupes de théâtre communautaire qui procurent à leurs membres « une forme de valorisation sociale et le sentiment d'être intégré à un espace » que ceux-ci décrivent par le sentiment d'être « comme des membres de la famille »³. Cette prégnance de la famille comme imaginaire du lien a d'abord trait à la persistance, dans l'inconscient collectif, des représentations essentialistes de la famille comme communauté naturelle, nécessairement unie par les lois transcendantes de la Nature⁴.

¹ Émile Durkheim, *De la division du travail social* (1893), Paris, PUF, 1991.

² Voir le chapitre 9.

³ Lucie Elgoyhen, *Le théâtre communautaire argentin. Quand les voisins montent sur scène*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2016, p. 105.

⁴ Voir le chapitre 2.

Néanmoins, ce substrat naturaliste ne nous semble pas suffisant pour expliquer la force de la fiction familiale dans le discours social en général (et pas seulement dans la rhétorique des conservateurs), si bien que nous avancerons une seconde hypothèse. Si la famille reste pensée dans les représentations comme la matrice du lien et du vivre-ensemble, c'est peut-être parce qu'elle est le lieu premier et quotidien de l'expérience du rapport à autrui et d'une dialectique du même et de l'autre, qui est en réalité le lot de tous les rapports sociaux. Voilà pourquoi Jean-Philippe Pierron parle de la famille comme d'un « laboratoire du social »¹, dans le sens où c'est la première institution socialisante où l'individu est confronté à la difficile tension entre l'être-soi et l'être-avec. La famille est l'école où chacun se découvre lié aux autres, et doit apprendre les bases d'une grammaire du lien – qu'il peut adouber ou rejeter – qui se diffracte dans l'ensemble des relations sociales. En ce sens, nous dit Jean-Philippe Pierron, le lien familial est « prépolitique » car il découvre l'altérité à l'individu, dans un mouvement centrifuge qui va du sujet, à la famille, puis à la cité :

La famille est cette institution médiatrice qui mène de soi à l'entre-nous jusqu'à tous les autres en raison des expériences partagées qu'elle suscite. Une famille a une parentèle. Elle ouvre et initie à un voisinage. Elle est inscrite dans un quartier, une société. Elle initie à un milieu. Cet accompagnement de l'individu vers le champ social, politique et environnemental redécouvre la dimension prépolitique du lien familial. [...] C'est un mouvement allant de la proximité immédiate des liens d'alliance et de parenté jusqu'à la préparation d'une vie avec les autres qui ne seront jamais des proches qui fait de la famille un laboratoire du social, une institution individuante et socialisante.²

La famille, en tant qu'institution prépolitique, serait ainsi la porte menant les individus de la socialité primaire (ceux que l'on connaît) à la socialité secondaire (ceux avec qui on forme un « nous » à part entière, mais que l'on ne connaît pas personnellement). Mais ne nous méprenons pas : il ne s'agit en aucun cas de réactiver le vieux discours comtien sur la famille comme cellule de base et modèle de la société, ou toute la cohorte de sermons traditionnalistes prétextant de la nature pour célébrer une organisation sociale patriarcale. La famille n'est pas un moule idéologique, mais au contraire l'espace où l'on se découvre façonné par des liens qui préexistent à notre naissance, et où l'on apprend à pétrir la glaise qui donne matière aux rapports sociaux. Même le rapport social de classe ou de race, qui ne joue pas directement dans les relations intrafamiliales, est appris et intériorisé à travers l'expérience familiale quotidienne, comme l'a montré Bourdieu à travers la notion d'*habitus*³.

Par ailleurs, si les familles ne sont pas exemptes de violence et de relations de pouvoir – comme nous l'avons amplement montré⁴ – elles constituent, avec l'ensemble des liens de socialité primaire,

¹ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 172.

² *Ibid.*, p. 170.

³ Voir le chapitre 4.

⁴ Voir notamment le chapitre 3.

un cadre dans lequel on peut encore parfois éprouver une grammaire du lien émancipatrice (respectant la dialectique du même et de l'autre), tranchant en cela drastiquement avec les logiques culturelles hégémoniques de la déliaison (caractéristiques de la « dissociété »). C'est d'ailleurs vers les relations familiales et amoureuses que se tourne Jacques Généreux pour invoquer l'évidence de l'erreur anthropologique du paradigme de la guerre de tous contre tous. Les sociologues travaillant sur le don font un constat similaire en soulignant la persistance du paradigme du don dans la socialité primaire (qui n'est pas nécessairement familiale, mais rassemble ceux que je connais directement) :

[...] il subsiste en réalité au cœur des sociétés modernes un continent entier de cet univers du don apparemment disparu. [...] L'hypothèse à partir de laquelle nous travaillons, depuis une vingtaine d'années au MAUSS, c'est qu'au sein de cette socialité primaire, les relations restent régies par la quadruple logique du demander, donner, recevoir, rendre – ou inversement, de l'ignorer, prendre, refuser, garder –, même si leurs modalités sont, évidemment, bien différentes de celles qui régissaient le don archaïque, ne serait-ce que parce que nous ne pouvons pas penser et pratiquer le don indépendamment de son formatage par nos héritages religieux et de sa coexistence avec les exigences propres à la socialité secondaire.¹

J-P. Pierron abonde dans ce sens en suggérant que la famille est une « forme de coopération sociale ordinaire », c'est-à-dire l'espace privilégié où l'on peut faire, quotidiennement, l'expérience du don :

Comme forme de coopération sociale ordinaire engagée dans le « prendre soin », toute famille explore des formes plurielles du don, du don de la vie dans l'accouchement au don de soi dans le soutien familial ou l'accompagnement de chacun en sa croissance.²

Là encore, précisons qu'il ne s'agit en aucun cas de retomber dans un antagonisme public/privé qui ferait de la sphère domestique un havre de paix naturel. La logique du don n'est pas l'apanage de la famille, et le lien familial n'est pas ontologiquement différent du lien social, comme nous n'avons eu de cesse de le montrer. Ce que souligne Pierron, c'est que même dans une société où les liens semblent distendus (archétype de la dissociété), la vie familiale est encore un lieu où l'on peut souvent expérimenter au quotidien ce qui serait la matrice de liens solides (protection et reconnaissance) et des logiques alternatives à celles du marché, mais qui d'une part ne sont pas systématiques, et d'autre part pourraient être à l'œuvre à d'autres échelles que le cercle familial ou amical :

La mondialisation permet d'observer que se déploie et domine aujourd'hui à l'échelle globale une anthropologie individualiste et utilitariste – celle de l'*homo economicus* – qui repose sur une véritable culture de la défiance et de la concurrence. Cette analyse épistémologique du social, d'inspiration hobbesienne, trouve le plus petit atome du social dans l'intérêt et élabore une science du social à partir d'une concurrence des intérêts égoïstes. Or, l'anthropologie de la famille invite à une autre interprétation. Elle oppose à cette analyse l'idée que le plus petit atome du social, c'est la relation.³

¹ Alain Caillé, *Anti-utilitarisme et paradigme du don. Pour quoi ?*, *op.cit.*, p. 69-70. Le MAUSS est le Mouvement anti-utilitariste en sciences sociales qui réunit les penseurs du paradigme du don autour de l'héritage fondateur de Marcel Mauss.

² Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*, p. 81.

³ Jean-Philippe Pierron, *ibid.*, p. 173-174.

[La famille] donne l'occasion de vivre au quotidien ce que l'on pourrait appeler un contre'Hobbes méthodologique et biographique. Elle sollicite la qualité, la valeur et la portée éthique des différentes relations.¹

Voir le plus petit atome du social, non pas dans une cellule familiale idyllique comme le proposait Auguste Comte, mais dans la relation, le lien, la disposition à entrer en communication avec autrui et à se sentir « relié », voilà peut-être ce que nous apprend la vie en famille, malgré ses vicissitudes, ses conflits et ses indéniables rapports de domination. Or si le discours social met plutôt l'accent sur la dimension positive du lien familial (pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, du mythe de la cellule naturelle au « contre'Hobbes » quotidiens des pratiques du « *care* »), il prend également acte de sa dimension conflictuelle. L'expression « guerre fratricide », revers de la proximité des « frères d'armes », ou l'image de « l'enfant terrible », témoignent par exemple d'un usage de l'image familiale qui n'est pas nécessairement chevillé à l'évidence d'un lien positif. Que ce soit pour dire l'union ou la désunion d'un groupe (et tout particulièrement la société), la « semiosis sociale » pioche dans l'album de famille. Celui-ci livre tout un ensemble de figures « prêt-à-imaginer », dans lesquelles la perception du social va venir se glisser. Autrement dit, la famille sert la mise en récit de la société : c'est une image simple, familière, quotidienne, qui permet de sémiotiser quelque chose d'aussi impalpable que le lien à l'autre, d'aussi abstrait que le lien social. Or si le « prêt-à-imaginer » familial sied si bien aux représentations du lien, c'est justement à cause du rapport structurel que nous évoquions au début de cette réflexion. C'est parce que la famille est le lieu quotidien d'une dialectique du même et de l'autre qu'elle est spontanément investie d'un imaginaire du lien. Par conséquent, le premier rapport, métonymique et structurel, que nous avons dégagé entre lien familial et lien social, est la condition du deuxième rapport, symbolique cette fois, entre image familiale et vision de la société. C'est parce que le lien familial est un lien social du quotidien qu'il devient le support d'un imaginaire du social. En ce sens, la famille n'est plus seulement un contenu thématique, un signifié, mais aussi un signifiant porteur de représentations sociales qui excèdent largement les questions domestiques.

Ainsi y a-t-il un premier saut symbolique entre la réalité familiale et l'image familiale dans le discours social. Mais notre objet d'étude suppose également un deuxième saut symbolique depuis cette « semiosis sociale » (les représentations en général) jusqu'aux productions théâtrales. Nous nous sommes jusqu'à présent demandé pourquoi la famille était le support d'un imaginaire du lien, il faut maintenant se demander comment il est investi. Car un imaginaire n'est pas un tout consensuel et homogène : la famille devient une fiction « prêt-à-imaginer », un signifiant, mais tout le monde n'y met pas le même signifié, ne l'utilise pas de la même manière, ne lui fait pas dire les mêmes choses.

¹ Jean-Philippe Pierron, *ibid.*, p. 186.

Le discours social est un champ de tensions dans lequel s'entrecroisent plusieurs représentations en dispute, comme le rappellent Alex Gagnon et Sylvano Santini :

L'imaginaire social ne forme pas nécessairement un tout homogène, administré par une cohérence rigoureuse ; labile et mouvant, il est traversé par des tensions et des concurrences, les représentations du monde, ouvertes aux appropriations et rattachées aux intérêts de tel ou tel groupe social, faisant en outre continuellement l'objet de luttes politiques.¹

Pierre Popovic pointe également le paradoxe qui fait que l'imaginaire social est à la fois un ensemble de fictions latentes investies spontanément et inconsciemment, et un champ de bataille dans lequel se jouent des orientations politiques et où se définissent les possibles et les lignes d'horizon d'une société. À partir de l'image de l'appropriation subjective de l'espace urbain, le sociocriticien décrit cette circulation polémique du sens à l'intérieur du discours social, et les reconfigurations (lentes, mais permanentes) de l'imaginaire :

En régime de modernité, l'imaginaire social est fondamentalement traversé de polémiques, pétri de différences. Il n'est pas conçu ici comme une immense gouvernance mécanique des esprits, mais comme un produit de ceux-ci, avec tout le désordre potentiel que cela suppose. [...]

Il y a des ombres, des ruptures, de la variation, du jeu, du vide, des innovations, des nuages sur cet horizon mental. L'imaginaire social ressemble à une ville que ses habitants parcourent avec confiance alors qu'ils n'en ont jamais vu de plan directeur, ni la géométrie, pas même le relief. Cette imperfection, cette problématique, cette animation interne du concept sont à garder à l'esprit [...]. Cette évolution se fait par fragments, par des déplacements de contradiction, par des associations inattendues d'images ou des compénétrations partielles de récits : il peut arriver qu'un bon ou un mauvais mot circule si bien dans un espace social qu'il engendre une déstabilisation ou une modification sensible de son imaginaire.²

Dans le discours social, il y a donc des représentations dominantes, hégémoniques, et d'autres émergentes, minoritaires, alternatives, etc. Or à partir de ce premier bouillon dissensuel, la production artistique travaille ces représentations sociales, en ajoutant un deuxième niveau symbolique. En ce sens, Pierre Popovic décrit la littérature comme une « formalisation problématique de l'imaginaire social »³. Autrement dit, quand le théâtre investit la thématique familiale, il prend une image qui est déjà un signifiant (et pas seulement un signifié) dans le discours social, et il la pétrit de nouveau, ajoute un surplus de sens, malaxe la glaise de l'imaginaire. Or si nous nous intéressons tout particulièrement au théâtre indépendant, c'est non seulement parce que c'est la figure de proue du théâtre d'art en Argentine, mais aussi parce que, du fait de son indépendance, c'est le lieu privilégié où peuvent émerger des représentations non hégémoniques. L'un des enjeux de l'analyse est donc de mettre en lumière cet écart entre les fictions familiales du théâtre indépendant et le déjà-là idéologique du discours social à un moment donné. Pour autant, cette mise en regard du théâtre et des représentations

¹ Alex Gagnon et Sylvano Santini, « Le concept d'«imaginaire social». Nouvelles avenues et nouveaux défis », *op.cit.*

² Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, *op.cit.*, p. 25-26.

³ *Ibid.*, p. 28.

(qui sont donc deux niveaux de discours) ne signifie pas isoler l'analyse du réel et des dynamiques concrètes qui traversent la société, bien au contraire, comme le rappelle Pierre Popovic :

L'émergence des représentations sociales et leur concaténation en fictions latentes – provisoires, car toutes ont une durée limitée dans l'histoire – se font en réponse à une réalité sociale concrète, faite d'actes, de faits, de violence, d'événements, de changements constants. [...]

Il peut paraître incongru d'avoir à le spécifier, mais il importe d'insister sur le fait que l'imaginaire social n'est pas une sorte de ciel platonicien, en surplomb d'une vie sociale dont il serait séparé par un champ d'illusions ou d'apories. Les êtres humains fabriquent des représentations pour donner sens à cette vie sociale, et l'idée de « représentations » comprend celle de présence, de redoublement altéré et de « lieu-tenance ». En d'autres termes, la réalité sociale et historique est certes en soi hors d'atteinte et elle est dans un rapport hétérophysique avec l'imaginaire, mais il est nécessaire de la maintenir en arrière-fond de l'analyse. [...] le réel et l'imaginaire sont dans un rapport d'interaction permanent [...].¹

Le lien entre le réel, les représentations sociales et les œuvres théâtrales est inextricable, et c'est le cœur même de notre démarche analytique que de le mettre en lumière. Mais la médiation des représentations sociales permet de ne pas s'en tenir à une théorie du reflet. Les familles théâtrales ne reflètent pas directement la société ; mais une certaine vision de la situation sociale (qui a évidemment un fondement de réalité) se projette dans les fictions familiales, en vertu du fait qu'elles sont le support privilégié d'un imaginaire du lien. Or, tout comme il peut y avoir des visions du monde et du social diamétralement opposées (puisque la réalité est toujours saisie depuis sa construction), les productions culturelles peuvent investir la thématique familiale de manière tout à fait différente, selon où et par qui elles sont produites. C'est du fait de cette imbrication fondamentale entre des dynamiques sociales réelles, leur construction sémiotique dans le discours social et leur réélaboration symbolique dans le théâtre indépendant que nous tâchons d'appuyer nos analyses dramaturgiques sur une approche la plus minutieuse possible des phénomènes socio-historiques et des représentations sociales dominantes ou dissidentes, pour chaque période de notre corpus.

À partir du milieu des années 1960 et dans les années 1970, l'imaginaire social est extrêmement clivé, du fait de la bataille idéologique et de la lutte armée qui opposent les mouvements révolutionnaires aux forces institutionnelles et notamment aux militaires des dictatures successives². Avec la répression sans précédent menée par la Junte de 1976 et la conséquente disparition des guérillas et même d'une grande partie de l'opposition, cette extrême polarisation se résorbe peu à peu au profit de la vision du monde portée par les militaires, qui devient hégémonique. Celle-ci s'articule autour de quelques images fortes, que nous approfondirons dans la Deuxième Partie : la remise en ordre, la

¹ *Ibid.*

² Sur l'imaginaire social pour la période antérieure à la dictature de 1976, sous la dictature dite de la «*Revolución Argentina*», voir Lola Proaño-Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e indentidad*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

maladie, le danger et la barbarie. L'image familiale dominante est celle de la famille unie derrière le père de famille, mais menacée, et qui doit mener une lutte contre ses ennemis intérieurs comme extérieurs, lesquels sont assimilés à la figure du barbare. Or nous verrons que si certaines productions culturelles s'inscrivent totalement dans cet imaginaire de la famille assiégée (notamment au cinéma, celui-ci étant plus directement soumis à la censure), les pièces du théâtre indépendant le retournent, de manières différentes selon les auteurs et les périodes : tyrannie, dévoration, paranoïa sont ainsi des motifs qui prennent à rebours le discours social hégémonique, pour donner une autre vision du monde. Mais dans les deux cas (discours social dominant, ou images alternatives du théâtre indépendant), on retrouve une matrice commune dans la mise en scène de la famille : le rejet de l'Autre. Chez les militaires, il s'agit d'une réaction héroïque et salutaire pour lutter contre l'invasion barbare ; dans le théâtre indépendant, cela se traduit par des images d'oppressions et d'anéantissements qui donnent une toute autre vision de la réalité historique et sociale. Pour autant, dans ce bannissement de l'altérité perceptible dans les représentations de tous bords, on peut percevoir une grammaire du lien social relevant de « l'hypersociété » (où le pôle du même recouvre complètement celui de l'autre), bien que la vision de ce lien tyrannique se construise différemment chez les uns et chez les autres. Notre perspective sociocritique consiste à mettre en lumière ces rapports de contiguïté entre une politique de terreur cherchant à réduire toute altérité, les images familiales du discours social dominant, et les représentations de la famille sur les planches du théâtre indépendant.

Pour autant, il ne s'agit pas de s'en tenir à la surface thématique des œuvres, bien au contraire. La socialité des pièces, c'est-à-dire ce qu'elles nous disent du social, est à creuser depuis les images mobilisées (et nous utiliserons pour cela le concept de « tache thématique » de David Viñas¹), mais surtout depuis leur « mise en texte »², selon l'expression de Claude Duchet, voire de leur mise en scène au théâtre. Autrement dit, on ne peut pas séparer de manière artificielle forme et contenu : la manière dont la dramaturgie articule l'image familiale est ce qui en définit les contours et lui donne une substance. C'est ce que la sociocritique appelle la « forme-sens ». Or cette perspective est particulièrement intéressante à l'heure d'aborder le corpus théâtral écrit pendant la dictature, car il permet de se dégager de la vulgate de la construction « métaphorique » (tel que le terme est utilisé en Argentine, au sens restreint d'allégorie codée) pour échapper à la censure. À rebours de cette totémisation du « vouloir-dire » des dramaturges, qui s'en tient à la « signification » des œuvres, nous chercherons, pour notre part, à en travailler le « sens », c'est-à-dire à appréhender la thématique

¹ Voir le chapitre 7 pour la définition de ce concept.

² Claude Duchet, « Introductions. Positions et perspectives », in Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel Van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

familiale depuis sa « force de symbolisation intrinsèque »¹, selon l'expression d'Olivier Bara, et non pas en tant qu'allégorie choisie pour crypter un message. Sans ignorer cette question du potentiel rôle politique du théâtre et du rapport communicatif avec le spectateur (sous l'angle de laquelle est toujours abordé le théâtre de cette période), nous avons fait le choix de la renvoyer à un deuxième temps de l'analyse (dans le chapitre 8), après une lecture plus directement sociocritique dans le chapitre 7.

Pendant la post-dictature, les imaginaires sociaux sont plus hétérogènes et diffus, mais on peut néanmoins dégager deux grandes tendances polarisées. La première, ayant tout de même une position hégémonique, est une forme d'exaltation post-moderne de l'individu consommateur, notamment dans les années 1980, puis 1990 à l'apogée du libéralisme. L'Argentine est vue comme un pays en voie de modernisation, réussissant son insertion sur l'échiquier de la mondialisation grâce aux réformes libérales. Tandis que l'on rabat systématiquement le politique sur la responsabilité individuelle, cette image d'un pays tournant le dos à son passé pour marcher droit vers les promesses du « premier monde » (ce qui justifie d'ailleurs le pacte de l'oubli quant aux crimes de la dictature) s'incarne dans des représentations de familles où l'on est lié par des pratiques de consommation, mais dans lesquelles les individus affirment une identité, un style, des aspirations, voire un trait de caractère un peu déjanté, qui leur sont propres. L'archétype de cet imaginaire familial à l'heure du libéralisme fonctionnaliste, ce sont les « *dysfunctional tv family* » qui envahissent le petit écran, ou les nouvelles publicités jouant avec humour des anciens mythes familiaux. Dans ces représentations, différents archétypes d'« anormaux normalisés » constituent des familles « atypiques » qui « dysfonctionnent ». Comme nous l'avons montré dans le chapitre 1, cela projette une vision de la société où l'individu est le plus petit atome du social et doit se démarquer des autres par sa personnalité, tout en assurant le bon « fonctionnement » de la machine économique et sociale (selon une perspective essentiellement instrumentale). L'expression « famille dysfonctionnelle », appliquée à tort à beaucoup de productions théâtrales, est elle-même un produit discursif (un « discours social ») émanant de ce nouvel imaginaire dominant, commun à la plupart des pays occidentaux (notamment l'Amérique du Nord dont il procède directement²). Néanmoins, l'Argentine se distingue de ces pays par un écart en termes de niveau économique, que les politiques libérales ne vont qu'aggraver. Comme nous le verrons dans le chapitre 9, l'imaginaire de la post-modernité doit s'accommoder de la condition périphérique du pays, si bien que certains sociologues parlent de « post-modernité indigente ». Autrement dit, à côté des représentations exaltant la consommation de masse, l'imaginaire social ne peut totalement omettre

¹ Olivier Bara, « Lectures sociocritiques du théâtre, "Introduction" » in *Études littéraires* n° 43, Département des littératures de l'Université de Laval, 2012, p. 7-20.

² Voir le chapitre 1 pour l'analyse et la généalogie de l'imaginaire de la « famille dysfonctionnelle » qui vient des produits culturels et des thérapies cognitivo-comportementales nord-américaines.

l'existence d'une pauvreté elle aussi massive, qui se fait également une place dans le panorama. Dans le discours social dominant, cela se ressent par une forme de culture de la peur de l'autre (autour du motif de l'insécurité) qui va justifier plus encore des pratiques de repli sur l'individu ou le cercle privé. Face à ces représentations (mais à partir de la même base de réel que sont l'absence de mémoire, les politiques libérales et la conséquente fragmentation de la société), se développe un imaginaire de la déliaison, dans lequel le traumatisme de la dictature est une matrice fondamentale, et que l'on retrouve largement dans le théâtre indépendant, comme nous l'analyserons dans le chapitre 10.

Jusqu'à l'orée des années 2000, ces deux grandes tendances imaginaires (l'agrégat d'individus autour de la marchandise, ou la déliaison), coexistent, voire s'interpénètrent. Mais la crise de 2001 va en partie reconfigurer ces deux pôles du discours social. Sans que l'imaginaire d'un monde individualiste et réifié ne disparaissent, bien au contraire, il se trouve brutalement amputé du discours célébrant la modernisation libérale et l'avancée vers la prospérité. L'effondrement général de l'économie marque aussi la chute des promesses du libéralisme et des piliers du grand récit national, comme le pays des classes moyennes, de l'ascension sociale, de l'Europe de l'Amérique latine, etc. Autrement dit, la fragmentation sociale qui couvait dans certaines représentations (notamment dans les discours sur l'insécurité) éclate au grand jour et s'incarne dans les images (retransmises en direct à la télévision) des 19 et 20 décembre 2001, comme nous le verrons dans le chapitre 9. Il en résulte une généralisation d'un imaginaire de la crise et du chaos (alors qu'avant, ce n'était pas le discours social dominant), mais aussi l'élaboration progressive de nouveaux grands récits pour tenter d'appréhender et de sémiotiser cet effondrement. L'imaginaire du désordre, du «*quilombo*» (expression sur laquelle nous reviendrons dans les chapitres 9 et 11) s'accompagne donc parallèlement d'un imaginaire de la reliaison, notamment à partir de 2003-2004, perceptible également dans certaines formes émergentes du théâtre indépendant à cette période.

Ce sont ces points de contact entre les dynamiques de la société, l'imaginaire social et les familles représentées sur les planches du théâtre indépendant que nous proposons à présent d'analyser en détails dans un corpus de pièces écrites pendant la dictature (dans la Deuxième Partie), puis la post-dictature (dans la Troisième Partie).

Deuxième partie

Le théâtre du lien tyrannique : Dictature et anéantissement de l'Autre

«*Músicas, risas y el amor por sobre todas las cosas*»¹ : voilà ce que nous promet la bande d'annonce de *¡Que linda es mi familia!*², un film tout à la fois joyeux et mélodramatique qui triomphe au cinéma (avec plus d'un million de spectateurs), en 1980, en pleine dictature militaire. C'est la dernière mouture des studios de production Chango fondés en 1976 qui égrènent depuis leurs débuts – coïncidant justement avec ceux de la Junte – des comédies familiales prisées par le public et complaisantes à l'égard du pouvoir en place³.

Car depuis que les militaires ont entrepris de « réorganiser » le pays (à travers une dictature féroce pudiquement baptisée «*Proceso de Reorganización Nacional*»), la famille est partout. Des discours officiels de Videla et autres ministres, aux productions culturelles les plus grand public, la famille est brandie comme la pierre angulaire de la reconstruction de la Nation sur de nouvelles bases. Des bases saines, morales, pieuses, purgées de tout élément subversif, guéries de toute infection, et qui permettront de retrouver la cohésion nationale et le goût du bonheur en famille. La rhétorique politique des militaires réactive ainsi la vieille métaphore comtienne de la famille comme cellule de base de la société. Face à la disgrégation du corps social dans un contexte de crise aigüe – qui légitime dans le discours officiel la prise de pouvoir par les Forces Armées – il faut agir sur le fondement naturel de la société (les familles) pour l'assainir et stabiliser l'ordre social. Les communiqués officiels des militaires, les médias autorisés ou encore les prêches des ministres du culte ne cessent de rappeler aux parents qu'ils sont les responsables de la trajectoire idéologique de leurs enfants, et par la même du bon rétablissement de la Nation. Une nouvelle devise nationale, «*Dios, Patria, Hogar*» (aux tristes réminiscences pour un lecteur français), vient même couronner ce retour en grâce de la famille naturelle et sacrée, comme pilier de l'ordre social. Après plusieurs décennies d'agitation sociale et politique sous l'influence néfaste de groupes « contre-nature » comme les syndicats, les divers mouvements péronistes (Perón ayant rompu définitivement avec le familialisme bon teint de ses débuts en légalisant le divorce en 1954) ou pire encore les guérillas socialistes infestées de femmes libérées et d'athées apatrides cherchant à mettre à mort la sacro-sainte institution, les militaires entendent consolider l'unité familiale pour sauver la Nation. Et ils ont une lecture pour le moins radicale des

¹ Bande d'annonce du film *¡Qué linda es mi familia!* (1980) de Palito Ortega, disponible en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=Nf4bs4mRaV4>, consultée le 14 février 2018. Tout en ayant une intrigue de surface tout à fait bon enfant, le film fait un vibrant éloge de la Marine et des Forces Armées, en syntonie avec la propagande officielle.

² Le film est disponible en ligne, en version intégrale : <https://www.youtube.com/watch?v=Un9rcacGQP8>, consulté le 15 février 2018.

³ Pour un panorama des films des studios Chango et une analyse de leurs affinités avec la dictature, voir Leo Aquiba Senderovsky, «*El cine argentino en dictadura : Dos locos en el aire (1976) y Brigada en acción (1977)*», billet de blog du 24 mars 2013, en ligne <http://leosenderovsky.com.ar/blog/2013/03/el-cine-argentino-en-dictadura-dos-locos-en-el-aire-1976-y-brigada-en-accion-1977/> (consulté le 15 février 2018).

préceptes hygiénistes d'assainissement, consubstantiels à l'idée de « cellule de base ». La figure centrale du médecin, chargé de discipliner les corps individuels, familiaux et sociaux, chez les libéraux comtiens¹, se durcit dans son appropriation par la Junte, et fait place à la figure du chirurgien qui ne soigne que par amputation. Il faut éliminer les cellules cancéreuses, ce qui se traduit concrètement par une répression brutale et surtout, par ce qui fait la singularité de cette Junte, la mise en place d'une politique d'État de disparition systématique des personnes.

Du point de vue des affects qui traversent les corps sociaux, on a donc une situation paradoxale, tiraillée par des dynamiques antagonistes. D'un côté l'instauration d'un état de terreur, de défiance généralisée et de peur quotidienne face à la réalité d'une répression sauvage qui n'est qu'un secret de Polichinelle, et d'un autre, l'exaltation de la joie, de la paix retrouvée, du rire et de l'amour, comme dans les comédies familiales produites par Chango. Dans les deux cas, la famille est l'épicentre de ces dynamiques, la surface d'inscription de ces affects. Alors que toute activité politique est interdite, c'est dans la famille que l'on fait l'expérience de la terreur, à travers la disparition d'un proche ou d'un enfant, et c'est dans les relations familiales encore que peuvent émerger des résistances, comme l'a montré le mouvement des Mères de la Place de Mai². Mais c'est aussi dans la famille, dans son image polie, lisse, apparemment naturelle et apolitique, que la société va chercher un reflet positif et réconfortant – fût-il fallacieux – d'elle-même, ce qui explique l'énorme succès d'un cinéma complaisant, faussement frivole et terriblement conservateur. Car derrière les cascades rocambolesques du jeune premier, interprété par le chanteur Palito Ortega qui ponctue le film de ses couplets cadencés, les pitreries de la célèbre actrice Niní Marshall, et l'intensité lacrymale des scènes de tête-à-tête, ce qui se joue dans les comédies familiales comme *¡Qué linda es mi familia!* (1980), *Vivir con alegría* (1978) ou *La familia está de fiesta* (1979) ne relève pas du pur divertissement. Non seulement on y vante les mérites d'un modèle familial traditionnel et patriarcal, au diapason des valeurs morales promues par la dictature, mais elles portent un certain imaginaire qui va au-delà du familialisme bien-pensant et qui est étroitement lié à la vision du monde de la Junte : celui de la famille assiégée. Si les séries familiales à la télévision, comme *La familia Falcón* ou *Los Campanelli*, insistaient déjà, depuis les années 60 sur l'unité indéfectible d'un groupe familial structuré par une stricte répartition des rôles³, la nouveauté de ce cinéma zélé pendant la dictature, c'est que cette cellule familiale n'est plus seulement inséparable, elle est soudée face à d'autres. Confrontée à une altérité menaçant son équilibre, la famille se replie sur une logique du clan, elle définit un intérieur et un

¹ Voir le chapitre 2.

² Sur le déplacement de l'activité politique dans l'espace privé du foyer et la politisation progressives de pratiques sociales privées, voir Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983*, op.cit.

³ Voir le chapitre 2.

extérieur hermétiques, une ligne de partage entre le cercle clos à protéger et la menace exogène du chaos. Le prix à payer pour avoir une jolie famille, toujours joyeuse et festive, semblent nous dire ces comédies, c'est la clôture, meilleur rempart contre le désordre et les fauteurs de trouble. Dans *La familia Falcón*, le générique chantait simplement le bonheur de l'être-ensemble («*Juntitos, juntitos, juntitos, unidos descubrieron lo hermoso que es vivir de una ilusión*»), tout comme le slogan de *Los Campanelli*: «*No hay nada más lindo que la familia unida*». Or dans les comédies familiales produites pendant la dictature, le bonheur autrefois évident semble être soumis à condition, fragile, menacé, et les thèmes musicaux se teintent d'accents belliqueux. Ainsi, dans *¡Qué linda es mi familia!*, il n'est pas anodin que la tête d'affiche interprète un officier de la Marine chantant sa fierté de défendre les frontières (de la famille et de la patrie) : «*Me gusta el mar, soy guardián de mis fronteras, donde empieza mi bandera se terminan las demás*». Une fois la médiocre intrigue dénouée et la famille préservée, la comédie s'achève sur fond d'hymne à la joie par un message qui défile sur l'écran, en guise de morale : «*Los soles podrán nacer o morir, pero mientras nuestra breve luz no se extinga, en la familia encontraremos la alegría y la belleza de un eterno amanecer*». Derrière les rythmes festifs, se cache une vision de la famille comme dernier refuge, bastion presque militaire, territoire à défendre ou à reconquérir. Autrement dit, dans ces productions culturelles autorisées, se reflète un imaginaire familial et social de la clôture, du rejet de l'altérité et du retranchement (au sens presque guerrier) sur l'entre-soi.

Or cette figure de la forteresse assiégée est justement le point nodal de la rhétorique de la Junte qui cherche à retrouver un être-ensemble national homogène et fantasmé. En effet, le projet politique et social de la dictature est un disciplinement total de la société, un anéantissement absolu de l'altérité, une convergence forcée vers la similitude. En d'autres termes : l'imposition d'une grammaire du lien tyrannique, rejetant tout fonctionnement dialectique et ne reposant que sur l'assimilation ou l'élimination. En termes ricoeurien, le pôle du même asphyxie puis écrase celui de l'autre, pour ébaucher la tessiture sociale d'une « hypersociété », selon la typologie de Jacques Généreux¹. Impulsée de main de fer depuis le sommet d'un État terroriste, cette dynamique du lien tyrannique se diffracte à tous les niveaux du corps social, de la Nation à la famille, infuse l'imaginaire et se reflète dans les productions culturelles de l'époque. Car si ce qu'on appelle le « cinéma de famille », héraut de la « Réorganisation Nationale », se fait le relais complaisant de cette grammaire du lien despotique, on la retrouve également à l'œuvre au théâtre, sur les planches d'une scène indépendante on ne peut plus éloignée idéologiquement du pouvoir en place. Loin de l'apologie du bastion familial, et dans l'étroite marge de création qui leur est laissée par un contexte de censure et de répression brutale, les

¹ Voir le chapitre 5.

dramaturges du circuit indépendant s'emparent eux aussi d'images familiales pour tisser des pièces qui toutes sont traversées par un lien tyrannique, de manières distinctes selon les auteurs et surtout selon l'année de production. Comment les familles mises en scène par le théâtre indépendant traduisent-elles cette grammaire du lien tyrannique qui paralyse le corps social sous le joug de la dictature ? Quelles sont les différentes stratégies dramatiques mises en place ? Et comment les dramaturgies évoluent-elles avec la situation politique entre 1975 à 1983 ?

Dans un premier temps, nous reviendrons dans le chapitre 6 sur le contexte social, historique et culturel dans lequel s'instaure la dictature militaire de 1976. Car si celle-ci est, sans conteste, la plus répressive qu'ait connue l'Argentine, il faut néanmoins la resituer dans l'histoire politique du pays (émaillée d'autres régimes autoritaires) pour comprendre son fonctionnement et sa relative acceptation. Cette généalogie du lien tyrannique sera notamment l'occasion de revenir sur l'imaginaire fondateur civilisation contre barbarie, qui reste à la base des discours de la Junte et que le théâtre va tout particulièrement travailler dans cette période. Nous évoquerons également, dans ce chapitre contextuel, le théâtre immédiatement antérieur à notre corpus principal (fin des années 1960, début des années 1970) afin de mieux percevoir ensuite les inflexions qui caractérisent la production théâtrale en contexte autoritaire fortement répressif.

Dans le chapitre 7, nous entrerons pleinement dans l'analyse dramaturgique du théâtre produit dans le circuit indépendant pendant la dictature militaire. Dans l'ensemble des œuvres de la période que nous avons pu lire et étudier, domine un motif : celui de l'anéantissement de l'altérité. Or face à la censure, la famille est plus que jamais mobilisée dans les fictions et s'affirme comme support d'un imaginaire du lien tyrannique, qui fait écho aux dynamiques sociales qui structurent « l'hypersociété » en contexte autoritaire. Après avoir décortiqué la stratégie de la Junte d'écrasement total de l'altérité, nous dégagerons des « taches thématiques » récurrentes (selon le concept de David Viñas) qui déclinent dans les fictions familiales ces tendances à la dissolution de l'altérité, par l'imposition de la similitude. Tyrannie, narcissisme, dévoration et paraonía guideront ainsi notre analyse des figures familiales dans le théâtre de 1975 à 1983.

Dans le chapitre 8, nous reviendrons sur la question de la potentielle intentionnalité métaphorique des dramaturges, notamment quand ils mobilisent l'image familiale. S'il est certain que certains transposent à dessein les dynamiques politiques et sociales au cœur de la micro-société familiale dans la fiction, ce geste d'encryptage sémantique est loin d'être une évidence. Bien souvent, les représentations dramatiques de la famille portent une vision du monde qui dépasse largement le vouloir-dire des dramaturges (si tant est qu'il y en ait un) car elles cristallisent inconsciemment un

imaginaire du lien. Aussi tâcherons-nous d'analyser les stratégies dramatiques et les enjeux de réception des pièces de notre corpus, en nous extrayant de l'évidence du geste allégorique et en soulignant l'évolution du vouloir-dire et du pouvoir-dire au fil de la dictature militaire et de la transformation des rapports de force.

Chapitre 6

Généalogie du lien tyrannique : violence politique, disciplinement social et théâtre engagé en Argentine

«No hay campos de concentración en todas las sociedades. [...] No todos los poderes son concentracionarios. Explorar sus características, su modalidad específica de control y represión es una manera de hablar de la sociedad misma y de las características del poder que entonces se instauró y que se ramifica y reaparece, a veces idéntico a veces mutado, en el poder que hoy circula y se reproduce.»

Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*¹

Avant d'entrer pleinement dans l'analyse des pièces écrites pendant la dictature, il faut s'attarder sur leur contexte de production pour comprendre précisément comment les logiques d'un lien tyrannique pénètrent le corps social et le champ théâtral, sous la domination de la dictature militaire. Il s'agit de dégager les dynamiques fondamentales à l'œuvre dans cette « hypersociété », sous le joug d'un appareil d'État répressif et terroriste², d'en déplier le fonctionnement, mais aussi les racines historiques, et d'analyser comment elles produisent des subjectivités sociales et individuelles marquées au fer rouge par un lien tyrannique, c'est-à-dire par une conception du vivre-ensemble synonyme d'être-identiques. Ces dynamiques sociales spécifiques sont des contraintes pesant sur les conditions de production d'un théâtre jugulé et menacé, mais elles constituent également un matériau que travaillent les dramaturgies de la dictature, dans la surface des conflits abordés, comme dans le tissage profond de la théâtralité. Pour comprendre la spécificité de ces dramaturgies créées sous la dictature, nous aborderons également, dans cette partie de contextualisation, des productions théâtrales antérieures à *Telarañas* de Pavlovsky (pièce inaugurale de notre corpus de la période dictatoriale), afin de mettre en évidence les glissements dramaturgiques qui s'opèrent au seuil du régime autoritaire, et d'étayer notre analyse socio-critique en synchronie et en diachronie.

¹ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 28.

² Pour le qualificatif de « terroriste », voir Eduardo Duhalde, *El Estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Caballito S.R.L., 1983.

Longtemps, la dernière dictature militaire argentine (1976-1983) a été pensée comme un monstre de l'histoire nationale. Le monstrueux, c'est ce qui sort du cours normalisé des choses, ce qui échappe à toute rationalité, qu'on ne peut expliquer, qui n'a d'autres logiques que celles de la folie. C'est un état d'exception, une aberration historique, que la société non seulement rejette comme quelque chose de honteux, mais surtout met à distance d'elle-même, qu'elle ne reconnaît pas comme un produit cohérent et intégré à son histoire, mais comme une sorte de dérapage hasardeux, de folie passagère, d'accident dont on n'est pas vraiment responsable. La fameuse « théorie des deux démons », qui présente la dictature comme un affrontement entre guérilleros barbares et militaires sanguinaires, fondement du récit officiel durant les premières années de post-dictature, traduit cette désolidarisation du corps social par rapport aux événements politiques récents. À l'inverse, un des grands mérites du formidable ouvrage de Pilar Calveiro – ex-disparue¹ devenue une éminente chercheuse en sciences politiques – est de penser les atrocités de la dictature comme l'émanation d'un pouvoir qui n'est pas sorti de nulle part, mais s'enchevêtre à une trame sociale et historique spécifique. Comme elle l'énonce dans la citation en épigraphe, les formes de domination mises en place par la Junte, même quand elles sont nouvelles (comme c'est le cas du dispositif concentrationnaire) s'enracinent dans des structures et des modes de circulation du pouvoir profondément ancrés dans la société. Autrement dit, tout pouvoir – eût-il l'air monstrueux – est lié à une trame sociale, à son histoire, et à une certaine grammaire du lien intériorisée et normalisée ; il n'est jamais totalement exogène à la société sur laquelle il s'exerce. Les périodes de démesure et d'hypertrophie du pouvoir (comme pendant la dictature), loin d'être un faux-pas monstrueux, peuvent ainsi devenir les révélateurs de structures profondes de la société, comme l'explique Pilar Calveiro :

Parto de la idea de que el Proceso de Reorganización Nacional no fue una extraña perversión, algo ajeno a la sociedad argentina y a su historia, sino que forma parte de su trama, está unido a ella y arraiga en su modalidad y en las características del poder establecido. [...] es precisamente en los períodos de «excepción», en esos momentos molestos y desagradables que las sociedades pretenden olvidar, colocar entre paréntesis, donde aparecen, sin mediaciones ni atenuantes, los secretos y las vergüenzas del poder cotidiano.²

Comment la société argentine a-t-elle pu « enfanter » la Junte et son dispositif de pouvoir spécifique : la disparition de personnes ? Rappelons d'abord que le *Proceso de Reorganización Nacional* n'est que la dernière variante (tout en étant la pire) d'un long chapelet de dictatures

¹ L'expression « ex-disparu » peut sembler étrange, mais elle est employée sciemment en Argentine pour désigner les personnes ayant survécu aux camps de concentration afin de souligner que, même lors de leur détention, ils n'ont jamais été des « prisonniers » politiques, mais des « disparus » dont on n'avait plus aucune trace jusqu'à leur « réapparition » quand ils ont été libérés ou se sont échappés. Le terme de « ex-prisonnier » est ainsi réservé aux personnes qui ont été détenues dans des prisons de droit commun où leur existence n'était pas niée et où ils pouvaient éventuellement recevoir des visites, contrairement à la logique de disparition des camps de concentration.

² Pilar Calveiro, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, op.cit., p. 27-28.

auxquelles a été soumise l'Argentine à partir de 1930. L'une de nos hypothèses est que cette violence politique structurelle au XX^e siècle s'enracine dans une certaine vision du corps social et de son disciplinement par le pouvoir qui remonte à la période de construction de la Nation au XIX^e siècle. En effet, le grand paradoxe qui tiraille la société argentine, depuis l'Indépendance, c'est l'extrême diversité de sa population qui conforme un kaléidoscope d'identités, d'origines et de cultures, conjugué à une vision du monde, elle, binaire et fortement polarisée, qui se traduit dans un axe civilisation contre barbarie. Bien évidemment, il n'est pas d'explication monocausale ou de fatalité historique, et il serait abusif d'attribuer l'émergence d'une dictature comme celle de 1976 au seul imaginaire social de l'exclusion de l'Autre, incarné dans le Barbare. Néanmoins, il est primordial, pour sortir d'une vision « mythologique »¹ de la Junte comme monstre et aberration inexplicable, d'en explorer les racines idéologiques au plus profond du corps social, car c'est à partir de ce terreau imaginaire commun que le théâtre, consciemment ou non, travaille cette période d'oppression.

I. Civilisation et barbarie : un imaginaire social de l'exclusion

Cette dichotomie fondatrice, qui est à la fois le point de départ du projet libéral de construction nationale et le conflit matriciel de la littérature argentine (comme l'a brillamment montré David Viñas²) ne cesse d'être déclinée, tout au long des XIX^e et XX^e siècles, par les discours politiques et la production culturelle, pour configurer un véritable « imaginaire social »³. Or cet imaginaire de la barbarie est fondamental pour comprendre la manière dont les différents gouvernements ont discipliné le corps social et instauré une grammaire du lien tendant structurellement à l'écrasement de l'autre par le même. Car le barbare, c'est l'Autre absolu, celui qui m'est totalement étranger, celui avec lequel je ne peux établir aucune communication (comme le suggère l'étymologie du mot), aucun lien dialectique, celui qu'on ne peut pas « intégrer » (avec sa différence), mais qui doit être « assimilé » (en gommant sa différence) ou éliminé. Tel est le paradoxe d'une société multiforme et kaléidoscopique qui tend souvent à penser ses enjeux identitaires et politiques en termes d'opposition binaire où le complexe maillage social est réduit à une logique de pur affrontement. La violence politique

¹ Nous utilisons ici l'adjectif « mythologique » dans le sens où l'emploie Roland Barthes, c'est-à-dire une vision construite dans une fixité illusoire, figée et déshistoricisée. Voir Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*

² David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortazar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.

³ Sur comment l'imaginaire social peut être instituant pour les sociétés, voir Cornélius Castoriadis et Paul Ricoeur, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016.

endémique peut être en partie vue comme le produit d'une tension structurelle entre l'hybridité du tissu social et l'unicité (et non pas l'unité) recherchée par le pouvoir¹. Du projet libéral de modernisation au XIX^e à la Junte militaire de 1976, on retrouve régulièrement dans les discours du pouvoir cette polarisation entre ce qui serait un ordre social civilisé (à faire advenir pour les libéraux, à sauver ou rétablir pour les putschistes) et les barbares qui menacent cet ordre (indiens, fédéraux et *gauchos* au XIX^e, émigrés pauvres au début du XX^e, subversifs dans les années 1970). Or cette vision du monde polarisée justifie une certaine pratique du pouvoir visant à réduire la barbarie à la civilisation, c'est-à-dire à considérer ceux qui s'opposent à l'ordre social, non pas comme des adversaires politiques (avec lesquels peut s'établir un conflit dialectique), mais comme des étrangers irréductibles, des ennemis à abattre.

Omniprésent dans la rhétorique du pouvoir, la ligne de partage civilisation/barbarie est aussi sans cesse interrogée par le théâtre pendant la dictature, comme s'il était évident que c'était là que se trouvaient en quelque sorte les « racines du mal ». Rares sont les pièces de la période où ne se profile pas, d'une manière ou d'une autre, cette dichotomie, et certaines pièces, comme *For export* de Patricio Esteve ou *El nuevo mundo* de Carlos Somigliana², en font même l'épine dorsale du conflit dramatique. Elle s'articule d'autant mieux au thème de la famille, également omniprésent, qu'ils reposent tous deux sur une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, le même et l'autre, qui peut aisément traduire une grammaire du lien tyrannique. La genèse de cet imaginaire social se trouve dans la guerre civile entre les fédéraux (favorables à une république fédérale, incarnation de la barbarie dans l'histoire officielle) et les unitaires libéraux (centralistes et parangons du progrès et de la civilisation) au XIX^e siècle. Après l'Indépendance, la définition de la jeune Nation argentine engendre, en effet, de nombreux dissensus, notamment quant à la question de l'organisation administrative et politique du pays. Les fédéraux, menés par les *caudillos* de province et le Libérateur José Artigas souhaitaient une république fédérale où toutes les régions seraient autonomes et égales. De l'autre côté, les unitaires défendent une Nation fortement centralisée où le pouvoir serait concentré à Buenos Aires, condition *sine qua non*, selon eux, pour la mise en place de politiques de modernisation sur tout le territoire. C'est parce que l'imaginaire social a été fixé par les discours du clan unitaire (notamment par Domingo Sarmiento) que les fédéraux sont devenus l'incarnation de la barbarie. Leur désir d'égalité entre les provinces y est ainsi analysé en termes de préservation jalouse de petits pouvoirs locaux par des *caudillos* violents et sans éducation, refusant de se soumettre au pouvoir d'un État libéral et modernisateur, ce qui n'est ni totalement faux,

¹ Nous insistons sur la nuance « en partie » car il y a bien entendu bien d'autres explications à la multiplication des putschs en Argentine, en particulier le poids de l'armée et sa proximité permanente avec le pouvoir.

² Ces deux pièces qui ont fait partie du cycle *Teatro Abierto* de 1981 sont publiées dans le volume *Teatro Abierto 1981: 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A., 1981.

ni tout à fait vrai, comme toute explication monocausale. Aujourd'hui, si l'Argentine est officiellement une république fédérale, dans les faits, c'est un pays très fortement centralisé, comme le laisse entendre ce dicton populaire argentin : «*Dios está en todos lados, pero atiende en Buenos Aires*».

Or cette période constitue justement – et ce n'est pas anodin – le cadre spatio-temporel d'une des pièces centrales de notre corpus *La Malasangre*, de Griselda Gambaro, qui travaille sciemment la filiation entre ces origines mythiques de la barbarie et la violence politique contemporaine au drame. En effet, la première didascalie nous indique que l'action se déroule aux alentours de 1840 et décrit un intérieur bourgeois qui pourrait correspondre au typique décor réaliste du drame familial ou des comédies de mœurs (avec sa profusion de meubles, un piano, et même la matérialisation des portes et des fenêtres de cet intérieur), si cet effet de réel n'était pas brisé par la couleur dominant l'espace scénique, littéralement baigné de rouge – et on peut imaginer que dans la mise à scène, les jeux de lumières accentuent encore ce contraste entre la lourdeur du réalisme bourgeois et l'imaginaire sanguin :

Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate. La vestimenta de los personajes varía también en distintas tonalidades de rojo. Una gran mesa de roble lustrado, enteramente vacía, un sofá, tres sillas de alto respaldo y un pesado mueble, aparador o cómoda, con candelabros. Un piano en un extremo. Dos puertas laterales y a foro, una ventana con cortinas.¹

Avant même le début de l'action dramatique, le décor fait immédiatement écho, pour un spectateur argentin, à l'imaginaire social de la barbarie. Car outre l'agression sensorielle que suppose une vision saturée de rouge, la couleur ainsi que le cadre temporel sont une allusion historique aux fédéraux, qui avaient fait du rouge (la «*divisa punzó*») leur marque distinctive pendant la guerre civile (1829-1852). De plus, au lever du rideau, il y a déjà un personnage en scène, parfaitement intégré à ce décor pourpre, le père, droit, de dos, comme une figure inquiétante et déshumanisée qui renvoie instantanément au personnage de Juan Manuel de Rosas, leader des fédéraux, dépeint dans le récit officiel comme un dictateur sanguinaire, cristallisant l'imaginaire de la barbarie : «*El padre que viste de rojo muy oscuro, casi negro, está de pie, de espaldas, enteramente inmóvil, y mira hacia abajo a través de los vidrios de la ventana*»². Ces parallèles ne sont pas des rapprochements historiques établis par des analystes pointilleux, mais des évidences pour un spectateur qui baigne dans cet imaginaire social, qui a appris à l'école cette genèse mythifiée de la Nation, et qui est familier de représentations iconographiques fixant visuellement cet imaginaire, comme les portraits ci-dessous de Rosas et sa fille. C'est justement parce que ce sont des évidences sémiotiques, c'est-à-dire des images évoquant spontanément la barbarie pour le spectateur, que Gambaro choisit de baser sa pièce sur ce cadre spatio-temporel

¹ Griselda Gambaro, *La malasangre* (1982), Buenos Aires, Cántaro Editores, 1999, p. 57.

² *Ibid.*, p. 57.

dix-neuviémiste (construit par une esthétique hybride entre réalisme et symbolisme), et un duo protagoniste père-fille dans le système de personnages (Benigno et Dolores), qui évoque le tandem mythifié de Juan Manuel de Rosas et sa fille Manuela Rosas (égérie symbolique du camp des fédéraux).



Figure 24 - Juan Manuel de Rosas (1850) par Fernando García del Monilo et Retrato de Manuela Rosas de Terrero (1840) par Prilidiano Pueyrredón¹

Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur les enjeux des reconfigurations dramatiques de cet imaginaire civilisation/barbarie par le théâtre sous la dictature, mais pour mieux les saisir, expliquons brièvement comment il s'est cristallisé dans le récit fondateur de Domingo Sarmiento, *Facundo*², puis s'est traduit par une politique modernisatrice de « civilisation » des barbares. L'œuvre de Sarmiento, à mi-chemin entre l'histoire, le pamphlet et la fiction, raconte la vie du chef de guerre fédéral Juan Facundo Quiroga, qui fonctionne comme un double de Juan Manuel de Rosas. Le pouvoir de Rosas et de Facundo est décrit comme un pur exercice de la violence et des instincts (comme celui du père de la horde sauvage, tel que le décrira Freud quelques décennies plus tard) qui assoit un ordre social pré-politique et barbare. Selon Sarmiento, la diffusion de la civilisation (les Lumières européennes, la modernisation économique et sociale, le progrès au sens positiviste et comtien du terme) est freinée en Argentine par les conditions géographiques du pays (l'isolement et la dispersion de la population disséminée sur un territoire immense) et surtout par la condition sociale et raciale de ses habitants qui sont en grande majorité des ruraux, illettrés et métissés : « *de la fusión de estas tres familias (indio, español, negro) ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su amor a la*

¹ Source : Wikipédia.

² Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), México, Editorial Porrúa, 1997.

ociocidad e incapacidad industrial»¹, écrit-il. La barbarie a donc avant tout une composante raciale et s'incarne prioritairement dans les figures du *negro* (celui qui est basané – indien, noir ou métis – par opposition au blanc) et du *gaucho* (le *criollo*, le natif argentin, par opposition à l'émigré européen), porteurs d'un sang corrompu («*mala sangre*» écrit Sarmiento, expression à laquelle fait explicitement écho le titre de la pièce de Gambaro). Au contraire, aux avant-postes de la civilisation, on trouve les blancs, les Européens, les écrivains cultivés et le milieu urbain : «*La ciudad es el centro de la civilización argentina española europea*, continue Sarmiento ; *allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos*»². Ainsi, à partir du clivage fondateur civilisation/barbarie, Sarmiento dessine toute une constellation d'oppositions structurantes qui seront sans cesse déclinées dans les discours politiques et les productions culturelles argentines : ville/campagne, blancs/negros³, élite/peuple, modernité/tradition, raison/instincts, Europe/Amérique, *logos/violence*, esprit/corps, mais aussi intérieur protecteur/extérieur sauvage⁴, etc. Une fois ce constat posé, et le conflit théorisé et illustré à travers le personnage archétypal de Facundo, Sarmiento, dans la dernière partie de son ouvrage, esquisse une solution au problème du pays : il faut civiliser les barbares, pour le bien de tous, à travers une politique étatique d'instruction, de modernisation et d'homogénéisation culturelle, et le recours à une émigration européenne massive afin de remédier aux déficiences raciales des autochtones : «*De eso se trata: ser o no ser salvaje*»⁵, résume-t-il sur un ton shakespearien.

Une fois la guerre civile entre unitaires et fédéraux terminée, l'énoncé programmatique de Sarmiento est mis en œuvre par le pouvoir libéral (à partir des années 1870) à travers la modernisation de l'économie et l'appel à l'«*aluvión migratorio*»⁶, la campagne d'instruction (qui prend la forme d'une croisade civilisatrice), mais aussi par la conquête militaire des confins du territoire, en particulier avec la *Conquista del desierto* menée par le général Roca en Patagonie d'une manière bien peu policée et « civilisée » (à tel point que certains historiens n'hésitent pas à la qualifier de génocidaire car elle a signifié l'extermination d'une grande partie de la population indienne⁷). La doctrine de Roca, énoncée

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Nous laissons le mot « *negro* » en espagnol car il renvoie en Argentine à toute personne ayant la peau foncée (populations d'origine africaine ou indienne, mais aussi n'importe qui étant brun ou ayant la peau mate) alors que le mot « noir » en français est beaucoup plus restrictif.

⁴ David Viñas fait d'ailleurs une très belle analyse du topos littéraire argentin qui oppose systématiquement l'espace intérieur de l'écrivain cultivé, dans sa maison ou sa bibliothèque (associé à son espace extérieur spécifique qui est le voyage initiatique en Europe, terre de civilisation) et l'extérieur sauvage du continent américain et de ses habitants, avec une correspondance toute romantique entre le peuple barbare et son milieu, voir David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortazar*, Buenos Aires, op.cit.

⁵ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, op.cit.

⁶ Sur ce point, voir le chapitre 3.

⁷ Voir par exemple Felipe Pigna, *Los mitos de la historia argentina. 2. De San Martín al granero del mundo*, Buenos Aires,

devant le Congrès le 13 septembre 1878 pour faire valoir son projet de campagne, est d'ailleurs sans ambiguïté : «*absorción o asimilación*», «*sometimiento o desalojo de los indios bárbaros de la pampa*». Derrière la promesse du «*crisol de razas*» (élément de langage clef de la rhétorique libérale qui semble envisager une nation plurielle et multiculturelle), se cache une réalité bien plus monolithique, celle de l'élimination des « barbares », qui débouchera sur un autre mythe clef de l'imaginaire social : celui de l'Argentine blanche, avant-poste européenisé de la civilisation en terres barbares américaines. Ce mythe traduit l'invisibilisation des populations non-blanches du récit national et leur éviction culturelle, faisant suite à leur élimination physique, dans un geste que Viñas qualifie de « darwinisme social » : «*la Argentina tenía que ser el país más europeo, el privilegiado enclave del "espíritu universal" en medio de un continente de "tierras calientes"*»¹. Ainsi, l'imaginaire social argentin s'est-il greffé sur ce mythe fondateur de la croisade civilisatrice contre la barbarie, qui enracine la Nation sur une grammaire du lien exclusive et tyrannique définissant un dedans et un dehors sans concession. Le clivage catégorique, sans maillage dialectique possible, posé par Sarmiento, puis repris par la rhétorique politique, établit une pratique et un imaginaire politiques et culturels extrêmement binaires et polarisés.

Dès lors, les multiples gouvernements *de facto* qui parsèment tristement l'histoire politique du pays à partir de 1930 (putsch du général Uriburu) réactivent systématiquement la rhétorique de la croisade contre la barbarie pour justifier leurs actions. De l'autoproclamée *Revolución Libertadora* d'Aramburu en 1955 à la Junte militaire de 1976, en passant par la *Revolución Argentina* de Onganía, Levingston et Lanusse (1966-1973), le pouvoir autoritaire prétend toujours défendre la véritable essence de l'argentinité («*el ser argentino*»²) – dans une conception uniciste et biologique de la Nation qui explique la récurrence de la métaphore famille-Nation dans la rhétorique officielle – contre les divers agents du chaos et de la barbarie : péronistes, militants syndicaux et étudiants, mouvements socialistes, communistes et bien sûr guérillas marxistes. Lola Proaño Gómez analyse par exemple en détails cette pensée binaire du pouvoir pendant la *Revolución Argentina* (1966-1973), et ce qu'elle définit comme un «*afán homogeneizador*»³ qui constitue la feuille de route du gouvernement *de facto* :

La preocupación por la definición de la nacionalidad se muestra con claridad en el discurso de Onganía, cuando muy específicamente señala que uno de los fines de la «Revolución Argentina» es el de «enseñar a ser argentino y a pensar en argentino» y afirma que la definición del «ser nacional» es la «base normativa esencial» de la política del Estado (Onganía, mayo 1967). La creencia en una esencialidad que define lo argentino refleja una concepción del mundo rígida e

Planeta, 2005, ou les travaux d'Osvaldo Bayer. Signalons qu'une autre part considérable des populations indiennes et noires a par ailleurs été tuée en première ligne lors de la guerre de la Triple Alliance contre le Paraguay (1864-1870).

¹ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortazar*, *op.cit.*, p. 16.

² Voir Lola Proaño Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*, *op.cit.*

³ *Ibid.*, p. 94.

inmodificable, a la que todos los ciudadanos deben acoplarse para lograr la «unidad espiritual de la república» (*ibid*); al mismo tiempo, niega la argentinidad a todos aquellos cuyas características o creencias se apartan de dicha esencia.¹

[...] se buscaba claramente la homogeneización mediante un proceso autoritario de la eliminación de las diferencias por medio de la imposición vertical de decisiones, diagramas y planes económicos, que pretendían hacer despegar a la Argentina en su marcha hacia el progreso.²

On voit bien ici le mirage du progrès et de la modernisation (que l'on retrouve avec la Junte militaire de 1976) qui puise dans l'imaginaire social de la lutte civilisatrice contre la barbarie les éléments de justification d'une politique autoritaire :

El ancestro histórico nacional que el discurso militar se adjudica inviste a las Fuerzas Armadas, y a Onganía en particular, de la autoridad necesaria para reprimir a los bárbaros, los «otros», en nombre de esa misma historia que los consagra. Asocian la identidad nacional con el icono de la familia nacional, el orden, la civilización, la justicia y la participación de la sociedad ordenada y jerarquizada.³

Bien évidemment, cet imaginaire social n'explique pas en soi l'histoire troublée de l'Argentine, mais sa prégnance dans les discours aussi bien politiques que culturels peut être une manière de sémiotiser une tendance profonde à l'écrasement de l'altérité, liée à une conception de l'identité nationale monolithique, et à une vision du monde et du corps social binaire et exclusive : d'un côté les vrais Argentins, de l'autre les traîtres à la patrie ; d'un côté la raison, de l'autre, la folie ; d'un côté la civilisation, de l'autre, la barbarie. Autrement dit, c'est sur le terreau imaginaire du clivage mythique civilisation/barbarie que la société semble penser – pour la justifier ou la réprouver – une certaine grammaire du lien tyrannique, dont la forme la plus extrême prend corps avec la Junte militaire de 1976. Celle-ci s'inscrit d'ailleurs ouvertement dans cet héritage en proclamant la lutte salutaire contre les « messagers de la barbarie ». Parmi de nombreuses autres occurrences de l'expression, on peut citer, à titre d'exemple juteux, les propos d'un militaire proche de la Junte, Julio Oluezábal, qui fait un portrait presque psychiatrique des guérilleros sauvages aux pulsions primitives (comme si leur action n'avait aucune vraie portée politique) : «*Los mensajeros de la barbarie [...] buscan en el crimen y en los más torpes y cobardes atentados un escape a sus pasiones incontroladas*»⁴.

Entre rhétorique officielle et réappropriations alternatives, notamment par le théâtre indépendant, l'axe civilisation/barbarie devient ainsi, pendant la période de dictature, un terrain de lutte symbolique

¹ *Ibid.*, p. 79-80.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ Déclarations de Julio Oluezábal dans *La Nación* le 4 juillet 1976, citées par Paula Canelo, *El Proceso en su laberinto: la interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008, p. 48.

et un moyen de sémiotiser la situation sociale et politique, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant.

II. Le poids de l'Armée et l'institutionnalisation de la violence dans la vie politique

Depuis le coup d'État du général Urriburu qui inaugure ce que les Argentins appellent «*la década infame*» et une forme de «*fascismo criollo*»¹ en 1930, l'Armée est un acteur majeur de la vie politique du pays, comme l'a montré le chapelet de putschs militaires concluant dans la violence quasiment tous les gouvernements démocratiquement élus de 1930 à 1983. Comme le rappelle avec une certaine ironie le sociologue franco-argentin Denis Merklen, la seule passation de pouvoir sans coup d'État de cette période fut celle de Perón à Perón (ce dernier étant d'ailleurs lui-même militaire, mais démocratiquement élu), lors de sa réélection comme président en 1952². Mais celui-ci ne termine pas non plus son second mandat, avorté par un énième putsch sanglant en 1955, lorsqu'une partie des Forces Armées antiperonistes bombardent littéralement la Plaza de Mayo, dans une véritable scène de guerre qui fait plus de 300 victimes civiles. Or cette profonde imbrication entre pouvoir politique et pouvoir militaire ne peut pas être imputée uniquement à une quelconque férocité intrinsèque de l'Armée ou à une extraordinaire puissance de frappe qui lui permettrait d'intervenir, seule et à sa guise, dans la vie politique. Si l'armée assoit une telle domination sur les institutions d'État, c'est qu'elle est une pièce normalisée de l'échiquier politique, qui compte sur l'appui de certains groupes sociaux (dont elle sert les intérêts) comme la grande bourgeoisie agro-exportatrice, industrielle ou financière, et qu'elle entre régulièrement dans un jeu d'alliances partisans, en symbiose avec les acteurs politiques civils, comme l'explique Pilar Calveiro :

Cuando los grupos económicamente poderosos del país perdieron la capacidad de controlar el sistema político y ganar elecciones – cosa que ocurrió desde el surgimiento del radicalismo y se profundizó con el peronismo³ –, las Fuerzas Armadas, en especial el Ejército, se constituyeron en

¹ Sylvie Suréda-Cagliani, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011, p. 51.

² Denis Merklen, « La tumultueuse vie politique des Argentins. Retour sur l'histoire de l'Argentine », communication prononcée lors de la journée d'étude *Théâtre et émancipation. Regards sur l'Argentine et le Chili*, 9 novembre 2017 à l'ENS Ulm.

³ Radicalisme et péronisme se présentent comme les deux tendances populaires « de gauche » spécifiques à la vie politique argentine, dont les figures de proue sont Hipólito Yrigoyen pour le radicalisme de la Unión Cívica Radical (centre gauche) et Juan Domingo Perón pour l'éponyme péronisme (plus à gauche), également appelé le justicialisme. Les autres forces de

el medio para acceder al gobierno a través de las asonadas militares. [...] El alma del poder político se asentaba en el poder militar.¹

Face aux diverses crises politiques et économiques, l'Armée est perçue par les classes dominantes, mais aussi par un large spectre d'acteurs politiques, comme une force de remise en ordre de la société qui, par la rigueur disciplinaire de sa propre structure (opposée à l'émiettement des structures partisans civiles), est parfois le dernier paravent contre la désintégration politique et sociale : «*La atomización política y económica de la sociedad se compensaba entonces, hasta cierto punto, por la unidad disciplinaria del aparato armado y su imposición sobre la sociedad*»², analyse Pilar Calveiro. Le fondement rhétorique – et politique – des divers putschs est toujours l'idée qu'il faut « sauver la patrie » d'un danger majeur et que face au désordre social régnant, seule l'Armée a la force nécessaire pour imposer ce disciplinément. Autrement dit, l'interventionnisme militaire et l'usage de la violence jouissent d'un taux d'acceptation élevé dans le champ politique, mais aussi dans la société, qui a intégré ce patron putschiste comme une mécanique, dans une certaine mesure normalisée, du pouvoir.

Así los militares «salvaron» reiteradamente al país – o a los grupos dominantes – a lo largo de 45 años; a su vez, sectores importantes de la sociedad civil reclamaron y exigieron ese salvataje una vez tras otra. En 1976, no existía partido político en Argentina que no hubiera apoyado o participado en alguno de los numerosos golpes militares. Radicales del pueblo, radicales intransigentes, conservadores, peronistas, socialistas y comunistas se asociaron con ellos en diferentes coyunturas.³

Ainsi, civils et militaires tissent ensemble la trame d'un pouvoir autoritaire et enracinent une grammaire du lien tyrannique qui n'est pas imposée de manière totalement exogène par l'Armée pendant la dictature, mais constitue l'ossature même de la société depuis plusieurs décennies. Bien avant le coup d'État de 1976, la violence fait partie intégrante du logiciel politique de l'Argentine et du mode de circulation du pouvoir. Dès l'inaugurale dictature d'Uriburu en 1930, la censure bien entendu, mais aussi les purges dans les institutions et les universités, la répression violente et l'arrestation, voire l'assassinat des opposants politiques, sont monnaie courante, tout comme l'usage systématique de la torture. Tout au long du XX^e siècle, on assiste à une montée en puissance de cette conflictualité sociale et politique qui se déploie sur le mode de l'affrontement violent, du côté du pouvoir (par la répression disciplinaire), mais aussi du côté des opposants pour lesquels la violence, incorporée comme règle de base du jeu politique, est envisagée comme levier d'action privilégié. Et nous ne pensons pas seulement aux groupes révolutionnaires armés qui se forment à la fin des années 1960 (comme les guérillas des *Montoneros* ou l'ERP – *Ejército Revolucionario del Pueblo*), dans le

gauche majeures sont les traditionnels partis socialiste et communiste.

¹ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, op.cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 9.

sillage de la révolution cubaine et des divers mouvements marxistes de libération, mais aussi aux personnalités les plus institutionnelles, comme Perón qui écrit en 1970, depuis son exil madrilène, quelques années avant son grand retour : «*La dictadura que azota a la patria no ha de ceder en su violencia sino ante otra violencia mayor*»¹, ou encore «*La revolución tendrá que ser violenta*»². Loin de la théorie des deux démons, ces exemples montrent que la violence est le mode de circulation hégémonique du pouvoir en Argentine jusqu'en 1983, dans une logique d'affrontement brutal entre pouvoir et contre-pouvoirs, normalisée et donc relativement acceptée par la société.

III. Oppressions et résistances dans le théâtre indépendant antérieur à la dictature de 1976

Dans le théâtre indépendant, non soumis à la censure directe des pouvoirs en place, les pièces qui révèlent cette tendance structurelle du pouvoir au disciplinément violent abondent. En 1967 par exemple, sous la *Revolución Argentina* (dictature de Onganía), Griselda Gambaro écrit *El campo* (montée en 1968 à l'Instituto Di Tella, haut lieu du théâtre d'avant-garde), dont le titre fait écho au dispositif concentrationnaire de la Seconde Guerre Mondiale, car il n'y avait pas encore à l'époque de camps de concentration en Argentine, sinistre prérogative de la Junte de 1976. L'action se situe dans un lieu indéterminé à partir de l'ambiguïté du mot «*campo*» en espagnol qui désigne à la fois le «*champ*» à la campagne et le «*camp*» concentrationnaire. Le protagoniste, Martin, prend ses fonctions de comptable dans un «*campo*», dirigé par un certain Franco, qui pourrait être une *hacienda* argentine (il y a de nombreuses allusions à un environnement bucolique et cela peut évoquer le modèle agro-exportateur argentin) ou bien, comme on le comprend assez vite, un camp de travail forcé. La métaphore de la Nation-*campo* (à la fois *hacienda terrateniente* et camp disciplinaire, la défense des intérêts des classes dominantes étant liée à la dynamique répressive de l'État) est explicite dès l'exposition puisque la figure du chef, en plus de s'appeler Franco (comme le *Caudillo* espagnol) ne revêt rien de moins qu'un uniforme SS. Derrière l'esthétique grotesque, voire absurde par moments (on est loin du réalisme prosaïque), la métaphore relève de l'évidence sémiotique : par l'image du camp, Gambaro pointe du doigt la filiation structurelle entre le pouvoir politique (et militaire en

¹ Lettre écrite par Perón e 1970, citée par Pilar Calveiro, *ibid.*, p. 15.

² Extrait d'un texte de Perón écrit dans le journal péroniste *Marcha* en 1970, cité par Pilar Calveiro, *ibid.*, p. 15.

l'occurrence) argentin et les fascismes européens¹. La théâtralité repose sur une disjonction entre les apparences policées et une réalité brutale, à la fois cachée et mise en évidence par le dispositif dramatique. D'un côté, la scène, ce que l'on voit, à savoir un intérieur lumineux et ordonné, de l'autre, l'extérieur menaçant relégué dans un hors-scène invisible, mais sans cesse présentifié par des bruits révélateurs, dès l'exposition :

Interior de paredes blancas, deslumbrantes [...] como únicos muebles un escritorio, un sillón y una silla. Un cesto para papeles. Dos puertas, una a derecha, interior, y otra a izquierda, exterior. Una ventana a foro. Se escucha de pronto una algarabía de chicos, mezclada extrañamente con órdenes, secas, autoritarias, donde lo más que se puede entender es un confuso «¡Un! ¡dos!». Cesa el ruido exterior. Se oyen, muy cerca, ladridos feroces, como de perros que se ensañaran contra alguien. Martín se encamina hacia la puerta y la abre. Mira. No ve nada. Vuelve a cerrarla, cuando la puerta de la derecha se abre y entra Franco. Viste uniforme reluciente de la SS.²

Cette théâtralité binaire qui joue des frictions entre le voir et l'entendre met clairement en évidence la double face du pouvoir en Argentine : ordre/répression, sauveurs de la patrie/disciplinement du corps social. Le personnage grotesque d'Emma, prisonnière au crâne rasé et au corps tuméfié (autre évidence sémiotique de la victime, entre réminiscences des prisonniers des camps nazis et parallèle entre corps individuel maltraité et corps social discipliné), totalement servile face à son oppresseur Franco, qu'elle considère comme son protecteur³, est un reflet «*esperpéntico*» que Gambaro tend à la société argentine, dans un geste certes novateur d'un point de vue esthétique, mais assez lisse quant au message véhiculé. Elle y dénonce l'intériorisation normalisée (comme c'est le cas pour le personnage d'Emma) d'une grammaire du lien tyrannique. Il est courant dans la critique théâtrale de parler de *El campo* comme d'une « œuvre prophétique » ou d'une « pièce d'anticipation » faisant le portrait avant l'heure de l'Argentine concentrationnaire de 1976⁴, mais il nous semble qu'en faire une simple intuition sibylline revient à passer à côté justement de ce qui importe : la mise en évidence d'une tendance structurelle du pouvoir à l'écrasement violent qui porte en elle la potentialité intrinsèque des horreurs de la dictature. Plutôt que d'en faire un augure inspiré de la dictature de 1976, il nous semble plutôt intéressant d'analyser les différences, d'un point de vue théâtral, entre cette pièce qui dénonce ouvertement un lien tyrannique enraciné de longue date (comme le rappelle l'allusion au fascisme) et

¹ Rappelons que Uriburu était un grand admirateur de Mussolini, que dans les années 1940, il y avait des secteurs ouvertement nazis dans le champ politique argentin, que le pays n'a pas rechigné à accueillir les dignitaires en fuite du Troisième Reich, et que certains militaires argentins ont été formés à la répression, entre autres (car il ne faudrait pas oublier le rôle des États-Unis, et surtout de la France, dans l'enseignement des techniques de répression et de disciplinement aux militaires du Cône Sud), par d'anciens SS.

² Griselda Gambaro, *El campo* (1967), in *Teatro 4*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1997, p. 161-162.

³ «*Cuando venga Franco... Es mi guardián.*» dit par exemple Emma, *ibid.*, p. 179.

⁴ Voir par exemple, Sylvie Suréda-Cagliani, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro, op.cit.*, ou Julieta Ambrosoni, «Griselda Gambaro: una mirada distinta sobre la violencia», *Sección Palos y Piedras* (Jorge Dubatti ed.), revue en ligne du Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, <http://www.centrocultural.coop/revista/5-6/griselda-gambaro-una-mirada-distinta-sobre-la-violencia>, consulté le 19 février 2018.

globalement accepté par la société, et les pièces de Gambaro écrites pendant la Junte militaire, comme *Real Envido* (1980) ou *La Malasangre* (1982), alors que le pouvoir militaire a franchi à jamais le cap du socialement acceptable¹. Cette différence réside fondamentalement dans une reconfiguration de la dichotomie intérieur/extérieur qui se traduit par le retour en force du thème familial. La métaphore du camp de prisonniers laisse place à celle de la cellule familiale (à la fois *célula* et *celda* pourrait-on dire, pour retourner l'ambiguïté lexicale du *campo* dans son actualisation familiale). Il n'y a plus un intérieur propre et policé s'opposant à un extérieur inquiétant, mais l'ensemble de l'espace (scénique comme extra-scénique) est envahi par la violence, à l'image de la radicalisation du lien tyrannique sous la dernière dictature. Nous aurons l'occasion de revenir longuement dans les prochains chapitres sur la spécificité de ce théâtre de dictature, mais pour en finir avec *El campo*, signalons quelques parallélismes et contrastes saisissant entre sa première scène et l'exposition de *La Malasangre*, évoquée précédemment. Dans les deux cas, on se situe dans un espace intérieur ouvrant sur un extérieur par des portes et fenêtres. Dans *El campo*, cet intérieur propre et ordonné contraste avec le hors-scène inquiétant qui se manifeste à travers les bruitages entendus par le personnage de Martin et les spectateurs. Martin, seul en scène, est mal à l'aise, essaie de voir ce qu'il se passe à l'extérieur, mais n'y arrive pas et se trouve frustré dans ses tentatives de dévoilement. On a donc un espace binaire, construit selon une logique apparences lumineuses/potentiel dévoilement d'un « côté obscur », qui se traduit théâtralement dans l'opposition scène/hors-scène. Dans *La Malasangre*, la scène figure aussi un espace intérieur, mais celui-ci est immédiatement entaché par la couleur rouge qui importe la menace à l'intérieur de l'espace scénique : nous n'avons plus un monde scindé en deux (façade de la civilisation/réalité de la barbarie), mais un monde entièrement clos, asphyxiant, gangréné par une violence qui vient se situer au cœur de la famille, selon une logique totalitaire du pouvoir. Au lever du rideau, il y a aussi un personnage déjà en scène, le père, incarnation du pouvoir absolu et, contrairement à Martin, il est droit, statique, dominant la scène. Lui aussi regarde par la fenêtre, mais loin de ne pas arriver à discerner l'extérieur, il décrit ce qu'il voit en véritable demiurge qui construit devant et pour le spectateur un espace extra-scénique sur lequel il a un contrôle absolu. En effet, celui-ci observe, depuis le salon, la file de candidats au poste de précepteur qui attendent, dans le froid glacial, d'être reçus. Non seulement le père se repaît du spectacle lamentable de la souffrance de ces hommes gelés et décide arbitrairement de faire renvoyer un tel ou un tel sans explication, mais il se fait ventriloque

¹ Denis Merklen explique que le traumatisme engendré par la dictature la plus sanglante que l'Argentine n'ait jamais connue a rendu la société, autrefois si complaisante avec les putschs, totalement intolérante à la violence armée en politique. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus de répression ou de disciplinement social (loin s'en faut), mais ils répondent aujourd'hui à des dynamiques plus insidieuses, obliques, non assumées. En témoignent les mobilisations massives immédiates dès que plane la possibilité de disparitions ou d'assassinats politiques comme ce fut le cas en septembre 2017, quand le militant pour la cause mapuche Santiago Maldonado a été porté disparu puis retrouvé noyé. Denis Merklen, « La tumultueuse vie politique des Argentins. Retour sur l'histoire de l'Argentine », *op.cit.*

en imitant ce que peuvent bien dire ou penser les malheureux alors qu'ils sont éconduits par Fermín, son bras droit :

Padre: (*Mira por la ventana*) Tomaste frío tontamente. Se va a mirar en el espejo y desconfiará de su cara o de sus uñas roñosas bajo los guantes. (*Se vuelve. Infantil.*) ¿Qué hice, qué hice? ¿Por qué me echan? Yo estaba ahí en la fila, ¡buenito! ¡Y me compré los guantes rojos! (*Mira*) ¡No con tanta brusquedad, Fermín! ¡Qué bruto es! (*Ríe espasmódicamente, se atora. Ácido.*) Ninguno me sirve de todos esos. El primero demasiado orgulloso, el segundo demasiado alto, el tercero no está, el cuarto... Y ése que sale de la fila, ¿cómo se atreve? ¿Es que «yo» dije que podían saltar como canguros para entrar en calor? (*Mira algo que lo sorprende, se vuelve*) ¡Oh! ¡Oh, oh, Dios mío! [...]¹

On voit dans cet extrait comment l'action dramatique est repoussée dans un hors-scène qui nous est escamoté, mais qui n'est pas pour autant caché (et promis à un dévoilement comme dans *El campo*) : il est médiatisé par le père qui construit devant nous, en conteur ventriloque ou narrateur omniscient, un véritable tableau vivant et crée une expectative savamment dosée chez un spectateur pris en otage de son discours. La construction de l'espace dans cette scène se fait de manière strictement inverse à l'exposition de *El campo* où les bruits extérieurs débordent l'espace extra-scénique pour dévoiler une réalité cachée, dans une dynamique centripète. Ici, le père est au centre de l'espace scénique et c'est à partir de lui, dans un mouvement centrifuge, que l'on peut percevoir l'espace extra-scénique. Il devient les yeux et les oreilles du spectateur, il est celui qui construit la réalité, monopolise la parole et la vision. Dès l'exposition, il impose sa toute-puissance aux autres personnages (par ses actions arbitraires), mais aussi aux spectateurs, en se faisant le filtre donnant accès au hors-scène. Autrement dit, la théâtralité ne repose plus dans cette scène sur une invitation à ouvrir les yeux sur le réel (comme dans *El campo*), mais sur la colonisation absolue par le pouvoir du père de l'espace dramatique d'une part, et de la théâtralité d'autre part, puisque le fil tendu entre la scène et la salle se trouve assujéti au personnage paternel. Il ne semble plus y avoir d'autre réalité que celle de son pouvoir, et les spectateurs aussi doivent s'y soumettre, accepter son filtre sensoriel, sa vision des choses, son récit, s'ils veulent accéder au conflit dramatique. Autre similitude entre les deux scènes d'exposition : elles commencent par un entretien d'embauche qui instaure d'emblée un rapport salarial dominant/dominé et met en évidence les jeux de pouvoir à venir. Mais dans *El campo*, la pièce s'ouvre sur le personnage du salarié, Martin, qui incarne une forme de contre-pouvoir et cherche à dévoiler la vérité, alors que *La malasangre* nous montre d'emblée la domination totale du père, pendant que les potentiels précepteurs sont relégués hors de la maison et de la scène, et humiliés. Le parallélisme entre les deux scènes est frappant, et rend d'autant plus perceptibles leurs différences et le renversement de la perspective entre l'une et l'autre. Si la pièce de 1967 a pour épïc centre Martin, un

¹ Griselda Gambaro, *La malasangre*, op.cit., p. 61.

personnage qui échappe encore au pouvoir (même s'il finira lui aussi par être happé par le camp dans le dénouement), celle de 1981 s'ouvre au contraire sur le constat désolant du pouvoir total. Par ailleurs, les évidences sémiotiques caractéristiques de *El campo* s'estompent : sous le régime de Videla, il n'est plus possible de mettre sur scène des militaires habillés en SS et arborant fièrement les noms de dictateurs célèbres, sans risquer très concrètement sa vie. Le lien entre la scène et la salle en devient doublement médiatisé, indirect, oblique : la théâtralité doit passer par le filtre du personnage démiurgique du père, mais aussi par celui de l'autocensure protectrice qui épaissit les métaphores, et voile tant bien que mal ce qu'il s'agissait avant de montrer au grand jour. Une double dynamique de colonisation totale de l'espace par le pouvoir, et de camouflage partiel de la portée symbolique, se substitue ainsi à la logique de dévoilement d'une réalité binaire qui structurait *El campo*. À travers cette comparaison entre les scènes d'exposition et la construction de l'espace dramatique dans *El campo* (1967) et *La malasangre* (1982), on voit une commune mise en exergue d'une grammaire du lien tyrannique, profondément ancrée dans la trame sociale et politique argentine. Mais une lecture plus fine du dispositif dramatique propre à chaque pièce dévoile également les décalages entre l'une et l'autre, l'approfondissement des dynamiques de l'hypersociété sous la Junte militaire et les transformations subtiles que cela engendre au théâtre, même quand les grands axes thématiques abordés restent les mêmes : disciplinement social par la violence, rapports ambigus entre victimes et bourreaux, circulation du pouvoir et des contre-pouvoirs.

Le théâtre indépendant antérieur à la dictature de 1976 se caractérise donc par une mise en accusation relativement directe et explicite des dérives autoritaires et violentes du pouvoir, comme on peut le voir encore dans *El avión negro*, pièce écrite collectivement par Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher et Ricardo Talesnik et créée en juillet 1970 au Teatro Regina de Buenos Aires. Organisée en tableaux indépendants, cette pièce-paysage fait une radiographie de l'Argentine sous la *Revolución Argentina* (dictature de Onganía, également appelée ironiquement la «*dictablanda*» par opposition à la férocité de la suivante, celle de Videla). Un an après le fameux «*Cordobazo*» en 1969 (révolte populaire et étudiante, qualifiée de Mai 68 argentin et réprimée brutalement), la conflictualité sociale et politique est acérée. Chaque tableau fonctionne comme un affrontement pouvoir/contre-pouvoir, décliné dans diverses situations, comme le laissent entendre les titres des tableaux qui renvoient à des personnages archétypaux, incarnant une position sociale et un enjeu politique : «*La sirvienta*», «*Compañero*», «*El inversor*», «*El orden*», «*Comité central*», «*Este es el pueblo*», «*Los gorilas*», «*La familia*», ou encore «*Las torturas*»¹. Violence de l'appareil d'État,

¹ Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana et Ricardo Talesnik, *El avión negro*. Nous utilisons le texte intégral mis à disposition en libre accès par la Fondation Somi (Fundación Carlos Somigliana) sur le site du Teatro del Pueblo qui comporte une bibliothèque virtuelle répertoriant un certain nombre de classiques argentins, en ligne

compromission de l'Église et des secteurs dominants, engagement syndical et partisan : on trouve ici tous les ingrédients de la situation sociale explosive du début des années 1970. Ces tableaux se caractérisent par une alternance entre face-à-face individuels et apparitions de personnages-blocs, choraux, qui incarnent notamment le peuple en marche, dans une dialectique ordre/désordre, militaires/peuple, oppression/rébellion, caractéristique de cette période de violences politiques, mais aussi de militantisme actif et de grands espoirs de changement (le titre, *El avión negro*, est une allusion au retour désiré de Perón, tel le Messie du prolétariat, dans son grand avion noir). Du point de vue des affects sociaux, le début des années 1970 incarne une dynamique joyeuse et positive – malgré la violence – que d'aucuns appellent «*la gran fiesta militante de los setenta*»¹, portée par un mouvement ascendant d'espoirs et de recherche d'un monde meilleur. Ces affects joyeux sont parfaitement traduits dans *El avión negro* par les moments épiques, au sens brechtien, où l'action laisse place à des chansons chorales, rythmées au son de la *murga*², faisant l'apologie de la force du peuple en marche et des promesses de lendemains qui chantent, comme dans cet exemple :

(*Aparece la murga y canta, con la música de «Sí, sí, señores, yo soy de Boca»*)

Este es el pueblo que está de farra
y agarra viaje, si le dan paz,
pero si hay guerra, también agarra,
porque a este pueblo – ya no lo paran más. [...]

Si está temblando la oligarquía
es que presidente lo que vendrá.
Sabe que somos la mayoría
y que a este pueblo – ya no lo paran más.

No nos asustan esos matones
que son tan machos como una Pam
porque aprendimos a moretones
y a cicatrices – que no nos paran más. [...]³

La chanson se greffe sur l'air d'un hymne de supporters de football (Boca Juniors), révélant ainsi, dans ses paroles comme dans la musique, des affects joyeux et mobilisateurs, qui vont complètement disparaître de la société et du théâtre sous la dictature de Videla. La caractéristique du théâtre antérieur à 1976 est donc d'articuler une vive et franche dénonciation de la violence d'État structurelle, avec une dynamique de dépassement possible de l'oppression par l'avènement d'un monde meilleur. C'est un théâtre qui nous montre un monde divisé en deux camps, travaillé par une grammaire du lien

http://www.teatrodelpueblo.org.ar/somigliana/obras/el_avion_negro.htm, consulté le 20 février 2018.

¹ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

² La *murga* est un genre musico-théâtral lié traditionnellement aux carnivals et aux fêtes, mais aussi aux manifestations politiques et syndicales. C'est une manifestation joyeuse, puissante et rythmée, basée sur la force du collectif et qui fait une grande place aux percussions et aux cuivres.

³ Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana et Ricardo Talesnik, *El avión negro, op.cit.*

tyrannique, mais traversé d'enjeux dialectiques entre oppression et libération. En s'appuyant sur des ressorts dramatiques grotesques, tantôt épiques et populaires (comme dans *El avión negro*), tantôt plus avant-gardistes (comme dans *El campo*), les dramaturges dévoilent un pays qui fonctionne comme un champ de forces s'affrontant violemment, mais où l'une n'a pas encore gagné sur l'autre, où le champ des possibles reste ouvert.



Figure 25 - Percussions et murga dans *El avión negro* de Cossa, Talesnik, Rozenmacher et Somigliana¹

A contrario, nous le verrons dans les chapitres suivants, le théâtre de la dictature montre un champ désolé, pénétré de part en part d'une force tyrannique toute puissante qui a écrasé et anéanti l'opposition, et relégué les affects joyeux du militantisme aux oubliettes, dans la société, comme au théâtre. Dans le théâtre de pré-dictature, le lien entre la scène et la salle est à la fois un geste politique ouvert et direct – qui fait passer un message relativement explicite, même si on ne peut pas parler de théâtre didactique – et une complicité dans le dévoilement des mécanismes du lien tyrannique, qui repose sur des affects essentiellement joyeux, ou du moins tournés vers l'avenir. Dans *El avión negro*, même le dernier tableau («*Las torturas*»), qui traite explicitement de la torture comme technique de répression institutionnalisée, est construit de manière grotesque, relativement comique, et instaure une dynamique affective positive chez le spectateur. Les protagonistes sont deux tortionnaires définis par le rôle qui leur est attribué pendant les interrogatoires : le bon (coiffé d'un béret blanc) et le méchant (portant un chapeau noir). Le tableau s'ouvre entre deux interrogatoires avec une banale conversation entre les deux fonctionnaires qui expriment leur lassitude face à une journée de travail interminable. C'est une manière ironique de dénoncer l'institutionnalisation et l'utilisation massive de la torture par l'appareil répressif.

(Cuando se ilumina el escenario hay un enfermero con una pala y una escoba que está limpiando algunos restos acercándose hacia foro. Hay una camilla y dos hombres sentados en sendas sillas; uno con guardapolvo y gorro blanco, el otro con elegante chomba negra. Ambos parecen estar muy agotados)

¹ Source : www.magicasruinas.com.ar.

Bueno: (*Se estira y bosteza rascándose luego la cabeza como si recién se levantara*) Ay... estoy molido... ¿che, cuántos quedan?

Enfermero: una cola bárbara.

Malo: No se termina más...

Bueno: Si al menos pagaran las horas extras.

Malo: De nosotros sí que nadie tiene lástima.

Bueno: Vamos, vamos a laburar, así nos vamos temprano. (*A enfermero*) Dale, el que sigue. [...] (*Resopla abrumado de cansancio cerrando los ojos para reabrirlos con una máscara de abuelo bondadoso y plácido en la cara [...]*)¹

L'ironie de la scène repose sur le décalage entre un dialogue ordinaire de machine à café entre deux employés, et la réalité terrifiante de leur travail : interroger et torturer les opposants. On retrouve la structure binaire (apparences/réalité, blanc/noir) caractéristique de la période, mais l'enjeu dramatique n'est pas tant le dévoilement de la torture (c'est explicite depuis le titre et d'autres tableaux ont déjà traité ce thème) qu'une mise à distance comique de cette réalité, de manière à produire des affects joyeux et à mobiliser les spectateurs. Nous ne sommes pas du tout dans ce qu'Olivier Neveux appelle un théâtre politique « compassionnel », qui se complait dans l'exhibition des corps souffrants², mais plutôt dans un théâtre de combat qui invite à la résistance par sa structure théâtrale même (création d'une complicité surplombante avec le spectateur et production d'affects joyeux), tout autant qu'il dénonce une réalité tyrannique. «*Las torturas*» continue avec l'interrogatoire réglé d'une poupée de chiffon, ce qui permet de montrer les mécanismes du pouvoir tout en escamotant la violence exercée sur le corps, en la mettant à distance par ce procédé grotesque. Le tableau se clôt par le démembrement méthodique du fantoche torturé alors que l'un des tortionnaires (*El bueno*) est pris d'une logorrhée verbale fiévreuse reprenant tous les éléments clefs du discours officiel (forces de l'ordre contre le chaos, sauveurs de la patrie contre la subversion etc.). Il y a une disjonction comique entre l'apologie de l'ordre et le délire compulsif du tortionnaire du fait qu'il s'adresse à une poupée décapitée et qu'il la démembre dans un rituel grotesque. Mais surtout, alors qu'on pourrait penser que le camp de l'ordre a gagné (mise à mort de l'opposant et monopole de la parole), monte progressivement le son d'une grosse caisse qui couvre peu à peu la voix du tortionnaire. Elle symbolise les battements de cœur des opposants, en résonance avec tous les passages épiques et choraux de *murga*, ce qui galvanise le spectateur par des affects mobilisateurs.

BUENO (*La toma y le grita a la oreja de la cabeza*) ¿No te das cuenta que te queremos hacer participar de las cosas? (*Le golpea con el dedo en la frente recomendando*) ¿Cuidado con los infiltrados! ¿Ojo con los delirios de grandeza! (*Camina dolorido con la cabeza en la mano*) ¿Qué cosas te metieron acá? ¿Qué te enseñaron en la escuela? Te hicimos estudiar, ¿y de qué te sirvió?

¹ *Ibid.*

² Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.

(Obsesivo y didáctico) Cada uno tiene su lugar, cada uno cumple su papel. (Inapelable) ¡Entendeme, aquí no va a haber caos...! ¡Te pusieron en ese cuerpo para pensar! ¡Pero pensar bien! ¡Y si hubieras pensado no estarías aquí ahora! (Mientras la tira, agarra los brazos que, entre tanto, el malo saca del muñeco. Ahora el Bueno agarra un brazo en cada mano y hace que una de las manos del muñeco se acerque a su propio cuerpo) [...] (El Malo le pasa las piernas y entonces el Bueno arroja el brazo y extiende sus manos como para recibir a un bebé y entonces el Bueno hamaca las piernas del muñeco, y como en un arroyo les susurra) De casa al trabajo... ¿No te lo explicaron mil veces? ¿Y ves lo que pasó porque un solo día te dejaste llevar para otro lado? ¿Qué sería de todos nosotros si todos los pies de repente dejaran de caminar hacia donde deben? (El Malo le tira el tronco y tras arrojar las piernas, el Bueno se lo recibe) ¿A dónde podemos ir a parar? [...] Y ni quiero pensar a dónde serían capaces de ir ustedes si yo no les mostrara el buen camino. (Alza el puño como un trofeo) ¡Pero estamos aquí y no habrá descarriados y ahora las ovejas sin dueños volverán al redil de la obediencia! [...] (ya enloquecido abre la mano [...] y en un arranque de furia abre el tronco y arranca el corazón, un enorme corazón y lo alza) Porque, querido mío, (Arroja el tronco) ¡somos una comunidad y hay que entenderlo! ¡Y qué nos pasaría si las cosas cambiaran de lugar? (Le habla directamente al corazón paseando alucinado por la escena) ¡Todo sería al revés, y el Sol saldría de noche, y las manos querrían comer y el estómago cantar! ¡Y no se puede...! Las cosas cambiarían de sitio, y las cosas no pueden cambiar de sitio, así fueron hechas y así deben quedar [...] ¡Nosotros somos tu corazón y aún tu estómago! ¡Desde antes, desde ahora y para siempre! (Empieza a oírse el bombo rítmicamente, como el latido de un corazón y eso enardece aun más al Bueno) Porque el asunto es muy sencillo... (El sonido crece rítmico) Aquí no va a haber caos, ni previsión, ni inmoralidad, ni libertinaje, ni subversión, ni facciones, ni inmundicias, ni insolencias toleradas, ni suspiros fuera de hora, ni puebladas, ni violencia... (Llega a un violento climax, tratando de superar al redoble) ¡Ni nada, de nada, de nada! Porque aquí, les guste o no les guste, habrá paz, habrá leyes, habrá caridad, y habrá amor, mucho amor, mucha fe y no habrá otra salida que el diálogo (Desaforado al corazón, a la platea) ¡Hay que hablar, hay que hablar!

APAGÓN

(El ruido del bombo ahora sigue creciendo con el ritmo que se escuchó a través de toda la obra; crece e inunda la sala hasta hacerse ensordecedor, insoportable)¹

Dans ce théâtre de dénonciation politique ouverte et de mobilisation des spectateurs par les affects et la mise à distance grotesque, la famille n'est pas une figure centrale. Les dramaturges ont une approche directe de la réalité sociale dans des pièces qui ont souvent pour protagonistes des militaires, des syndicalistes, des militants, des prisonniers politiques, alors que toutes ces figures vont quasiment disparaître dans le théâtre de la dictature qui semble opérer un repli sur la sphère privée. Dans le théâtre de pré-dictature, la famille est abordée comme une réalité sociale parmi d'autres, comme une institution bourgeoise conservatrice, parfois comme le symbole des classes dominantes, d'autres fois comme le théâtre des égoïsmes de la classe moyenne, mais ce n'est pas encore une métaphore privilégiée de la Nation. Le tableau «*La familia*» de *El avión negro* est sur ce point significatif. L'action se passe dans le living d'un foyer bourgeois où parents et enfants sont réunis.

¹ Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana et Ricardo Talesnik, *El avión negro*, op.cit. On pourrait commenter également dans cette tirade le renversement des oppositions classiques de l'axe civilisation/barbarie : tout en prônant l'ordre, en exhibant le cœur arraché, le tortionnaire offre une image frappante qui évoque les sacrifices humains liés dans l'imaginaire à des peuples primitifs barbares. De même son discours fait appel à des dichotomies comme le corps/l'esprit, le bas/le haut, le désordre/l'ordre, dans une disjonction constante entre un discours se réclamant des axes structurant de la civilisation, alors que l'image scénique renvoie à l'imaginaire de la barbarie.

Mais loin de se suffire à lui-même cet espace domestique n'a de sens que pris dans la configuration binaire et symétrique qu'il constitue avec l'extérieur du foyer relégué dans l'espace extra-scénique. Une fois de plus, le point de contact entre ces deux mondes, c'est une fenêtre, par laquelle regardent les membres de la famille apeurés, car dehors s'amassent des manifestants bruyants et en colère, dont les cris et les chants débordent de l'espace extra-scénique vers la scène. On retrouve l'image typique de cette période du monde scindé en deux¹, avec d'un côté l'espace clos, calfeutré et confortable du foyer, et de l'autre la horde de manifestants sauvages (dans la description qui en est faite par la famille, l'axe civilisation/barbarie est une référence évidente).

(El living de la familia. Se oye el rumor de la manifestación. La hija está mirando por la ventana con gran curiosidad. El Padre está terminando de armar un mini-golf para calmar sus nervios jugando. El hijo homosexual, tranquilo e indiferente, juega a las cartas con la madre, muy preocupada y nerviosa)

HIJA: ¡Qué impresionante...! Son muchísimos...Hay bastantes mujeres... *(Riendo)* ¡Ahí llevan un perrito!

PADRE: Cerrá esa ventana, ¿querés?

HIJA: Esperá, papá. Me gusta mirar.

PADRE: No es una diversión.

HIJA: Sin embargo están contentos. Se ríen.

PADRE: *(Alarmado)* ¿Se ríen?

MADRE: *(Poniéndose de pie, muy nerviosa)* ¡Yo guardo la porcelana!

PADRE: ¡Calmate, por favor...! ¿No está todo cerrado?

MADRE: Sí.

PADRE: ¡Y bueno...! No hay por qué asustarse. Está todo con llave. No pueden entrar. *(Nada seguro)* Aquí estamos seguros.²

La famille représente ici la bourgeoisie apeurée par les mobilisations sociales, tentant de se maintenir dans un espace isolé et privilégié. L'action dramatique développe ensuite une progressive convergence entre les membres de la famille et les manifestants (à l'exception du père, incarnant le vieil ordre), réunis au son de la *murga* toujours, pour se tourner vers des lendemains qui chantent. Dans cette scène construite sur des procédés grotesques et un jeu de contrepoints comiques réussis, la famille n'est pas l'épicentre du drame, mais l'un des deux pôles symboliques du champ de forces qui s'opposent. Elle est appréhendée en tant qu'institution bourgeoise et symbole d'une classe sociale, dans un système de personnages articulés par les relations de classe plutôt que par les liens familiaux. Dans une construction dramatique qui rassemble les personnages en groupes, plutôt qu'elle n'en dessine les contours psychologiques individuels, la famille est presque un personnage collectif indivis

¹ Sur cette idée, voir le concept de « poétique de la rupture » élaboré par Lola Proaño Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73, op.cit.*

² Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana et Ricardo Talesnik, *El avión negro, op.cit.*

parmi d'autres. La scène est un faux huis-clos familial (malgré les efforts d'enclosure de ses membres) qui n'a de sens que sous la pression centripète du hors-scène. La famille est une pièce du jeu social, mais elle n'est pas LE lieu du social, comme dans le théâtre postérieur.

IV. Une pièce charnière : *El señor Galíndez* (1973) d'Eduardo Pavlovsky

Avant de clore cette réflexion sur le théâtre antérieur à la dictature – fondamentale pour comprendre les enjeux et la spécificité des productions postérieures – nous voudrions aborder une dernière pièce, qui fait en quelque sorte office de transition entre les deux périodes, par son caractère hybride : *El señor Galíndez* d'Eduardo Pavlovsky, qui forme par ailleurs l'intertexte fondamental de la pièce inaugurale de notre corpus dictatorial, *Telarañas* du même auteur. Créée en janvier 1973, dans une petite salle du Teatro Payró, la pièce nous semble charnière car, formellement, elle réunit de nombreuses caractéristiques du théâtre de pré-dictature que nous venons de voir (dichotomie apparences/réalités, dynamique de dévoilement, dénonciation ouverte de la torture comme méthode institutionnalisée, importance des ressorts comiques), mais on peut y lire un certain nombre de glissements, liés aux bouleversements politiques et au basculement progressif vers une exacerbation des logiques du lien tyrannique. Pourtant, *a priori* le contexte politique et social, au moment de la création de la pièce, est dans une dynamique positive puisque la dictature de la *Revolución Argentina*, acculée par les mouvements sociaux croissants (depuis le «*Cordobazo*» de 1969), est obligée de se démettre et d'organiser des élections démocratiques pour lesquelles on lève même la proscription du parti péroniste, lequel remporte haut la main les élections en mars 1973. Perón n'est pas encore de retour (on ne lui a pas permis de se présenter aux élections sur des prétextes administratifs liés à sa résidence, car il est en exil à Madrid), mais le nouveau président Héctor Cámpora, élu sur le slogan «*Cámpora al gobierno, Perón al poder*», ne tarde pas à faire revenir en grandes pompes l'icône populaire, et démissionne pour lui laisser officiellement sa place en juillet 1973. C'est dans ce contexte d'effervescence et de réjouissances populaires face au retour imminent de Perón et de la démocratie que Pavlovsky et le metteur en scène Jaime Kogan montent *El señor Galíndez*, une pièce qui traite de l'institutionnalisation et la bureaucratization de la torture, non pas comme une page bientôt tournée liée à une dictature à l'agonie, mais comme un phénomène parfaitement actuel, une mécanique huilée, profondément ancrée dans la société et l'appareil répressif, et amenée à s'amplifier. Le dispositif

dramatique vise à créer une logique de dévoilement de la réalité, comme l'explique très clairement le précieux prologue, écrit par Pavlovsky et Kogan en 1974, qui décrit la construction d'un espace scénique ambigu (comme pour *El campo*) :

Escenográficamente, la primera imagen que el espectador recibe es «extraña». Al subir muy lentamente la luz, se le presenta sobre el escenario un ámbito no muy bien definido. Deliberadamente no se grafica «qué es» ese ambiente. Muebles, una cama, varias sillas metálicas, una mesa, unos armarios, un colchón en el piso. Objetos sueltos, diseminados sin relación unos con otros, un florero, un teléfono. [...] Las luces muy concentradas sobre estos muebles y objetos delimitan el espacio de la acción. Fuera de este límite: nada, la oscuridad, negro.¹

Par les marges nébuleuses et obscures de l'espace scénique, on retrouve la bipartition de l'espace caractéristique de cette période. Au duo scène/espace extra-scénique s'est substitué un jeu centre/marges de l'espace scénique qui reprend les traditionnelles dichotomies lumières/obscurité, normalité apparente/face cachée inquiétante, et interpelle la curiosité des spectateurs dans une invitation au dévoilement :

Sólo después de transcurridos varios minutos de la acción de los actores el espectador comenzará a intuir, en esa oscuridad que enmarca el «ámbito», extrañas formas, como si se tratara de hierros, enrejados, alambres, elásticos de camas. Sin embargo todos los elementos que tiene claramente iluminados ante su vista son *reales*. Y la acción que comienza también es real: la vieja recoge papeles tirados, limpia la mesa, hace la cama, ordena. Todo esto, en conjunto, buscando dar la sensación de que «estamos» en un «lugar» que en realidad podría ser «otro». [...] A lo «extraño» del lugar, deberíamos agregar ahora un cierto toque «secreto».²

Cette insistance sur l'aspect réaliste du décor, du jeu des acteurs et de l'action dramatique est relativement nouvelle par rapport aux pièces évoquant la torture, mentionnées précédemment, ainsi qu'aux œuvres antérieures de Pavlovsky, considéré à l'époque comme un dramaturge de l'absurde. Le réalisme en soi n'a rien de nouveau, mais c'est ici un choix esthétique délibéré afin d'accentuer le choc du dévoilement final. Et du point de vue des affects produits sur le spectateur, on a là quelque chose de complètement différent, puisque l'horreur de la répression n'est plus mise à distance par le grotesque (comme dans *El Campo* ou *El avión negro*), par une complicité surplombante avec le public ou par la mise en avant d'un dépassement possible de cette violence d'État (par l'exaltation de contre-pouvoirs et la mise en branle d'affects mobilisateurs, comme dans *El avión negro*). Pour autant, la pièce n'est pas austère et joue de nombreux ressorts comiques, mais ceux-ci, loin de servir le dévoilement critique de la réalité cachée, entretiennent au contraire une certaine insouciance du spectateur, semblent l'inciter à rester à la surface du drame – du moins pendant la majeure partie de la pièce jusqu'au dévoilement/retournement de situation qui intervient quelques pages à peine avant la

¹ Jaime Kogan et Eduardo Pavlovsky, «Prólogo» (1974) à *El señor Galíndez* (1973), in Eduardo Pavlovsky, *La Mueca. El señor Galíndez. Telarañas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980, p. 79.

² *Ibid.*, p. 79-80. Les italiques sont originales.

fin et éclipse définitivement tout accent comique. Dans ce lieu indéfini (entre la chambre d'hôtel, le grenier et l'atelier), circulent au départ quatre personnages : Doña Sara, une vieille dame qui semble tenir les lieux et n'apparaît que momentanément pour faire un peu d'ordre ou apporter à manger, Eduardo un jeune-homme qui vient pour la première fois pour apprendre « le métier » (fonction tout aussi indéterminée que le lieu) et, Beto et Pepe, duo confirmé dans ledit office. Pendant ce que nous appellerons la partie ascendante de la pièce (avant le dévoilement), le conflit dramatique semble tourner autour de l'intégration du jeune Eduardo. Dans le système des personnages, celui-ci paraît être la victime des deux autres qui le rejettent, l'infantilisent, s'amuse même à le frapper à un moment et le poussent au bord des larmes¹. Cependant, le portrait qui est fait des deux mentors n'est pas celui d'hommes cruels, ni de barbares autoritaires, et leur opposition à Eduardo semble plus de l'ordre du bizutage grossier que d'un quelconque acharnement aveugle. Dans la construction de ces personnages, le dramaturge cherche à dresser un profil psychologique nuancé (toujours dans la veine réaliste), en leur donnant une épaisseur biographique, en expliquant leurs peurs, leur lassitude, ou en montrant les interactions avec leurs proches, comme dans ce passage où Beto parle à sa femme et sa fille au téléphone :

Beto (*Pausa*). – Hola, negra. El Beto habla, corazón. ¿Cómo te va? (*Pausa*). ¿Cómo está la nena? ¿La abrigaste? [...] dame con la nena, dame con Rosi. (*A Pepe*) ¡Viene la nena! (*Meloso*) Hola, Rosi, el papi habla. ¿Cómo le va la muñequita? ¿Me querés mucho? Y cómo no te voy a querer si soy tu papi. (*Pausa. Seco*). Hola, negra, ¿qué querés? ¿La boleta de la luz? No sé, estará en el cajón de la cómoda; me das con la nena otra vez, ¿querés? (*Pausa. Meloso*) Hola, Rosi, el papi otra vez. Y si Dios quiere, mañana voy a comer los raviolos con vos y con la abuela. ¿Te pusiste el vestidito del papi? ¿Te queda lindo? Bueno, hacé los deberes y obedecela a la mami. Sí, mi vida, sí. Chau, tesoro. (*Le manda besos*). Dame con mamá. (*Seco*) Hola, negra [...]²

La rhétorique infantile et affectueuse de Beto parlant à sa fille produit un double effet d'identification attendrie et de relâchement comique (l'alternance entre le ton sec sur lequel il parle à sa femme et les propos mielleux pour la fille peut être jouée de manière très drôle). Et cette dynamique de potentielle identification, alimentée par un comique réaliste et superficiel, domine toute cette partie ascendante, comme quand les hommes évoquent le championnat de football³ ou quand ils font des commentaires graveleux sur le fait qu'Eduardo n'a pas tiré la chasse et a laissé une odeur nauséabonde dans les toilettes :

Pepe. – Primero llegás y te querés fifar a la vieja, y ahora nos dejás los soretes en la bandeja.

Beto (*a Pepe*). - ¡Alcanzale el desodorante! ¡No se puede entrar allí! [...]⁴

¹ Eduardo Pavlovky, *El señor Galíndez*, op.cit., p. 92.

² *Ibid.*, p. 103-104.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

La pièce flirte ici, comme à d'autres reprises, avec des ressorts comiques scatologiques rappelant les comédies légères du théâtre commercial (le jeu d'acteur réaliste empêchant toute proximité avec le gros comique du carnaval ou de la *commedia dell'arte*). Cette stratégie dramatique, qui semble réaliste en apparences, met en place un rapport scène-salle supposément connivent, qui feint d'être simpliste et superficiel. Autrement dit, Pavlovsky entretient sciemment une forme d'insouciance chez le spectateur, le poussant à oublier les marges obscures de l'espace scénique et de l'action dramatique. Cependant, ces confins de l'espace scénique saturés d'objets étranges (fils de fer, ressorts etc.), bien qu'ils soient maintenus dans une relative obscurité, ne sont jamais totalement invisibles pour qui voudrait les voir – les indications de mise en scène quant à la lumière sont sur ce point très précises, car c'est un ressort essentiel de la tension dramatique. Néanmoins, le spectateur est distrait, à dessein, de cette inquiétante étrangeté des marges, et son attention est captée par le centre réaliste de la scène et par une action superficielle, dont le manque de substance devrait pourtant éveiller ses soupçons. Car la tension entre Eduardo, Beto et Pepe (le problème de l'intégration du « nouveau » dans l'équipe, conflit dramatique apparent) ne suffit pas vraiment à alimenter la mécanique du drame, qui est comme paralysée. En effet, le cœur de l'action dramatique dans cette partie ascendante est, en réalité, l'attente, renforcée par une ellipse en plein centre de la pièce (marquée par un noir, et l'allusion à un temps écoulé de quinze heures¹). Beto, Pepe et Eduardo attendent que l'éponyme Monsieur Galíndez les appelle au téléphone et leur ordonne de commencer leur « travail ». C'est dans cette attente interminable et suspecte (Qu'attendent-ils ? Qui ? Pour quoi faire ?) que se trouve la véritable action dramatique. Mais elle est camouflée par des enjeux superficiels, qui distraient le spectateur de la réalité « étrange », « cachée » et « secrète » décrite dans le prologue, et préparent un dévoilement qui doit être vécu comme un choc. Alors que dans les pièces analysées précédemment, la double réalité est sans cesse présentifiée à un spectateur surplombant et complice de l'intention de dévoilement, dans *El señor Galíndez*, l'endroit et l'envers du décor ne sont pas juxtaposés simultanément (l'un apparaissant visuellement, l'autre auditivement, comme dans *El campo*), mais diachroniquement. Les marges sont cachées dans l'ombre, puis, dans un second temps, dévoilées en pleine lumière ; mais entre-temps le spectateur a été pris au piège du drame, de l'identification avec ces hommes ordinaires, de la légèreté apparente de leurs conversations, et le dévoilement brutal de la réalité (les personnages sont des tortionnaires) le met dans une position malaisée, de porte-à-faux par rapport à la situation dévoilée et à ses propres émotions.

¹ « (*Apagón prolongado*) Música de percusión sugiriendo el transcurrir de un prolongado espacio de tiempo. [...] Pepe.– Estás nervioso. Cuando el capo no llama te ponés insoportable ! En estas últimas quince horas no me dirigiste la palabra. », Eduardo Pavlovky, *El señor Galíndez*, op.cit., p. 98-99.

Hacia el final de la obra se produce la «transformación» escenográfica del escenario. Es cuando Galíndez llama por teléfono anunciando a Beto y Pepe la inminencia del momento donde ejercerán sus *verdaderos* «oficios». Allí comienza a transformarse el escenario. Aparece la *verdadera* funcionalidad de ese «ámbito» y comenzamos a ver qué «es». Todo en manos de los personajes: pequeños, exactos, preestablecidos movimientos van mostrando la «verdadera cara» de la escenografía.

Un mantel que se quita delata que, lo hasta allí mesa, es en realidad una camilla; un armario con Bonavena pegado en sus vidrios, gira y deja ver cajas relucientes de instrumental médico; una vitrina es ahora un completo botiquín de primeros auxilios; una «inocente» lámpara suspendida baja por una roldana y su luz no deja margen para imaginar otra cosa que no sea un interrogatorio. Gasas, sueros, vendas, aparatos supuestamente ginecológicos, guardapolvos, guantes, van apareciendo en manos de los personajes.

«Bajando a cero» lo que hasta aquí fue luz ambiente, aparecen desde el fondo = marco = negro, rayos de luz blanca, fría, que como estiletos barren desde distintas direcciones la zona de actuación, mientras los personajes, dando los «últimos toques al material de trabajo», entran y salen de estas punzantes líneas de luz. Estos rayos luminosos provenientes desde el oscuro fondo pegan en esos «difusos elementos» que el espectador hasta aquí no ha descubierto con total claridad.

Ahora sí. Son enrejados con grueso alambre tejido.

Un oscuro fondo negro.

Los manchones de luz sobre las rejas.

Los niquelados elementos quirúrgicos.

Los capuchones grises ocultando los rostros de Beto y Pepe.

La lámpara inquisidora.

El «cambio» se ha producido: todo lo «anterior» se ha transformado en una exacta, terrible, científica cámara de tortura.¹

Sous les yeux stupéfaits des spectateurs, la scène réaliste se transforme en véritable décor expressionniste, où les jeux de lumières mettent en évidence l'horreur de l'implacable réalité. Alors que les pièces précédentes nous présentaient un monde scindé en deux (d'un côté ceci, de l'autre cela), du point de vue de l'espace dramatique comme du système des personnages, ici le décor et les personnages sont à la fois obscurs et lumineux, selon la face que l'on nous montre. Le dispositif binaire s'est déplacé à l'intérieur du décor et des sujets. Beto est tout à la fois un père aimant et un tortionnaire impitoyable, selon une construction psychologique duelle que Pavlovsky qualifie comme un travail sur la « subjectivité des tortionnaires »². Si l'on retrouve la logique binaire des pièces antérieures, les forces de résistance à l'oppression ont complètement disparues et la ligne de démarcation ne se joue plus dans le champ social entre des forces antagonistes, mais sur le plan psychologique et humain, à l'intérieur des personnages répressifs. Dans *El señor Galíndez*, il n'y a plus de personnage qui s'oppose à l'oppression. Même si Eduardo a pu sembler au début une victime de ses deux mentors, il se révèle en réalité leur allié et même un tortionnaire « éduqué » aux théories de Galíndez, un idéologue qui

¹ Jaime Kogan et Eduardo Pavlovsky, «Prólogo», *op.cit.*, p. 80-81. Les italiques sont dans la version originale.

² L'objectif est de comprendre la subjectivité, les replis intimes des tortionnaires, «*dar cuenta de cómo piensa, cómo vive el represor, y no solamente decir "qué malo es"*», Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo, op.cit.*, p. 65.

promet d'être plus féroce encore que ses prédécesseurs. Les vraies victimes, les prisonniers politiques, nous ne les verrons jamais, car la pièce s'achève sur la préparation de la chambre de torture avant de commencer le « vrai » travail. La violence en elle-même est escamotée, mais elle n'en semble que plus froide, calculée, propre et mécanique, et donc terrifiante. En guise de victimes et de forces d'oppositions, il n'y a sur scène que les deux prostituées envoyées aux trois hommes pour les occuper pendant leur attente. Or l'une d'entre elle est péroniste (comme le révèle un tatouage de Perón lorsqu'elle se déshabille), ce qui provoque la colère de Pepe et précipite le dénouement, puisque les protagonistes tombent le masque et décident de torturer la jeune-fille, dans une scène qui rompt brutalement avec le réalisme et enclenche le dévoilement cauchemardesque :

En ese momento una música muy fuerte tapa las voces de la escena. Sólo se ve la mímica. Los actores hablan pero no se escucha lo que dicen. La situación dramática es la siguiente: Eduardo le marca a Coca zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas. Beto la tiene sujeta a la Negra, que trata de zafarse y grita histéricamente. Cuando Eduardo termina de marcarla a Coca, Pepe toma un sifón y la moja totalmente. Esta grita y llora. Está desesperada. Pepe saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas. Hace ademán de ofrecérsela a Eduardo. Beto lo estimula para que la agarre. Eduardo vacila. Pepe insiste. Eduardo está a punto de agarrar la picana. La tensión dramática llega a su clímax. De pronto se ve que suena el teléfono. Digo se ve, porque Beto, Pepe y Eduardo quedan como petrificados. Cesa la música y sólo se escucha el teléfono y el llanto y quejido de las mujeres.¹

L'action est interrompue par Galíndez qui annonce aux trois hommes le commencement imminent du travail : ils doivent donc libérer les prostituées et commencer à préparer la chambre de torture. Le climax dramatique autour de la torture de Coca devient alors dévoilement méthodique de l'ensemble du décor, tel que Kogan et Pavlovsky l'ont décrit dans le prologue. La violence en elle-même est ainsi systématiquement repoussée, mais il n'y a de toute façon plus de contre-pouvoirs à y opposer. Au peuple péroniste en marche de *El avión negro* se substituent deux vulgaires prostituées, et l'iconique Perón – dont on attend le retour messianique au moment même de la création de la pièce – est réduit à un tatouage déformé sur l'épaule d'une fille de joie. Au niveau des effets produits sur les spectateurs, la pièce opère également un changement radical par rapport aux théâtralités vues auparavant : loin de mettre à distance la violence et de générer des affects mobilisateurs, la brutalité du dévoilement et le fait que le spectateur soit pris au piège d'un dispositif dramatique qui se joue de lui – de son identification potentielle avec les protagonistes et de sa capacité à oublier les marges opaques qui pourtant sont toujours sur scène – a un effet paralysant, voire culpabilisant. Alors qu'avant il s'agissait de créer une complicité surplombante entre la scène et la salle dans un geste commun de dénonciation clairvoyante, *El señor Galíndez* fait implicitement du spectateur le complice silencieux,

¹ Eduardo Pavlovky, *El señor Galíndez*, op.cit., p. 112-113.

voire complaisant (puisqu'il se laisse porter par le comique de surface) d'un système qu'il refuse de voir, alors que tous les éléments sont devant lui.

Nuestro problema estético (autor, director, escenógrafo): resolver escenográficamente lo que todos sabíamos (los espectadores también): en nuestro país se tortura en muchos «lugares». En «ámbitos» muy diferentes profesionalmente adecuados a esos fines. Había que lograr la *síntesis* de esto sobre el escenario.¹

Ainsi, alors qu'une partie du pays se réjouit du retour prochain de Perón, Pavlovsky qui est également psychiatre, et d'un courant (anti-lacanien) particulièrement sensible au contexte socio-historique et aux « subjectivités collectives », pointe du doigt un angle mort dans l'effervescence générale : la persistance et l'accentuation, au-delà des régimes politiques, d'une grammaire du lien tyrannique profondément ancrée dans les structures sociales et l'appareil répressif. C'est ce que Pavlovsky appelle la « subjectivité fasciste » ou le « micro-fascisme »² qui pénètre un « inconscient socio-historique »³ collectif et explique la persistance (à des degrés divers) d'une même structure sociale, à savoir ce que nous avons appelé une grammaire du lien tyrannique. Au lieu de mettre en accusation un ennemi contre lequel on peut se dresser, le dramaturge tend un miroir réaliste – et pour cela, terrifiant – à la société argentine. En essayant de comprendre psychologiquement la « logique des affects » des tortionnaires, il découvre des hommes ordinaires et met à jour une structure sociale gênante qui déstabilise le spectateur dans ses propres certitudes, à tel point que la réception de la pièce, à ses débuts, a parfois été difficile, comme le raconte Pavlovsky :

Había que mostrar (cosa que algunas personas reprochaban) la ternura, los recovecos interiores, las depresiones, lo común que pueden tener estos hombres con cualquiera de nosotros. El cariño por la hija, por ejemplo. En eso radica lo más terrible de la obra. [...] Hacer todo esto es una labor muy difícil, porque a mí se me ha criticado que hay una metamorfosis brusca [...]. A mí me atrae mucho la posibilidad de encontrar alguna empatía de resonancia entre este monstruo y yo. Comprender su lógica de afecciones. Si no comprendo hasta la médula la lógica de un torturador, su cotidianeidad, sus emociones diarias, no puedo representarlo en escena. [...] Esto crea en el espectador un sentimiento de trampa, de cierta indignación: «¿Cómo me hacés indentificarme con este tipo y después me mostrás que era un monstruo?»⁴

Néanmoins, peu à peu la pièce s'impose à Buenos Aires comme un événement majeur et assoit la réputation nationale, puis internationale de son auteur. En tournée dans l'ensemble du pays en 1974, la pièce est même présentée en France en 1975 au Festival de Nancy où elle connaît un succès retentissant, suivi d'une grande tournée européenne, puis latino-américaine en 1976. Cette trajectoire dans la réception de la pièce, de l'indignation du public à la consécration, est liée sans doute au contexte

¹ Jaime Kogan et Eduardo Pavlovsky, « Prólogo », *op.cit.*, p. 81.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

socio-politique qui donne raison, d'une certaine manière, à Pavlovsky, sur l'ancrage profond d'une grammaire du lien tyrannique. Car au retour de Perón, les espoirs des opposants à la dictature déchu sont vite réduits à néant et le nouveau gouvernement élu prend le relais d'une répression qui devient de plus en plus féroce. Dès le jour du grand retour de Perón, le 20 juin 1973, les choses dérapent. Des milliers de personnes, une foule gigantesque, viennent l'accueillir à l'aéroport d'Ezeiza. On se souvient du poids symbolique, dans la geste populaire et l'imaginaire collectif, de «*el avión negro*» messianique dans lequel un jour devait revenir Perón pour « libérer le peuple ». Mais, avant même que Perón ne touche le sol argentin, la grande liesse populaire se transforme en bain de sang. Des membres de l'aile droite du propre parti péroniste, qui ont caché des armes dans les étuis des instruments de musique de l'orchestre, ouvre le feu sur les mouvements de jeunesse de l'aile gauche du parti (en particulier les Montoneros), faisant treize morts et 365 blessés. Or cet événement, connu comme le « massacre d'Ezeiza », n'est pas le fait de militants extrémistes isolés, mais a été organisé depuis le cœur du pouvoir péroniste par le ministre des Affaires sociales, José López Rega ; le même López Rega qui crée la sinistre Triple A (*Alianza Anticomunista Argentina*), organisation paramilitaire pilotée dans l'ombre depuis le pouvoir dans le but d'éliminer tous les mouvements de gauche, qui commence à opérer dès octobre 1973 et accentue ses actions à la mort de Perón en juillet 1974. Autrement dit, c'est au cœur même de l'institution démocratique et du pouvoir péroniste élu que s'enclenchent les dynamiques meurtrières d'élimination totale de l'opposition, bien plus féroces que sous les dictatures antérieures – avec notamment la pratique de la disparition –, qui seront ensuite systématisées par le régime de Videla. Avant même de s'institutionnaliser en dictature militaire, les logiques du lien tyrannique, profondément ancrées dans la tessiture de la société argentine, ouvrent une guerre fratricide sans merci, comme le rappelle Pilar Calveiro :

La persecución que se desató contra las organizaciones sociales y políticas de izquierda en general y contra las organizaciones armadas en particular, después de la breve «primavera democrática», partió en primer lugar de la derecha del movimiento peronista, ligada con importantes sectores del aparato represivo. Ya en octubre de 1973, comenzó el accionar público de la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A (AAA), dirigida por el ministro de Bienestar Social, José López Rega, y claramente protegida y vinculada con los organismos de seguridad.

A partir de la muerte de Perón, desatada la pugna por la «sucesión política» dentro del peronismo, su accionar se aceleró. Entre julio y agosto de 1974 se contabilizó un asesinato de la AAA cada 19 horas. Para septiembre de 1974 habían muertos, en atentados de esa organización, alrededor de 200 personas. Se inició entonces la práctica de la desaparición de personas.

Por su parte, durante 1974 y 1975, la guerrilla multiplicó las acciones armadas, aunque nunca alcanzó el número ni la brutalidad del accionar paramilitar [...]. Se desató entonces una verdadera escalada de la violencia entre la derecha y la izquierda, dentro y fuera del peronismo.¹

¹ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, op.cit., p. 17-18.

Or dans *El señor Galíndez*, Pavlovsky a su traduire théâtralement une dynamique répressive qui n'est pas incarnée dans un pouvoir monolithique que l'on peut abattre, dans un des deux pôles du champ de forces, mais au contraire qui circule de manière diffuse et désincarnée. Car Beto, Pepe et Eduardo ne sont que le bras armé de la répression, son appendice technique (et la pièce insiste beaucoup sur cette professionnalisation technique de la torture, qui sera aussi une des caractéristiques de la dictature de 1976). Le cœur du pouvoir, le donneur d'ordre, c'est l'éponyme Monsieur Galíndez qui n'apparaît jamais, dont même les personnages ne savent rien et doutent parfois de l'existence :

Beto. – [...] ¿Cómo sabemos que es Galíndez si hace años que laburamos para él y todavía no le vimos la jeta?

Pepe. – (*Tranquilizándole*) Pero Beto, Galíndez existe... digo, es una persona real... de carne y hueso, como nosotros... [...]

Beto. – De esto no estoy seguro. ¿Y si estuviésemos aquí y recibiéramos las órdenes de otro? ¿Cómo sabemos para quien laburamos si nunca vemos a Galíndez?¹

Concrètement les ordres (et donc le pouvoir) sont médiatisés dans la pièce par un objet : le téléphone, au centre de la scène, autour duquel se polarise l'attente et qui rythme l'action et la tension dramatiques (c'est la sonnerie du téléphone qui interrompt la torture de la prostituée, enclenche la préparation de la chambre de torture...etc.). Ce téléphone médiatise certes le pouvoir, mais il ne l'incarne pas, au contraire : il traduit sa dimension totalement désincarnée, son mode de circulation diffus et la perte de responsabilité individuelle dans les méandres de la chaîne de commandement.

[...] había que seguir un eje teórico que consistía en que el enemigo era el sistema (representado por el teléfono), no los hombres. La idea era que no se viera que había dos psicópatas, dos torturadores en escena sino que estas personas eran a la vez victimarios y víctimas de este sistema representado por el teléfono.²

Le téléphone devient le symbole de ce mode de répression à la fois institutionnalisé et diffus. On le retrouve d'ailleurs au centre de la scène de *Telarañas*, comme un élément clef de la théâtralité, nous y reviendrons.

Ainsi, *El señor Galíndez* est une pièce charnière entre le théâtre du début des années 1970 et celui produit sous la dictature militaire de Videla. On y retrouve des oppositions binaires (dans la construction de l'espace et des personnages), une logique de dévoilement et une dénonciation, on ne peut plus ouverte, de la torture et de la répression, qui la situe encore dans une forme de théâtre politique de combat, franc et direct. Néanmoins, le lien qui s'instaure entre la scène et la salle devient plus complexe, les contre-pouvoirs disparaissent et on voit s'esquisser des dynamiques sociales caractéristiques de la sanglante période dictatoriale. Ainsi à la fin de la pièce, l'un des tortionnaires –

¹ Eduardo Pavlovky, *El señor Galíndez*, *op.cit.*, p. 95-96.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 66.

Beto, joué justement par Pavlovsky – évoque-t-il la portée sociale de la torture comme pratique systématisée, et l’instauration d’une subjectivité de la peur dans l’ensemble du corps social (à rebours des affects joyeux de la «*gran fiesta militante de los setenta*»), qui sera justement un axe fondamental de la stratégie disciplinaire de la Junte militaire :

Beto. – Vos tenés que pensar que por cada trabajo bien hecho hay mil tipos paralizados de miedo. Nosotros actuamos por irradiación. Este es el gran mérito de la técnica... y de Galíndez.¹

Or à partir de fin 1974 avec la radicalisation de l’action de la AAA, puis le coup d’État du 24 mars 1976, cette subjectivité de la peur se dissémine dans tout le corps social, ainsi que dans le champ théâtral. Déjà, après sa tournée nationale, *El señor Galíndez* revient à Buenos Aires au Teatro Payró en novembre 1974, mais on y pose une bombe, qui fait voler en éclat la lourde porte du théâtre, provoque la panique et la suspension définitive de la pièce en Argentine. La troupe n’ose même plus faire de répétitions pour sa tournée européenne et doit se cacher au sous-sol du théâtre, comme le raconte Pavlovsky :

Causó tanto impacto entre nosotros... Ibamos a llevar *Galíndez* en Nancy en abril del próximo año y teníamos que volver a ensayar y no nos animábamos a hacerlo en el mismo teatro. Curiosamente, éstos son los misterios del teatro, a Kogan se le ocurre hacerlo abajo, en el sótano. Fabrica una especie de jaula redonda, donde el espectador ve la acción como si estuviera en un zoológico, a través de las rejas. Resultó tan impactante que fue ésa la versión que se llevó en gira. Esta puesta, que fue el resultado de habernos escondido, es la que se lleva a Nancy por el efecto que causa en la gente.²

La scénographie se retrouve physiquement et symboliquement derrière des barreaux, repliée sur elle-même, une barrière de plomb séparant définitivement la scène et la salle. Cette transformation de la mise en scène de *El señor Galíndez* est à l’image de la dynamique d’enclosure qui frappe tout le théâtre indépendant. Jouissant autrefois d’une certaine liberté – malgré la censure dans les circuits officiels – du fait de son indépendance économique, la menace constante qui pèse sur toute forme d’opposition à partir de fin 1974 (puis surtout de mars 1976) muselle, par l’autocensure protectrice, le travail des dramaturges qui prennent le risque de ne pas quitter le pays. Dans ce contexte de repli du théâtre politique, de désinvestissement apparent des questions sociales, le théâtre indépendant fait mine de se rabattre sur une thématique à première vue déliée des problématiques politiques et militantes : la famille. Cet axe thématique jouit par ailleurs d’une longue trajectoire sur les planches *rioplatenses* et semble ouvrir un dialogue historique et culturel avec une tradition théâtrale passée, tout en évitant l’épineuse situation actuelle. Bien entendu, toutes les pièces écrites pendant la dictature ne parlent pas de la famille (Ricardo Monti écrit par exemple la merveilleuse *Maratón* sur un concours de tango

¹ Eduardo Pavlovky, *El señor Galíndez*, *op.cit.*, p. 115.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 69-70.

mortifère¹), mais on constate une tendance générale au reflux des conflits dramatiques sur l'espace domestique, ce qui est d'autant plus perceptible que cela contraste avec les questions sociales mises en avant précédemment. Les dramaturges que nous avons évoqués dans cette partie, Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Ricardo Monti et bien sûr Eduardo Pavlovsky, se tournent tous vers des scènes familiales, des huis-clos inquiétants, et explorent la circulation du pouvoir, non plus dans un large spectre social, mais dans l'espace réduit du foyer.

Ainsi, par ce parcours de l'imaginaire social, de l'histoire politique et de la production théâtrale argentine, avons-nous voulu mettre en évidence l'inscription de la dictature de 1976 dans une trajectoire socio-historique liée à une certaine grammaire du lien tyrannique, profondément ancrée dans la société, mais qui va s'intensifier et s'appuyer sur de nouveaux modes de disciplinement de la société (notamment les camps de concentration et la pratique de la disparition), beaucoup plus radicaux, à partir de l'émergence de la triple AAA, puis du coup d'État. La dictature n'est pas un pouvoir complètement exogène : sa domination s'appuie sur un substrat social endogène (d'où la puissance de la métaphore familiale), comme l'analyse encore Pilar Calveiro :

El Proceso de Reorganización Nacional, sustancialmente diferente a lo que hasta entonces había ocurrido en el país, se asentó sobre ciertas «normalidades» internalizadas desde antes por la sociedad. La política argentina [...] se basó durante décadas en una concepción de tipo binario. La noción de Otro, peligroso, al que es preciso destruir, estaba profundamente arraigada en las representaciones y prácticas políticas. Dos países, dos historias, dos campos enfrentados, cuando precisamente en el caso de Argentina, la multiplicidad es evidente.²

[...] las características de este poder desaparecedor [...] arraigaban profundamente en la sociedad desde el siglo XIX, favoreciendo la desaparición de lo disfuncional, de lo incómodo, de lo conflictivo. [...] No obstante, el Proceso tampoco puede entenderse como una simple continuación o una repetición aumentada de las prácticas antes vigentes. [...] Ni más de lo mismo, ni un monstruo que la sociedad engendró de manera incomprensible. Es un hijo legítimo pero incómodo que muestra una cara desagradable y exhibe las vergüenzas de la familia en tono desafiante.³

Quelles sont les caractéristiques spécifiques de ce fils légitime, mais épouvantable ? Comment discipline-t-il d'une main de fer la société ? Et quelles sont les grandes dynamiques sociales à l'œuvre que l'on va retrouver dans les dramaturgies de la dictature ?

¹ Ricardo Monti, *Maratón* (1980), in *Teatro 3*, Buenos Aires, Corregidor, 2008.

² Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, op.cit., p. 152.

³ *Ibid.*, p. 13.

V. Coup d'État du 24 mars 1976 et « remise en ordre » du pays

Dans la nuit du 23 au 24 mars 1976, l'Armée dépose le gouvernement exsangue de María Estela Martínez de Perón (connue sous le nom d'Isabelita Perón), sur fond de marasme économique et politique. Pour la première fois dans la longue série des coups d'État qui ont secoué l'Argentine, les trois corps d'armée (Armée de terre, Marine et Aviation) sont réunis pour ce qui doit être l'ultime « sauvetage » de la Nation face aux forces du désordre et autres messagers de la barbarie. Le pouvoir putschiste se constitue en une Junte, intégrée par le général Videla (Armée de Terre), l'amiral Massera (Marine) et le brigadier général Agosti (Armée de l'air). Ces derniers font parvenir à la presse dès la nuit du 24 mars un acte de proclamation officiel où l'on retrouve la traditionnelle rhétorique des sauveurs de la patrie, contraints à prendre le pouvoir par devoir moral :

Frente a un tremendo vacío de poder, capaz de sumirnos en la disolución y la anarquía [...] las Fuerzas Armadas, en cumplimiento de una obligación irrenunciable, han asumido la conducción del Estado. [...] Quiera el país todo comprender el sentido profundo e inequívoco de esta actitud para que la responsabilidad y el esfuerzo colectivo acompañen esta empresa que, persiguiendo el bien común, alcanzará con la ayuda de Dios, la plena recuperación nacional.¹

La nouvelle Junte dissout le Congrès, interrompt toutes les législatures et mandats provinciaux et municipaux, renvoie les membres de la Cour Suprême de Justice et instaure un État militaire dont deux membres du gouvernement seulement ne sont pas issus des rangs de l'Armée (Ricardo Buena à l'Éducation et J. A. Martínez de Hoz aux Finances), sous prétexte de la mise en place d'un état d'urgence qui s'avère en réalité permanent :

Este tipo de dictaduras militares, caracterizado por la militarización de todo el aparato de Estado, constituye un modelo arquetípico de Estado de Excepción [...]. El Estado militar se caracteriza en primer lugar y ante todo por el hecho de que el aparato represivo fundamental del Estado burgués, las fuerzas armadas, suprime, subordina y asume las funciones del resto de aparatos propios de aquel Estado, es decir el Parlamento, la Justicia, etc.²

Officiellement, comme le suggère le concept même d'état d'urgence ou d'exception, la situation se veut transitoire, le temps de rétablir l'ordre économique (lutte contre l'inflation et mise en place d'une économie libérale) et social (lutte contre la subversion) dans le pays, dans l'objectif d'un retour postérieur à la démocratie. Cette idée d'institutions transitoires en période de crise est patente dans le titre que s'auto-attribue la nouvelle Junte : *Processus de Réorganisation Nationale*. Sur le plan économique, cela se traduit par une politique d'ouverture aux marchés internationaux censée mettre l'Argentine sur les rails du développement en encourageant les investissements étrangers, les

¹ Proclamation officielle de la Junte transmise à la presse à 3h20 le 24 mars 1976, citée par Eduardo Blaustein et Martín Zubieta, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2006, p. 96.

² Eduardo Duhalde, *El Estado terrorista argentino, op.cit.*, p. 20-23.

privatisations et le libre échange (au détriment de l'industrie et de l'appareil productif argentins). Si cette politique économique (poursuivie même après la dictature) s'est révélée désastreuse sur un temps long, elle produit tout à la fois un miracle et un mirage économiques dans les premières années de la dictature où l'inflation baisse et où la classe moyenne argentine a pour la première fois massivement accès à des biens de consommations importés (électroménagers nord-américains peu chers, télévisions, voyages à l'étranger...etc.) qui engendre une certaine euphorie économique, caractérisant ce qu'on a appelé la période de la «*plata dulce*», «l'argent facile»¹. Il est capital de rappeler cette dimension économique, car elle explique aussi le haut degré d'acceptation sociale de la dictature – et donc, d'une certaine manière, de complicité civile –, du moins dans les premières années, comme le dénonce de manière répétée le théâtre indépendant, de Griselda Gambaro à Roberto Cossa². À l'inverse, les publicités ou le «cinéma de famille» à la solde du nouveau régime, ne manquent pas de mettre en scène le bonheur de la ménagère argentine dans sa nouvelle cuisine toute équipée, en conjugant dans une même image de propagande les affects joyeux et anesthésiants produits par la consommation facile et les austères valeurs de la famille traditionnelle.

D'un point de vue politique et social, la remise en ordre du pays est aux antipodes des paillettes de la «*plata dulce*» et du bonheur familial en technicolor : épurations massives dans toute la fonction publique (et en particulier dans l'enseignement) en vertu de la *Ley de Disponibilidad* (26 mars 1976) qui permet de renvoyer un fonctionnaire sans motif, interdiction de l'ensemble des partis politiques et de toute activité syndicale, restauration de la peine de mort et durcissement du délit de trouble à l'ordre public (puni de dix ans de prison), *auto-da-fe* systématique de tout livre jugé subversif, ne sont que la partie émergée de la répression³. Néanmoins, même dans cette part assumée du projet répressif, la magnitude de l'offensive est sans précédent, au point de frôler l'absurde dans sa radicalité, par exemple lorsque les militaires décident de brûler tout livre comportant les mots «rouge» ou «Cuba» dans leur titre, sacrifiant ainsi aux flammes purificatrices de la réorganisation nationale *Le rouge et le noir* de Stendhal et toute une série de monographies d'histoire de l'art sur le cubisme, pourtant bien éloignés de velléités castristes⁴. Mais au cœur de la cible et de la tourmente, les Forces Armées visent avant tout les militants politiques et révolutionnaires, qu'il ne s'agit pas seulement de démobiliser, mais de supprimer, selon l'adage programmatique d'«éradication de la subversion». Ainsi, à partir du 24 mars 1976, la politique de «disparition des personnes», initiée quelques années auparavant par la AAA, à

¹ Sylvie Suréda-Cagliani, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*, op.cit., p. 85.

² Voir les chapitres 7 et 8.

³ Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. 1976-1983*, op.cit., p. 33.

⁴ Voir la série documentaire produite par la télévision publique argentine en 2015, *Ver la historia, capítulo 11. 1976-1983 : Dictadura militar*, disponible sur le site de la TV pública.com.ar et sur youtube, consulté le 9 avril 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Dhvn6fjk1nM>.

l'ombre du pouvoir certes, mais en marge de celui-ci, devient LA modalité de répression principale et autorisée de la lutte anti-subversive étatique, ce qui décime en peu de temps les organisations révolutionnaires, comme le rapporte Pilar Calveiro :

En pocos meses, las Fuerzas Armadas destruyeron casi totalmente al ERP y a las regionales de Montoneros que operaban en Tucuman y Córdoba. Los promedios de violencia de ese año indicaban un asesinato político cada cinco horas, una bomba cada tres y 15 secuestros por día, en el último trimestre del año. La inmensa mayoría de las bajas correspondía a los grupos militantes; sólo Montoneros perdió, en el lapso de un año, 2 mil activistas, mientras el ERP desapareció.¹

En s'institutionnalisant comme LA modalité répressive fondamentale qui émane du pouvoir et – en même temps le redéfinit –, la pratique de la disparition engendre la multiplication de ses lieux institués : les camps de concentration et d'extermination, dont le plus célèbre est la ESMA, centre de formation de la Marine situé dans le quartier aisé de Núñez à Buenos Aires, à quelques pas du stade de football de River Plate où se tiendra la coupe du monde de 1978.

[...] la figura de la desaparición, como tecnología del poder instituido, con su correlato institucional, el campo de concentración-extermínio, hicieron su aparición estando en vigencia las llamadas instituciones democráticas y dentro de la administración peronista de Isabel Martínez. Sin embargo, eran entonces apenas una de las tecnologías de lo represivo. El golpe de 1976 representó un cambio sustancial: la desaparición y el campo de concentración-extermínio dejaron de ser una de las formas de la represión para convertirse en *la* modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa desde las instituciones militares.²

Or si la propagande ne se targait pas d'avoir ouvert des camps de concentration et d'extermination en plein cœur de la capitale (et de toutes les grandes villes du pays), cette pratique institutionnalisée de la disparition des personnes, du fait de sa force de frappe sans commune mesure, ne pouvait pas être invisible aux yeux de la société civile ; d'autant plus que les fameux «*grupos de tarea*» chargés d'arrêter les «*subversifs*» intervenaient parfois en public, en plein milieu d'une rue, à la vue de tous. Tous les Argentins ont pu constater, dans leur réseau relationnel plus ou moins proche, la disparition soudaine de quelqu'un, souvent pudiquement reléguée dans l'impensé du «*Por algo será*». Il n'y a pas de meilleure image pour illustrer ce paradoxe d'un corps social soumis à une répression sans merci, tout en étant en quelque sorte anesthésié et discipliné par des affects joyeux, que celle de la foule en liesse lors de la victoire de l'équipe argentine pour la coupe du monde de 1978, dans le stade du River Plate, alors qu'à quelques mètres sont séquestrés des centaines de prisonniers qui entendent les cris de joie de leurs compatriotes. Ce hiatus vertigineux n'est compréhensible qu'à la lumière d'une certaine acceptation sociale du régime autoritaire, du fait de l'intériorisation de longue date d'un lien social

¹ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, op.cit., p. 18-19.

² *Ibid.*, p. 29.

tyrannique et d'une réelle demande de remise en ordre dans un contexte de crise aiguë, tel que le rappelle Pilar Calveiro :

Se habían sucedido, sin descanso, años de violencia, la reinstalación de Perón en el gobierno y el derrumbe de su modelo de concertación, el descontrol del movimiento peronista, el caos de la sucesión presidencial y el desastroso gobierno de Isabel Perón, el rebrote de la guerrilla, la crisis económica más fuerte de la historia argentina hasta entonces; en suma, algo muy similar al caos. [...] La sociedad estaba harta y, en particular la clase media, clamaba por recuperar algún orden. Los militares estaban dispuestos a «salvar» una vez más al país, que se dejaba rescatar, decidido a cerrar los ojos con tal de recuperar la tranquilidad y la prosperidad perdidas muchos años atrás [...].¹

Le coup d'État de mars 1976 et l'instauration d'une dictature par la Junte militaire, loin de surgir de nulle part, telle une invasion barbare marquant une rupture brutale avec un état antérieur pacifié, sont étroitement imbriqués à la trame sociale argentine et à leur passé immédiat. Ils s'inscrivent dans la continuité des dérives autoritaires et violentes du dernier gouvernement démocratiquement élu (celui d'Isabel Perón), au sein duquel apparaît la pratique de la disparition de personnes, tout en accusant néanmoins une différence de nature et de degré avec le régime précédent. La répression terroriste (au sens de mesures de terreur d'exception, hors de tout droit) n'est plus une modalité monstrueuse d'un pouvoir à la dérive, mais devient le cœur même du pouvoir, sa raison et son mode d'être. D'un État qui tolère et protège des pratiques terroristes (comme celles de la AAA), on passe à un État terroriste qui organise et planifie la terreur et l'éradication de ses adversaires depuis le sommet des institutions².

VI. Faire du théâtre en dictature : invisibilisation, censure et menaces

Bien que le 24 mars marque une cassure indéniable d'un point de vue institutionnel et politique, il ne serait pas pertinent d'en faire une charnière bornée et absolue dans l'analyse du champ théâtral argentin. D'autant plus que, comme nous venons de le voir, cette cassure relève plus d'un nouveau fil dans un maillage serré, que d'une rupture radicale. Tout comme la situation politique et sociale doit s'appréhender dans une gradation de violence à partir de 1973-1974, il faut remettre en perspective l'activité théâtrale sous la dictature. En effet, le théâtre ne change pas du tout au tout dans la nuit du 23 au 24 mars et une lecture sociocritique fine suppose d'appréhender les mutations du champ et des

¹ *Ibid.*, p. 10-11.

² Voir Eduardo Duhalde, *El Estado terrorista argentino*, *op.cit.*

dramaturgies dans une fenêtre temporelle moins étroite que celle de la proclamation brutale de la Junte. Dès 1973, les actions de la AAA sèment la terreur en Argentine et le théâtre subit une pression politique sans précédent en se découvrant sous la menace permanente de la violence¹, comme nous l'avons vu avec l'exemple de *El Señor Galíndez* de Pavlovsky qui, dans sa théâtralité hybride comme dans ses conditions de production et de réception, nous semble vraiment marquer une charnière dans le champ théâtral. Après *Galíndez*, alors même que les militaires n'ont pas encore pris le pouvoir, la peur et une certaine forme d'autocensure – fût-elle inconsciente – gagnent déjà le petit monde du théâtre indépendant qui s'en trouve bouleversé. La pièce suivante qu'écrivit Pavlovsky, *Telarañas*, tout en étant extrêmement provocatrice, est radicalement différente – dans sa dramaturgie, sa théâtralité et ses ambitions – des œuvres antérieures du dramaturge et des grandes tendances du théâtre indépendant engagé du début des années 1970 que nous avons dégagées dans ce chapitre. Bien que Pavlovsky l'ait écrite au cours de l'année 1975 (après les attaques contre *Galíndez* et pendant la préparation sous haute tension de la tournée européenne), nous la considérons comme la pièce inaugurale du corpus des dramaturgies sous dictature. Comme souvent chez Pavlovsky, le dramaturge-psychiatre a un temps d'avance dans la perception des grands bouleversements historiques, il sait capter le bouillonnement d'un inconscient social, d'une trame historique, au cœur même de son processus, juste avant l'instant de cristallisation que sera la nuit du 24 mars. La pièce est d'ailleurs publiée avant création en avril 1976, quelques jours après le coup d'État, puis créée en 1977 au plus fort de la répression, dans un contexte de réception extrêmement tendu sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 8 consacré à la pièce.

Ainsi, à partir de fin 1973, et de manière intensifiée à partir de 1976, le champ théâtral argentin est-il profondément désarticulé par la violence politique, comme l'explique Jorge Dubatti :

El terrorismo de la Triple A y del Proceso genera un impacto incalculable en el campo teatral, que se traduce en su drástica reducción. Las artes del espectáculo sufren una profunda desarticulación respecto de cómo venían funcionando en los 60 y la primera mitad de los 70. La consecuente reorganización, de rasgos inéditos y dolorosos, está signada por el empobrecimiento y el miedo. El campo teatral perdió densidad y diversidad, y se tiñó de horror para siempre.²

¹ Dans *Cien años de teatro argentino*, Jorge Dubatti organise les chapitres de l'ouvrage selon une série de séquences temporelles qui ne suivent pas forcément les charnières des régimes politiques. Ainsi pour les années 1960 à 1980 propose-t-il la périodisation suivante : 1960-1973 d'abord, moment de développement sans précédent du théâtre indépendant et d'apogée du théâtre politique, puis 1973-1983, période de « récession » du champ théâtral et de repli du politique sous l'effet de la violence. Cette périodisation ne correspond pas exactement aux bornes historiques du régime militaire (1976-1983) mais place le point d'inflexion dans le champ théâtral en 1973 au moment où celui-ci commence à se transformer sous la pression de la violence politique et sociale. Voir Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.

² *Ibid.*, p. 172.

Dubatti rapporte¹ que dès 1974, de nombreux artistes de renom, issus du théâtre indépendant, mais aussi de circuits officiels plus conventionnels, sont directement menacés de mort par la AAA, tels que Alfredo Alcón (célèbre acteur de théâtre, cinéma et télévision, pourtant pas particulièrement connu pour son militantisme), Leonor Manso, Juan Carlos Gené, ou encore Norman Briski dont la maison est détruite par une bombe en 1975 et qui s'exile de ce fait en Espagne dès avant le coup d'État militaire².

Avec l'instauration de la dictature militaire, on assiste à une reconfiguration des rapports entre les trois circuits des arts du spectacle : le circuit dit « officiel » (on parlerait de « théâtre public » en France), directement contrôlé par le pouvoir en place, se ferme totalement aux artistes suspectés de militantisme ou de simples sympathies envers la « subversion ». On établit des listes noires répertoriant toutes les *persona non grata* qui n'ont plus le droit de travailler ni dans les théâtres officiels (municipaux comme le San Martín, ou nationaux comme le Teatro Cervantes), ni au cinéma ou à la télévision, ce qui les met en général dans une situation économique très difficile. Autrefois relativement poreuses, les passerelles entre le théâtre indépendant et le théâtre officiel sont levées. Paradoxalement, et pour compenser cette saignée artistique, la dictature investit dans une politique culturelle et théâtrale de qualité qui donne une plus grande visibilité et un certain prestige aux théâtres publics. On y joue les grands dramaturges européens classiques (Aristophane, par exemple), comme contemporains (même Brecht qui, hors de son contexte, n'est pas perçu comme subversif), ainsi que les classiques argentins tels que Florencio Sánchez ou Armando Discépolo dont quasiment tout le répertoire est donné pendant la dictature³. Cela peut paraître étonnant car ce sont des pièces qui, dans les années 1930, au moment justement de la première dictature du XX^e siècle (1930 : coup d'État du général Urriburu et début de la «*década infame*»), étaient porteuses d'une forte critique sociale, et que ce genre du «*grotesco criollo*» est un des intertextes fondamentaux des pièces produites par le théâtre indépendant engagé pendant la dictature, comme nous le verrons. Mais le régime ne semble pas percevoir cette dimension hautement politique (il dirait « subversive ») de l'œuvre discépolienne qui, en surface, a par ailleurs l'avantage de remettre sur le devant de la scène des drames familiaux (comme les pièces de Sanchez ou les *sainetes* de Vacarezza, également à l'honneur) et de se reconcentrer sur des personnages individuels en apparence détachés de tout enjeu politique. L'essentiel pour la politique culturelle de la dictature est de sortir du jeu le théâtre argentin le plus contemporain, perçu comme le plus immédiatement dangereux, tout en maquillant cette opération idéologique d'invisibilisation sous des enjeux

¹ *Ibid.*, p. 174.

² C'est à ce moment là, en Espagne, que Norman Briski est repéré par Carlos Saura, lequel le fera tourner dans *Elisa, vida mía* en 1976.

³ Pour le détail des pièces créées dans le circuit officiel, voir Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 186-190.

artistiques : il n'y aurait plus de bon théâtre national, répétait-on dans les couloirs des administrations, et les exigences de haute qualité artistique imposaient d'aller puiser dans le répertoire classique et universel. Dans la même veine, on décide de supprimer la matière «*Teatro argentino contemporáneo*» de l'Université et des Écoles nationales de théâtre, sous prétexte qu'elle n'a aucun intérêt, à l'indignation générale du milieu théâtral. « Après Discépolo, plus rien » : telle semble être la ligne culturelle du régime en matière théâtrale. Cette politique d'invisibilisation de la production nationale contemporaine pourrait être lue comme un corrélat, sur un plan culturel, de celle de « disparition » des personnes, sur un plan politique et social.

Cette fermeture du circuit officiel, en laissant sur le banc de touche (et dans le besoin, économiquement parlant) un grand nombre d'artistes, encourage par ailleurs la circulation entre les circuits indépendants et commerciaux. Si la revue et le *music-hall* font toujours les délices des empresarios de la calle Corrientes et du grand public – sans que le puritanisme du nouveau régime, pourtant si prompt à censurer la moindre pièce où il serait un peu trop question de bas-ventre, n'en prenne ombrage –, des théâtres commerciaux accueillent des artistes de renom issus du théâtre indépendant, tels que Roberto Cossa, Sergio de Cecco, Norma Aleandro, Carlos Gorostiza, Oscar Viale ou encore Griselda Gambaro. Deux pièces fondamentales pour notre corpus, *La Nona* de Cossa et *La malasangre* de Gambaro, écrites, mises en scène et jouées par des artistes venus du circuit indépendant, sont ainsi créées dans le circuit commercial pendant la dictature¹. Si l'intrigue des pièces marquent un repli vers l'intérieur (avec les scènes familiales) par rapport aux œuvres antérieures de leurs auteurs, leur trajectoire en termes de circuit de production et de réception semble suivre une courbe inverse. Dans les années 1960, les œuvres de Gambaro sont en général créées à l'Institut Di Tella, haut lieu du théâtre d'avant-garde, ou d'autres lieux alternatifs comme la toute petite et confidentielle *Sala teatral Hebraica* où a lieu la création de *El Campo* en 1968 ; or à son retour d'exil, c'est dans des théâtres commerciaux (bien que modestes) qu'elle fait créer *La malasangre*, au Teatro Olimpia en 1982, et *Real Envido* au Teatro Odeón en 1983, ce qui témoigne non seulement d'une forte porosité entre ces circuits à l'époque, mais aussi peut-être d'une certaine volonté des dramaturges indépendants de toucher un public plus large, dans un moment où la fonction sociale de leur travail artistique leur semblait exacerbée.

Bien que la censure soit une réalité depuis des décennies en Argentine (du péronisme à la dictature de Onganía et sa fameuse *Comisión Asesora Honoraria para la Calificación Moral de Espectáculos*

¹ Pour le détail des pièces créées et des collaborations artistiques entre circuits indépendant et commercial, voir Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 190-192.

*Teatrales*¹), celle-ci se durcit également sous le *Proceso*. On avance toujours des prétextes moraux, mais on assiste à une dilution sans précédent de la définition de ce qui est « immoral ». Dans la lutte contre la « subversion », sur le plan militaire et répressif, comme sur le plan culturel, les contours définitoires de celle-ci sont on ne peut plus flous et cette imprécision est organisée à dessein pour diffuser une culture de la peur et de l'autocensure. Tout le monde peut-être potentiellement considéré comme subversif et tout contenu potentiellement éligible à l'immoralité, comme en témoigne ce communiqué publié par la Junte dès la nuit du 24 mars :

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años el que, por cualquier medio, difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales.²

Si le cinéma, la télévision et les maisons d'édition sont jugulées de près, le théâtre a pour lui le privilège d'être un spectacle vivant, et de ce fait, plus insaisissable dans l'instant éphémère de sa création, que les productions culturelles couchées sur papier ou sur pellicule. Alors que les autres arts et médias relèvent chacun d'un ministère et d'une commission de vérification des contenus spécifiques, le théâtre – quand il n'est pas publié – n'est pas soumis à la censure préalable, mais uniquement à la censure dite « *ex-post* », c'est-à-dire après la création du spectacle, comme ce fut le cas pour *Telarañas* de Pavlovsky, interdite après la deuxième représentation seulement sous prétexte d'attenter aux valeurs morales fondamentales et de fomenter la destruction de la famille³. La marge de manœuvre est donc un peu plus grande pour les dramaturges que pour les écrivains et cinéastes, mais ils n'en restent pas moins prisonniers d'une certaine auto-censure comme le rappelle Mathilde Arrigoni :

Puisqu'il n'existe pas de censure préalable, l'autocensure prévaut chez les auteurs de théâtre. Le dramaturge, comme l'écrivain, se retrouve dans une délicate position : n'étant contrôlé par aucun censeur avant la représentation de son texte, et ne connaissant pas les critères de celui qui peut interdire sa pièce après la première ou après quelques représentations, il doit lui-même supposer quels sont ces critères et se censurer en conséquence. L'autocensure est la forme la plus sophistiquée de censure en contexte autoritaire, puisque les auteurs intériorisent les limites à la liberté d'expression sous l'effet de la peur : peur de voir leur œuvre interdite et leur travail réduit à néant, peur pour leur intégrité physique.⁴

¹ *Ibid.*, p. 162.

² Communiqué officiel de la Junte militaire, *La Prensa*, 24 mars 1976, cité par Sylvie Surréda-Cagliani, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*, *op.cit.*, p. 105.

³ Voir chapitre 3 et Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, *op.cit.*, p. 177-178.

⁴ Mathilde Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, Paris, Presses de Science-Po, 2017, p. 37-38. L'auteur rapporte par ailleurs une autre manière de censure oblique, mise en place par le régime de Pinochet dans le Chili dictatorial voisin, par des mesures économiques de soumission à un impôt fort des spectacles ne plaisant pas aux censeurs, comme le rapporte Marco Antonio de la Parra, dans un entretien avec l'auteur : « Pour le théâtre on a fait quelque chose... que je qualifierais de typiquement chilien. Très chilien parce que très bureaucratique. C'est la possibilité de jouer sans payer d'impôts si la pièce

Car la meilleure des incitations à l'autocensure reste la menace et l'intimidation, notamment à travers la généralisation de la pratique des bombes posées dans les théâtres ou chez les artistes, quand des spectacles étaient suspectés de velléités subversives par le pouvoir en place. Face à cette situation, d'aucuns décident de se taire ou de prendre le large en province, et s'enferment dans ce qu'on a défini comme un «*insilio*» où les activités théâtrales se poursuivent à tâtons, loin des projecteurs, cachés dans l'obscurité protectrice de ce que Santiago Kovadloff a appelé la «*cultura de catacumbas*»¹. D'autres prennent le chemin protecteur de l'exil, comme le raconte l'actrice Norma Aleandro :

En ese momento, acababa de inaugurar una sala en la calle Corrientes [...] donde representaba *Sobre el amor y otros cuentos sobre el amor*. La noche del 23 de junio de ese año pusieron una bomba de gases lacrimógenos en el teatro; estaba colmado y sacar al público se hizo muy difícil. Más tarde, a eso de las tres de la madrugada, una bomba explosiva voló la planta baja de mi casa, y con ella una amenaza en que se me intimaba a que en veinticuatro horas saliera del país. [...] Yo nunca había tenido actividad política, pero siempre me he expresado contra las dictaduras y las torturas, claro. No esperé ese plazo: en diez o doce horas partí a Uruguay.²

D'autres encore viennent grossir les rangs des 30 000 disparus ou des victimes de la répression. C'est le cas, entre autres, du dramaturge Paco Urondo arrêté à Mendoza en juin 1976 et qui réussit à se suicider par ingestion d'une pastille de cyanure avant d'être conduit dans un camp de concentration. La mort d'Urondo, en plus de propager la peur dans le monde du théâtre, a une incidence directe sur la pièce inaugurale de notre corpus, *Telarañas*, puisque son épouse Zulema Katz faisait alors partie de la distribution et abandonne brutalement le pays et les répétitions en apprenant la disparition de son mari. Il faut attendre 1977 pour que Pavlovsky retrouve une actrice pour interpréter *La Mère* et reprenne les répétitions avec le metteur en scène Alberto Ure, sous haute tension. Or quelque mois après la création de la pièce qui vaut de nouveaux attentats au théâtre Payró, puis une interdiction officielle des représentations, Pavlovsky est à son tour victime d'une tentative de séquestration par les Forces Armées, à laquelle il arrive à échapper par miracle, comme il le raconte dans *La ética del cuerpo*. Le passage est un peu long, mais il vaut la peine d'être cité pour prendre la mesure du risque encouru par les dramaturges et de l'atmosphère de terreur qui régnait alors dans le pays :

El 18 de marzo de 1978, mientras estaba atendiendo en mi consultorio de Cabildo y creyendo que había superado todo lo sucedido en 1976 y 1977, mi secretario me avisa con un gesto de advertencia que hay dos personas, dos «gasistas», que vienen a controlar el medidor... Yo estaba en una sesión de terapia grupal. Recuerdo que llovía. [...] Mi secretario me hace señas con los ojos. Asomándome, desde adentro, logro ver a los tipos y le digo en voz alta a mi secretario: «Mire, yo estoy acá con quince personas (tenía ocho), que esperen diez minutos o que vengan más tarde». La

est déclarée d'intérêt culturel par le MINEDUC [Ministère de l'Éducation]. Il y avait toute une procédure : il fallait envoyer le texte à une commission, puis un fonctionnaire assistait aux répétitions, et devait dire si la pièce était « culturelle » ou « non culturelle ». Et évidemment si la pièce était « non culturelle », ils faisaient payer un impôt, un impôt très élevé, plus de 20% de la recette. », *ibid.*, p. 38.

¹ Cité par Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 172.

² Citée par Jorge Dubatti, *ibid.*, p. 174-175.

mirada de mi secretario fue una advertencia. Me dije: «Boleta». A partir de ahí todo fue onírico, como si mis movimientos fueran más lentos. Se lentificó la escena. Cierro la puerta y le digo al grupo de pacientes: «Señores, a ustedes no les va a pasar nada, no se asusten, yo me tengo que escapar». La gente quedó estupefacta, perpleja, sobre todo algunos que no imaginaban nada de nada. Salto por una ventana a la terraza de la casa de al lado y por el vidrio veo a dos hijos míos tirados en el suelo, en la cocina, con un encapuchado. Según me contó mi secretario, el grupo paramilitar que ocupó la casa ese día estaba constituido por doce personas. Él los contó. Yo bajo por la casa de al lado, en la oscuridad. Logro salir a la calle, por Cabildo, y mientras voy caminando [...] me pregunto: «¿Cómo me voy a escapar si están los chicos allí? En este estado de despersonalización, corro por Cabildo y, sin pensarlo dos veces, me meto en la Comisaría 33 y hago una denuncia de que «unos ladrones me invadieron la casa». Me presento como médico del barrio. La policía se identifica conmigo. El oficial se hace cargo. Me impresionó por su valentía. Se va para mi casa con otros cinco policías, pálidos, como a matar o morir. Y como yo no podía salir de la comisaría, se me ocurrió hacer una cosa teatral. En esa época, Alfonsín tenía gran prestigio en derechos humanos. Entonces, delante del comisario, llamé a mi hermano por teléfono y simulé que me comunicaba con Alfonsín: «Mirá, Raúl, estoy con el comisario de la 33... Vinieron unos ladrones a mi casa y me dijeron que vinieras o mandarás a alguien». Mi hermano entendió la clave y se vino para la comisaría. Yo no sé cuál fue el efecto de esa llamada. A los diez minutos llegó el grupo paramilitar con la policía. Pasaron delante mío. Algo paso ahí, con mi llamada y el nombre de Alfonsín... No sé bien lo que pasó en ese momento... El oficial salió, me miró y me preguntó: «¿Usted es católico?». Creo que en la pregunta se confirma, por omisión, el carácter antisemita de ciertos allanamientos. Yo le respondí que sí. «A pesar de mi apellido tengo educación católica», le dije. Hizo una larga pausa. Cuando yo ya estaba esperando el machetazo en la cabeza, me dijo: «Vaya caminando, nomás». Salí por Cabildo y a punto de desmayarme lo vi a mi hermano y me metí en su auto. Ya no volví más a mi casa. [...]

La casa quedó destrozada... Fueron las horas más angustiosas que hasta ese momento viví en mi vida, porque después que me escapé no pude volver nunca a la calle Cabildo. Empecé a deambular por varios lugares. [...] Era una impresión terrible estar en Buenos Aires y no poder salir ni a la calle ni fuera del país. Era la sensación de estar exiliado en la ciudad. Recuerdo que llamaba a casa por teléfono y se asustaban mucho. [...] Mirar la calle Lavalle y Florida desde la ventana de un departamento sin que uno supiera cómo salir del país, por dónde y cuándo, y al mismo tiempo no poder bajar a la calle, para alguien como yo, claustrofóbico, era una impresión terrorífica. [...] Insisto: lo terrorífico fue vivir escondido en la ciudad durante una semana, sin poder ver a la familia. [...] Esta gente también asesinaba a militantes de la cultura sin ninguna participación en la lucha armada.¹

Après une semaine à se cacher chez diverses connaissances, en changeant en permanence de lieux, Pavlovsky réussit à prendre un avion pour Montevideo, puis s'exile à Madrid où il reste jusqu'en 1980. C'est aussi dans l'Espagne en pleine transition post-franquisme que se réfugie Griselda Gambaro en 1979, après l'interdiction de son roman *Ganarse la muerte*, au titre tristement évocateur des menaces qu'il lui vaut².

¹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 85-87.

² Griselda Gambaro explique dans un entretien accordé au journal *Clarín* le 24 mars 1996, à l'occasion de la commémoration du coup d'État, comment l'interdiction de son roman l'a immédiatement transformée en « subversive potentielle » aux yeux des gens et mise dans une marge sociale qui lui signifiait, en quelque sorte, qu'elle n'était qu'en sursis : «*Significaba una gran amenaza en un país sin garantías legales. Los días posteriores fueron sorprendentes. Mucha gente me llamó para expresarme su solidaridad; otra cruzaba la calle para evitar saludarme. Eran tiempos de gran psicosis persecutoria. Lógico, algunos amigos ya habían desaparecido*». Deux mois plus tard, Gambaro s'exile en Espagne. Voir Sylvie Surréda-Cagliani, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*, op.cit., p. 26.

Si le champ théâtral subit une réduction et un bouleversement sans précédent à partir de 1973-1974, puis pendant la dictature, il a néanmoins continué à fonctionner, malgré les attentats, la censure, l'exil de nombre d'artistes et les intimidations. Cependant, tant les circuits de production que les œuvres en elles-mêmes se sont transformées sous l'effet du contexte politique et social. Il a fallu trouver des stratégies obliques et des chemins de traverse pour continuer à produire un théâtre de qualité, sans pour autant renoncer à des enjeux politiques.

Por supuesto que toda referencia directa a la actualidad política o, siquiera a la vida cotidiana del país, estaba vetada de los escenarios. La dramaturgia se vio, por lo tanto, obligada a metaforizar en atención tanto a la posible censura exterior como a una previsora autocensura interna. La realidad tuvo necesariamente que enmascararse y – a fin de hallar códigos expresivos que conectaran con el público, usando símbolos y paralelismos e inventando un lenguaje elíptico – los dramaturgos debieron aguzar el ingenio, la imaginación, la creatividad. – analyse Gerardo Fernández.¹

En ce sens, le contexte dictatorial – comme beaucoup de moments de crises – a un rôle de catalyseur de transformations dramatiques : il a paradoxalement aiguë la créativité des dramaturges et contribué à un renouvellement des formes dont les *teatristas* de la postdictature sont aussi redevables, malgré leurs affirmations d'une rupture avec la génération précédente – nous aurons l'occasion d'y revenir. Néanmoins, ces mutations des dramaturgies ne sont pas uniformes : elles fluctuent selon les auteurs, leurs esthétiques propres, et surtout selon le moment de leur production. Les premières années de la dictature sont les plus féroces en matière de répression culturelle, alors qu'à partir de 1980-1981, se produit une certaine inflexion. Beaucoup d'artistes reviennent d'exil à ce moment-là, les pièces se font un peu plus explicites et cette réouverture toute relative se cristallise en 1981 avec la création du Festival *Teatro Abierto*, véritable symbole de la renaissance du champ théâtral et d'une résistance à la terreur et aux pressions du régime ; nous aurons l'occasion d'y revenir dans le chapitre 8. Toujours est-il que sur l'ensemble de la période, on assiste à un repli de la production théâtrale vers des thématiques qui ne semblent pas directement politiques (même dans le cas des pièces du festival *Teatro Abierto*), et notamment vers les scènes familiales. Jorge Dubatti analyse ce mouvement à partir de l'opposition entre le « macropolitique » et le « micropolitique », selon des concepts qu'il emprunte à Pavlovsky, lequel les avait puisés déjà chez Félix Guattari. «*Durante los años del horror, frente a la represión, el teatro militante de búsqueda macropolítica debe reformularse y deviene en estructura micropolítica*»², écrit-il. Par macropolitique, il entend un théâtre qui s'attaque de front à des sujets renvoyant ouvertement aux grandes forces en lutte sur l'échiquier politique (nous en avons vu une illustration typique avec *El avión negro* qui oppose des personnages choraux

¹ Gerardo Fernández, «Historias para ser contadas», prologue à Gerardo Fernández (coord.), *Teatro argentino contemporáneo. Antología.*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, p. 49.

² Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 169.

représentant des agents sociaux collectifs). La micropolitique au contraire serait la manifestation du politique à l'intérieur même des structures sociales. Puisqu'on ne peut plus parler de l'oppression des classes dominantes à travers leur incarnation politique, il s'agirait de mettre à jour ces relations de domination, dans les replis du tissu social. Autrement dit, à défaut de mettre en scène la lutte des classes (macropolitique), on peut travailler sur la lutte des places à l'intérieur des groupes sociaux, dans l'articulation des désirs ou l'inconscient individuel et groupal (foyers micropolitiques) – et notamment dans la famille, dans la mesure où celle-ci est pénétrée de tensions qui traversent l'ensemble du corps social, comme nous l'avons montré dans la première partie. Dans cette optique, et dans la mesure où la famille se constitue en support privilégié d'un « imaginaire du lien », il semble logique que les dramaturges baillonnés par un contexte de violence et de répression brutales se tournent vers les scènes familiales pour dire l'indicible et continuer, autant que faire se peut, à penser et à sémiotiser le monde qui les entoure. À l'image de l'«*insilio*» que s'imposent certains artistes, le drame politique et social qui secoue le pays se trouve « insularisé » dans le foyer familial, enfermé entre les quatre murs d'un espace asphyxiant, en apparence clos sur lui-même, mais régi par des lois parallèles à celles qui tyrannisent la société, à savoir un lien despotique qui cherche l'anéantissement total de l'Autre.

Chapitre 7

Retour aux scènes familiales : oppression et anéantissement de l'Autre au cœur du foyer

À partir de 1975 environ, les dramaturges indépendants renouent avec une longue tradition du théâtre argentin, quelque peu laissée de côté dans l'effervescence de la décennie antérieure pleine d'espoirs révolutionnaires et de renouveau politique : le thème familial. Toutes les pièces créées entre cette date et 1983 ne traitent pas exclusivement de familles, mais on observe néanmoins une convergence thématique indéniable, sous l'effet de la violence politique, de la censure et de la répression. Il n'est plus question sous la dictature de Videla de faire directement intervenir sur les planches des personnages choraux, hérauts du peuple en marche, comme dans *El avión negro*, ou des petits chefs en costume de nazis comme dans *El Campo*¹. Le champ théâtral est devenu un champ de mines où le moindre faux-pas peut valoir aux artistes, au mieux, l'explosion de bombes dans les théâtres qui prennent le risque (idéologique, mais aussi financier, au vu des conséquences possibles) de les accueillir, et au pire, la disparition et la mort. Dans ce contexte bouleversé, une alternative s'impose tôt ou tard aux artistes : abandonner le sol national pour suivre la difficile voie de l'exil, ou abandonner une certaine liberté d'expression, de manière à continuer à créer, en navigant constamment sur le fil fuselé du rasoir, en se frayant un chemin hasardeux sur les crêtes du dicible et de l'indicible, du licite et de l'illicite, de l'innocent et du subversif. L'éventail des possibles dramatiques se réduit et vient se refermer entre les quatre murs du foyer familial. Tout comme on assiste sur le plan social à un rapatriement du politique sur les espaces privés à l'heure où toute manifestation publique est suspecte aux yeux du régime², on observe une reprivatization de l'espace dramatique, une réduction du grand théâtre du monde – qui était souvent un théâtre de classes au début des années 1970 – au petit théâtre de l'intimité familiale.

Au-delà de l'enjeu de repli stratégique et qu'il y ait un volontaire « camouflage » du politique ou pas, la convergence sur les questions familiales n'est pas anodine dans la mesure où nous considérons la famille comme le support d'un « imaginaire du lien ». Une fois de plus, comme chez Florencio

¹ La référence au fascisme et au nazisme n'a néanmoins pas disparue, comme nous le verrons avec *Telarañas*, mais elle est plus fugace.

² Voir Judith File, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura (1976-1983)*, *op.cit.* Elle y explique comment les espaces privés deviennent les derniers bastions où une quelconque activité ou pensée politique peut encore se faire jour au cœur du projet d'extermination de toute opposition auquel se livre le régime.

Sánchez à l'orée du XX^e siècle, ou chez Discépolo pendant la « décennie infâme », la thématique familiale se fait le réceptacle des angoisses et des troubles qui secouent le corps social en périodes de crise. Le processus se fait de manière oblique, parfois même inconsciente, mais non moins palpable pour qui sait lire entre les lignes ou traquer ce que Pavlovsky appelle « l'inconscient socio-historique » derrière l'inépuisable lutte des fils contre les pères, ou la sempiternelle scène de ménage. Dans ce chapitre, nous proposons de nous dégager momentanément de la question de la métaphore et du message politique qui monopolise souvent les discours sur le théâtre de cette période, pour analyser les images familiales au-delà d'une quelconque intentionnalité supposée des dramaturges. Il s'agit de repérer des lignes de convergences pour interroger la tessiture spécifique des liens familiaux portés à la scène et comprendre comment ils traduisent une certaine vision de leur contexte historique de production. Autrement dit, en tant que support privilégié d'un « imaginaire du lien », les représentations familiales projettent des processus socio-politiques, mais ne sont pas forcément tributaires d'un geste métaphorisateur de la part des dramaturges.

Si nous nous efforçons toujours de saisir les œuvres dans leur spécificité dramatique, ce chapitre propose ainsi un parcours de l'ensemble de notre corpus en période dictatoriale, en partant de sa surface thématique. Nous n'y faisons pas l'économie d'outils d'analyses spécifiques au théâtre dans l'exploration des exemples, mais l'angle d'approche en lui-même n'est pas dramaturgique. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur les enjeux fondamentaux des liens qui s'instaurent entre la scène et la salle – c'est-à-dire sur les théâtralités distinctes des pièces du corpus et la question de la réception – ainsi que sur la question de l'intention métaphorique qui n'est pas du tout aussi évidente que pourrait le laisser penser une lecture rapide de la littérature critique portant sur la période. Mais avant d'aborder ces éléments discordants, il nous semble important de nous arrêter sur la grande tendance convergente du corpus, à savoir le traitement de la thématique familiale et ses enjeux. Conformément à notre visée sociocritique, nous considérons le théâtre comme un laboratoire qui travaille et sémiotise, volontairement ou non, les tensions qui traversent une société, à la surface thématique de sa peau, comme dans les replis dramaturgiques de ses organes. Ainsi s'agit-il, dans ce chapitre, d'interroger les images familiales et de comprendre en quoi celles-ci peuvent être porteuses d'un « imaginaire du lien tyrannique », se faisant l'écho d'une certaine tessiture du corps social, sous le joug de la Junte militaire.

Pour ce faire, nous mobilisons le concept de « tache thématique », forgé par le critique David Viñas, pionnier dans l'analyse sociale de la littérature argentine, et que l'essayiste et critique Nicolás Rosa définit de la manière suivante :

La «mancha temática» – unidad fundamental – aparecería como un espacio temático que significa – que irradia – por impregnación y contagio: un espacio de significados que actúan por contigüidad. Es posible formularla como un verdadero campo semántico unívoco; para no correr el riesgo de «solidificarla», [Viñas] apela a la metáfora de la «mancha» que alude a su impregnabilidad: un «tema» que se «extiende» longitudinalmente para encontrar la dimensión «historia».¹

L'image de la « tache », à la fois manifeste dans son évidence, et poreuse, dilatée, nébuleuse dans ses contours, nous semble particulièrement efficace pour comprendre les mécanismes d'imprégnation d'un imaginaire social dans la production culturelle. La mise au jour de « taches thématiques » transversales dans un corpus particulier (que ce soit verticalement en diachronie, ou horizontalement en synchronie) permet de pister les représentations des imaginaires sociaux qui infusent dans une société donnée, sur un temps long ou bien dans une coupe temporelle précise. Ces taches témoignent de structures imaginaires et identitaires fortes (c'est le cas de la polarisation civilisation /barbarie qui est LA grande tache thématique de la littérature et de la culture argentines selon Viñas², elle-même déclinée en une multitude de « taches » dérivées), ou bien révèlent des noyaux traumatiques prénants à un moment donné³. Dans le cas de l'axe civilisation/barbarie, on aurait pu parler simplement de *topos* littéraire, mais cette dénomination fige l'imaginaire, lui donne la solidité de la tradition et de l'universel, le prestige antiquisant de l'immuable. Elle escamote l'histoire et étouffe la socialité versatile qui est le propre d'un imaginaire. Le concept de « tache », au contraire, souligne l'idée d'imprégnation involontaire, mais enracinée en profondeur dans un tissu social ; une tache qui s'accroche et résiste à disparaître, malgré la diversité des supports et les renouvellements esthétiques. Alors que le *topos* est mobilisé consciemment par l'auteur friand d'intertextualités, la tache pénètre son œuvre parfois malgré lui. Elle est à l'image du rêve qui travaille incessamment la matière traumatique : elle constitue une nébuleuse d'images récurrentes, tout à la fois identiques et dissemblables, qui peuplent de figures fantasmagoriques une production culturelle donnée. En d'autres termes, les taches thématiques sont les « émergents fictionnels »⁴, à géométrie variable, d'une situation historique et sociale particulière. En ce sens, si c'est un concept que nous empruntons à la critique littéraire, il nous semble tout à fait productif pour l'analyse théâtrale, d'autant plus que le théâtre, du fait de sa condition

¹ Nicolás Rosa, *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1987, cité par Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011, p. 291.

² Voir David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, *op.cit.*

³ Elsa Drucaroff analyse par exemple les « taches thématiques » du mouvement contemporain dit de la « *Nueva narrativa argentina* » à la lumière du traumatisme social de la dictature qui imprègne, de manière oblique, ces générations nouvelles qui ne l'ont pas connue, et fait surgir des taches telles que « le double fantomatique » (réminiscence des disparus) ou ce que Drucaroff appelle la « civili-barbarie ». Voir Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, *op.cit.*

⁴ Nous reprenons ce concept à Margos Zangrandi, *Narrativas del desorden: Familia y política en Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas. 1953-1963*, thèse de doctorat inédite, soutenue à la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires en 2013.

spectaculaire, est peut-être l'expression artistique la plus étroitement prise dans les mailles du tissu social et de ses imaginaires.

Or, dans la période – élargie à 1975-1983 – que couvre la dictature militaire, on remarque non seulement un retour massif des fictions théâtrales vers les scènes familiales, mais surtout, des lignes de convergence spécifiques à l'intérieur même du thème domestique, dans la trame fictionnelle, les conflits qui se tissent entre les personnages, les jeux de pouvoir et la circulation des rapports de domination. Plus encore que dans le grand ensemble « thème familial », encore trop large pour être vraiment parlant – après-tout, le cinéma de la dictature aussi s'empare en grandes pompes (cirées) du mythe de la famille, mais on n'y retrouve pas les mêmes lignes imaginaires que dans le théâtre indépendant –, c'est dans les taches transversales, « micro-politiques » (diraient Dubatti, Pavlovsky et Guattari), au cœur même de l'échiquier familial, que l'on peut dégager les émergents fictionnels d'une réalité tyrannique. La toute-puissance des tyrans, l'écrasement des subjectivités individuelles, le schème du narcissisme et de la dévoration, le motif de l'intimité assiégée ou de l'individu apeuré, sont autant de foyers thématiques qui font tache d'huile dans la production théâtrale, et que l'on retrouve de manière répétée, avec des variantes, dans l'ensemble de notre corpus couvrant la période de la dictature. Notre hypothèse est que ces axes thématiques traduisent tous, dans l'action dramatique, la prégnance d'un lien social tyrannique, c'est-à-dire où le maillage dialectique du même et de l'autre est mis en échec. Autrement dit, les images familiales que nous allons analyser dans ce chapitre forment une constellation de taches thématiques qui convergent vers l'idée matricielle d'anéantissement de l'altérité, qui se trouve justement être la logique fondamentale du pouvoir en place. Nous commencerons donc par dégager les grandes dynamiques du lien social tyrannique pendant la dictature (altérité systématiquement considérée comme dangereuse, injonction à la transparence, évidemment des subjectivités, diffusion d'une culture de la peur), pour ensuite décliner les taches thématiques qui se déploient sur les scènes familiales, et nous semblent intrinsèquement liées à cette réalité.

I. Le *Proceso* ou la tyrannie du même : une logique d'anéantissement total de l'altérité

«Por encima de todo está Dios. El hombre es criatura de Dios, creado a su imagen. Su deber sobre la tierra es crear una familia, piedra angular de la sociedad, y vivir dentro del respeto del trabajo y de la propiedad del prójimo. Todo individuo que pretenda trastornar esos valores fundamentales es un subversivo, un enemigo potencial de la sociedad y es indispensable impedirle que haga daño.»

Jorge Rafael Videla¹

Si la société argentine s'est développée sur un imaginaire exclusif avec l'opposition fondatrice civilisation/barbarie, péché originel du pacte social pourrait-on dire, la Junte dirigée par Videla radicalise cette dynamique de rejet de l'altérité – qui était de fait contrebalancée par l'hétérogénéité irréductible d'une société bigarrée –, et la pousse dans ses extrémités les plus funestes. Le discours des militaires exacerbe une vision du monde binaire, dans laquelle il n'y a pas de place pour les nuances, les entre-deux et la multiplicité. Ou on fait partie de la « grande famille argentine », selon la formule consacrée, ou on est un traître à la patrie. Ou on est dedans, ou on est dehors. Ou on est ami, ou on est ennemi. Ou on est un bon citoyen civilisé, ou on est un barbare à abattre. Il n'y a pas d'alternative. En ce sens, il n'y a plus de lien social – au sens d'un maillage dialectique dont les deux moteurs sont la protection et la reconnaissance² – mais un amarrage forcé à une identité nationale monolithique, dont les deux cordages sont la répression et la terreur. Cette grammaire du lien binaire et tyrannique est caractéristique pour Pilar Calveiro d'un fonctionnement totalitaire du pouvoir :

Las lógicas totalitarias son lógicas binarias que conciben el mundo como dos *grandes campos enfrentados*, el propio y el ajeno. Pero además de creer que todo lo que no es idéntico a sí mismo es parte de un otro amenazante, el pensamiento autoritario y totalizador entiende que *lo diferente constituye un peligro* inminente o latente que es preciso conjurar. La reducción de la realidad a dos grandes esferas pretende finalmente la eliminación de las diversidades y la *imposición de una realidad única y total* representada por el núcleo duro del poder, el Estado.³

Cette extrême polarisation est relayée par la rhétorique guerrière de la Junte qui construit la figure d'un Autre absolu, tel un golem effrayant qui exerce une menace perpétuelle. Et cet Autre qui condense toutes les peurs et les fantasmes, c'est « le Subversif ». Or le portrait-robot du subversif est

¹ Fragment d'un discours du président de la Junte militaire, le général Jorge Rafael Videla, cité par Julio E. Nosiglia, *Botín de guerra* (1985), Buenos Aires, Edición de Abuelas de Plaza de Mayo, 2007, p. 54-55.

² Pour une définition de ce que nous considérons comme le « lien social » et ses piliers, voir le chapitre 5.

³ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, op.cit., p. 88. Les italiques sont de Pilar Calveiro, comme dans l'ensemble des passages de son livre que nous citons.

profondément ambigu. Car d'une part, il est l'objet d'une construction mythique : c'est l'incarnation du mal, le messager de la barbarie, le rouge qui infiltre les paisibles chaumières le couteau entre les dents pour égorger les innocents, le dépravé contre-nature, dans un syncrétisme de références mythiques de tout acabit (nationales, chrétiennes, occidentales, infantiles...etc.) qui cristallisent la figure du Méchant.

El arquetipo del guerrillero, eje de la subversión, que construyeron los militares lo mostraban como alguien que servía a intereses extranjeros, generalmente comunistas, un *extraño*. Supuestamente también era muy *peligroso*, arriesgado y cruel como combatiente, en virtud de entrenamientos especiales que había recibido, algunos de los cuales consistían incluso en métodos para soportar la tortura. En su vida privada, *no poseía pautas morales* de ningún tipo; no valoraba la familia, abandonaba a sus hijos, sus parejas eran inestables, no se casaban legalmente y se separaban con frecuencia. Se suponía que no podía ser sinceramente religioso y buena parte de ellos eran comunistas, encubiertos o no y, los más peligrosos, también judíos. Las *mujeres* ostentaban una enorme *liberalidad sexual*, eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente *crueles*. En la relación de pareja eran *dominantes* y tendían a involucrarse con hombres menores que ellas para manipularlos.¹

On retrouve dans cette description de la femme *guerrillera*, à la sexualité débridée et perversie, l'archétype de la sorcière (la tentatrice à la chevelure déliée, celle qui n'accepte pas son rôle de mère et de femme, et refuse, telle Lilith, de se coucher sur le dos, etc.²) qui condense tout un imaginaire social chargé d'angoisses et de fantasmes, tout comme la figure du juif. De nombreux témoignages attestent de l'acharnement contre des prisonniers juifs (alors même que le régime, certes catholique zélé et prosélyte, n'était pas ouvertement antisémite), parce que dans l'imaginaire de certains militaires, la religion hébraïque venait s'amalgamer à toute une série de représentations mythiques du traître, du fourbe et du méchant, accréditant doublement le caractère subversif du détenu. Il y a donc, en premier lieu, une construction mythique et fantasmatique de l'Autre, du Subversif. Mais, d'autre part, et c'est là le ressort essentiel d'une politique de la terreur, les contours définitoires de la subversion sont extensibles à l'infini. Comme on le voit dans le fragment de discours de Videla en épigraphe, tout individu soupçonné de saper les valeurs fondamentales de la civilisation (on appréciera la mention de la propriété privée « de son prochain » dans ce sacrosaint socle moral) est un subversif et doit donc être éliminé. Le ministre du Travail, Horacio Liendo, qui lui ne s'embarrasse pas de justifications catholico-morales, le dit encore plus clairement : «*aquellos que se apartan del normal desarrollo del Proceso [...] se convierten en cómplices de esa subversión que debemos destruir*»³. Les germes de subversion sont multipliables à l'envie : on forge par exemple le concept de «*subversión*

¹ *Ibid.*, p. 94.

² Voir à ce propos le chapitre 2, « Généalogie d'un mythe : la famille comme cellule de base de la société ». Voir également Silvia Federici, *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*, Genève-Paris-Marseille, Entremonde-Senovero, 2014.

³ Horacio Liendo dans *La Nación*, 12 décembre 1977.

fabril» pour désigner les ouvriers critiquant leurs conditions de travail, ou on arrête des prêtres officiant dans les bidonvilles au motif que leur sacerdoce auprès des démunis pourrait inciter ces derniers à s'unir et donc fomenter la subversion¹. La menace de l'ennemi intérieur national (la 5^{ème} colonne de la subversion) se conjugue donc pour les citoyens à une possible menace de l'ennemi intérieur individuel, dans le sens où il faut prendre garde à ne pas franchir par mégarde la ligne rouge et la frontière sans retour vers le camp adverse. Le pouvoir somme ainsi la société de se conformer à la tyrannie du même, d'accepter une transparence totale. Pour reprendre la terminologie de Miguel Benasayag sur laquelle nous nous sommes appuyée dans la première partie, il s'agit d'une « version dure » du refoulement du conflit (et donc de rupture du lien, au sens d'assomption dialectique) :

La version dure du refoulement du conflit, quant à elle, implique tout simplement l'éradication de l'altérité. Une société de la transparence radicale qui ne connaît pas d'ennemi, mais seulement des « terroristes » et des « déviants » à éliminer.²

Or les outils implacables de cette entreprise d'élimination de l'Autre, ce sont la pratique de la disparition et les camps de concentration, qui créent une enclave à l'intérieur de la société, selon une logique binaire d'exclusion et de renversement de l'axe intérieur/extérieur, comme l'explique de manière limpide Pilar Calveiro :

Los campos de concentración fueron el dispositivo ideado para concretar la política de exterminio, producto de una concepción binaria de lo político y lo social. La política concentracionaria como concepción pertenece a este universo binario que separa amigos de enemigos; el campo de concentración, como el cuartel o el psiquiátrico, son instituciones totales, también de carácter binario. Su objetivo es constituir un universo cerrado que «normaliza» a las personas internadas en ellas, y funcionan a partir de dos grandes grupos: los internos, que se someten al proceso de transformación o cura, y el personal, responsable de producir esa mutación. En el caso de los campos de concentración, se registra una primera ruptura entre un adentro y un afuera de la sociedad, imagen invertida del adentro y afuera del campo, como si éste perteneciera a otra realidad, separada y escindida.³

Dans l'ensemble de la période dictatoriale, il y a eu 340 camps de concentration en activité dans le pays (la plupart d'entre eux dans des bâtiments militaires officiels, souvent même en plein centre-ville), entre les murs desquels sont passées entre 15 000 et 20 000 personnes, selon les estimations officielles, dont 90% ont disparu⁴. Tout en étant effroyables, ces camps qui sont des antichambres de

¹ Voir le rapport de la Conadep, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1984), Buenos Aires, Eudeba, 1999.

² Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, *op.cit.*, p. 80. Benasayag ne fait pas ici allusion au régime argentin ou à quelque dictature, mais analyse ces dynamiques dans leurs possibles actualisations contemporaines insidieuses, notamment à travers la montée de politiques sécuritaires et la construction de la figure mythifiée du « terroriste ». La correspondance de son propos avec ce qui s'est passé en Argentine pendant une dictature, dont il a d'ailleurs directement souffert, ne rend son raisonnement que plus convaincant.

³ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, *op.cit.*, p. 92.

⁴ Les associations de défense des Droits de l'Homme, ainsi que l'historiographie nationale, ont choisi de retenir le chiffre rond symbolique de 30 000 disparus, mais en réalité, il est impossible de procéder à un décompte exact. Le chiffre 30 000 correspond à l'estimation haute du nombre de victimes, en sachant qu'au moins 15 000 d'entre elles sont identifiées. Voir

la mort, se structurent de manière parallèle à la société. Car l'efficacité du camp toute entière repose sur la scission interne entre deux mondes hermétiques. Il existe des témoignages de militaires qui se sont trouvés ébranlés en découvrant dans l'Autre, qu'ils avaient cru monstrueux et assoiffé de sang, un *alter ego* humain¹. Mais cette *anagnórisis* entre victimes et bourreaux reste rare car l'organisation du camp tend justement à ce que la rencontre d'Homme à Homme ne se produise jamais. En ce sens, par leur dispositif binaire, les camps ne sont pas en dehors de la société, bien au contraire : ce sont des enclaves qui fonctionnent à la fois comme l'épicentre et le laboratoire du disciplinement social dans son ensemble. Car l'élimination physique, la disparition corporelle du subversif ne suffit pas – sinon, pourquoi garder les prisonniers pendant des mois, parfois des années, alors qu'on sait que l'on ne pourra plus obtenir d'eux quelque information utile que ce soit ? L'objectif de la répression, c'est la disparition totale de l'Autre, l'anéantissement absolu de sa subjectivité. Dès son arrivée dans le camp, le détenu est déshumanisé, pour le maintenir dans sa condition d'Autre infrahumain aux yeux des répresseurs², mais aussi pour briser son psychisme individuel, casser ce qu'il pense être lui (son « identité narrative », selon le concept de Ricoeur), remettre à zéro les compteurs, « *rebooter* » le sujet, le discipliner au sens le plus intime du terme. Au moment où il intègre le camp, le prisonnier est déchu de son nom qu'il n'a plus le droit d'utiliser ou même de prononcer, et on le rebaptise d'un numéro identifiant : disparition de l'identité officielle comme premier pas d'un long parcours de « déssubjectivation », d'« évidemment intérieur », qui se conclut avec la disparition du corps, quand celui-ci n'est de toute façon plus qu'une enveloppe exsangue, éviscérée de sa substance intime. « *El objetivo era que perdieran progresivamente su sentido de pertenencia grupal, su posibilidad de identificarse con los que compartían su suerte. De este modo se buscaba disolver tanto la identidad individual como la grupal* »³, analyse Judith Filc. Dans ce processus de réorganisation individuelle (atome de la « Réorganisation Nationale »), la torture à laquelle sont soumis les prisonniers dès le début de la détention n'a pas seulement vocation à leur soutirer des informations : elle est une « cérémonie initiatique »⁴, selon l'expression de Pilar Calveiro, qui marque une frontière entre

le rapport de la Conadep, *Nunca más*, *op.cit.*

¹ « *Al "recuperar" su humanidad, el secuestrado deja de ser el demonio primero y el enemigo después, para pasar a ser un oponente; al relativizar su peligrosidad, tambalea la lógica de la desaparición* », écrit Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, *op.cit.*, p. 96.

² Tout un jargon euphémistique, un « techno-langage » de la répression, vient aider les militaires à maintenir en permanence la barrière entre le eux et le nous, ainsi que la fiction de la non humanité de ceux d'en face : on ne dit pas assassiner, mais « *mandar para arriba* », on ne parle pas d'exécutions, mais de « *traslados* » ou de « *ventiladores* » pour les massacres collectifs ; le prisonnier est un « *paquete* », les instruments de torture sont de simples « *máquinas* », etc. Voir Pilar Calveiro, *ibid.*, p. 42.

³ Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura (1976-1983)*, *op.cit.*, p. 162.

⁴ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, *op.cit.*, p. 60.

l'extérieur et l'intérieur du camp, la vie d'avant et le calvaire qui commence, mais aussi entre le soi que l'on est sommé d'abandonner et l'évidement à venir :

La tortura perseguía, por lo tanto, toda la información que sirviera de inmediato, pero necesitaba también *arrasar toda resistencia* en los sujetos para modelarlos y *procesarlos* en el dispositivo concentracionario, para «chupar», succionar de ellos todo conocimiento útil que pudieran esconder; en este sentido hacerlos transparentes.¹

Se trataba de producir en el secuestrado un *shock* psíquico primero y físico después, mediante una tortura intensiva [...]. [...] el objetivo era obtener información útil, pero además, *quebrar* al individuo, *romper* al militante anulando en él toda línea de fuga o resistencia, *modelando un nuevo sujeto* adecuado a la dinámica del campo, un cuerpo sumiso que se dejara incorporar a la maquinaria, cualquiera que fuera el lugar que se le asignara.²

L'idée de transparence est fondamentale car elle signifie l'abolition définitive et totale de l'intime, non seulement en tant que privacité, mais aussi en tant que repli le plus profond de la subjectivité. Les conditions de détention des prisonniers reposent en permanence sur ces deux piliers de la désobjectivation que sont la déshumanisation et la transparence. Dans la ESMA, à l'étage où sont « stockés » les détenus, véritable «*depósito de cuerpos dóciles que esperaban la muerte*»³, selon l'expression de Calveiro, ceux-ci sont maintenus attachés, assis par terre sans pouvoir appuyer le dos, immobiles, en silence, et «*encapuchados*» (la tête recouverte), des semaines – voire des mois ou des années –, dans un emplacement de détention, «*la cucheta*» (puisque'il n'y avait même pas de cellule), délimité par des petites parois, assez hautes pour qu'il ne puisse y avoir aucune interaction entre les prisonniers, mais assez basses pour que le surveillant, placé en hauteur, ait une vision d'ensemble des « paquets »⁴. Ce dispositif de surveillance, par lequel le prisonnier ne voit rien, mais se sait toujours sous le regard du geôlier, rappelle le système panoptique inventé par Jérémy Bentham⁵, qui importe le mécanisme carcéral – et ici concentrationnaire – à l'intérieur même de la psyché des détenus :

Ce système se fondait sur l'hypothèse selon laquelle des prisonniers placés en permanence sous la *possibilité* du regard du gardien finiraient par incorporer ce regard, cet « œil » : ils deviendraient alors, selon Bentham, « autonomes » et « libres » dans la mesure où ils auraient incorporé le

¹ *Ibid.*, p. 61. Pour le détail des pratiques et des tortures pratiquées sur les prisonniers, nous renvoyons à l'ouvrage de Pilar Calveiro (p. 60-76), ainsi qu'à celui de Eduardo Duhalde, *El Estado terrorista argentino, op.cit.*, p. 155-157.

² Pilar Calveiro, *ibid.*, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ «*Las cuchetas eran compartimentos de madera aglomerada, sin techo, de unos 80 centímetros de ancho por 200 centímetros de largo, en las que había una persona acostada sobre un colchón de goma espuma. Los tabiques laterales tenían alrededor de 80 centímetros de alto, de manera que impedían la visibilidad de la persona que se alojaba en su interior, pero permitían que el guardia estando parado o sentado pudiera verlas a todas simultáneamente, símil de un pequeño panóptico.*», *Ibid.*, p. 46. Pour des photos de cette *capucha*, voir Andrés Di Tella, «La vida privada en los campos de concentración», in Fernando Devoto et Marta Madero (ed.), *Historia de la vida privada en la Argentina. 3. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad, op.cit.*, p. 91.

⁵ Jérémy Bentham, *Le Panoptique* (1780), Paris, Belfond, 1977. Michel Foucault reprend ce qui était au départ chez Bentham un projet architectural pour en faire un schème abstrait, une structure archétypale des sociétés disciplinaires : le « panoptisme » ; voir Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, 2018.

mécanisme carcéral dans leur tête. [...] Le pouvoir transite par l'individu qu'il a constitué. L'individu est le produit un dispositif [...] de *micro-* comme de *macro-*pouvoirs.¹

Cette organisation de la transparence et de la déshumanisation est secondée par des humiliations constantes visant à accélérer le processus de fragmentation des sujets : qu'on les oblige à rester nus (autre mise en exergue de la transparence et de la vulnérabilité face au pouvoir) ou à se battre entre eux, qu'on les affame pour les voir se jeter sur la nourriture sous les rires (animalisation)², ou qu'on leur tende leurs livres, lettres, souvenirs et effets personnels volés chez eux comme seul papier pour aller aux toilettes³. Cet anéantissement de la subjectivité, conjugué à une incorporation du disciplinément, produit chez le prisonnier une sensation d'impuissance désolante face à la toute-puissance adverse, qui précipite le processus d'évidement de soi et de décalque vers la transparence du même. Le détenu est plongé dans une « relation hypnotique »⁴ avec le pouvoir, selon l'expression de Pilar Calveiro. En réalité, malgré l'extraordinaire efficacité du dispositif concentrationnaire, certains individus réussissent à trouver des lignes de fuite, des micro-résistances qui leur permettent de maintenir leur intégrité psychique et identitaire ; d'autres au contraire sont totalement happés par la machine et rejoignent parfois même le camp des tortionnaires (comme ce fut le cas du tristement fameux « ministaff » de la ESMA⁵) ; mais bien souvent c'est dans un entre-deux fragile entre maintien de soi et aliénation que les « disparus » vivent leurs derniers mois.

Or si ces derniers ont la sensation d'être totalement hors du monde dans ce long processus de disparition intérieure, en réalité il y a une imbrication structurelle entre les camps, épicycles du dispositif de pouvoir, et l'ensemble de la société. Non seulement ils sont structurés selon le même principe binaire, mais ils sont même l'outil fondamental d'une véritable politique de la terreur exercée sur le corps social. Car si ces camps n'existent pas officiellement, tout est fait pour qu'on n'ignore pas non plus totalement leur existence. C'est tout le paradoxe d'une pratique supposée secrète, mais qu'on n'essaie pas vraiment de cacher non plus, comme l'atteste le fait que la plupart des camps soient situés

¹ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, *op.cit.*, p. 185-186.

² Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, *op.cit.*, p. 100-103.

³ Andrés Di Tella, «La vida privada en los campos de concentración», *op.cit.*, p. 80.

⁴ «*Todos estos elementos crearon ese efecto "anonadante" sobre el hombre. Lo que llamo anonadamiento es como un deslumbramiento que no permite ver y, al enceguecer, paraliza. En realidad, paraliza la voluntad, la capacidad de elección, sumiendo al sujeto en una relación hipnótica con respecto al poder.*», Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, *op.cit.*, p. 104.

⁵ Le « ministaff » était un groupe constitué d'une dizaine d'anciens leaders de la guérilla Montoneros qui collaboraient ouvertement avec le pouvoir, après avoir été brisés psychologiquement. La trajectoire de l'un d'entre eux, Máximo Nicoletti, rappelée par Andrés Di Tella, est particulièrement intéressante quant au retournement psychique total : «*Máximo Nicoletti era un héroe montonero que había protagonizado algunas de las acciones más osadas de la organización. En la ESMA, pasó a integrar el ministaff de guerrilleros que colaboraban abiertamente con la represión. Más tarde, percibió un sueldo como servicio de inteligencia de la Armada. Años después, terminó integrando con otros ex represores una banda de piratas del asfalto.*» Di Tella rapporte aussi plusieurs cas où des détenues ont fini par épouser leurs tortionnaires et nier complètement leur ancienne condition militante, voir Andrés Di Tella «*La vida privada en los campos de concentración*», *op.cit.*, p. 88.

en plein centre-ville (alors qu'au Chili par exemple, sous Pinochet, les camps étaient en marge de la société et du pays, au fin fond de la Patagonie ou du désert d'Atacama), parfois même à l'intérieur d'un hôpital militaire qui par ailleurs accueillait du public, si bien qu'il existe de nombreux témoignages de gens qui entendaient des cris, voyaient qu'il se passait quelque chose d'étrange, mais n'osaient pas pousser plus loin leurs interrogations¹. Or ce que l'on entre-aperçoit sans vraiment l'identifier est d'autant plus terrifiant qu'on peut y projeter une charge fantasmagique et ses peurs les plus viscérales (bien qu'il soit difficile d'imaginer pire encore que la réalité infernale des camps). C'est donc ce paradoxe d'un secret sciemment mal gardé – «*un secreto con publicidad incluida*»² dit Pilar Calveiro – que se trouve la clef d'un dispositif de pouvoir et de terreur dont les destinataires sont avant tout la population, plus encore peut-être que les militants.

Los campos de concentración, en tanto realidad negada-sabida, en tanto secreto a voces, son eficientes en la diseminación del terror. El auténtico secreto, el verdadero desconocimiento tendría un efecto de pasividad ingenua pero nunca la parálisis y el anonadamiento engendrados por el terror. Aterroriza lo que se sabe a medias, lo que entraña un secreto que no se puede develar. La sociedad que, como el mismo desaparecido, sabe y no sabe, funciona como caja de resonancia del poder concentracionario y desaparecedor, que permite la circulación de los sonidos y ecos de este poder pero, al mismo tiempo, es su destinataria privilegiada.³

No se puede olvidar que la sociedad fue la principal destinataria del mensaje. Era sobre ella que debía deslizarse el terror generalizado, para grabar la aceptación de un poder disciplinario y asesino; para lograr que se rindiera a su arbitrariedad, su omnipotencia y su condición irrestricta e ilimitada. Sólo así los militares podrían imponer un proyecto político y económico pero, sobre todo, un proyecto que pretendía desaparecer de una vez para siempre lo disfuncional, lo desestabilizador, lo diverso.⁴

La dissémination de la peur engendre dans le corps social une même injonction à la transparence que dans le camp. En se sachant potentiellement observé, potentiellement jugé subversif, potentiellement victime d'un «*allanamiento de morada*» (sorte de perquisition musclée hors de tout droit), les barrières protectrices de la vie privée (aux sens à la fois juridique et psychologique du terme) s'écroulent. Le dispositif de surveillance concrètement panoptique du camp devient pouvoir à effet panoptique dans l'ensemble de la société, dans la mesure où la possibilité du regard est intériorisée par

¹ Le journaliste d'investigation Rodolfo Walsh a lui enquêté sur les disparitions et mis au jour une grande partie des pratiques de répression (mis à part les vols de la mort qu'il ne soupçonnait pas) qu'il dénonce dans sa fameuse *Lettre ouverte à la Junta Militaire*, le 24 mars 1977, un an après le coup d'État. Cela lui vaut d'être arrêté et assassiné («*disparu*») dès le lendemain, persécution qu'il avait anticipé dans la conclusion de cette lettre aussi clairvoyante que poignante : «*Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.*», Rodolfo Walsh, *Carta abierta a la Junta militar*, texte intégral disponible en *open source* sur wikipédia : en ligne,

https://es.wikipedia.org/wiki/Carta_abierta_de_un_escritor_a_la_Junta_Militar, consulté le 19 avril 2018.

² Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, *op.cit.*, p. 78-79.

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 154.

les citoyens. En ce sens, le *Proceso de Reorganización Nacional* est réellement un projet de disciplinement total des corps individuels, ainsi que du corps social, qu'il s'agit de lisser, d'homogénéiser, de réduire au même et à la transparence, grâce à une véritable économie de la terreur. La fameux adage «*por algo será*», par lequel certains Argentins normalisent la pratique de la disparition, souligne d'ailleurs une absence de transparence de la part de la victime ; cela revient à dire : il devait bien cacher quelque chose. Mais paradoxalement, l'arbitraire potentiel de la répression qui peut s'abattre sur des « victimes innocentes » (comme si les « subversifs » eux méritaient leur sort) fait aussi partie intégrante du processus de dissémination de la terreur : si c'est arrivé « par erreur » à des gens qui n'avaient rien fait, alors cela peut arriver à n'importe qui, et par conséquent, il faut être d'autant plus zélé dans l'organisation de sa propre transparence.

Aunque el grupo de víctimas casuales fuera minoritario en términos numéricos, desempeñaba un papel importante en la *diseminación del terror* tanto dentro del campo como fuera de él. Eran la prueba irrefutable de la *arbitrariedad* del sistema y de su verdadera *omnipotencia*. [...] Su capacidad para diseminar el terror constituía justamente en esta arbitrariedad que se erigía sobre la sociedad como amenaza constante, incierta y generalizada.¹

En d'autres termes, l'ensemble de la société vit sous une épée de Damoclès et personne n'est à l'abri de la répression, pas même les militaires eux-mêmes (il y a eu des cas de militaires « disparus » car ils voulaient « se retirer » des opérations)². Cette organisation de la terreur renvoie à ce que le pouvoir militaire lui-même appelle les « effets expansifs » de la répression et des camps, véritable dispositif de pouvoir panoptique et total, comme l'explique Eduardo Duhalde :

[...] sostenían que el exterminio y la desaparición definitiva tenían una finalidad mayor: sus efectos «expansivos», es decir el terror generalizado. Puesto que, si bien el aniquilamiento físico tenía como objetivo central la destrucción de las organizaciones políticas calificadas como subversivas, la represión alcanzaba al mismo tiempo a una periferia muy amplia de personas directa o indirectamente vinculados a los reprimidos (familiares, amigos, compañeros de trabajo, etc.), haciendo sentir especialmente sus efectos al conjunto de estructuras sociales consideradas en sí como «subversivas por el nivel de infiltración del enemigo» (sindicatos, universidades, algunos estamentos profesionales: abogados, periodistas, psicoanalistas, etc.).³

La conséquence de cette organisation de la terreur, outre l'injonction à la transparence, est une véritable paranoïa qui sape la cohésion de tous les groupes sociaux. Une méfiance généralisée s'installe, une peur de l'autre (fût-ce un voisin ou un frère) s'installe, et la population est soumise à une tension psychologique extrême, même quand la peur est refoulée dans l'inconscient. Cette paranoïa est structurée de manière bifocale : la peur de l'ennemi d'une part, peur de la subversion, de l'infiltration intérieure (entretenu par les discours anxiogènes du gouvernement, à grand renfort de

¹ *Ibid.*, p. 45-46.

² *Ibid.*, p. 146.

³ Eduardo Duhalde, *El Estado terrorista argentino, op.cit.*, p. 77-78.

métaphores du cancer, de la gangrène ou de la vermine) ; et la peur de la répression d'autre part, peur d'être soi-même victime d'un appareil supposément défensif contre la subversion, mais dont on perçoit bien qu'il peut être à double tranchant :

[...] nadie podía justificar la propia inocencia, puesto que una persona podía ser portadora o tener células cancerosas sin ninguna manifestación de la enfermedad. Los únicos que podrían «diagnosticar» la enfermedad eran los «expertos», esto es, los militares, cuya palabra no podía ser disputada ni siquiera por los mismos «enfermos».¹

Que l'on analyse la rhétorique officielle de la Junte ou, à l'opposé du spectre social, les témoignages des proches de victimes, le langage dominant dans la société est celui de la peur. Citons à titre d'exemple les propos des parents d'une « disparue », rapportés par Andres Di Tella, qui décrivent bien l'atmosphère asphyxiante et paranoïaque qui jugule les individus :

Llegó un momento en que los que estábamos afuera casi le teníamos envidia a los que estaban adentro, en la cárcel. Era tal la inseguridad afuera, tan terrible la persecución y el miedo. Era muy angustiante no tener a nadie con quien hablar, nadie en quien confiar. Hasta los amigos se distanciaban. De golpe, nos convertimos en gente peligrosa. No confiabas en nadie, sospechabas de cualquiera, no querías conectarte con nadie. A tal punto que ni te animabas a mirar a la gente por la calle. En casa, siempre tenía la sensación de que en cualquier momento detrás de la puerta estarían ellos, que nos venían a buscar.²

Ainsi, l'existence même des camps fait-elle irradier la peur, et donc une certaine paralysie, dans la société. Or cette catatonie sociale est aussi la condition *sine qua non* de l'existence des camps, qui ne peuvent subsister que parce qu'ils sont niés, tus, acceptés tacitement. Il se forme une boucle de rétroaction pernicieuse entre répression, peur et silence ou complicité civile :

El campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, «del otro lado de la pared», sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad «desaparecida», tan anonada como los secuestrados mismos. A su vez, la parálisis de la sociedad se desprende directamente de la existencia de los campos; una y otra alimentan el dispositivo concentracionario y son parte de él.³

Néanmoins, à côté de la peur diffuse, il ne faut pas oublier, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, qu'une grande partie de la société a, du moins dans un premier temps, largement approuvé la « remise en ordre » proposée par la Junte militaire. Le mirage économique produit dans les premières années par l'ouverture des marchés, au moment de «*la plata dulce*», a fait de la consommation un exutoire efficace pour la population. C'est là un des grands paradoxes encore de la période dictatoriale que d'avoir fait coexister terreur paralysante et plaisir d'acheter. Tels l'huile et le

¹ Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura (1976-1983)*, op.cit., p. 55.

² Andrés Di Tella, «La vida privada en los campos de concentración», op.cit., p. 104.

³ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, op.cit., p. 147-148.

vinaigre, des affects tristes et des affects joyeux traversent le corps social de manière conjointe, étroitement imbriqués, mais sans jamais se confondre.

La production culturelle, selon d'où elle vient, se fait l'écho des uns ou des autres, du bonheur de la « paix retrouvée »¹ et de pouvoir voyager à Miami grâce au dollar bon marché (c'est le cas du « cinéma de famille » que nous avons évoqué en introduction de cette partie), ou bien des dynamiques d'anéantissement de l'altérité, d'injonction à la transparence et de propagation de la peur. C'est la voie empruntée par le théâtre indépendant – de manière consciente ou non de la part des dramaturges. La tache thématique fondamentale qui irradie dans l'ensemble des œuvres de la période nous semble tissée d'une constellation d'images projetant la question de l'anéantissement de l'Autre, des subjectivités individuelles dissidentes, de toute aspérité qui ferait obstacle à l'aplanissement du réel, de toute épaisseur qui contreviendrait à la transparence des sujets. Dans les représentations de la famille, profondément captives encore du mythe de la cellule univoque et de la mêmeté naturelle, la question de l'altérité se pose alors avec d'autant plus d'acuité. Comment rayonne la tache thématique de l'anéantissement de l'altérité dans les pièces qui reviennent aux scènes familiales ? Par quelles images sémiotisent-elles le réel ? Comment les dynamiques politiques et sociales que nous venons d'exposer sont-elles projetées dramatiquement dans les conflits familiaux ? Comment ces images jouent-elles avec les représentations familiales traditionnelles ? Et comment peut-on y lire la radiographie d'une société tyrannique ?

II. Avatars de la tyrannie chez Griselda Gambaro et Eduardo Pavlovsky

Tout d'abord, les pièces de notre corpus révèlent, au sein même du foyer, le déploiement d'un pouvoir tyrannique. Nous avons longuement montré dans la première partie de ce travail qu'il était tout à fait normal qu'au sein du groupe familial – en tant qu'il est un groupe social – circulent des relations de pouvoir, de domination et de sujétion. C'est là quelque chose que la scène indépendante s'est attachée à pointer du doigt, pour en déployer les mécanismes tabous, dès les années 1960 : on peut penser à *Nuestro fin de semana* (1964) de Roberto Cossa, ou encore *El desatino* (1965) de Griselda Gambaro, pour ne citer que deux exemples canoniques de ce dévoilement des jeux de pouvoir dans la

¹ Rappelons qu'un des monuments de la propagande de la Junte est le documentaire intitulé *Ganamos la paz*, sorti en 1977.

famille. Mais la spécificité des images familiales portées à la scène à partir de 1975, c'est qu'elles exhibent un pouvoir tyrannique, c'est-à-dire arbitraire et absolu. Il ne s'agit plus simplement de briser le mythe de la famille idéale en montrant que celle-ci est striée de rapports de pouvoir escamotés, mais d'afficher une rupture dans les équilibres et la circulation des pouvoirs, de mettre à nu l'hypertrophie, et surtout la gratuité, d'une autorité qui ne trouve plus de justification. Alors que dans le théâtre antérieur, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le système des personnages représentait toujours un champ de forces qui s'opposaient, la dynamique de la tyrannie est celle d'un aimant qui capte le pouvoir de manière centripète et l'empêche de circuler. Concentration (toute-puissance, hypertrophie, univocité) et délégitimation (gratuité, arbitraire) sont ainsi les deux caractéristiques qui dominent dans la représentation du pouvoir. Elles donnent naissance à des figures dramatiques (au sens large) qui incarnent ce pouvoir despotique et forment un réseau de sens : c'est ce que nous proposons d'appeler les « avatars de la tyrannie ». Il peut s'agir de personnages (et la figure du père en est un support privilégié), mais aussi de schèmes partagés par plusieurs personnages, tels que des comportements absolutistes ou bien la jouissance démiurgique de sa propre puissance.

En tant que détenteur traditionnel de l'autorité et du pouvoir au sein de la famille, le père est la première figure à endosser le costume de la tyrannie. Cela suppose d'une part d'hypertrophier son pouvoir – prétendument naturel – pour le déformer jusqu'au monstrueux, et d'autre part de déconstruire méticuleusement les instances de légitimation de son autorité, afin de transformer le père éducateur ou ordonnateur du monde en imposteur despotique. Si les personnages paternels sont des avatars privilégiés de la tyrannie, c'est aussi parce que la figure du père est fondamentale dans les discours de légitimation de la dictature. Hypertrophier et délégitimer le pouvoir paternel permet ainsi de mettre en évidence un rapport assez lisse entre la circulation micropolitique du pouvoir dans la famille et sa gestion macropolitique au sommet de l'État, ainsi que de retourner et subvertir les discours officiels de légitimation. Car pour justifier leur action, les militaires piochent dans l'arsenal traditionnel des attributs du père, représentant du *logos*, de l'ordre et de la civilisation, et se gargarisent d'une mission éducatrice consistant à remettre sur le droit chemin leurs concitoyens infantiles et fourvoyés. Ils se veulent les défenseurs d'un ordre supposément naturel et transcendant, et prennent soin de s'inscrire dans une généalogie de l'autorité juste, qui mobilise des références diverses de la religion catholique au Libérateur San Martín, père de la Nation et de l'Armée. À rebours de cette propagande paternaliste, le théâtre indépendant construit des figures paternelles monstrueuses qui transgressent les représentations dominantes. Par conséquent, la transgression de l'autorité paternelle n'incombe plus tellement aux forces d'opposition (incarnées en général par les fils) qui sont écrasées, mais résulte de la propre toute-puissance monstrueuse et dégénérée des détenteurs du pouvoir. C'est l'hypertrophie

dégoulinante du pouvoir – et non pas les contre-pouvoirs – qui transgresse l’ordre établi, en brisant son système de légitimation. Car il ne peut y avoir d’ordre dans une toute-puissance qui n’aurait aucune raison d’être hors d’elle-même. Même la monarchie absolue se doit d’être de droit divin pour asseoir son pouvoir dans un ordre légitime. *A contrario*, une toute-puissance immanente, gratuite, arbitraire, ne peut être qu’*hybris* et désordre. En ce sens, la figure de la tyrannie est en elle-même une transgression de l’autorité, en tant qu’elle en est le revers dégénéré, sans fondement et donc vidé de sa substance.

Il y a là une nouvelle manière de subvertir le pouvoir paternel qui tranche avec le schéma traditionnel du fils fourvoyé tel que l’analyse Peter Von Matt¹. Ce modèle de la rébellion filiale (incarnation d’un nouvel ordre) contre l’autorité – déclinante ou réaffirmée – du père (image d’un ordre ancien) était également le canevas dominant en Argentine jusqu’à la période de la dictature. Elle se projetait plus spécifiquement dans la tâche thématique du parricide, victoire des fils contre les pères, des forces du renouveau contre celles de l’ordre établi, qui irradie dans la littérature et le théâtre argentins à partir des années 1950, qu’il s’agisse de meurtres physiques ou symboliques². Parmi les productions du théâtre indépendant pendant la période précédant celle que nous étudions (sous la *Revolución Argentina*), on peut citer plus particulièrement *Hablemos a calzón quitado* (1970) de Guillermo Gentile ou *Chau papá* (1971) de Alberto Adellach qui révèlent (toujours selon la logique de dévoilement propre au théâtre de cette période) des figures paternelles amoindries, efféminées, exsangues ou à l’agonie, peinant à maintenir la fiction d’une autorité patriarcale et virile, face aux enfants qui cherchent à faire tomber les masques³. Or, à partir de 1975, à rebours du spectacle de l’autorité déclinante, on assiste au contraire à un renforcement du pouvoir du père, dans une exhibition d’un pouvoir tyrannique malsain. Les personnages de fils et filles rebelles n’ont pas disparu, mais ils sont écrasés, réduits au silence. Si dans l’intrigue, ils tentent toujours de s’opposer aux pères, dans le réseau de sens tissé par les pièces, ce sont les figures tyranniques elles-mêmes – plus que leurs frères opposants – qui sont porteuses d’un potentiel subversif. La transgression majeure se situe du côté même du pouvoir, dans sa caricature, dans son hypertrophie monstrueuse. En ce sens, les avatars paternels de la tyrannie, agents de leur propre destruction symbolique, sont des figures plus subtiles qu’on pourrait le croire : elles sont à la fois la projection évidente d’un pouvoir politique despotique,

¹ Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, op.cit. Voir sur ce point le chapitre 3 dans la première partie.

² Pour plus de détails, voir Marcos Zangrandi, *Narrativas del desorden*, op.cit., ou les divers articles que Patricia Fischer a consacré au parricide comme imaginaire social argentin.

³ Pour une analyse détaillée, voir Lola Proaño Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*, op.cit., p. 74-77.

mais aussi un renversement adroit des représentations traditionnelles des jeux de pouvoir, dans une image subversive qui porte peut-être une vision moins pessimiste qu'il n'y paraît¹.

A. *Tyran farcesque et retournement du tribunal familial : Real envido de Griselda Gambaro*

Dans notre corpus, la dramaturge qui a le plus travaillé l'hypertrophie paternelle est Griselda Gambaro, à son retour d'exil, avec une farce d'abord, *Real envido*, écrite en 1980, puis surtout avec *La malasangre* en 1982, deux pièces dont les intrigues sont relativement parallèles, mais qui sont totalement différentes par leur traitement dramatique. Au niveau de l'action, on retrouve dans les deux cas le schéma de la fille fourvoyée qui désobéit à son père et à l'ordre établi, en refusant d'épouser le prétendant noble ou riche que l'on a choisi pour elle et lui préfère un amour sincère avec un homme de plus basse extraction. Dans la farce médiévale *Real envido*, la princesse Margarita refuse le mariage avec le chevalier censé renflouer les caisses du royaume paternel en prix de cette union, et choisit de perdre sa virginité avec le valet d'un autre chevalier, ce qui provoque la colère du roi-père et le châtement mortel des deux amants. Dans *La malasangre*, au début du XIX^e siècle, Dolores, fille d'un homme puissant, est également sommée d'épouser Juan Pedro de los Campos Dorados, un jeune-homme riche et de bonne famille (on retrouve le thème du mariage de classe et surtout d'argent), mais elle tombe amoureuse de son précepteur pauvre et bossu, Rafael, avec lequel elle forme le projet de s'enfuir ; projet avorté par la répression paternelle qui condamne Rafael à la tombe et Dolores au silence. Ordre des pères, fourvoiement amoureux et sexuel des filles comme principe de désordre, puis remise en ordre finale : c'est *a priori* le canevas classique des filles fourvoyées où la famille s'érige en tribunal et instance normative, comme l'analyse Peter Von Matt :

Il ne peut y avoir de fils dévoyés et de filles fourvoyées que là où une personne vivante prononce ce jugement en référence à une loi en vigueur, et en tire les conséquences. Le phénomène de l'enfant fourvoyé est obligatoirement lié à l'énoncé d'un jugement, et donc à la comparution devant un tribunal. C'est la famille qui devient le tribunal. D'une part, il y a là un immense potentiel d'actions, de déroulements tragiques ou triomphaux, mais d'autre part, l'esthétique de toutes ces histoires, drames, comédies, farces et aventures de brigands relie inconditionnellement ce potentiel à une *esthétique générale de la morale* dans l'œuvre littéraire. [...] Elle ne se résume pas à la simple exposition d'une norme établie : il y a esthétique lorsqu'une loi, une règle morale, est présentée avec précaution au lecteur, offerte avec une séduisante mélodie pour qu'il l'accepte et l'approuve. Elle peut aussi, avec la même mélodie, lui être présentée pour qu'il la repousse et la refuse.²

¹ En effet, la représentation de la toute-puissance tyrannique peut sembler un aveu d'impuissance face au pouvoir despotique. Et pourtant, la caricature intrinsèque que porte la tyrannie (en tant que toute-puissance monstrueuse sans légitimité) peut suggérer une dynamique d'autodestruction du monstre dans la mesure où aucun pouvoir ne peut être auto-suffisant.

² Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, op.cit., p. 25. C'est nous qui

Cette notion d'« esthétique de la morale » ou de « généalogie » littéraire et dramatique de la morale – expression sciemment empruntée à Nietzsche par l'auteur – est fondamentale pour comprendre la construction de la figure tyrannique. Von Matt explique que le texte, par son agencement, est en lui-même producteur d'une morale et prend parti, d'une certaine manière, pour l'ordre des pères ou pour celui des enfants terribles, qui deviennent alors des prophètes. Dans le schéma classique, le fourvoiement se fait par rapport à un ordre sacro-saint, incarné par le père, mais qui dépasse l'individualité de celui-ci, et s'inscrit dans une transcendance dont rendent compte ses attributs et notamment son verbe. La malédiction et la prophétie sont les deux figures clefs qui investissent la parole paternelle d'une aura sacrée et dessinent une généalogie de la morale qui justifie le tribunal familial :

L'élément prophétique est un insigne de sa fonction, et c'est seulement à partir de cette fonction que l'on peut comprendre l'inflexibilité ultérieure de l'homme. Dans cette définition progressive du père – à la fois interlocuteur humain et bienveillant, et représentant dûment intronisé de l'ordre –, la généalogie de la morale en est établie en toute évidence au cours du récit. [...] Le père qui prophétise, en quelque endroit qu'il apparaisse en littérature, brise toujours le cadre de son individualité privée. Regardant dans l'avenir et parlant de cet avenir, il devient le représentant de l'ordre dominant et, quand ensuite il agit, il doit le faire au seul service de cet ordre.¹

De même, que le père se montre inflexible (schéma du « père homme de fer »²) ou qu'il pardonne (schéma du « père liquéfié³ »), les fils et filles reconnaissent en général à la fin une légitimité de l'ordre du père et acceptent la sentence. Von Matt montre que l'on retrouve ce schéma des contes du Moyen-âge aux grands drames romantiques allemands comme *Le prince de Hombourg* de Kleist – où l'aspiration à la liberté du fils n'empêche pas le geste final de reconnaissance de l'ordre du père (fût-ce pour se faire l'avocat d'un ordre alternatif)⁴ – et même jusque chez Brecht⁵. Dans le motif argentin du parricide, le père est désacralisé, mais cela va de pair avec la perte de son pouvoir et l'avènement d'un nouvel ordre qui a sa propre généalogie de la morale. Or la spécificité de la figure tyrannique, c'est justement le spectacle d'une autorité toute-puissante (telle celle du père-homme-de-fer), mais sans aucune instance transcendante qui la fonde ; l'esthétique de la morale est alors celle d'une patiente construction de la « délégitimation », non pas par opposition d'un contre-ordre, mais par le spectacle de la gratuité profane et obscène du pouvoir. Il ne s'agit plus de légitimer un ordre ou un autre, mais de dévoiler un arbitraire absolu et sans remède. En ce sens, le motif de la tyrannie se trouve à la marge

mettons les italiques.

¹ *Ibid.*, p. 56-57.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ Voir l'analyse de *Hombourg* de Brecht et du Parti comme figure paternelle moderne, *Ibid.*, p. 87

du « champ de conflit parents/enfants » (selon l'expression de Von Matt), tout en en renversant les codes.

Dans *Real envido*, le rabaissement de la figure paternelle se fait par l'absurde et la farce carnavalesque. Dès l'ouverture, une première didascalie dépeint le roi-père comme l'antithèse du « roi thaumaturge, maître des familles »¹ : «*El Rey y Natán visten miserablemente [...] el rey mira atentamente el suelo, se inclina de tanto en tanto y recoge todo lo que encuentra: basuras, objetos sin valor que observa apreciativamente y entrega a Natán*»². Cette image première du roi nu, indigent, clochard faisant les poubelles du royaume, recroquevillé vers le sol au lieu d'être droit et tendu vers le ciel, et apparaissant aux côtés (et non pas au-dessus) de son serviteur Natán, semble présenter un homme sans pouvoir, une contre-figure de la royauté, vidée de son faste et de sa puissance, tant symbolique qu'effective. C'est une sorte de roi Lear grotesque, d'Œdipe à Colone rabelaisien, qui reprend, avec les codes de l'absurde, le motif traditionnel du roi déchu. Néanmoins, contrairement aux personnages de Shakespeare et Sophocle, le roi n'est pas tombé, mais conserve une autorité absolue sur les actes et les corps de ses sujets, et en particulier sur sa fille Margarita contrainte au mariage (de même il oblige les chevaliers à se battre pour de la nourriture, ou le chevalier muet à se faire greffer une « langue qui dit oui », dans une véritable scène de torture *esperpéntica*³). C'est dans le hiatus entre le spectacle grotesque de la déliquescence du roi d'un côté, et sa toute-puissance de l'autre (puisque aucun renversement ou avènement d'un nouvel ordre n'est possible malgré son état de pourrissement) que se trouve la figure de la tyrannie. Le tyran farcesque est un tonneau des Danaïdes inversé : c'est une outre gigantesque, gorgée d'eau jusqu'à en être sordidement boursoufflée, percée de toute part, mais sans pour autant que ces fuites obscènes ne la dégonflent. C'est un abcès dégoulinant, dégorgeant ouvertement son pus, mais qu'on ne peut cependant pas crever. En ce sens, c'est un personnage-oxymore, comme le suggère d'une certaine manière le titre de la farce que l'on pourrait traduire par « Esbrouffe royale »⁴. Outre l'animalisation systématique du personnage, typique du grotesque, on peut remarquer que la parole performative du roi (qui reste effective puisqu'il obtient de fait ce qu'il veut) est néanmoins déformée sous les traits du caprice infantile : «*¡Si dije quiero porque soy rey! Cuando un rey dice quiero, ¡todos violín en bolsa! Boca cosida*»⁵. Le roi-père exige le silence et l'obéissance – et les obtient –, mais pour cela, il doit lui-même rappeler son statut et l'ordre qui est censé en découler : pouvoir bavard, infantile et tautologique qui dévoile la carence en

¹ Elisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, *op.cit.*, p. 24, citation commentée dans le chapitre 2.

² Griselda Gambaro, *Real envido*, in *Teatro I*, Buenos Aires, De la Flor, 1987, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 31-33.

⁴ «*Envido*» est un terme utilisé dans le cadre des jeux de cartes pour désigner une action qui brouille le jeu, à mi-chemin entre le bluff et la triche, ou bien un pari hors règles traditionnelles.

⁵ Griselda Gambaro, *Real envido*, *op.cit.*, p. 17.

performativité de son verbe. Dans son hypertrophie tyrannique, le personnage prétend régner sur les corps, mais aussi sur les âmes de ses sujets dont il cherche à coloniser les replis intimes : «*Sólo sentirás lo que yo quiera*»¹ dit-il à sa fille. L'insistance sur le pronom sujet (qui peut être vraiment accentuée par le jeu de l'acteur) révèle ici encore un personnage certes tout-puissant, mais qui doit sans cesse exhiber et présentifier cette puissance par le langage pour lui donner une réalité, alors que le pouvoir véritable est légitimé en amont de sa parole, laquelle se donne d'emblée comme performative (c'est le cas de la malédiction et de la prophétie), en vertu d'un ordre transcendant. Autrement dit, le roi de *Real envido* est une coquille toute-puissante, mais vide, qui s'auto-alimente par le langage, mais dans un dialogue absurde, et donc lui-même vidé de substance. «*Tu majestad depende de que los otros no existan*»² lui dit Margarita, pointant ainsi le paradoxe d'une tyrannie érigée sur du vide. De même, quand la princesse fourvoyée avoue avoir fauté, le traditionnel tribunal familial se transforme en parodie carnavalesque :

Margarita: ¡Padre! ¡Tenés que deshacer mi boda! [...] Perdí la virginidad.
 Rey: Perdiste, ¿qué?
 Margarita: La virginidad.
 Rey: ¿Cómo tengo que entenderlo? (*Natán se acerca y le explica al oído*) ¿Con quién?
 Margarita (*señala a Valentín*): Con él. [...]
 Rey: ¡A la horca!
 Margarita: No papá. A la deshonra: vergüenza. Tenés que arrojarme a los caminos. [...]
 Rey (*a Natán dudoso*): ¿Te parece?
 Natán: No señor. Su dueño vendrá.
 Rey: Y lo sabrá. Perderemos los caballos, los cofres, las alfombras y los tapices. [...] ¿Y cómo haremos? tengo que entregarle una doncella.
 Natán: Diremos que ha sido un extravío de su parte.
 Rey (*señala al Caballero*): ¿De él?
 Natán: No, de su parte.
 Rey (*agraviado*): ¿De la mía?
 Natán: ¿Por qué no?
 Rey: ¿Un incesto? ¿El rey cometer un incesto?
 Natán: ¡No! ¿Cómo se le ocurre? El derecho de pernada.
 Rey (*conforme*): Aaaaah.³

Au moment où le père inflexible devrait prononcer la sentence morale contre la fille fourvoyée, il se produit un incroyable retournement de situation puisque, de peur de perdre les avantages financiers du mariage, le roi et son serviteur-conseiller décident de justifier la souillure de la donzelle par un

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 39.

inceste royal salvateur, au prétexte du droit de cuissage. On retrouve ici non seulement une inversion haut/bas carnavalesque (sentence morale/plaisirs licencieux et transgression du tabou ultime de l'inceste), mais aussi un comique de situation, dans la construction rocambolesque de stratagèmes, typique de la farce¹. On peut remarquer également que le roi s'exprime presque toujours sur le mode interrogatif (mode de l'incertain) ou sur celui de l'exclamatif (mode du caprice) et n'affirme jamais avec la froideur impérative de la parole performative. Le retournement grotesque du tribunal familial s'appuie sur un dialogue au rythme enlevé, des jeux de mots serrés qui répercutent les effets de surprise à l'échelle des répliques, et un jeu d'acteur que l'on peut imaginer outré. Par le genre de la farce, Gambaro construit un tyran dérisoire, possiblement clownesque selon l'interprétation de l'acteur, et cherche à pousser les spectateurs à se libérer de l'oppression quotidienne par un rire cathartique et destructeur du pouvoir symbolique. Le rire et la déformation sont des mises à distance de l'objet parodié, et il est significatif que la farce soit la première forme vers laquelle Gambaro se tourne à son retour d'exil, avec tout le recul que cette expérience forcée a pu lui donner sur les institutions despotiques et l'économie de la peur dans son pays natal. Néanmoins, en 1980, bien que les persécutions aient diminué (ce qui permet à nombre d'artistes d'envisager de revenir d'exil), le pouvoir en place n'est pas prêt à se contempler dans un miroir farcesque certes déformant, mais encore trop lisse dans ses parallélismes et ses intentions. « L'esbrouffe » (qui donne le titre à la pièce) et les tromperies de la « machine à rire » farcesque dans l'intrigue ne fonctionnent pas au niveau du contexte de production et de diffusion, face à un régime qui n'a pas encore renoncé à greffer des « langues qui disent oui »². « L'esthétique de la morale » dans la farce, genre intrinsèquement délégitimant, est par trop évidente. De retour d'exil, il semble que Gambaro sonde l'état du dicible et de l'indicible par une triple mise à distance de sa critique, mais dont les fils restent épais : distance générique (par la farce dont l'intention dégradante est trop flagrante), temporelle (par un cadre médiéval qui renvoie avec trop d'évidence à l'imaginaire despotique de la féodalité) et thématique (avec la scène familiale, mais le parallélisme entre le micro et le macro-politique est explicité par la figure à la fois privée et publique du roi-père). Autrement dit, la farce est un genre idéal pour construire une figure tyrannique, mais pas quand on est directement sous le joug de la tyrannie. La pièce est donc censurée avant même d'avoir été créée (ce qui est assez rare puisque c'est d'ordinaire la censure *ex-post* qui se pratique), et ne

¹ C'est ce que Bernadette Rey-Flaud appelle « la machine à rire » : elle défend en effet que le moteur principal de la farce est la tromperie, la machination, et non pas le jeu « gros comique » ou de bonimenteur de l'acteur, qui ne vient que dans un second temps. Voir Bernadette Rey-Flaud, « Le comique de la farce », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1985, Volume 37, n° 1, p. 55-67, ainsi que *La farce ou la machine à rire : théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève, Ed. Droz, 1984.

² Voir Griselda Gambaro, *Real envido*, *op.cit.*, p. 31-33.

retrouvera le chemin des planches qu'en janvier 1983¹ (quand la dictature est à l'agonie après le coup de grâce que fut la défaite aux Malouines). On peut néanmoins lire *Real envido* comme un antécédent un peu trop osé d'une autre pièce qui sémiotise le lien tyrannique en l'incarnant dans une figure paternelle despotique : *La malasangre*.

B. *Tyran domestique et retournement de l'axe civilisation/ barbarie* : La malasangre de Griselda Gambaro

Dans *La malasangre*, écrite en 1981 et créée le 17 août 1982 au théâtre Olimpia, on retrouve une triple mise à distance : générique (la pièce s'apparente dans la construction de l'action à un mélodrame), temporelle (l'intrigue se situe dans les années 1830) et thématique (avec de nouveau la scène familiale). Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le cadre temporel de l'intrigue est absolument fondamental puisque 1830 renvoie au régime dictatorial de Juan Manuel de Rosas, considéré comme l'incarnation de la Barbarie dans l'imaginaire argentin. Laissant de côté la farce, Gambaro reprend donc le schéma de la fille fourvoyée dans un mélodrame historique qui plonge le spectateur dans un imaginaire national familial, et ancre ainsi la construction du personnage tyrannique dans l'idiosyncrasie argentine. Celle-ci se fonde sur un renversement méthodique de la dichotomie civilisation/barbarie, telle qu'elle a été construite notamment par le romantisme argentin de ce même XIX^e siècle qui sert de cadre à l'intrigue. Si la pièce a d'ailleurs indubitablement quelques accents romantiques, à travers le désir d'émancipation du personnage de Dolores, la fille rebelle qui rêve de relations humaines authentiques, le cadre sert surtout une plongée généalogique dans l'histoire et la littérature argentines, comme s'il s'agissait de questionner les racines du lien social tyrannique et de pointer les parallélismes avec la situation présente. Or au lieu d'abonder dans le sens des grands motifs structurant l'imaginaire civilisation/barbarie, *La malasangre* les inverse, dans un geste d'interrogation de l'identité nationale qui prend à revers la rhétorique paternaliste et civilisatrice de la dictature. En effet, David Viñas a montré que l'axe civilisation/barbarie se double, dans la littérature, des axes intérieur/extérieur, protection/danger, nid délicat/hordes sauvages, esprit/corps, lesquels s'incarnent notamment dans les motifs parallèles de l'intrusion (quand l'extérieur barbare brise les barrières protectrices de l'intérieur), et du viol (transposition charnelle du motif de l'intrusion)². De la nouvelle canonique *El matadero* du romantique Esteban Echeverría (1838)³ au conte *Casa tomada* de Cortázar

¹ Création de *Real envido* en janvier 1983 au Teatro del Odeón dans une mise en scène de Juan Cosín.

² David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, op.cit.

³ La nouvelle *El matadero* est un texte fondateur du romantisme argentin, et en même temps un sévère plaidoyer contre le régime rosiste. Echeverría y décrit l'activité bouillonnante d'un des abattoirs de Buenos Aires, lieu sordide où règnent la violence, la loi du plus fort et la bestialité des hommes, métaphore ouvertement revendiquée de la société sous régime

(1947)¹, la distinction entre le bel intérieur menacé et l'extérieur sauvage dessine une ligne de partage limpide entre la civilisation et la barbarie ; et les agents sanguinaires du désordre sont toujours ceux qui font le siège de l'intimité policée (par la menace de l'intrusion ou du viol) :

La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* y *Amalia*², en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la «carne» sobre el «espíritu». De la «masa» contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta. Y a partir de esa agresión inicial – por el revés de la trama – los textos del romanticismo argentino pueden ser leídos en su núcleo como un progresivo programa del «espíritu» y la literatura contra el ancho y denso predominio de la «bárbara materia».³

[...] a lo largo del rosismo, se va deslindando una zona del mundo que se instaura como aliada: el interior, lo privado. Afuera reside la barbarie, el vacío y lo material: el interior de la casa, en cambio, se significa como lo interno del cuerpo, lo espiritual, lo imaginario, la correspondencia y la vida privadas.⁴

Or dès la première didascalie de *La malasangre*⁵, cette configuration intérieur/extérieur est renversée dans une image oxymorique : un salon bourgeois douillet, lourdement meublé, mais littéralement baigné de rouge. Décor, accessoires, costumes : tout est rouge, couleur des fédéraux rosistes, mais également carnation sanguine de la viande. C'est comme si Gambaro opérât une fusion picturale entre les deux espaces symboliques de l'axe civilisation/barbarie : l'intérieur privilégié du foyer et l'abattoir sanguinolent (le fameux «*matadero*» d'Echeverría). Outre ces références évidentes, cet espace scénique hybride entre le boudoir et la boucherie, à mi-chemin entre un réalisme bourgeois calfeutré et un symbolisme dégoulinant, impose au spectateur une véritable agression visuelle, dès la première image, qu'il devra soutenir tout au long de la pièce. Car si à la lecture, les dialogues parfois très mélodramatiques⁶ peuvent faire oublier la violence de l'impact chromatique, le spectateur, lui, y est confronté jusqu'à l'écœurement (ce qui doit contrebalancer en permanence dans la mise en scène,

rosiste («*simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales*»). À partir de cette métaphore abattoir/Nation, l'intrigue se tisse dans l'opposition entre la masse barbare et un jeune militant unitaire, élégant, blanc, fin et cultivé, qui va être torturé, soumis à une tentative de viol et lynché par le vil peuple. Voir Esteban Echeverría, *El matadero*, Buenos Aires, Cantaro Editores Puerta de Palos, 1999.

¹ Voir Marcos Zangrandi, *Las narrativas del desorden*, op.cit., p. 180-185, pour l'analyse du conte de Cortázar. L'auteur analyse par ailleurs de nombreux autres romans et nouvelles des années 1950 à partir de ce motif de l'invasion et du viol. Les années 1950 correspondent à la fin de la période dite du premier péronisme (1945-1955) et les forces barbares sont alors une projection de Perón et des masses populaires qui gagnent en visibilité sous le coup de sa politique sociale, mais liberticide. Le péronisme – dont un des slogans était «*Alpargatas sí, libros no!*» – est majoritairement rejeté par les intellectuels et les écrivains de l'époque, qui sémiotisent les changements sociaux et culturels en mobilisant une fois de plus l'axe civilisation/barbarie et le motif de l'invasion.

² Allusion à *Amalia* de José Mármol, pamphlet romantique contre le régime de Juan Manuel de Rosas considéré comme le premier roman de la littérature argentine.

³ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, op.cit., p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Voir la première partie du chapitre 6, « Civilisation et barbarie : un imaginaire social de l'exclusion », où cette didascalie est citée *in extenso* et commentée.

⁶ Nous reviendrons sur les jeux et enjeux qu'implique la structure dramatique du mélodrame dans la pièce dans le chapitre 9, car il est bien évident que cette forme d'emprunt n'est ni anodine, ni à prendre au premier degré.

par un effet de contrepoint saisissant, la mièvrerie apparente de certaines scènes¹). L'impact émotionnel recherché par la saturation en rouge de l'espace scénique nous rappelle une anecdote lue au détour des colonnes d'un quotidien² : on y expliquait qu'une entreprise à la pointe de l'innovation en matière de gestion du personnel, avait découvert que si on peignait les toilettes de l'entreprise en rouge, les employés avaient tendance à y passer beaucoup moins de temps, ce qui augmentait leur rendement dans la journée de travail. En un sens, le dispositif scénographique de *La malasangre* avait anticipé de plusieurs décennies cet art de la création du malaise dans un lieu supposément récréatif. Que ce soit au profit de la théâtralité, ou de la rentabilité, Gambaro et les DRH contemporains ont en commun d'avoir compris que la couleur peut être mise au service de la production des affects. Mais au-delà de la dimension intrinsèquement agressive de la couleur rouge, la monochromie opère également un écrasement de l'espace, dans la mesure où elle gêne la perspective et la vision en trois dimensions. Le paradoxe de la scénographie est qu'elle emprunte au théâtre bourgeois de multiples portes, fenêtres et entrées pour ménager (par ces jeux de perspective) l'illusion d'un intérieur en profondeur, et en même temps, elle sabote ce dispositif en l'aplatissant par la monochromie. On a donc un double jeu d'optique (l'un, vecteur d'approfondissement ; l'autre, d'écrasement) qui projette dans la construction même de l'espace et de la vision du spectateur, la fusion oxymorique entre l'intérieur et l'extérieur, la civilisation et la barbarie. Ce dispositif scénographique produit une sensation d'enfermement et d'asphyxie, renforcée par la pluie battante à l'extérieur dont le fracas contraste avec le silence pesant de la maison («*Un silencio. Se oye la lluvia*»³), à tel point que Sylvie Suréda-Cagliani y voit une référence à *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca⁴. Il est vrai que dans les deux pièces, l'élaboration d'une sensation de suffocation (pour les personnages, mais aussi pour les spectateurs) traduit une dialectique entre une autorité tyrannique et l'aspiration à la liberté des autres personnages. Chez Gambaro, la monochromie projette de manière plus directe encore que chez Lorca cet écrasement de l'altérité, sous une mêmeté uniforme (caractéristique de ce que nous avons appelé un « lien tyrannique »). Alors que dans le paradigme romantique argentin, l'intérieur est celui d'un calfeutrage protecteur, *La malasangre* construit une prison domestique dont toutes les issues sont bouchées : c'est un théâtre de la clôture, expressionniste par son esthétique de l'enfermement, où la barbarie ne menace

¹ Notons cependant que la pièce étant devenu un grand classique du répertoire argentin, les mises en scènes successives (notamment dans le circuit commercial ou amateur) ont eu tendance à l'aseptiser, comme si pour entrer dans le canon, il avait fallu renoncer à ce qui en faisait la force disruptive (et l'intérêt dramatique), pour n'en garder que les pâles habits mélodramatiques. Parmi les nombreuses mises en scène récentes dont nous avons pu trouver une captation, souvent seuls les costumes étaient rouges, cédant ainsi à un espèce de « vérisme historique » qui clôt la sémantique de la pièce sur la référence au régime rosiste et à sa fameuse «*divisa punzó*».

² Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver la référence de cet article lu par hasard, mais nous mentionnons tout de même l'anecdote car elle nous semble particulièrement parlante.

³ Griselda Gambaro, *La malasangre*, op.cit., p. 64.

⁴ Sylvie Suréda-Cagliani, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*, op.cit., p. 215.

plus depuis l'extérieur, mais irradie au cœur même du foyer. À la dynamique centripète des motifs de l'invasion, du viol et de l'enlèvement de la femme blanche¹ des intrigues romantiques, va donc se substituer celui, centrifuge, de la fuite et de l'amour vrai, puisque Dolores et Rafael, le précepteur bossu, planifient leur évasion salvatrice :

Dolores: (*Con aprensión.*) Me llamo Dolores. ¿Es mi destino ése? ¿El dolor?

Rafael: El nombre verdadero. Belleza. O alegría. Dolores mi alegría.

Dolores: Nos iremos juntos.

Rafael: ¿Dónde?

Dolores: Afuera. (*Se abre la puerta. Dolores aparta rápidamente la mano. Entra Fermín, con una bandeja, la jarra y una sola taza. Deposita todo sobre la mesa. Los mira curiosamente y sale.*) Donde nos sirvan dos tazas de chocolate y podamos beberlas juntos. Donde no griten melones y dejen cabezas. Donde mi padre no exista. Donde, por lo menos, el nombre del odio sea odio.²

Le passage souligne, avec une sorte d'ironie tragique dans la mise en exergue de l'onomastique, l'absence d'issue pour les personnages, comme un destin fatal qui ferme leur horizon. Au moment où ils formulent le projet de partir, une porte s'ouvre (ce qui pourrait figurer une ligne de fuite), mais c'est en fait pour mieux rappeler que les sorties sont gardées. Fermín est le domestique et homme de main du père, le cerbère de la maison, et son arrivée avec une seule tasse (pour exclure Rafael et lui rappeler sa place) augure du dénouement funeste (assassinat de Rafael par Fermín, sur ordre du père, la nuit où les amants devaient fuir). La construction de l'espace dramatique asphyxiant est également tributaire d'un espace extra-scénique qui n'est pas conçu comme un revers contrasté du dedans (qui pourrait en briser les barrières ou offrir un appel d'air), mais comme un prolongement de l'intérieur hermétique, un rempart infranchissable renforçant la clôture, des enceintes barbelées bouchant tout horizon alternatif. L'élément fondamental qui matérialise cet espace extra-scénique, c'est le bruit d'un charriot qui passe et jette des « melons » (auxquels Dolores fait allusion dans le passage précédemment cité). Ces « melons » sont en fait les têtes coupées des opposants politiques, en période rosiste. Sans que l'on sache bien si Benigno, le père, est réellement le chef politique qui ordonne ce massacre (mais cela importe peu et la confusion est entretenue à dessein), il y a une assimilation entre l'oppression politique à l'extérieur et la tyrannie domestique à l'intérieur. Dans la scène 4 qui se passe dans la chambre de Dolores (seule scène entre femmes, hors du territoire paternel qu'est le salon), mère et fille parlent du pouvoir tyrannique (l'une pour le justifier, l'autre pour le dénoncer) et l'on voit bien le flou qui est entretenu quand à l'identité du « *señor que corta cabezas* » qui pourrait tout à fait être le père, comme le suggère aussi la tirade précédemment citée de Dolores, où elle imagine un monde sans tête coupée comme un monde où son père n'existerait pas :

¹ Voir également *La cautiva*, poème épique de Esteban Echeverría, publié en 1837.

² Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op.cit.*, p. 104.

Dolores: [...] Nadie puede decir no al señor de la casa. Mueve un dedo y ya está.
 Madre: Ese señor es tu padre.
 Dolores: ¿Y el otro señor, mamá? ¿El que corta cabezas?
 Madre: ¡Oh! Quien te oye puede pensar que corta cabezas todo el día. Es bondadoso. No le gusta hacerlo.
 Dolores: (*Sonríe.*) No.
 Madre: Se le oponen y no le dejan elegir.¹

Dedans et dehors forment un même espace barbare, sous le joug de la mêmété tyrannique, comme le souligne Dolores juste après avoir entendu passer le charriot² dans la scène 2 : «*Es una ciudad salvaje. La mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido es el silencio. [...] (Se asoma el padre [...].)*»³. La répression (matérialisée constamment par le bruit du charriot dans l'espace extra-scénique, mais aussi par le personnage de Fermín, double exécuter du père) sert de menace et d'outil de disciplinement dans le foyer (à l'instar de ce qui se passait pendant la dictature dans la société), comme le montre clairement la scène où Fermín fait une « blague » à Dolores, sur ordre du père, en lui apportant de vrais melons et de la viande pourris dans un sac, pour lui faire croire qu'il s'agit de têtes tranchées :

(*Entra Fermín. Trae una bolsa granate, que mantiene alejada del cuerpo.*)
 Fermín: Permiso, señorita.
 Dolores: (*Ve la bolsa, se incorpora con un sobresalto.*) ¿Qué traés ahí, Fermín?
 Fermín: (*Con una sonrisa.*) ¡Melones! (*Mete la mano en la bolsa, la saca ensangrentada.*)
 Dolores: (*Pálida*) ¡Llévate eso! (*Se cubre la boca con la mano.*) ¡Huele mal! ¿Cómo...?
 Fermín: (*Sonríe.*) ¡Pasaron y compré! Pensé, a la niña le gustará. (*Hurga en la bolsa.*)
 Dolores: ¡No, no!
 Rafael: ¡Salga de aquí!
 Fermín: (*Sonriente, pero oscuro.*) No me alce la voz, señor. Cuidado. (*A Dolores.*) Niña, ¿qué piensa? Fui a hacer las compras *al matadero*. En el camino, pasó el carro. Mire (*Saca un melón.*) Es un melón. Pura miel. Me dije, la niña se vuelve loca por los melones... [...]
 Dolores: ¡No! (*Aparta el rostro.*) Rafael, sigamos con la lección. ¿Dónde estábamos?
 Fermín: (*Se huele la mano, se la seca sobre la ropa.*) Compré carne podrida. Para darle un susto. ¡Pero fue idea del Señor!
 Rafael: Está bien Fermín. Dígale gracias.
 Fermín: (*Pone el melón sobre la mesa, entre los libros.*) Lo dejo acá. Se lo pueden comer.⁴

Le passage est exemplaire quant au jeu avec les intertextes romantiques (*El Matadero* d'Echeverría tout particulièrement) et l'axe civilisation/barbarie : Fermín, qui fait même allusion aux

¹ *Ibid.*, p. 89.

² «(*Se oye afuera el ruido de un carro y de las herraduras de los caballos sobre las piedras.*)», *ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 73. C'est nous qui mettons les italiques pour souligner «*matadero*».

abattoirs, terrorise Dolores (qui est en train d'apprendre le latin et le français, langues civilisées par excellence, aux côtés de Rafael) en exhibant de la matière pourrie, de la chair putréfiée et méphitique, qu'il finit par laisser au milieu des livres dans une invitation répugnante à la manger. En souillant le foyer, les livres, le latin – en un mot, le camp de « l'esprit » – par la basse matière putride, Gambaro joue presque à outrance avec l'imaginaire littéraire argentin, et construit, dès la scène 2, un signifiant fort (les melons) qui incarne la puissance barbare et destructrice du père. Le chariot à melons fonctionne ensuite dans l'ensemble de la pièce comme une sorte de *fatum* tragique, qui se manifeste depuis l'espace extra-scénique à chaque fois qu'un acte de rébellion ou de fuite est esquissé. C'est le cas, par exemple, au début de la scène 3¹, et surtout à la fin de celle-ci au moment où Dolores déclare son amour à Rafael («*Rafael: (La rechaza.) ¡Callese! (Se oye pasar el carro.) ¿Oye? Pasa y vuelve a pasar. Ahí estará su cabeza también. ¡Y la mía!*»²). On observe encore, dans la scène 5, une concomitance entre la répression de Dolores par le père et le passage du chariot («*Padre: [...] Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (Se oye pasar el carro.) Y no sólo las damas.*»³). De même dans la scène 7, quand les amants préparent leur fuite, l'accélération du rythme et le passage trois fois de suite du chariot, tel un avertissement, rappellent la clôture irrémédiable de l'espace domestique et du sort des personnages⁴. Néanmoins, il y a là un retournement du code tragique puisque ce destin n'est pas l'expression d'une force transcendante, mais la conséquence d'un pouvoir tyrannique (c'est-à-dire immanent et délégitimé, en dépit de sa toute-puissance). Le jeu avec le passage du chariot dans l'espace extra-scénique (toujours plus fréquent) est aussi un signe en direction du spectateur : il participe de la tension dramatique et du rythme de l'action, dans une course fatale vers le dénouement inéluctable.

La toute-puissance du père se manifeste ainsi à travers ses ramifications répressives (Fermín ou les melons) ou par la clôture de l'espace. Mais sa délégitimation repose surtout sur les attributs du personnage en lui-même. Nous avons analysé dans le chapitre précédent comment, dès l'exposition, le père colonise le drame et la théâtralité, en se faisant ventriloque et en obligeant les spectateurs à passer par son filtre pour avoir accès à l'action dramatique⁵. Sa domination se traduit également par une certaine entrave au dialogisme : le personnage tyrannique monopolise le discours, coupe la parole aux personnages dominés et affirme un pouvoir solitaire et despotique qui ne cherche pas d'autre

¹ *Ibid.*, p. 82.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵ Cela est du au fait qu'il regarde par la fenêtre vers l'extérieur (où se passe l'action) et le raconte, indirectement, aux spectateurs ; pour une analyse détaillée, en comparaison avec l'exposition de *El campo*, voir chapitre 6, « Oppressions et résistances dans le théâtre indépendant antérieur à la dictature de Videla ».

légitimation que son bon vouloir («*Yo dicto la ley. Y los halagos. Y los insultos. Dije lo que dije y lo puedo repetir*»¹). On observe une certaine hypertrophie des verbes «*querer*» et «*poder*», ainsi que du pronom sujet «*yo*», dans l'ensemble de ses répliques ; et par moments, cela n'est pas sans rappeler le verbe tautologique du roi farcesque de *Real envido* («*Nadie oye lo que yo no quiero*»²). Par ailleurs, l'un des traits caractéristiques du père est son rire « spasmodique » tout au long de la pièce : il y a là un des attributs classiques – et populaires – du « Méchant », qui exprime sa jouissance démiurgique du pouvoir dans un rire projetant sa supériorité. L'adjectif « spasmodique » en fait un rire animal, musculaire et charnel, presque répugnant dans sa matérialité, dans une opposition entre le discours ordonnateur du père (qui se veut Loi, esprit et *logos*), et la matière barbare qui délégitime l'autorité paternelle en la rabaisant à un amas de fibres et de glaires colériques. On retrouve là la disjonction entre toute-puissance écrasante et délégitimation du pouvoir, caractéristique de la figure tyrannique.

Cependant, l'originalité de *La malasangre*, dans la construction de cette figure de tyran domestique, est de ne pas se servir de l'autorité paternelle comme d'un simple prétexte ou support métaphorique pour travailler la tyrannie politique. Au contraire, en dépit de certaines évidences caricaturales (tout ce qui a trait à la barbarie), la pièce dessine un portrait assez subtil de l'homme tyrannique au sein du foyer (on parlerait peut-être aujourd'hui de « pervers narcissique »³) et des mécanismes complexes de la violence de genre, notamment à travers les relations entre le père et la mère. Dès la scène d'exposition, on voit le père maltraiter physiquement la mère : alors qu'elle a osé exprimer une opinion contraire, il lui fait une clef de bras pour qu'elle adopte sa vision du monde et son langage à lui⁴. Il y a ensuite de multiples allusions à cette violence de genre physique que la mère accepte et dissimule, ce qui provoque la révolte de sa fille Dolores, non seulement à l'égard du bourreau, mais aussi de la victime complice, d'une certaine manière, par son consentement tacite et symbolique à la violence :

Madre: ¡Es tu padre ! Se enfurece por nada y después descarga contra mí.

Dolores: Nunca existe «con vos», siempre contra. Te gusta. (*Le mira el brazo.*) ¿Qué te pasó acá? ¡Cómo pellizca cuando se enfurece!

Madre: Me golpeé contra una puerta.

Dolores: Sí. Porque sos tonta y ciega.⁵

¹ Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op.cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Voir, entre autres, Alberto Eguier, *Le pervers narcissique et son complice*, Paris, Dunod, 2003, ou Marie-France Hirigoyen, *Le Harcèlement moral. La violence perverse au quotidien*, Paris, La Découverte, 1998.

⁴ Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op.cit.*, p. 59-60.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

Même dans cette scène 4 qui se passe entre femmes, dans l'intimité de la chambre de Dolores, la mère légitime la violence dont elle est la victime, tout comme elle avait justifié, quelques répliques auparavant, la pratique des melons/têtes coupées à laquelle le pouvoir serait « forcé », selon elle, à cause du désordre public¹. Tout au long de la pièce, Gambaro travaille ainsi en finesse la relation psychologique de domination et de servitude volontaire entre la victime et son bourreau domestique. Dans ce lien tyrannique et malsain, la violence physique n'est que la couche superficielle d'une mécanique d'asservissement complexe qui passe par l'anéantissement de la subjectivité de l'autre. Contrairement au tyran grotesque de la farce, le tyran domestique est minutieusement construit psychologiquement par la dramaturge, tout comme il manipule lui-même la psyché des autres personnages (dans un parallélisme méta-théâtral avec la dramaturge qui est aussi un des avatars de la tyrannie²). Aussi déploie-t-il son aura dominatrice par la violence comme par la tendresse, ce qui est caractéristique du mouvement de va-et-vient entre amour et haine, brutalité et repentir, humiliations et flatteries, des sévices de genre et de la toile sans issue qui se tisse subrepticement autour de la femme, alors même qu'aux yeux des autres (comme de Dolores), il serait si simple d'en sortir. Un passage de la scène 5 est, sur ce point, particulièrement éloquent ; tous les personnages sont réunis dans le salon et l'on demande à la mère de jouer du piano :

Dolores: (*Abruptamente.*) Mamá toca el piano.
 Madre: (*Tímida.*) ¡No, Dolores! ¿Qué decís?
 Dolores: (*A Juan Pedro.*) ¿Sabe bailar?
 Juan Pedro: (*Se incorpora.*) Encantado. Si los señores permiten. Pero la señora dudaba...
 Padre: La señora no duda. ¡Es una buena oportunidad para que exista! (*Ríe, se atora.*)
 Madre: Hace tanto tiempo que no...
 Dolores: (*Suavemente.*) Papá prefiere el silencio porque le gusta pensar. Y mamá andaba siempre con la musiquita. (*Extiende los dedos.*) ¡Se le cayó la tapa encima! (*Ríe ácidamente.*)
 Madre: (*Apresurada.*) ¡Un accidente! Por eso... ¡Debo tocar muy mal! Ya ni me acuerdo. Hace tanto tiempo que no...
 Padre: Vamos, no seas vanidosa. (*Sincero.*) Tengo mal carácter. Me irritaba la música. Ya debieras conocermelo.
 Madre: (*Desarmada y casi con ternura.*) Te conozco, Benigno.
 Padre: Entonces sabés que te lo pido sinceramente. [...] (*La madre se ha sentado ya en el taburete y recorre las notas. Padre se acerca.*) ¿Te acordás?
 Madre: (*Levanta hacia él un rostro iluminado.*) Sí, Benigno, ¡me acuerdo!³

Cet extrait peut appeler de nombreux commentaires : la proxémique et la parole entravées de la mère, le rire démiurgique du père qui rythme une fois de plus le tempo de la scène (même quand il

¹ *Ibid.*, p. 89.

² Le tyran, c'est aussi celui qui se sent la toute-puissance du démiurge.

³ *Ibid.*, p. 97-98.

s'agit de déléguer la musique à la mère, c'est le père qui mène la danse¹), l'allusion à la violence physique (une fois de plus), mais surtout le retournement psychologique du personnage de la mère, qui fait également office ici de micro-péripétie dramatique. Alors même que le père utilise à son encontre des mots blessants et l'humilie publiquement, il suffit d'une pointe de tendresse « sincère » pour provoquer la reconnaissance béate du personnage manipulé, qui ne voit plus alors dans son bourreau qu'un mari généreux réduit à une essence illusoire, soulignée avec ironie par l'onomastique (Benigno). Aux yeux de la femme maltraitée, le tyran est définitivement redevenu un enfant de cœur. Nous avons mis entre guillemets l'adjectif « sincère » car le texte dramatique semble, comme la mère, en proie à un traitement paradoxal de la situation : alors qu'il y a une évidente mise à distance critique par l'onomastique, une didascalie décrit le père comme «*Sincero*», en escamotant le simulacre², comme si le retournement psychologique de la mère tirait également les entrailles du drame, pour mieux en souligner la perversité. Un instant (fut-il très bref), le lecteur (tout comme le spectateur, si l'acteur intègre cette didascalie comme une indication de jeu) se trouve dans la position attendrie de la mère, pris au piège du jeu (démurgique, une fois de plus) du tyran domestique. Ainsi Dolores et sa mère sont toutes deux engluées dans une toile sans issue (spatiale ou psychologique), définitivement scellée par l'ombre tyrannique du père. Dans les deux cas, les personnages féminins sont asphyxiés dans un univers de la clôture, même si les fils de leurs dominations sont plus ou moins visibles, tangibles, ou exogènes, selon qu'il s'agisse de l'oppression frontale d'un père ou de celle perverse d'un mari.

Or même au-delà des relations de genre, le pouvoir du père ne s'assoit pas uniquement sur la violence et la force, mais sur un maillage complexe de manipulations, d'humiliations, d'infantilisation et de complicités forcées. À la fin de l'entretien d'embauche de Rafael par exemple, dans la scène d'exposition, alors que le père annonce au bossu qu'il est engagé comme précepteur, il souligne longuement qu'il s'agit là d'un véritable cadeau qu'il lui fait, au vu de sa condition difforme.

Padre: Usted jamás hubiera pensado tener tanta suerte... Ni le pido referencias. Suerte, ¿eh? ¿Y por qué?

Rafael: No sé, señor. Se lo agradezco.

Padre: ¡Su joroba! ¡Muchacho, le da suerte! (*Ríe.*)

Rafael: Sí, señor.³

¹ Et cela littéralement, puisqu'il oblige ensuite Rafael, le bossu, à danser, comme cavalière féminine, avec Juan-Pedro, le prétendant choisi de Dolores, dans une contre-danse grotesque qui sert à humilier et castrer symboliquement le bossu face à son rival.

² Cette interprétation littérale du jeu du père par la didascalie n'est pas commun, puisque tout au long de la pièce, les répliques du père sont agrémentées de didascalies soulignant en général sa fausseté et son histrionisme avec des verbes récurrents comme «*remedar*».

³ *Ibid.*, p. 66.

De cette manière, non seulement il humilie Rafael, le rabaisse et l'enferme dans sa condition de bossu, mais il crée une forme de servitude, de reconnaissance forcée, de gratitude assujettissante (logique qui était présente déjà dans la scène du piano avec la mère). C'est là le propre d'un « don agonistique »¹, dont la violence réside dans l'impossible réciprocité ; et en ce sens, il s'agit d'un geste de domination, telle une aumône que l'on tendrait uniquement pour se faire baiser la main. Le rapport de domination de classe entre le père-employeur et le bossu-employé n'est pas basé sur un contrat clair (services de précepteur contre salaire), mais dès le départ sur l'instauration d'une servitude en échange d'un supposé bienfait paternaliste (qui nie de ce fait la condition salariale). Cela permet au père d'aller beaucoup plus loin dans la domination de l'autre que ne devrait le permettre une relation entre un précepteur et son employeur. D'emblée, il se pose en « maître » et cherche à coloniser l'intimité de Rafael en lui demandant de se dénuder et de lui laisser toucher sa bosse², tout en ne s'intéressant absolument pas à ses qualités de professeurs.

Padre: [...] (*Ríe, nervioso y espasmódico. Una pausa. Luego, tierno y casi lascivo.*) Desnúdese.
Rafael: ¿Qué? [...] No. Por qué usted quiere...
Padre: ¡Nunca vi! (*Ríe, se atora.*)
Rafael: (*Humillado.*) No soy una curiosidad. [...] No puedo. (*Saluda inclinándose y se aleja hacia la puerta.*)
Padre: ¡Señor! (*Rafael se vuelve.*) ¿Vio cuántos esperan en el patio?
Rafael: Sí.
Padre: Una larga fila. Muertos de frío. Saben que mi casa es rica, que mi trato es bueno. Y yo los miré, hace rato que los miro, y cuando apareció usted dije: ése. Ése.
Rafael: ¿Por qué?
Padre: (*Remeda.*) ¿Por qué? Por su linda cara. (*Se acerca y le da vueltas alrededor.*) Y es limpio. (*Le pasa el pulgar por la mejilla.*) Afeitado. (*Señala la joroba.*) ¡Pero esto! ¿Me deja... tocarla? Da suerte. (*Ríe.*) ¡Hombre afortunado!
Rafael: (*Pálido de humillación.*) Soy un buen profesor.
Padre: (*Suavemente.*) Lo veremos. (*Ansioso.*) ¿Me permite?
Rafael: No.
Padre: (*Se acerca a la ventana, aparta la cortina y mira.*) Llueve. Y no se van. Ni se guarecen bajo el alero. Disciplinados y en fila. Saben hacer buena letra. (*Se vuelve hacia Rafael.*) Pero yo ya elegí. A usted.
Rafael: Soy un buen profesor.
Padre: (*Blandamente.*) Eso cuenta también. Desnúdese. (*Ríe.*) Hasta la cintura. Más no. (*Le toca la ropa.*) Limpia, pero raída. Liviana. Afeitado, pero macilento. Eso se llama hambre. Y no todos, en esta ciudad, (*Ríe.*) quieren tener a un contrahecho en casa. Pero yo sí. Y no será un criado. Tendrá cuarto aparte. Se sentará a la mesa con nosotros. Y comerá. Nos trataremos de igual a igual.
Rafael: Gracias. [...]

¹ Pour le concept de « don agonistique », voir le chapitre 5 et les développements sur le lien social et la sociologie du don.

² Après que Rafael s'est déshabillé sur la promesse qu'il serait traité dans cette maison d'égal à égal, Benigno emploie d'ailleurs à dessein le terme « *amo* » comme pour appuyer le nouveau rapport de forces instauré par l'acte de soumission du bossu : « *Ligero... Al amo no se le hace esperar* », Griselda Gambaro, *La malasangre, op.cit.*, p. 65.

Padre: [...] Debería preguntarle qué materias enseña.
 Rafael: Francés y latín, señor. Botánica, matemáticas.
 Padre: ¿Matemáticas también? ¡Soberbio! [...] (*Vagamente lascivo.*) ¿Y... y lo que le pedí? (*Bajo.*) Desnúdese.
 Rafael: ¿Para qué?
 Padre: (*Bromista.*) Para saber si no miente.
 Rafael: No miento. (*Con una sonrisa crispada.*) Tengo joroba desde la infancia. [...] Si usted quiere, puede tocarla.
 Padre: (*Seco.*) No a través de la ropa.
 Rafael: No... puedo.
 Padre: (*Dulce y ansioso.*) Quiero verla. Por favor.
 (*Rafael lo mira fijamente. Después, con lentitud, se deshace el nudo de la corbata, se quita la chaqueta, la camisa.*)
 Padre: (*Se acerca y observa con curiosidad, como a un animal extraño.*) Nunca había visto. ¿Es un hueso?
 Rafael: (*Con mortificación.*) Hueso y carne.
 Padre: Es muy lisa.
 Rafael: Sí, muy lisa.
 Padre: (*Tiende la mano con asco, toca apenas.*) Es la primera vez que veo, que toco. Me da asco. Fuerte, compacta. ¿No le pesa? Pobrecito, debe pesarle. Como cargar una bolsa con piedras. Siempre. Cuando duerme y come y camina. Y... hace el amor. [...] Los genes se acoplaron mal. (*Se tienta. Ríe espasmódicamente.*) ¡Qué capricho! (*Se despereza, enderezando su espalda.*) Cúbrase. ¡A ver si se resfría! (*Ríe.*) Brindemos. Lo acepto.¹

La bosse, cette excroissance d'os et de chair, pourrait incarner les replis (littéralement charnels ici) de l'intime, et la non transparence du sujet. L'ordre de se dénuder peut se lire à la fois comme une prise de possession du corps de l'autre (et en ce sens, la référence à la scène de tentative de viol dans *El Matadero* de Echeverría, qui commence par un déshabillage forcé, est assez évidente) et comme une injonction à la transparence, une volonté de réduire cet être manifestement trop opaque, dont l'épaisseur se projette dans la bosse. Celle-ci intrigue le maître, saisi d'une curiosité morbide, elle est mystérieuse – tout comme l'intimité de l'Autre nous est étrangère – ce qui déclenche un désir irrépressible de toucher, c'est-à-dire de détruire le mystère, de réduire l'excédent d'opacité par le toucher qui permet de dompter l'altérité. Nous utilisons le terme « dompter » à dessein car, dans cette caresse profanatoire de l'intime, il y a une animalisation du bossu, abaissé à la condition d'animal de compagnie un peu exotique. On voit d'ailleurs comment le père l'ausculte comme une bête de somme avant achat, alors qu'il ne pose aucune question sur ses connaissances intellectuelles : l'autre n'est plus que corps, et un corps qu'il faut décortiquer et posséder. La domination passe ainsi par l'humiliation et la colonisation de l'intime (comme dans le dispositif panoptique de Bentham et des camps de

¹ *Ibid.*, p. 62-65.

concentration). En touchant la bosse, le père s'exclame qu'elle est très lisse : l'excroissance opaque est domptée, elle est devenue polie et sans aspérité sous la main du maître. L'entretien d'embauche de Rafael ressemble, en ce sens, plus à un exercice de dressage et de soumission – une joute où l'un des deux opposants doit accepter de renoncer à sa dignité humaine – qu'à une évaluation de compétences. En se dénudant, Rafael se laisse réduire non seulement à un simple corps, mais aussi à son stigmaté (le père et Fermín ne l'appelleront d'ailleurs jamais plus par son prénom : il sera « le bossu ») : il plie littéralement le genou et courbe l'échine pour se laisser toucher et dominer par le maître. Benigno, quant à lui, nie l'altérité humaine du bossu, tout en exacerbant son altérité physique, par son dégoût qu'il ne cherche pas même à cacher (la non censure des émotions étant le privilège du dominant – tout comme le rire). De ce fait, cet entretien d'embauche prend des allures de cérémonie initiatique, par laquelle Rafael entre dans le monde du père, où les relations d'égal à égal n'existent pas (en dépit de ce qu'il cherche à faire croire) et où l'intégration d'un nouvel arrivant se fait au prix de sa désintégration en tant que sujet. En ce sens, cette scène nous rappelle les mots de Miguel Benasayag sur le disciplinément comme réduction du multiple et de l'intime (projeté ici dans la chair débordante de la bosse) et l'intégration comme assimilation :

On retrouve ici la problématique – centrale dans nos sociétés – de « l'intégration » : celle des minorités, des handicapés, etc. Bref, de tous ceux qui, dans leur tendance à déborder, rappellent un peu trop qu'ils sont un corps, une matérialité pas encore tout à fait absorbée dans les bonnes formes et la bonne représentation. Cet impératif d'intégration ne doit pas cacher le prix qu'il implique : celui d'une véritable *désintégration* de toute singularité, de toute racine, de toute qualité. « Désintégrez-vous..., dit en substance le pouvoir, et nous serons prêts à vous intégrer à notre société ». Violence froide de la tolérance qui ne tolère jamais que ce qui se présente comme du même – car la tolérance fut et reste un attribut des maîtres.¹

Benasayag analyse ici l'injonction d'intégration assimilatrice des sociétés contemporaines, mais la logique de disciplinément individuel et social à l'œuvre pendant la dictature relevait d'un mécanisme similaire, porté à l'extrême, comme nous l'avons vu précédemment. Or si *La malasangre* est aujourd'hui un classique du théâtre argentin, c'est justement parce que la complexité des rapports de pouvoir et de domination qu'elle met en scène excède la spécificité de son contexte de production et travaille les mécanismes profonds du lien tyrannique (ici la tolérance comme don agonistique, exigeant en retour la transparence totale de l'autre).

Ainsi, Benigno, le père de *La malasangre*, est-il le personnage de notre corpus qui explore le plus loin la construction psychologique du tyran. La tyrannie domestique se présente sous les traits de ce qu'on appelle aujourd'hui un « pervers narcissique », dont l'une des caractéristiques psychiques est l'impossible reconnaissance de l'autre, comme l'explique Anselm Jappe :

¹ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, op.cit., p. 25.

Le pervers narcissique doit déqualifier activement le moi de l'autre et éprouver le plaisir de triompher et d'humilier, surtout en public. Mais cela ne donne pas de satisfaction véritable et il faut toujours recommencer : le narcissique présente des traits compulsifs. [...] Le narcissique évite la rencontre avec « l'autre » et cherche à nier la limitation de sa puissance qui résulte de la reconnaissance de l'autre [...].¹

Rire spasmodique compulsif, passion d'humilier, non reconnaissance de l'altérité, réduction au même (symbolisée par la couleur rouge), fantasme de toute-puissance : il nous a semblé, à la lecture de ce passage d'Anselm Jappe, lire un portrait-robot du personnage du père dans la pièce de Gambaro. Néanmoins, malgré ce travail subtil sur la psychologie des personnages et des emprunts au mélodrame (notamment dans la structuration de l'action et les dialogues), le drame ne se réduit absolument pas à l'esquisse d'un type psychologique essentialisé, ou aux intrigues de salon bourgeois. La scénographie sanguine, ainsi que la construction complexe de l'espace dramatique (scénique et extra-scénique) font du tyran domestique, non pas un personnage avide de pouvoir parmi d'autres, mais le véritable épicerie dramatique de la pièce. Il en résulte une esthétique, presque expressionniste, de l'enfermement qui nous éloigne définitivement du drame bourgeois. Par ailleurs, si la délégitimation du pouvoir y est moins évidente que dans l'esthétique farcesque de la morale, elle est néanmoins patente, notamment à travers le renversement de l'imaginaire social de la civilisation contre la barbarie. Alors que le mélodrame est souvent un théâtre d'adoubement de l'ordre social, il y a, dans *La malasangre*, un véritable questionnement sur le pouvoir, à la fois politique (avec les têtes coupées), patriarcal (avec les relations de genre) et même social (la question de classe étant posée via le personnage de Rafael), voire racial (du fait des résonances de l'imaginaire civilisation et barbarie et de la « *mala sangre* » créole selon Sarmiento²), le tout passant par la construction du personnage hypertrophié et délégitimé du tyran.

C. Football, Famille, Patrie : les ressorts pulsionnels du micro-fascisme dans Telarañas d'Eduardo Pavlovsky

Si le père, détenteur séculaire du pouvoir au sein de la famille, est le réceptacle idéal du motif tyrannique, ce dernier est parfois plus diffus. La spécificité de la tyrannie, nous l'avons dit, c'est l'hypertrophie du pouvoir d'une part, et sa gratuité non légitime d'autre part. En ce sens, il s'agit d'un mode d'être du pouvoir qui n'est pas nécessairement polarisé sur un seul personnage. Autrement dit, il peut y avoir tyrannie sans personnage de tyran. Ainsi, Eduardo Pavlovsky, grand lecteur de Foucault,

¹ Anselm Jappe, *La société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 74-75. La sous-partie suivante explorera plus en détails la tâche thématique du narcissisme et son rapport avec l'anéantissement de l'altérité caractéristique de la période de dictature.

² Voir le chapitre 6 sur ce point.

travaille-t-il toujours le pouvoir en tant que flux dynamique qui passe d'un personnage à un autre, sans jamais se cristalliser dans une figure de tyran absolu, qui coloniserait tous les rouages du pouvoir comme chez Gambaro. Dans *Telarañas*, une pièce extrêmement ambitieuse et complexe dans sa structure¹, le pouvoir tyrannique se projette dans le motif du fascisme, décliné à l'échelle de la famille : c'est ce que Pavlovsky appelle le « micro-fascisme ». En ce sens, le pouvoir y est envisagé dans sa structure tyrannique même, plus qu'à travers la construction (psychologique ou farcesque) de ses détenteurs. La tyrannie se projette dans une hyperbole caricaturale du pouvoir en lui-même, plutôt que dans la construction d'un personnage hypertrophié. Néanmoins, il est à noter que, même si le personnage du père n'a pas le monopole de la violence et du pouvoir, il en reste le principal vecteur, son support privilégié (fût-il mouvant et transitoire), conformément à la tendance au retour des pères forts, caractéristique de la période de la dictature.

Dans *La ética del cuerpo*, Pavlovsky part des théories de Wilhelm Reich sur la psychologie des masses pour expliquer le concept de « micro-fascisme » :

Wilhelm Reich dice, en *Psicología de masas del fascismo*, que la Alemania nazi y toda su maquinaria represiva se gestó en base a una propaganda que producía una formación específica de subjetividad: la necesidad de la existencia en el pueblo alemán del gran aparato represivo nazi y de su conducción a través del líder fundamentalista que fue Hitler. [...] La gran mayoría que votó a Hitler fue la misma que permitió los grandes crímenes. La gran masa gris cuyo eje fue la complicidad civil. No hay dictadura que no se apoye en la complicidad civil de un sector de la población. El mismo guiño que realizaba Videla cuando cometía sus crímenes. El «por algo será» no era patrimonio de una minoría. Un sector amplio de la población aprobaba silenciosamente las desapariciones. O las ignoraba, que es lo mismo. Reich decía que «la familia alemana» fue la fábrica desde donde se gestaban los grandes microfascismos. Los «Hitler» cotidianos de las pequeñas familias. [...] Los pequeños «videlitas» surgieron en las mejores familias. Brotaron por todos lados, no es casual que los grandes represores estén sueltos. Así, en ese tejido de microfascismo diario, se gestó el nazismo, decía Wilhelm Reich. En *Telarañas*, donde el padre se comporta como un torturador y la madre es incestuosa, el problema de los vínculos familiares estaba patetizado, siniestrado, fascistizado.²

Autrement dit, le micro-fascisme est un formatage des subjectivités individuelles par une structure sociale tyrannique, qui fait éclore des désirs, des modes d'être et de comportement fascistoïdes à l'échelle des individus ou des groupes sociaux restreints (comme la famille). Ces tendances autoritaires « moléculaires »³ (c'est-à-dire au niveau micro-politique, dans les modes de production de la

¹ Nous y revenons longuement dans le chapitre 8, avec l'analyse de ce qui nous semble être une « dramaturgie schizophrène », comme structure diamétralement opposée justement à la rigidité fascistoïde mise en scène dans la surface thématique.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 76-77. Il est à ce sujet intéressant d'observer que des romanciers allemands des années 1970-1980 se sont abondamment penchés sur la question des relations familiales « fascistoïdes » dans des fictions situées pendant le Troisième Reich ; voir les analyses de Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, op.cit., p. 49, puis p. 349-409.

³ Nous empruntons ici sciemment ce concept à Felix Guattari et Gilles Deleuze, car Eduardo Pavlovsky le reprend à de nombreuses reprises, même s'il ne cite pas explicitement les philosophes. De même, les notions de micro-fascisme, multiplicité, modes de subjectivation, cartographie, territorialités...etc., constamment mobilisées par Pavlovsky (et par

subjectivité et du désir) sont néanmoins l'assise fondamentale du fascisme macro-politique ou « molaire » (en tant qu'exercice du pouvoir politique concret), dans la mesure où nul pouvoir ne peut se maintenir sans un certain appui social. *Telarañas* est une pièce qui explore la construction subreptice du micro-fascisme dans le tissu social et la subjectivité des individus, en travaillant sur la circulation du pouvoir et de la violence entre les personnages, c'est-à-dire en pointant la focale directement sur le lien tyrannique, plutôt que de l'incarner dans un tyran. Il n'y a de toute façon pas de profil psychologique ni de silhouette fixe et définie pour les personnages de la pièce qui sont plus des voix modulables, les supports transitoires d'un pouvoir dynamique, que des victimes titulaires ou des bourreaux à titre définitif (nous reviendrons sur cette construction – ou déconstruction – de personnages « nomades » dans le chapitre suivant).

Pavlovsky encarna en *Telarañas* el fascismo de una familia: paroxismo de violencia, expresionismo feroz que impone al realismo un mecanismo distorsionante y revelador. Se trata de *explicitar hiperbólicamente* la violencia reconocible en la experiencia social. [...] Este microfascismo familiar es la *correlación*, en escala, de la macropolítica fascista de la dictadura.¹ – écrit Jorge Dubatti.

Dubatti signale ici très bien le mécanisme d'exagération hyperbolique de la violence et du pouvoir qui fait du micro-fascisme un avatar de la tyrannie. Cependant il ne faudrait pas comprendre le terme de « corrélation » comme un simple rapport d'analogie. *Telarañas* a été écrite entre 1974 et 1975, publiée en avril 1976 (quelques semaines après le coup d'État), et créée seulement en novembre 1977 ; s'il est évident que le lien tyrannique exposé sur la scène fait écho à la situation d'une Argentine en pleine dictature, il ne faut pas réduire le micro-fascisme à une transposition métaphorique ou métonymique d'un régime politique. Le micro-fascisme existait déjà en amont du coup d'État (la pièce a d'ailleurs été écrite avant) et existera toujours en aval, même après le retour à la démocratie. Il s'agit d'un mode d'être potentiel des psychés individuelles et du corps social, qui se fait jour, avec plus ou moins d'acuité selon les circonstances, à toutes les époques et dans toutes les sociétés. Nous reviendrons plus tard sur cette question, mais il est important de désamorcer dès à présent toute interprétation réductionniste du micro-fascisme familial comme une simple métaphore de la dictature.

Si l'axe civilisation/barbarie n'est pas au centre du drame comme dans *La malasangre*, l'inversion entre l'intérieur et l'extérieur (préparant l'exploration d'un « micro-fascisme ») est visible dans

Jorge Dubatti à sa suite), sont indubitablement tirées des écrits de Deleuze et Guattari. Si le dramaturge et le critique argentins ne rappellent pas l'origine de ces concepts quand ils les utilisent, Pavlovsky n'a cependant jamais caché la grande influence que Deleuze et Guattari ont eu sur sa pensée ; voir par exemple *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 96. Le niveau « moléculaire » correspond au micro-politique, par opposition au niveau « molaire », c'est-à-dire macro-politique. Voir Felix Guattari et Suely Rolnik, *Micropolíticas*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 179.

¹ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, *op.cit.*, p. 176-177. C'est nous qui soulignons par des italiques.

l'ossature même de la pièce. Dès la présentation des *dramatis personae*¹, on pressent un drame intime entre un trio de tête, aux allures de triangle œdipien (*El Padre, La Madre, El Pibe* – chacun bien essentialisé dans sa fonction familiale par la majuscule²). Mais aux trois protagonistes, viennent s'ajouter deux personnages étrangers et discordants dans leur appellation (puisqu'on n'a plus une fonction, mais un prénom) : Beto et Pepe. Or notre lecteur se souvient que c'est ainsi que s'appellent les deux personnages de tortionnaires dans *El señor Galíndez*, la dernière pièce précédemment montée par Pavlovsky à l'époque. Rappelons que cette pièce avait eu un succès retentissant, avec une tournée dans tout le pays, et s'était érigée en symbole de la lutte politique. Par conséquent, le lecteur ou le spectateur averti reconnaît immédiatement Beto et Pepe : ce sont des personnages déjà construits, en amont du système des personnages de la pièce, par intertextualité, et dont le prénom est un signe fort³. Pour le récepteur, dès le seuil du drame, une ligne de partage se dessine donc entre les *dramatis personae* : l'intérieur du triangle familial, et les tortionnaires en périphérie, à l'affut de la famille. Si l'on ajoute que le tableau central (puisqu'il s'agit d'une pièce-paysage constituée de tableaux indépendants) s'intitule «*Invasión*», on a là tous les ingrédients du vieux schéma de l'intrusion barbare et de la violation du foyer civilisé. Autrement dit, le lecteur-spectateur qui appréhenderait le drame par ce paratexte liminal⁴ s'attendrait, en toute hypothèse, au spectacle de l'intimité assiégée, de la paix familiale profanée par la violence politique et la torture – ce qui pouvait correspondre en plus à l'expérience vécue par de nombreuses familles sous la dictature. Il y donc un jeu, par les références intertextuelles (à *El señor Galíndez*, et à l'imaginaire littéraire argentin en général), avec l'horizon d'attente du récepteur : car, à l'instar de *La malasangre*, la violence et la barbarie se sont en fait déplacées à l'intérieur du cercle familial. C'est ce que l'on comprend dès la scène d'exposition, intitulée telle un oratorio d'opéra, «*Obertura*», et sobrement sous-titrée en majuscules «*ESCENA*

¹ Si la présentation des personnages au seuil du texte dramatique est le privilège de la lecture, il ne faut pas oublier que les spectateurs se voient distribuer un « programme » avec la distribution, au seuil de la salle et du spectacle, ce qui peut ménager les mêmes effets de frustration des attentes. Rappelons par ailleurs que la pièce a été publiée avant d'être montée.

² Un des jeux de construction des personnages est la discordance entre des personnages en apparences essentialisés (dans leur fonction familiale et œdipienne qui plus est, ce qui est très important, puisque cela marque, dans une perspective deleuzienne, la rigidité des identités et des désirs imposés – voir à ce propos « la construction psychique du sujet » dans le chapitre 4) et la déconstruction de ces essences, avec des personnages « nomades » et « schizophrènes » (voir le chapitre 8).

³ Si tous les Argentins ne connaissaient sans doute pas Beto et Pepe, ceux qui osaient encore aller dans un théâtre indépendant – et encore plus pour voir une pièce de Pavlovsky –, en 1977, au plus fort de la répression, le savaient pertinemment. En ce qui concerne l'édition de 1976, bien qu'elle ait réussi à échapper à la censure et bénéficié d'un tirage non anecdotique à 2000 exemplaires, la petite maison d'Édition Búsqueda ne pouvait pas en assurer une diffusion massive. Sans que l'on puisse parler d'entre-soi, *Telarañas* s'adresse, dans ce jeu intertextuel, à un public qui connaît au moins un peu l'œuvre de Pavlovsky, lequel n'était déjà plus un auteur confidentiel à l'époque.

⁴ Le terme « paratexte » nous semble pouvoir s'appliquer aussi aux programmes, bien qu'en toute rigueur il faudrait peut-être parler de support « para-spectaculaire ».

FASCISTA»¹ (ce qui est d'autant plus significatif qu'aucun autre tableau n'est agrémenté d'un sous-titre ou de majuscules).

En effet, cette exposition nous plonge d'emblée dans un univers métathéâtral, fort éloigné de tout réalisme familial et formé de plusieurs strates sémantiques. Car tout au long de la pièce, les personnages « jouent » des rôles et inventent des « scènes » qui ouvrent le foyer à d'autres espaces imaginaires et fantasmés, dans une sorte de dédoublement ludique des personnages, des espaces et du temps. C'est ce dédoublement qui offre dans la scène d'exposition, une superposition littérale entre la scène familiale et la scène fasciste. Le premier niveau est le suivant : père, mère et fils sont dans l'espace domestique (la pièce est un huis-clos qui se déroule entièrement dans cet espace unique et multiforme, défini par la présence d'une armoire-penderie). Mais cette situation familiale sous-jacente n'est pas reconnaissable pour un spectateur qui n'aurait pas lu le programme, car les personnages apparaissent d'emblée déguisés et assumant d'autres identités : père et fils endossent le rôle d'associés fondateurs (« *socios fundadores*») du club de football de Lanús (une ville de la province de Buenos Aires)², lors d'une cérémonie de commémoration officielle de l'inauguration de la tribune du stade. Pour donner une épaisseur sonore et théâtrale à cette pseudo-cérémonie en grandes pompes, la mère manipule en retrait (mais sur la scène) une console (semblable à celle d'un ingénieur du son), réglant le bruitage de la scène méta-théâtrale, et en particulier les réactions du public de supporters imaginaires. Un troisième niveau émerge ensuite quand le père-*socio* se transforme, sous les yeux (ébahis et déroutés – imagine-t-on) du spectateur, en Adolphe Hitler (rien de moins !), toujours en interaction avec la sonorisation par la console (les supporters de Lanús s'étant transformés, dans ce troisième niveau, en masse de militants fascistes), avant de clore la scène par un retour brutal à l'identité paternelle. Pour résumer, on a donc trois strates qui se superposent et se succèdent dans cette exposition : 1. La scène familiale (fiction cadre, implicite jusqu'à la chute, à la fin du tableau), 2. La scène footballistique (qui est celle que l'on perçoit en premier) et 3. La scène fasciste. Le dénominateur commun à cette triple scène primitive³ est un certain rapport vertical et dominant, postulé entre

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, *op.cit.*, p. 15. Précisons que cette édition que nous utilisons est celle *princeps* de 1976. Bien que le texte ait été légèrement modifié pour la mise en scène de 1977 (pour le tableau « *Invasión* » précisément), ces modifications doivent être considérées comme passagères et de circonstances car le texte n'a pas été retoqué dans ces éditions ultérieures ; voir par exemple l'édition espagnole paru pendant l'exil de Pavlovsky : Eduardo Pavlovsky, *La mueca. El señor Galíndez*, *Telarañas*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.

² Notons que le Club Atlético Lanús existe réellement (tout comme Luis Arrieta, son joueur star cité à plusieurs reprises dans la pièce) et que ce n'est pas un club de seconde zone, puisqu'il a remporté, par exemple, le titre de Champion d'Argentine 2017, en battant, en finale, le mythique club de River Plate. Il entretient une rivalité légendaire avec le club de Banfield (on parle du « *clásico del sur* » quand ces deux clubs de la banlieue sud de Buenos Aires se rencontrent), motif qui est prétexte à une des scènes les plus saisissantes de *Telarañas*, comme nous allons le voir plus avant.

³ Nous n'utilisons pas cette expression dans son sens freudien (image fantasmée par l'enfant de la relation sexuelle de ses parents), mais de manière métaphorique, dans la mesure où cette exposition pose avec une image forte le thème du micro-fascisme, et contient déjà les principaux ressorts dramatiques de la pièce. Elle est une sorte de plongée *in medias res* dans

l'orateur exalté et son auditoire frénétique. Cela rappelle effectivement les grandes messes fascistes, et une certaine « esthétisation de la politique », propre à « l'ère des masses », comme l'analyse Walter Benjamin. « Esthétiser la politique », selon le philosophe allemand, c'est utiliser un « appareillage » propre à l'art (l'unicité, l'authenticité, l'autorité...) dans un dispositif politique, de manière à produire une « aura » et des « valeurs culturelles ». Autrement dit, c'est transformer la politique en machine à produire des affects puissants et à soumettre les masses, puisque la soumission est le propre des valeurs « culturelles », qui instaurent un rituel et une aura religieuse. Or si cette « esthétisation de la politique », qui transforme le chef en vedette divinisée, et la masse en fidèles admiratifs et dociles, existe sous tous les régimes politiques à l'ère des masses et de la technique, le fascisme en est l'incarnation la plus abrupte¹. Mais par le théâtre dans le théâtre, Pavlovsky met à distance cette esthétisation de la politique et en déconstruit les rouages. Le tableau s'ouvre sur l'entrée triomphale et histrionique du duo père-fils/associés fondateurs de Lanús, sous un tonnerre d'applaudissements synthétiques :

El Padre sale del ropero vestido con saco azul, con un escudo de Lanús muy grande, que ocupa gran parte del saco. Está peinado con flequillo. Lleva anteojos. Lo sigue el Pibe vestido de gris con otro amplio escudo de Lanús. Al salir los dos del ropero caminan por todo el cuarto como si fuera un espacio imaginario rodeado de gente. Se sienten ovaciones y aplausos, que provienen de la banda de sonidos que maneja la Madre desde una consola durante la escena. El Padre agradece los saludos del público imaginario. El Pibe camina detrás de él, ceremoniosamente, con una carpeta bajo el brazo. Se detienen ambos en un estrado imaginario. Los aplausos arrecian. El Pibe aplaude también.²

Dès cette entrée en scène, on perçoit une tension entre une certaine esthétique fascistoïde (par la ritualisation des déplacements et des gestes) et le décalage grotesque produit par la mise en évidence du théâtre dans le théâtre, alors que les personnages eux semblent prendre leur rôle au sérieux. Le blason surdimensionné de l'équipe de Lanús (rouge, par ailleurs)³ est porté comme un insigne sur un uniforme (et dans la suite de la pièce, il est brandi comme une bannière guerrière face au supporter de Banfield)⁴. Le défilé cérémonieux des deux personnages autour de la scène évoque à la fois la parade militaire la plus solennelle, et le cabotinage d'un tour de piste circassien. Le titre du tableau, «*Obertura*», est empruntée à l'aire de la musique, comme un clin d'œil à une entrée en scène

les entrailles du micro-fascisme. L'érotisation et l'esthétisation du pouvoir dans cette scène fasciste fantasmée peuvent par ailleurs permettre un rapprochement avec la scène primitive freudienne.

¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Gallimard, Collection folio plus Philosophie, 2000.

² Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 15.

³ Nous ne revenons pas sur la sémantique de la couleur rouge, amplement vue dans l'analyse de *La malasangre*, mais il n'est pas anodin que Pavlovsky choisisse justement le club qui porte cette couleur et dont le stade est surnommé «*la fortaleza granate*».

⁴ Rappelons également que pour Walter Benjamin, la guerre est l'aboutissement de l'esthétisation de la politique : « Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre. La guerre, et la guerre seule, permet de fournir un but aux plus grands mouvements de masses sans toucher cependant au régime de la propriété. », Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit., p. 51.

wagnérienne¹ ; mais cette grandiloquence induite par la foule en délire est en même temps désamorcée par le dispositif métathéâtral ostensible, qui dégrade la liesse populaire fantasmée au rang de machine à applaudir, corrélat fascistoïde des rires en boîtes des plus mauvaises séries de télévision. Bien que nous n'ayons pas d'archives sur la mise en scène, on peut imaginer un jeu frontal qui assimilerait le public à la foule supposément déchaînée, créant ainsi un décalage comique (mais aussi peut-être un certain malaise). Cette première partie muette du tableau peut s'étirer dans le temps, avec un jeu actoral cherchant la complicité du public (qui peut éventuellement se mettre à applaudir par contagion), ou bien jouant de la discordance entre le silence de la salle et la bande son ; l'essentiel est de poser l'atmosphère d'un spectacle de masse (en contraste total avec l'intimité familiale attendue), tout en créant une mise à distance, et cela, avant même la première réplique que voici :

Pibe: (*Leyendo un papel.*) Hoy el Club Deportivo Lanús está de fiesta. Más que nunca esta familia grande que formamos los socios de Lanús, volvemos a sentirnos orgullosos de un hijo nuestro. Ayer, en 1930, fue José López, nuestro socio fundador nº5, el que contribuyó a la construcción de nuestra primera platea de socios. (*Aplausos generales que incluyen al Padre y al Pibe.*) Pido por nuestro querido Don Pepe, hoy desaparecido, un minuto de silencio. (*Se oyen gritos de «Don Pepe», «Don Pepe» y el Pibe hace un chistido y un gesto reprobatorio con la mano. Luego del minuto de silencio el Pibe continúa.*) (*La Madre trabaja armoniosamente con la consola*) Hoy ya nuestra querida cancha cuenta con un sector de plateas que alberga a 500 socios cómodamente sentados y dos baños para hombres y mujeres, en condiciones de satisfacer las necesidades higiénicas de otros 500 asociados (*¡Lanús! Lanús!*) y es hoy (*Levanta la voz.*) el aniversario de aquel histórico domingo del 15 de abril de 1932, fecha en que inauguramos nuestro sector de plateas, derrotando (*La voz en aumento.*) a Boca Juniors por dos tantos contra uno, con dos golazos de nuestro inolvidable Luisito Arrieta (*¡Arrieta! ¡Arrieta!*) (*Hay una algarabía impresionante.*) Hoy han pasado cuarenta y un años y es nuevamente un hijo nuestro, Don Paco Gallardo (*¡Don Paco! ¡Don Paco!*) (*El Padre agradece emocionado.*), quien contribuye a nuestra familia granate con una donación millonaria que permitirá la construcción de un natatorio de dimensiones olímpicas y de una gran biblioteca para los asociados. Cumplimos con el legado de nuestros fundadores. Hacer de un club de fútbol también un centro social y cultural para la comunidad granate. Por eso la Comisión Directiva les dice a Don Pepe, hoy en el cielo, y a Don Paco, aquí presente, en nombre de todos los socios y simpatizantes de Lanús: ¡Muchas gracias hijos granate, muchas gracias! (*Ovación general. Se abrazan Don Paco y el Pibe ante el delirio de la gritería: «¡Con Don Paco y Don Pepe le rompemos el ojete!...» «¡Aquí están, éstos son, los muchachos de Lanús!».*)²

La tirade va *crescendo* en intensité (dans le volume sonore tant de l'orateur que de la foule) et rappelle à la fois les grands discours politiques qui galvanisent les masses, et le potentiel délire

¹ La référence à Wagner est motivée car, dans son concept « d'œuvre d'art totale », il y a à la fois une recherche esthétique et une ambition politique, celle de la fusion du « Peuple » (allemand) dans et par « l'Œuvre d'art commune » qui lui permettrait de s'identifier à son « essence » propre, ce que Wagner appelle sa « nécessité ». On retrouve là un désir de fusion, d'absorption des différences dans l'Un qui est le germe du lien tyrannique : « En commun aussi, nous concluerons l'alliance de la sainte détresse, et le baiser fraternel qui scellera cette union, ce sera l'Œuvre d'art commune de l'avenir. En elle, notre grand bienfaiteur et rédempteur, le représentant en chair et en os de la nécessité, - le Peuple, ne sera plus quelque chose de particulier, de différent ; car dans l'œuvre d'art nous serons un - [...] », Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849-1850), cité dans Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 15-16.

hystérique d'un commentateur de football quand vient le but. Ce qui, à la lecture, se présente typographiquement comme un monologue est en réalité un pseudo dialogue entre le tribun et son public, comme doit mettre en évidence la mise en scène, en ménageant un rythme ascendant, des pauses calculées dans le discours, et un va-et-vient « harmonieux » (selon l'adjectif utilisé pour décrire le travail de la mère à la console) entre la voix galvanisante de l'un et les cris galvanisés des autres, entre le discours et son écho (parfois littéral quand la foule reprend les noms cités par El Pibe-*socio*). Ce duo exalté entre une sorte de coryphée et ses choreutes est une manière de matérialiser l'impact que peut avoir l'esthétisation de la parole (par la rhétorique et la gestuelle) sur la psychologie des masses. Dans le discours, il faut noter l'utilisation surabondante du « nous » et l'assimilation du club de foot à une famille («*esta familia grande que formamos*», «*un hijo nuestro*», «*nuestra familia granate*», «*hijos granate*»). Car ce qu'interroge Pavlovsky à travers l'allusion récurrente dans la pièce au club de football, c'est la création d'un sentiment d'appartenance à un groupe et les conditions d'élaboration d'une identité collective. L'analogie entre le club de foot et la famille pose ainsi directement la question du lien, de la communauté («*la comunidad granate*»), de l'être collectif (dans toutes ses déclinaisons), et peut-être étendue à un parallèle avec la Nation. Or ce que cet ersatz de foule en délire donne à voir, c'est une abolition des subjectivités individuelles, dissoutes dans une identité collective qui réduit les voix plurielles à un chœur monolithique. Autrement dit : le recouvrement des « je » par le « nous », c'est-à-dire un lien tyrannique. C'est une image théâtrale de l'aliénation par l'effet de groupe, que nous propose ici Pavlovsky, aliénation d'autant plus patente que la foule est littéralement machinisée (via la bande son). L'asservissement mystique de la foule à un gourou rappelle les analyses de Wilhelm Reich sur la psychologie de masse du fascisme, à l'origine de la réflexion de Pavlovsky sur le micro-fascisme, ainsi que celles de Walter Benjamin sur « l'esthétisation de la politique ». Par ailleurs, l'allusion à la communauté comme famille rappelle forcément la rhétorique de la dictature et les analogies famille/Armée ou famille/Nation. Si chez les militaires l'image familiale se pose en symbole de l'unité du groupe, chez Pavlovsky, c'est le club de football qui sert de support à un « imaginaire du lien » ; en ce sens, la comparaison implicite entre la Nation, la famille et le football relève de la dégradation grotesque. On observe ainsi une parodie de la geste mythique de la construction de la Nation, avec un rappel de la fondation légendaire du club, de ses héros, de ses grands moments historiques et la volonté d'inscrire le groupe dans un lignage symbolique. En lieu et place du grand Libérateur San Martín : Don Paco qui a créé le stade du club ; à défaut de la Conquête du désert : l'acquisition d'une magnifique tribune ; en guise de Constitution du Congrès de Tucumán : des toilettes resplendissantes pour le vivre-ensemble des *socios*. Le discours déclamé par el Pibe-*socio* est à lire sous l'angle de l'héroï-comique : c'est un enrobage noble et grandiloquent (parodiant la rhétorique de la dictature sur la patrie) pour traiter d'une matière vulgaire, comme le football ou les nécessités hygiéniques des

supporters. Dans le détail du texte, on peut souligner les multiples hyperboles, les adjectifs d'intensité, les démonstratifs ronflants («*aquel histórico domingo*»), l'usage de substantifs latinisants grandiloquents (comme «*natatorio*»¹) qui forment un tissage lexical surabondant. Cette scène d'ouverture est donc une grande mascarade héroï-comique, où le grotesque de la situation désamorce l'esthétique fasciste : celle-ci s'en trouve réduite à une gesticulation ridicule qui retourne le rapport d'aliénation puisque ce sont les orateurs (*El Pibe* et *El Padre*) qui semblent auto-galvanisés par leur propre fiction.

Néanmoins, malgré le rabaissement grotesque induit par le sujet footballistique, il faut préciser que la dictature n'hésitera pas à jouer la carte du football, lors de la fameuse Coupe du Monde 1978 qui se déroule à Buenos Aires en pleine dictature. Le pouvoir instrumentalise cet événement (sur le plan national comme agent de cohésion, et sur le plan international comme vitrine du régime²), ainsi que la victoire de l'équipe nationale, pour faire oublier aux Argentins la situation politique, dans un délire patriotico-footballistique qui, à l'époque, a gagné même les opposants. Il existe des récits qui semblent totalement invraisemblables, comme ceux de prisonniers de camp de concentration qui ont été « sortis » par les militaires, pour « être promenés » dans les rues en liesse de la capitale le soir de la victoire, et qui ont fini par se joindre eux-mêmes aux célébrations en oubliant un instant qu'ils étaient détenus :

Al terminar el partido, el Tigre Acosta [*le responsable de la ESMA*] subió corriendo al altillo para saludar a sus prisioneros y para llevar a algunos afuera a fin de que pudieran ver cómo festejaban los argentinos en las calles de la ciudad. Les dieron un momento para que se prepararan: las mujeres, en particular, debían vestirse con sus mejores ropas y maquillarse. «A mí me subieron a un Peugeot 504», recuerda Graciela Daleo. «Salimos en una caravana de cuatro coches. Enfilaron hacia la avenida Calbildo. Era tal la multitud de gente que no podían avanzar. Entonces yo le pedí al oficial a cargo nuestro si me dejaba asomar la cabeza por el techo. El tipo abrió el techo, me paré en el asiento, saqué la cabeza afuera y miré a la gente festejar. Festejaban como locos. ¡Con los campos de concentración llenos de gente! Si yo me pongo a gritar acá, ahora, que estoy secuestrada, nadie me va a dar bola, pensaba. Y lloraba, en silencio. Esa sensación de soledad no la sentí ni en la máquina, la tortura, ¿no?». Después, fueron todos a cenar a una parilla en Martínez, que estaba repleta de gente que cantaba y bailaba. El contingente de la ESMA se ubicó en un salón del fondo, en una mesa larga. «Éramos unos diez prisioneros y treinta marinos. La gente cantaba: “¡El que no salta es un holandés!”». Y nosotros también. Hacíamos trencito y cantábamos con los milicos. Fue un momento en que yo sentí que me volvía loca. [...]»³

Le récit de Graciela Daleo est absolument saisissant quant à la dissolution des sujets dans un délire collectif. Imaginer des prisonniers de camps de concentration faire le petit train avec leurs geôliers

¹ En Argentine, « piscine » se dit tout simplement «*pileta*».

² Le slogan du régime pendant la Coupe du Monde 1978 était «*Los argentinos somos derechos y humanos*» : la distorsion du syntagme «*derechos humanos*» par la conjonction de coordination «*y*» est d'un cynisme rarement vu en matière de communication politique. Ou comment flatter le patriotisme tout en se moquant ouvertement des associations dénonçant la violation constante des droits de l'Homme.

³ Andrés Di Tella, «*La vida privada en los campos de concentración*», *op.cit.*, p. 101-102.

dans une brasserie pour fêter la victoire de l'Argentine contre la Hollande alors que leur propre condition concentrationnaire les exclut depuis des mois de la communauté nationale et même simplement de la vie (puisqu'ils sont dans une enclave de mort) : c'est proprement sidérant. La Coupe du Monde 78 reste un moment profondément schizophrénique de l'histoire argentine¹, mais qui cristallise sans doute des tendances sociales diffuses dans toute la période. En ce sens, dans *Telarañas*, Pavlovsky semble avoir eu l'intuition (une fois de plus) des contradictions bouillonnantes qui traversent le corps social en termes d'affects. Il met le doigt sur le potentiel du football en tant que captation pulsionnelle des masses et sur les mécanismes « micro-fascistes » (à l'échelle des individus, comme dans le cas de Graciela) consistant à se laisser attraper par une esthétique et des affects massifs au point de dissoudre totalement sa propre subjectivité².

Pavlovsky explicite ensuite, dans la fin du tableau, l'analogie entre le football et le fascisme par la transformation du père en Hitler quand le fils-associé lui cède la parole :

(El público pide que hable Don Paco. El Pibe le cede el micrófono al Padre. Don Paco aparece misteriosamente con un bigotito hitleriano que se habría colocado a último momento. Se ha quitado los anteojos. Don Paco transformado en Adolfo Hitler comienza un discurso ininteligible. No se oye porque un sonido de muchedumbre atronador impide escucharlo. El sonido de masas es parecido al de los discursos de Hitler o Mussolini. Con ruido de «Heil Hitler» Don Paco se ha transformado en Hitler. Cada tanto interrumpe el discurso y hace el saludo nazi, que es complementado por los gritos de la muchedumbre. El Pibe se ha transformado en un representante de la juventud nazi y secunda a Hitler en sus más mínimos detalles. El discurso de Don Paco debe recordar una ceremonia fascista del 38 o 39. Al terminar el discurso, Don Paco y el Pibe marchan juntos con paso de «Ganso». De improviso, el Padre interrumpe bruscamente la marcha.)

Padre: *(Le hace señas a la Madre que baje el sonido desde la cabina y se dirige al Pibe) No aprendés nunca, imbécil. Rajá de acá, ¿querés? (El Pibe huye de la escena, corrido por el Padre).*³

La scène est une référence évidente à Charlie Chaplin dans *Le dictateur*, avec un retournement de l'asservissement des masses, puisque les cris de la bande son couvrent totalement ceux de l'orateur réduit à l'état de fantoche gesticulant. On se souviendra à l'inverse que dans la scène de Chaplin, on n'entend que la voix hypnotique de Hynkel, telle une incantation magique et enragée incompréhensible, mais qui domine une scène à peine ponctuée par les acclamations d'un public aux ordres (dans le discours du Pibe, celui-ci montrait quand on pouvait applaudir ou pas, comme Chaplin-Hynkel dans *Le dictateur*). Pavlovsky pousse la logique de l'étouffement de l'individualité jusqu'à

¹ La pièce de Lola Arias *Mi vida después*, que nous étudions dans la Troisième Partie, revient à un moment donné sur la Coupe du Monde 78, à travers le regard critique de la génération suivante qui ne l'a pas vécue et cherche avec stupeur à comprendre l'engouement de ses parents pour cette grande messe instrumentalisée par la dictature.

² Il ne s'agit pas du tout de dire que le football est un sport fasciste, ni pour nous ni pour Pavlovsky. Celui-ci d'ailleurs a souligné à plusieurs reprises son admiration pour la capacité du spectacle footballistique à mobiliser des affects joyeux et pour l'aspect grandiose de cette fête de masse (voir *La ética del cuerpo*, *op.cit.*). Cela ne l'empêche pas de souligner les possibles effets pervers de cette puissante mécanique pulsionnelle, notamment quand elle a lieu dans une société tyrannique pouvant l'instrumentaliser.

³ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, *op.cit.*, p. 16-17.

anéantir le leader lui-même, sous la fureur synthétique de la bande-son. Le tableau se clôt par une bouffonnerie clownesque, dont le tour de piste en marchant au pas est l'ultime numéro (en écho avec l'entrée en piste du début). Nous assistons ici à une cérémonie (parfaitement minutée et structurée), à un rituel répété à plusieurs reprises (comme le révèle la réplique finale qui revient à la fiction familiale cadre), mais une cérémonie dévoyée, *esperpéntica*, grotesque. Derrière les ressorts comiques (qu'il faudra nuancer, à partir du contexte de réception¹), Pavlovsky met en évidence dès l'exposition les ressorts du micro-fascisme et de sa mécanique pulsionnelle, tout en posant le cadre qui structure toute la pièce : le foyer familial comme un lieu de rituels d'illusionnistes et de théâtre dans le théâtre.

La deuxième scène fondamentale en ce qui concerne le micro-fascisme familial est le long tableau central intitulé «*Invasión*», dans lequel les fameux Beto et Pepe font irruption dans la scène familiale. Ce tableau forme une parenthèse dans le huis-clos triangulaire, qui n'ouvre pas pour autant l'espace puisque les intrus prennent bien soin de refermer la porte à peine l'ont-ils ouverte :

(*Continúan golpeando la puerta. Siguen discutiendo [el padre y la madre]. La puerta es abierta a golpes. Una de las partes de la puerta cae y por ella penetran Beto y Pepe armados con ametralladoras. Pepe coloca la puerta rota para evitar que los vecinos curioseen.*)

Beto: ¡Todos arriba y contra la pared! [...] ²

On attendait cette scène depuis les *dramatis personae* : c'est l'irruption violente des tortionnaires dans la maison. Dans la première moitié du drame, le lecteur-spectateur a déjà pu se rendre compte que l'axe intérieur-civilisation/extérieur-barbarie était largement malmené par la violence déployée entre les personnages du trio oedipien. Mais, à partir de ce tableau central, il y a un changement d'échelle quand au déchaînement de la violence qui devient difficilement soutenable, comme nous allons le voir. Beto et Pepe forcent donc la porte parce qu'ils suspectent la maison d'être une planque de révolutionnaires («*un aguantadero*») : la scène se présente comme un typique «*allanamiento de morada*» (perquisition illégale et violente) pendant lequel les militaires ont l'intention de fouiller la maison et d'interroger les occupants pour obtenir des aveux ou des informations. Après quelques gifles équitablement distribuées aux trois membres de la famille, Pepe et la mère disparaissent hors-scène (pour la fouille des autres pièces de la maison) et Beto met en place un dispositif frontal d'interrogatoire avec trois chaises : l'une pour l'interrogateur-bourreau et en face, deux autres pour les interrogés-victimes. Même si Beto s'adresse en priorité au *Pibe* (gageant sans doute que la jeunesse est toujours plus prompte à la subversion), le père (qui a lui aussi reçu son lot de claques) est mis sur le « banc des accusés » à même hauteur (littéralement, dans la gestion de l'espace) que son fils. Mais petit à petit, il

¹ Il n'est pas évident du tout qu'un spectateur se sachant surveillé sous la dictature rit de voir des saluts fascistes sur scène, nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

² *Ibid.*, p. 34-35.

va se ranger du côté de Beto, lui donnant raison, appuyant ses arguments, pour finir par se lever, déplacer sa chaise et passer littéralement du côté du tortionnaire :

Beto: (*Sienta al Pibe y al Padre en dos sillas y se sienta enfrente.*) Escuchen, boluditos. Mejor que hablen rápido y digan todo lo que tienen escondido. ¡Rapidito, que hay mucho laburo! (*Al Pibe.*) Decime el nombre de todos tus amigos. ¡Nombre y apellido de todos!

Padre: ¡No tiene amigos!

Beto: ¿Así que no tenés amiguitos? ¿Y en la escuela de sordomudos tampoco?

Padre: (*Al Pibe.*) ¿Viste que el señor piensa que deberías tener amigos? (*A Beto.*) Yo a su edad tenía mi barra del café. Pero él no tiene ningún amigo...

Beto: Y después vino Caperucita Roja, el Lobo Feroz, Blancanieves y los siete enanitos. ¿Por qué no te contás el cuento de las Mil y Una Noches? ¡Vamos, pibe! (*Le pega un bife.*)

Padre: ¡Te lo tenés merecido! ¡Péguele, así se hace hombre! ¡Yo quiero que se haga hombre de una vez! (*Beto le sigue pegando.*) ¡Me salió un mariconcito! ¡Yo lo quiero llevar al fútbol a ver si se hace hombre de una vez!

Beto: (*Lo empuja al Pibe, que cae contra el piso.*) ¿Me vas a decir el nombre de tus amiguitos o no? (*El Pibe no reacciona. El Padre se coloca al lado de Beto.*)

Padre: Yo me hice hombre así. ¡A trompadas! Pero él no lo quiere entender. (*Al Pibe.*) ¿Viste cómo la vida es dura? ¡Yo te lo decía! En la tribuna de Lanús esto pasa todos los domingos. (*A Beto.*) ¡Yo soy fanático de Lanús! ¡Fana!¹

Le changement de camp du père fait office de basculement à l'échelle de la scène : à partir de ce moment, c'est lui qui va dominer la scène et mener la torture. L'interrogatoire qui devrait ressembler à un « duel » (c'est-à-dire un enchaînement de répliques « attaque-défense-riposte-esquive », selon la typologie de Michel Vinaver²) se transforme en « duo » (alternance à dominante « mouvement-vers »³) entre le père et Beto. Le silence du fils ne peut même pas vraiment « se faire entendre », dans sa pesanteur et son épaisseur de plomb, et créer ainsi un ersatz de duel où le mutisme serait une forme de réplique défensive, puisque la parole du père empêche le silence d'avoir sa place dans l'enchaînement du dialogue. La victime est escamotée, l'interrogatoire est subverti, amputé d'une de ses parties : le père devient le double de Beto, ce qui produit une sorte d'écho redondant (rappelant la scène d'exposition) et un effet de chœur (toujours selon la typologie des figures textuelles de Vinaver⁴) qui dissout les contours des personnages dans une subjectivité fasciste diffuse. Or le revirement du père est justifié au nom d'une éducation à la dure du gamin pour qu'il devienne un homme, à savoir par une conception « micro-fasciste » du dressage des corps et des esprits. Cette injonction à la virilité

¹ *Ibid.*, p. 35-36.

² Le « duel » est un « groupe de répliques à dominante attaque-défense-riposte-esquive », selon la typologie des « figures textuelles » de Michel Vinaver, voir Michel Vinaver, « Méthode d'approche du texte théâtral », in Carole Egger, *Théâtre et métathéâtre dans l'œuvre de Luis Riaza*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015, p. 266, (méthode originellement publiée dans Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de texte de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 893-911.).

³ *Ibid.*, p. 266.

⁴ La figure textuelle du chœur correspond à des « personnages parlant ensemble ; mais aussi [à] toute succession de répliques où l'individualité des personnages s'efface pour laisser place à un effet choral », *ibid.*, p. 266.

trionphante (qui recoupe le motif du football – et de la famille – comme instances de reproduction sociale des normes), relevant d’ordinaire de la violence symbolique, est ici projetée dans une violence physique sans merci. Dans la trinité famille-football-Nation, on retrouve une normalisation forcée des individus, par une brutalité tyrannique. L’évocation du football comme cérémonie initiatique à la virilité va par ailleurs provoquer un nouveau virage dans l’action dramatique, puisque cela rappelle au père un souvenir marquant, qui fonctionne comme un catalyseur de ses affects micro-fascistes : il s’agit du jour où avec d’autres supporters, ils ont « tabassé » – presque jusqu’à la mort – un supporter de Banfield parce qu’il avait osé se réjouir d’un but marqué par son équipe contre celle de Lanús. Ce souvenir, tel une madeleine de Proust à l’odeur de souffre, réveille dans le personnage du père les affects les plus violents, et ouvre une brèche dans l’action dramatique. La scène se dédouble sous le récit du souvenir, dans un dispositif proprement schizophrène¹ : d’une part, il y a le présent de l’action où le père et Beto torturent le fils, d’autre part, il y a le passé du souvenir (la torture du supporter de Banfield) qui motive sa reproduction mimétique dans le présent :

Padre: (*Entusiasmado.*) Un día un hincha de Bánfield gritó un gol local en nuestra tribuna. Lo tiramos abajo. Lo agarramos entre varios. Yo lo tenía agarrado de las piernas. (*Lo agarra al Pibe de las piernas.*) Así, ¿ve? (*A Beto.*) Agárrelo de la otra pierna. Lo teníamos agarrado de las dos piernas al pobre infeliz. ¡Mire que ocurrírsele gritar un gol en nuestra tribuna! ¿Usted sabe la fama que tiene la hinchada de Lanús?

Beto: (*Confundido.*) Y sí, más o menos.

Padre: ¡Lo agarramos de los brazos! Agárrelo de los brazos. (*Beto lo agarra de los brazos y el Padre de las piernas.*) Y lo bamboleábamos de un lado al otro. (*Lo bambolean entre los dos.*)

Beto: (*Al Pibe.*) ¡Te rompemos todo!

Padre: (*Sin soltar al Pibe.*) La tribuna de Lanús es como una familia. ¡El que se mete ahí y no es de Lanús, muere! (*Al Pibe.*) ¡Como este boludo! (*A Beto.*) Agárrelo más fuerte que se puede escapar. (*El Pibe intenta zafarse.*) Yo lo tenía agarrado y le decía: (*Lo agarra al Pibe del cuello.*) ¡Decime, hijo de puta! ¿Por qué no vas a gritar el gol a la concha de tu madre?... ¡Y lo pateaba en el culo! Así, ¿ve? (*Lo pateo.*) ¡Le pegué como veinte patadas en el culo! (*Le pega.*) ¡De puntín le pegaba! ¡Vos no vas a gritar un gol más en tu vida!

Beto: (*Al Pibe.*) ¡Así que te la tirás de héroe! ¡Lindo hijito le salió!

Padre: ¡La hinchada nuestra gritaba! ¡Hijo de puta! ¡Hijo de puta! (*Beto y el Padre lo patean.*)

Beto: ¡Hijo de puta! ¡Hijo de puta! (*Corean los dos.*)

Padre: (*Lo agarra del cuello.*) ¡Yo lo agarré del cogote y lo empecé a retorcer! ¡Le salía la lengua afuera! Así, ¿ve? (*Beto mira.*)

Beto: ¡Si no fuera por el viejo que tenés, ya te habría roto los huevos! ¡Tenés una suerte! ¿Hablás o no?

Padre: ¡Así que viniste a provocar! ¡De vivo no te la vas a tirar! ¡Nosotros de locales y venís a gritar un gol aquí! ¡Hacete el machito ahora! ¡Dale! (*A Beto.*) El partido seguía, pero nosotros se la seguíamos dando. Yo lo tenía agarrado del cuello y mi amigo le pegaba patadas en el estómago. (*Beto le pega en el estómago con el puño.*) ¡Qué hace? ¡Con las manos no! ¡Rodillazos le pegaba!

¹ Nous reviendrons plus systématiquement, dans le chapitre suivant, sur les caractéristiques de ce qui nous semble être une « dramaturgie schizophrène », dont on peut déjà avoir un aperçu dans les passages commentés pour ce chapitre.

Beto: ¡Disculpe! (*Le pega rodillazos.*)

Padre: (*Se ríe.*) ¡Tenía dentadura postiza y se le cayó, yo lo agarré y se la tiré a la calle! ¡La pinta que tenía sin dentadura! ¡Parecía un viejo de 80 años! Entonces lo agarré y le dije: (*Lo agarra.*) ¡Gritá viva Lanús o te mato! ¡Vamos! ¡Gritá!

Beto: ¡Cantá, pibe, que la vas a pasar mal!

Padre: ¡Gritá porque te tiramos abajo!

Beto: ¡Cantá!

Padre: ¡Gritá o te mato! (*Los dos lo golpean.*) ¡Vamos gritá!

Beto: Estoy perdiendo la paciencia. ¡Vamos, gritá!

Padre: Pero el puto no gritaba. Entonces saqué la sevillana (*Saca un cortaplumas.*) y le hice un tajo en la frente (*Le hace un tajito.*).

Beto: ¡Eh, pare! ¡Que después no queremos líos!

Padre: ¡Déjeme! ¡Déjeme! (*Beto lo quiere frenar.*) ¡Así aprende para toda la vida! ¡Déjeme! (*Beto lo agarra.*)

Beto: ¡Pare, viejo, que después el lío se nos arma a nosotros! (*El Padre lo sigue cortando.*) ¿No ve que está desmayado? ¡Lo va a matar! ¡Le cortó toda la cara! ¡Está loco!

Padre: (*Perdiendo el control.*) Entonces le hice varios tajitos. Uno en la mejilla, otro en la barriguita.

Beto: (*Le saca la navaja.*) ¡Basta! ¡Usted está loco! ¿Qué le quiere hacer? ¡Mire como lo dejó!

Padre: (*Como si tuviera la navaja.*) ¡Lo llené de tajos! (*Se arroja encima del Pibe. Beto intenta sacarlo, pero el Padre es un energúmeno y se vuelve a arrojar encima. Beto lo agarra y lo separa. El Padre cae.*)

Beto: ¡Un poco está bien! ¡Pero a usted se le va la mano! ¡Mire cómo le dejó la jeta!

Padre: (*Desde la pared.*) ¡Vos no vas a gritar más un gol en nuestra tribuna! ¡Te lo juro por mi madre que de ésta no te olvidás más! (*Hace cruces.*) [...] ¡Lanús viejo nomás!¹

Le passage est long, mais il nous semble nécessaire de ne pas l'amputer, car la prolixité de cette scène de torture *in crescendo* en est le ressort fondamental. Non seulement la violence frise l'insoutenable (dans le récit, comme dans les actes), mais le spectateur doit se sentir submergé par une scène qui ne finit jamais et se construit selon un principe de surenchère, comme une machine infernale qui se serait emballée et qu'on n'arrive plus à stopper – ce qui est concrètement le cas à la fin du passage quand Beto se désolidarise du délire du père. Dans la plus grande partie du passage, néanmoins, le rapport entre le tortionnaire officiel et le père s'est complètement inversé ; le père est devenu un véritable metteur en scène qui donne des indications scéniques précises à l'acteur sous sa coupe (réurrence du «¿Así, ve?») afin de donner vie à la violence fantasmée. La pulsion destructrice (refoulée, en temps normal) passe ainsi de l'état de fantasme alimenté par un souvenir (sans doute déformé) à celui de réalité tranchante inscrite dans le corps de l'autre (le gamin). En ce sens, ce qui avait commencé comme un récit («*Un día...etc.*»), dans un des rares moments de la pièce où l'action dramatique n'est pas pur présent) se réalise dans le présent de la scène, donnant ainsi au verbe du père

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 36-39.

la performativité du dominant. Le duo Père-Beto a changé de chef d'orchestre, mais on retrouve l'effet choral caractéristique du micro-fascisme, en tant que perte de soi dans un délire fusionnel (il faut noter particulièrement l'usage du verbe «*corear*» dans les didascalies). Par moments, Beto se fait l'écho littéral du discours du père, tout comme les didascalies (et les gestes et actions dans la mise en scène) dupliquent les indications données verbalement par le père («*Agárrelo de los brazos. (Beto lo agarra de los brazos [...])*»). Cette redondance entre la parole et les gestes prolonge d'une certaine manière l'effet choral mécanisé et l'impression d'être face à une machine répressive implacable, car les individualités se sont diluées dans ses rouages. La subtilité de la scène se trouve cependant dans le fait que le père semble encore distinguer le passé du présent (ne serait-ce que d'un point de vue grammatical dans les temps employés, ou par le fait qu'il continue à vouvoyer Beto, percevant clairement que son allocataire n'est pas un ami supporter), mais ne manifeste néanmoins plus de « conscience ludique » dans la mise en œuvre de la fiction. Entre aliénation dans le jeu et acharnement conscient, la question qui se pose dans ce singulier passage de théâtre dans le théâtre est la suivante : s'agit-il encore d'un jeu ? Une discordance s'ouvre entre le cadre fictionnel (le *clásico del sur* Lanús/Bánfield) et la réalité de l'inscription du jeu dans le corps meurtri du gamin. Là où, dans la première scène, le méta-théâtre surjouait la mascarade, ici, c'est au contraire le trop plein de réalité qui dénature le jeu. Cette brutalité de la violence « vraie » (contrepoint du récit fictionnel) était accentuée, dans la mise en scène de 1977, par un jeu d'acteur faisant directement l'expérience de la violence, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Dans ce théâtre dans le théâtre subverti, le fils n'est plus un acteur aux ordres, mais une marionnette, un bout de chiffon dont on se sert pour jouer, sans aucune déférence pour le support corporel et humain du rôle. L'extrême discordance entre ce corps réifié et martyrisé et l'enthousiasme débordant du père transcendé par des affects joyeux produit un effet glaçant.

Le déchaînement de violence est d'autant plus choquant pour le spectateur que son motif en semble dérisoire (mais la gratuité est une des caractéristiques de la tyrannie). Ici encore, les passions footballistique hystérisées que dessine Pavlovsky traduisent en images choc¹ les ressorts du micro-fascisme ; la torture insoutenable déclenchée par un simple cri de joie du supporter de Bánfield rappelle ce que Félix Guattari nomme des « effets de trous noirs collectifs » (dont le fascisme donne d'abondants exemples), « qui captent les énergies de désir dans un processus infernal de déterritorialisation, déclenchant un désir fou d'extermination de tout ce qui échappe à la norme

¹ L'allusion au dentier du supporter qui tombe par terre rappelle la chute des dents comme fantasme de la mort dans l'imaginaire ou le rêve en psychanalyse. Même si ce souvenir n'est pas suivi d'une application sur le gamin, le récit dessine une image qui frappe le spectateur dans son imaginaire inconscient et renvoie aux angoisses de mort.

commune [...]»¹. Par la fiction footballistique, le passage dévoile un rapport à l'altérité qui ne peut se faire que sur le mode de la destruction («*El que se mete ahí y no es de Lanús muere!*»). Aucun dialogue n'est possible (Beto et le Père ne dialoguent pas, ils forment un chœur – «*corean*») et la seule communication avec celui qui est différent se fait par les corps et la violence qui s'y inscrit (les coupures que le père inflige au couteau, à la fin du passage, sont comme les lettres de ce langage de la violence qui poursuit l'autre jusque dans sa chair pour lui imposer sa voix et sa forme – «*Gritá viva Lanús o te mato*»).

Par ailleurs, les deux passages du tableau *Invasión* que nous avons cités – l'interrogatoire mené par Beto secondé par le père, puis la torture menée par le père, secondé par Beto – sont à lire en parallèle. Dans le détail du texte, il y a un travail très précis d'échos, de parallélismes et de résonances qui en font deux versants symétriques. Entre autres exemples, dans l'interrogatoire, Beto appelle les interrogés «*boluditos*» et le père parle du supporter de Bánfield comme d'un «*boludo*» ; Beto cherche à faire « chanter » le père et le gamin (c'est-à-dire les faire parler, dénoncer) et le père veut littéralement faire chanter et crier «*Viva Lanús*» au supporter ; à la menace «*de un saque te rompo todos los dientes*» de Beto dans l'interrogatoire, répond l'anecdote du supporter perdant son dentier dans la deuxième partie, etc. Par ce tissage micro-textuel, non seulement Pavlovsky remet en question l'opposition privé/public, intérieur/extérieur (puisque le père et l'agent fonctionnent comme des doubles), mais la violence familiale se montre beaucoup plus féroce que celle supposément politique, la deuxième partie de la scène étant bien plus longue, intense et intolérable que la première. Entre les deux passages, l'inversion des rôles entre Beto et le père fait office de coup de théâtre, et le souvenir footballistique de miroir réfléchissant. Ainsi, Beto et Pepe que l'on pensait des intrus vont, au contraire, parfaitement s'intégrer à l'économie familiale². Si cette intégration est possible (dans un contexte de rejet absolu de l'altérité), c'est parce qu'ils partagent une même subjectivité micro-fasciste avec les personnages du triangle oedipien. Ce retournement volontaire du thème de l'intrusion explique que les deux tortionnaires aient pu être gommés et remplacés par deux « employés du gaz » (plus consensuels) pour la création de la pièce en 1977. Pressentant que les personnages en uniforme militaire seraient des allusions trop lisses au contexte dictatorial, Pavlovsky s'auto-censure en transformant les mitraillettes en boîte à outils, et en rognant quelque peu le texte. Si cette amputation est de circonstances (et ne sera jamais consignée textuellement dans les rééditions), elle se fait à peu de frais car la véritable violence

¹ Félix Guattari, « Micro-fascismes », in *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2011.

² Ils jouent ensuite avec la famille comme s'ils en faisaient partie, la mère leur prépare des sandwiches et il semble que s'ils n'étaient pas rappelés à l'ordre depuis l'extérieur (par leurs *talkies walkies*), à la fin du tableau, ils pourraient y rester toujours.

micro-fasciste est celle du père dont Beto n'est que l'adjuvant : que celui-ci soit employé du gaz (on notera quand même l'évidente référence au nazisme) ou militaire, cela relève presque de l'accessoire (au sens figuré, comme au sens propre, de troquer l'uniforme contre le bleu de travail).

Decidimos que los interrogadores no fueran dos torturadores perversos, dos villanos execrables, y como la obra iba a tener para la gente un carácter explosivo (esto lo sabíamos porque para nosotros también lo tenía, no éramos ingenuos), cambiamos el oficio de los torturadores y los convertimos en dos «gasistas» que vienen a preguntar por el suministro y le piden datos al Pibe sobre el medidor de gas. Era más ambiguo, para poder realizar desde allí el interrogatorio torturante al que se pliega el Padre.¹ – raconte Pavlovsky.

Après la torture, moment d'acmé de la tension dramatique, le retour au calme s'accompagne d'une longue réplique de Beto qui fonctionne comme une glose explicative de ce qui vient de se passer. Celle-ci a un double niveau de lecture – correspondant à la double énonciation : d'une part le personnage s'adresse au gamin et justifie les actes du père, d'autre part ce bloc textuel (fait rare dans la pièce) explicite assez clairement – à destination des spectateurs – l'analogie entre la famille, le football et la patrie, dans un geste d'élucidation presque didactique qui rappelle la transformation du père en Hitler à la fin de l'exposition.

Padre: ¡La-nús! ¡Arrieta! ¡Carrajo!

Beto: Él quiere a su equipo. Lanús es como una familia, ¿entendés, pibe? ¡Quiere a su club como a la patria! ¡Por eso se pone así! ¡Como cuando jugamos con los uruguayos! Jugamos un partido amistoso, pero en el fondo hacemos cuestión de patria. Siempre el fútbol fue así. ¡Tenés que comprender al viejo! Con los uruguayos cada final parece que vamos a entrar en guerra. Uno quiere a la patria, ¿sabés, pibe? ¡Son los colores nacionales! ¡Belgrano, qué sé yo! Tenés que entender! (*El Pibe, desmayado, apenas reacciona.*) ¡Pero después del partido te olvidás! ¡Nosotros somos así! Tu viejo te quiere bien, pibe. ¡Yo lo comprendo! ¡A mí me hubiera gustado un viejo tan apasionado! Él te quiere todo un hombre y tiene razón, ¡los hombres se hacen a golpes! Pero en el fondo te quiere bien. (*Al Padre.*) ¿Por qué no se dan un abrazo y se dejan de joder? ¡Vamos, viejo! ¡Un abrazo como el que nos damos con los uruguayos después del partido! ¡Al fin y al cabo, Bánfield es un club argentino y no nos vamos a matar entre nosotros! ¿Qué quieren? ¿Qué la familia se divida por un partido de mierda? ¡Venga, viejo! ¡Abrácelo fuerte que es su hijo! ¡Es su familia! Si no defiende a su familia, ¿quién la va a defender? ¡La familia es la patria, carajo! (*El Padre se acerca y se abraza con el Pibe.*) Así, ¡muy bien! Puta, ¡qué lindo es ver a la familia unida!²

On retrouve ici toute la cosmogonie lexicale des discours de la dictature : la virilité, les grands Hommes, la guerre, la famille unie, l'essentialisme identitaire...etc. L'ambition pédagogique de Beto rappelle la propagande officielle et le double discours des militaires dans leur justification de la répression comme remise en ordre du pays par un père ferme mais bienveillant³. Hors du contexte de réception de 1977, avec la distance qu'exige le rire, le passage aurait d'ailleurs un fort potentiel

¹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 79-80.

² Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 39-40.

³ Juste après s'être exclamé «*qué lindo es ver a la familia unida*», Beto essaie de convaincre le gamin de dénoncer sa mère qui doit sans doute être la subversive de la famille, avec un effet de contre-point qui pourrait être également un ressort comique de l'action.

comique – par contraste entre le discours et les actes auxquels on vient d’assister. Le discours construit de Beto, bien articulé, long par rapport aux autres répliques de la pièce, renforce par ailleurs la dissonance avec l’animalisation du père, toujours en proie à sa rage footballistique et qui répète dans son coin «*¡La-nús! ¡Arrieta! ¡Carrajo!*», sans pouvoir formuler une phrase ou une pensée plus évoluée. Cette longue réplique marque le moment de la pièce où le micro-fascisme pulsionnel rejoint le plus clairement le macro-fascisme de la dictature argentine et autorise une lecture métaphorique binaire (Famille/Dictature) qui n’est pourtant pas le cœur du propos.

Ainsi, les pulsions micro-fascistes sont d’abord et avant tout projetées dans l’image du football, qui revient à de nombreux passages de la pièce : la passion pour Lanús incarne l’assignation identitaire et l’écrasement du multiple derrière une identification monolithique. La famille oedipienne d’une part et la famille de supporters d’autre part sont les supports privilégiés d’un lien tyrannique. Il y a néanmoins un passage qui ouvre la pièce sur une autre dimension de ce lien exclusif : la question raciale et coloniale, si peu présente dans le théâtre argentin¹, et pourtant fondatrice de l’histoire nationale et de la polarisation civilisation/barbarie². La scène se situe à la fin du tableau intitulé *Cumpleaños*, lequel suit directement *Invasión* – les tableaux sont néanmoins indépendants les uns des autres, comme c’est le propre d’une pièce paysage. Le père et la mère ont préparé un gâteau et une fête d’anniversaire au gamin, mais celui-ci reste totalement inerte et amorphe. Aucune réaction, aucun sourire, aucun lien d’attention, même quand le père enchaîne un nombre impressionnant de numéros de cirque tel Chaplin dans *Le cirque* (référence explicitée dans les didascalies). Face à cette débauche d’efforts et d’énergie dépensés en vain pour faire réagir le fils, le spectateur peut être pris d’empathie devant le désespoir et la déception des parents qui se mettent à pleurer : «*¡No te gustamos como padres! Hubieras querido tener otros. ¡Más famosos! ¡Así te podías lucir en el colegio!*», s’exclame le père dans une allusion au roman familial des névrosés³. Or c’est à ce moment de faiblesse pathétique que l’action se retourne complètement, piégeant le spectateur compatissant par un énième coup de théâtre qui transforme subrepticement le jeu en torture.

¹ La question raciale et coloniale n’est pas absolument absente du théâtre indépendant. On peut citer par exemple *Los Indios estaban cabreros* (1958) de Agustín Cuzzani, les pièces de Ricardo Monti, ou encore *For export* dans le recueil de *Teatro Abierto* 1981 (même si les personnages indigènes y servent plutôt à poser métaphoriquement la question du rapport civilisation/barbarie qu’à véritablement interroger la société argentine dans une perspective post-coloniale). Il est néanmoins frappant que les approches du fait racial et colonial restent très périphériques, notamment dans les productions les plus contemporaines, alors que c’est, par contre, une problématique centrale du théâtre chilien actuel. Sans doute est-ce lié, entre autres, à l’extrême centralisation de la production théâtrale autour de Buenos Aires, épice du mythe de l’Argentine blanche. Voir sur ce point le chapitre 2.

² Voir le chapitre 6, l’analyse du *Facundo* de Sarmiento et les rappels historiques sur les débuts de la Nation argentine au XIX^e siècle.

³ Voir le chapitre 4 pour le concept freudien de « roman familial des névrosés ». *Telarañas* est une pièce qui, dans son principe de construction d’ensemble comme dans le détail du texte, abonde en références psychanalytiques.

Padre: [...] Pero no importa. ¡Sigue la fiesta! (*Se entusiasma.*) ¡El circo no para nunca! ¡Esto es cine continuado!

Madre: (*Excitada.*) ¿Y ahora qué viene?

Padre: A continuación, ¡la prueba del negro! (*El Pibe, que está en el espejo, se excita. Pánico.*)

Madre: ¡El juego del negro! ¡Qué lindo! ¡Me gusta jugar al negro!

(*El Padre arrastra al Pibe y la Madre le ata las manos y los pies a la silla. El Pibe se contorsiona excitadísimo. El Padre corre y extrae de una valija una careta de metal de un negro. La coloca en la cara del Pibe, que en ese momento grita desconsoladamente. Gime. La Madre extrae unas bolas de madera de la misma valija. Los dos toman las bolas de madera y las arrojan sobre la cara del Pibe, que grita desesperadamente. El juego es excitante para los dos. En el medio del juego los padres comienzan a tocarse los genitales, hasta llegar a un orgasmo. Quedan abrazados. El impacto agresivo de las bolas de madera en la cara del Pibe los excita sexualmente. El Pibe comienza a aullar.*)

Padre: ¿Qué le pasa a éste? ¿Nos quiere joder otra vez la fiesta?¹

Le coup de théâtre est alimenté ici par un double changement d'affects : les parents passent de la lamentation pathétique à l'excitation morbide, et le fils amorphe et silencieux se met tout à coup à crier, tel un animal hurlant à la mort. La peur met brusquement en mouvement son corps, brise sa torpeur et rompt son silence. Cette réaction du gamin (d'autant plus surprenante qu'il ne semblait jusque-là affecté par rien) dévoile le fait qu'il s'agit là d'un rituel coutumier, d'un jeu dont il n'est pas nécessaire d'expliquer les règles. Le spectateur, qui lui ne les connaît pas, se retrouve en situation de sous-information par rapport aux personnages, ce qui augmente la tension dramatique en créant une expectative cauchemardesque. Après une scène circacienne sur fond de musique enjouée, le contraste est brutal avec les cris désespérés du fils, qui seuls emplissent un silence pesant. Le passage relève essentiellement de la pantomime, avec une esthétique expressionniste qui cherche à choquer par des images et des sons, mais laisse de côté les discours. Ici, plus encore que dans les autres passages, on comprend que le lien tyrannique (de part et d'autre de la chaîne, chez les bourreaux comme chez les victimes) s'inscrit dans les corps (plus encore que dans une idéologie articulée), dans les soubresauts des désirs, des peurs et des pulsions. La double montée en intensité du passage – de l'excitation sexuelle des parents d'un côté ; de la souffrance et la panique du fils de l'autre – donne à voir dans une image théâtrale paroxystique un mélange entre *eros* et *thanatos* dérangeant, car il situe la violence dans les tréfonds de l'inconscient. C'est ce que pointe aussi le dispositif du jeu qui brouille la frontière entre la réalité et la fiction, comme l'avait fait le souvenir dans le passage sur le supporter de Bánfield du tableau précédent. Les gémissements de plaisir des parents croisent les plaintes du fils dans « l'espace sonore » d'une scène qui se déploie en deçà du langage. Or il n'est pas anodin que le rôle de bouc émissaire soit projeté dans un masque de « negro » ; comme dans la scène précédente, la torture n'est pas exercée directement sur le gamin – les parents n'ont que des attentions pour leur fils – mais sur le

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 51-52

personnage que celui-ci endosse contre son gré. Il y a dans l'inconscient social et individuel une violence destructrice non assumée contre la différence, et en particulier la différence raciale, nous dit Pavlovsky à travers cette scène tout à la fois expressionniste et absurde. Le sadisme et l'excitation sexuelle sont des projections en images – choquantes pour le spectateur – de pulsions destructrices (« pulsions de mort », en termes freudiens¹) qui plongent leurs racines très loin dans l'histoire sociale collective, comme dans l'inconscient individuel².

Ainsi, *Telarañas*, comme les pièces de Gambaro, est fortement traversée par un lien tyrannique, en écho avec son contexte social de production. Mais Pavlovsky n'a pas incarné ce lien dans un personnage de tyran aux contours définitoires clairs. Au contraire, il s'attache aux pores dilatés du pouvoir et de la violence, en travaillant sur les ressorts pulsionnels du lien tyrannique, tels qu'ils peuvent apparaître dans chaque famille, mais aussi en chacun de nous. Le micro-fascisme est, en ce sens, un avatar particulièrement troublant de la tyrannie car il nous tend un miroir plutôt qu'il ne désigne un dictateur.

III. Le spectacle de l'anéantissement : narcissisme et dévoration chez Pavlovsky et Roberto Cossa

Si la première grande tâche thématique que nous avons dégagée est celle du pouvoir tyrannique, la seconde en est d'une certaine manière, le revers : l'anéantissement et l'écrasement des subjectivités. En effet, bien que la tyrannie implique justement qu'il n'y ait plus de confrontation entre des champs de forces égaux, on observe une dialectique entre une autorité absolue qui écrase, et l'émergence avortée de sujets dissidents. Comment est projeté dramatiquement cet écrasement ? Comment montrer l'anéantissement sans pour autant escamoter complètement ce qui est annihilé ? Comment donner une substance dramatique à ce qui justement est «ninguneado», selon l'expression argentine que l'on pourrait traduire par le terme « néantisé » en français, c'est-à-dire nié dans son existence même :

¹ Freud introduit le terme de « pulsion de mort » dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, Ed. Points, 2014.

² Pour Freud la pulsion de mort est liée à un désir de revenir au narcissisme primaire (état de fusion et d'indifférenciation) et d'aller vers un repos absolu. Ces pulsions de mort peuvent être tournées vers soi-même (auto-destruction) ou vers l'extérieur.

Los argentinos inventamos el término «ningunear», una variante de la indiferencia que descalifica el ser mismo de la persona, a quien se le niega existencia o significación, dejándolo en el limbo de la nada misma.¹

Il s'agit maintenant de pointer la focale à l'autre extrémité du lien tyrannique et d'analyser le spectacle de l'anéantissement dans les limbes du drame. La plupart des pièces du corpus se terminent par une – ou plusieurs – mise(s) à mort : c'est le cas des pièces vues précédemment *Real envido*, *La malasangre*, *Telarañas*, mais aussi de *La Nona* de Roberto Cossa, qui annoncent en ce sens la tâche thématique du « filicide », qui sera un axe majeur de la production littéraire argentine de post-dictature selon Elsa Drucaroff². Mais au-delà de ces sombres dénouements, nous avons été frappée par la récurrence d'images morbides liées au nourrissage : de la grand-mère (*Nona*) de Cossa transformée en ogresse dévoratrice annihilant sa propre famille, aux scènes de gavage-torture dans *Telarañas*, nous avons décelé une ligne de convergence thématique (propre à la « tache ») spécifique à la période que nous étudions dans cette partie. Plus encore que par la mort, la dramatisation de l'anéantissement semble passer par ce qui d'ordinaire est signe de vie : la nourriture, l'alimentation, l'absorption. Bakhtine, dans son analyse du grotesque dans l'œuvre de François Rabelais avait déjà souligné la profonde ambivalence des images de nourrissage, à la lisière de la vie et de mort (dans l'absorber ou l'être absorbé)³. La psychanalyse et la philosophie, en liant le nourrissage à la première phase narcissique de la vie, pendant laquelle l'enfant n'est pas encore « sujet », ont fourni le second appui théorique majeur pour travailler des images dramatiques assez différentes, mais qui nous semblaient converger dans une même figure de l'anéantissement. Cette tache thématique est d'autant plus intéressante qu'elle est plus oblique que celle de la tyrannie, et n'implique pas nécessairement une volonté consciente de figurer l'anéantissement. C'est notamment le cas de Roberto Cossa, pour *La Nona*, qui, de son propre aveu, n'avait pas saisi la portée imaginaire de son personnage⁴. À travers l'exploration des champs fantasmatiques du narcissisme et de la dévoration, le théâtre plonge au plus profond des imaginaires sociaux et individuels pour dramatiser l'anéantissement.

¹ Miguel Espesche, «Sobre la psicología del ningunear», *La Nación*, 29 novembre 2014.

² Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre*, chapitre 9 «Hijos y Padres: el imaginario filicida de la posdictadura», *op.cit.*, p. 331-380.

³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

⁴ Nous reviendrons dans le chapitre 8 sur les questions de la métaphore, du rapport au spectateur en contexte dictatorial, du vouloir-dire et vouloir-montrer (ou non) des dramaturges, et plus spécifiquement sur l'évolution de la réception de *La Nona*.

A. Telarañas et le drame du sujet englué ou Narcisse contre son gré

« Les liens entre les gens, c'est solide comme des fils d'araignée. »¹

Elsa Triolet

Telarañas est une pièce-paysage, une mosaïque, constituée de tableaux autonomes sans lien de cause à effet apparent, et pour laquelle il serait bien difficile de dégager une « fable » au sens aristotélicien du terme, ou un conflit ordonnant l'action – nous verrons dans le chapitre suivant que le principe de construction de la pièce est plutôt d'organiser le chaos, la multiplicité et le désordre que de lisser une progression dramatique. Néanmoins, dans le tissage complexe de tous les micro-conflits qui donnent corps aux tableaux, une ligne de convergence se dégage malgré tout : une « sorte de lutte » du personnage du gamin pour la subjectivation, c'est-à-dire pour trouver une identité propre, dans une dialectique entre l'identité assignée (symbolisée par le football, mais aussi par les rôles attribués dans le jeu et le méta-théâtre) et une subjectivité propre à construire ; un va-et-vient entre *l'idem* (être viril et fanatique de Lanús, comme le père) et un *ipse* encore indéterminé, pour reprendre les pôles de l'herméneutique de Ricœur. Aux deux extrémités de la dialectique correspondent deux objets et signes scéniques fondamentaux et symétriques : la penderie d'une part, qui sert à déguiser et habiller le gamin à la convenance des parents, et le miroir d'autre part (revers littéral de la penderie dans l'armoire à glace), vers lequel il est sans cesse attiré. Le dédoublement de l'armoire en penderie/miroir survient dès le deuxième tableau, alors que le père est en train de jouer à la roulette dans le salon :

([...] *El Pibe se acerca al ropero. Lo abre. Un enorme espejo se abre. El Pibe se mira y queda observándose. [...]*)

Padre: (*Observa por primera vez al Pibe.*) ¿Y?, ¿no venís? Te estoy esperando.

(*El Pibe se sobresalta y saca del ropero como automáticamente un traje o «algo» que lo identifique como un croupier. [...] El Pibe se viste rápidamente y se acerca al tablero. [...] Al llegar al tablero, el Pibe hace una verdadera metamorfosis y se transforma en un «croupier profesional». Toma las fichas. Las maneja y ordena «profesionalmente». [...]*)²

Quand le gamin ouvre l'armoire, celle-ci dévoile le miroir, comme dans le procédé de la « *apariencia* » dans le théâtre du siècle d'or, qui ménageait des effets de découverte à l'aide de rideaux pour mettre en exergue la force visuelle d'une image fascinante³. De même, ici le personnage reste bouche bée devant son reflet brusquement dévoilé, comme s'il le découvrait pour la première fois⁴.

¹ Elsa Triolet, *Les manigances*, Paris, Gallimard, 1962, p. 87.

² Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, *op.cit.*, p. 18-19.

³ Héctor Ruiz Soto, « “*Monstruos de apariencia llenos*” ? La scène du dévoilement dans les manuscrits dramatiques du comte de Gondomar », communication présentée lors du colloque international « Le théâtre, le spectacle et les sens dans l'Espagne et l'Europe de la première modernité. », Vendredi 25 mai 2018, Paris IV Sorbonne Université.

⁴ Ce procédé issu du théâtre du siècle d'or ajoute par ailleurs au baroque d'une pièce entièrement construite sur les jeux

Par contraste, dès que le père lui intime l'ordre d'endosser le rôle de croupier, le rythme s'accélère, le gamin sort de sa torpeur et « se transforme », en adoptant littéralement une identité prédéfinie : celle de « croupier professionnel », l'adjectif venant souligner la disjonction entre les deux états du personnage. Pour accentuer l'effet d'opposition, on pourrait même imaginer, pour la mise en scène, que le garçon se présente d'abord nu devant le miroir, comme le signale explicitement une didascalie pour une situation similaire dans un autre tableau, après une autre scène de roulette («*El Pibe, luego de dejar la ropa en el armario, va quedando desnudo.*»¹). On a donc une dichotomie claire entre le gamin à l'état nu (au sens propre ou figuré) dans la fiction cadre et le gamin métamorphosé en divers personnages (croupier, supporter de Bánfield, *socio* de Lanús, *negro*...etc.) dans les divers jeux que met en place la famille. Cette dialectique pourrait poser la matrice d'un conflit structurant l'ensemble du drame ; cependant si nous avons parlé précédemment de « sorte de lutte » pour la subjectivation, c'est parce que le gamin apparaît comme un personnage qui est tout sauf combatif. Le processus de subjectivation et le schéma dialectique supposent du mouvement, une force en action, une mise en branle du personnage pris dans les mailles de l'herméneutique du soi, comme le suggèrent l'expression « quête identitaire » ou le traditionnel schéma du voyage initiatique. Or ce qui caractérise le personnage du gamin dans la fiction cadre, c'est sa passivité, son immobilisme absolu. Il semble voué à l'insignifiance, à la stupéfaction immobile, à une existence fantômatique qui n'est rompue que par l'entrée dans le jeu méta-théâtral (comme le souligne bien le changement de rythme dans le passage que l'on vient de voir). C'est comme si hors du théâtre dans le théâtre, le gamin n'était même plus un personnage, mais un être évidé et sans substance. Car « le personnage est d'ordinaire agent de l'action, c'est-à-dire qu'il est impliqué dans la poursuite d'un projet dont l'issue, quelle qu'elle soit, se dessine à mesure que la pièce progresse »², écrivent Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert. Même ce qu'ils définissent comme des « personnages de l'inaction » – dont ceux de Beckett forment le paradigme – « se définissent entièrement par leur propension au commentaire »³. Or, dans la fiction cadre, le gamin de *Telarañas* est silencieux ; c'est l'enfant du triangle oedipien au sens étymologique du terme *in-fans*, celui qui n'est pas encore capable de parler, celui dont l'existence se déploie dans l'infra-langage des cris, des pleurs et du babil. Mais le gamin de *Telarañas* ne babille même pas : il est muré dans un silence de plomb et une immobilité de roc. Ce personnage absent à lui-même et au drame, « pris dans un devenir-fantôme »⁴, selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac, rappelle ce que ce dernier appelle

d'illusions et de théâtre dans le théâtre.

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, *op.cit.*, p. 31.

² Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Ed. Théâtrales, 2006, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil,

« l'impersonnage ». Plus encore que l'homme sans qualité de Musil, ou les personnages de l'inaction bavarde de Beckett, l'*in-fans* pétrifié de Pavlovsky a subi un « passage au neutre » – autre expression de Sarrazac – un évidemment dramatique qui le réduit à l'état d'impersonnage cataleptique.

L'impersonnage est la « différence du personnage », pris dans un jeu tel qu'il n'est plus un personnage psychologiquement individué ou déterminé par un caractère propre, mais un personnage où la différence se fait, surface lisse, impersonnelle et neutre sur laquelle se succèdent des masques successifs.¹ – écrit Flore Garcin-Marrou à la suite de Sarrazac.

Or dans la fiction cadre², la différence ne se fait plus, il n'y a plus ni masque ni costumes et l'impersonnage redevient surface vierge et transparente, en attente d'une autre inscription méta-théâtrale. Pour le gamin, la fiction cadre est le degré zéro de l'impersonnage. Or, ce n'est pas le cas des parents qui eux, méta-théâtre ou pas, sont toujours dans l'action et le mouvement (même s'ils n'ont pas non plus de caractère propre, au sens psychologique). La spécificité du gamin, sa substance propre, c'est donc paradoxalement d'être sans substance, d'être évidé : c'est un personnage fœtal. Cette condition fœtale traduit une impossible naissance du sujet à lui-même et au monde. C'est un sujet avorté, englué dans une sous-subjectivité muette, comme peut le suggérer l'image de la toile d'araignée qui donne son titre à la pièce. Alors que les personnages du théâtre de l'absurde étaient des « moi errants »³ – expression de nouveau empruntée à Sarrazac –, ne devant leur vagabondage (physique ou psychique) qu'à eux-mêmes (l'absurde étant une forme de drame immanent du sujet moderne en perte de repères⁴), le gamin de Pavlovsky, lui, est un « moi englué », maintenu de force dans sa condition fœtale par le piège arachnéen de la toile familiale. Quand le personnage de l'absurde est immobile, cet enlèvement du corps est compensé par une volubilité surabondante ; il n'est jamais totalement bloqué au degré zéro de l'impersonnage : il se débat, tourne sur lui-même, piétine, mais il est pris dans un tourbillon (du corps ou du langage) qui traduit le drame intra-psychique dont il est le réceptacle, tout décousu qu'il soit. Le gamin de *Telarañas*, lui, est maintenu la tête sous l'eau, ou plutôt plongé de force *in utero*, noyé dans le liquide amyotique maternel, enserré dans un cocon familial morbide et visqueux. Cette spécificité du personnage, qui le situe en marge de la cohorte des personnages de l'absurde (même s'il est évident que Pavlovsky, très influencé par Beckett, utilise des outils dramatiques de l'absurde), doit être interrogée dans la mesure où c'est une des brèches par laquelle la

2012, p. 194.

¹ Flore Garcin-Marrou, « Penser le drame moderne avec Gilles Deleuze », article publié sous forme de billet sur le blog du laboratoire Laps le 12 février 2013, disponible en ligne, <http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/>, consulté le 21 juin 2018.

² Dans cette sous-partie, nous analysons le personnage du gamin exclusivement dans la fiction cadre.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 88-100.

⁴ « Campant dans les ruines de la psyché, le personnage du théâtre des années cinquante mène le deuil de son propre moi. Chaque parole qu'il prononce est son épitaphe – ou la nôtre : l'épitaphe du sujet contemporain, de notre être intime perdu dans l'indéfini du langage. », *ibid.*, p. 104.

pièce prend une dimension socio-historique précise (par le motif de l'anéantissement qui nous semble propre à la période de la dictature), au-delà du questionnement métaphysique ou identitaire sur le sujet moderne.

En effet, bien qu'on ne puisse pas parler de relations inter-subjectives puisque le gamin est un infra-sujet et un infra-personnage, en autarcie dans son mutisme, incapable d'entrer en lien avec les autres et le monde, il nous semble néanmoins que la clef de sa condition fœtale se trouve dans la pression exercée sur lui par les parents, et notamment dans le rapport à la mère (qui va nous ramener au thème de la nourriture, fondamental pour comprendre l'engluement de l'impersonnage évidé). La relation fusionnelle entre la mère et le fils est un classique du système des personnages dramatiques ; Anne-Claire Yemsi-Paillissé décrit par exemple, dans le théâtre espagnol, une tendance à l'« hypertrophie relationnelle » du duo mère/fils, au détriment du personnage paternel :

La relation mère/fils est perçue comme un long et pénible processus de séparation, qui s'initie à la naissance de l'enfant, dure toute une vie, et prend fin lorsque la mère meurt. La mort apparaît comme l'ultime événement séparateur, inéluctable et tragique celui-là.¹

Mais dans *Telarañas*, ce schéma n'opère pas : les parents fonctionnent en duo parfaitement accordé et le rapport à l'enfant se situe en amont de toute possibilité relationnelle, c'est-à-dire en amont d'un processus de séparation, constamment avorté. Dès les *dramatis personae*, on peut noter que les parents sont définis par leur condition actantielle (Le Père, La Mère) : il serait logique que le sommet de la pyramide œdipienne soit dévolu au Fils. Mais le triangle n'est pas bouclé par un personnage appelé «*El Hijo*», mais «*El Pibe*». Autrement dit, il n'est pas défini par son statut familial, mais par celui d'enfant. En ce sens, alors que les relations filiales pourraient évoluer dans un conflit dramatique menant vers l'âge adulte, le personnage est figé dans une essence infantile. Cette discordance dans la dénomination peut sembler anodine, mais elle témoigne en réalité de la construction même du système de personnage, et de la condition fœtale dans laquelle le gamin est englué. L'enjeu en est d'autant plus important que le personnage a été pensé pour être incarné par un acteur adulte (et pas une actrice assumant le rôle d'enfant ou quelque figuration réaliste de l'état infantin). Cela crée une dissonance dans la mesure où le gamin est plus proche de la figure dramatique du bébé (*in-fans* réifié) que de celle du fils. Anne-Claire Yemsi-Paillissé rappelle combien le bébé a une existence dramatique complexe : il n'est pas incarné par un « jeu d'acteur », même quand un « vrai bébé » est présent sur la scène, et il correspond aux critères de l'objet théâtral (maniable, manipulé par les autres personnages, dépendants de ceux-ci²) : « Les bébés ou les très jeunes enfants constituent de véritables paradoxes

¹ Anne-Claire Yemsi-Paillissé, *Le personnage maternel dans le théâtre espagnol contemporain. 1980-2008*, thèse de doctorat inédite, soutenue à l'Université Toulouse-Mirail en 2011, p. 156.

² Voir définition de l'« objet théâtral » dans Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

dramaturgiques : alors qu'une grande partie de l'action repose sur leur présence, ils ne sont pourtant pas des personnages à proprement parler »¹. Il en va de même pour l'impersonnage du gamin, masse inerte inféodée aux mouvements des parents, et surtout dépendante dans la relation au nourrissage. La première séquence qui se déroule entièrement dans la fiction cadre ouvre le troisième tableau intitulé «*Comida*», et met en scène le nourrissage du fils :

La Madre, el Padre y el Pibe en la mesa. El Pibe come puré que la Madre le da en la boca.

Madre: Coma, ¡así va a ser grande y fuerte como el abuelo! (*El Pibe come sin ganas, pero obedeciendo a la Madre.*) ¡Cómo le gusta el puré al nene! (*Le sigue dando.*)

Padre: ¿Cómo sabés que le gusta? Si no te dice que le gusta...

Madre: ¡Pero come, que es lo principal! ¡Él sabe que tiene que alimentarse para crecer! Está en plena edad de desarrollo.

Padre: No creo que le guste el puré. Come porque lo obligás.

Madre: (*Le sigue dando.*) Vos querés que no se alimente. Que no coma nada. Que se debilite. ¡Cómo se ve que no sos la madre!

Padre: Debería comer otra cosa. No le gusta el puré. Tenés que darle carne. Ya tiene edad para comer carne.

Madre: Nunca me pidió comer carne. A él le gusta el puré. (*Le sigue dando puré. El Pibe sigue comiendo. Tiene la boca llena de puré porque ya no traga.*) ¿Te gusta la papa de mamá?

Padre: No dijo nada, ¿viste? (*Lo mira al Pibe.*) No le gusta el puré.

Madre: ¿Vos creés que no le gusta el puré? Y entonces ¿por qué lo come? (*Le sigue dando. El puré le va quedando en la cara, nariz y ojos.*)

Padre: ¿Por qué no le das carne? ¡Dale carne y vas a ver cómo no prueba más puré!

Madre: ¡Vos comés carne y te encanta el puré!

Padre: Porque como carne. Si no comiera carne, no podría comer puré.

Madre: ¿Es obligatorio comer puré cuando comés carne? Podrías comer carne y dejar el puré a un lado... nadie te obliga a comer puré y muchas veces repetís.

Padre: ¡Porque como carne!

Madre: ¡Porque te encanta el puré!

Padre: ¡Me gusta el puré porque como carne!

Madre: No, ¡te gusta el puré porque te gusta el puré! ¿Qué manera de razonar es ésa? A mí me gusta una cosa porque me gusta una cosa y no me gusta otra porque me gusta otra cosa. (*Le sigue llenando la cara de puré al Pibe.*)²

La scène est fondée sur un contraste saisissant : d'une part le développement d'un dialogue absurde comique entre les parents, construit sur le principe du renvoi alterné, tournant en rond, jouant sur les échos et les rebondissements ; d'autre part l'inertie silencieuse du fils, littéralement gavé, puis enseveli sous la purée. Non seulement, on ne donne au fils qu'un seul et unique aliment (triomphe du même ou tyrannie alimentaire de la purée), mais la purée est une pitance molle, informe, sans substance, corrélat alimentaire de l'impersonnage. Alors que la viande promue par le père renvoie à la

¹ Anne-Claire Yemsi-Paillissé, *Le personnage maternel dans le théâtre espagnol contemporain*, op.cit., p. 59.

² Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 21-22.

croissance et au développement vers une virilité fantasmée, la purée est la denrée des nourrissons. Si dans cette première partie de la scène, les parents endossent chacun une position idéologique spécifique, la mère apologiste de la purée (dans une parodie du motif de la mère nourricière), et le père magistrat de la viande (dans la lignée de sa défense de la virilité saignante), les rôles vont s'inverser dans la deuxième partie de la scène et du dialogue : le père défendra la purée, et la mère la diversification des aliments. Ce retournement du dialogue montre que les parents ne s'opposent pas (chacun essentialisé dans une fonction genrée), mais forment un duo, un chœur absurde monopolisant le langage et l'action, au détriment du corps du fils sommé d'ingurgiter cette nourriture régressive qu'est la purée. À mesure que se déroule la scène, le gamin disparaît littéralement sous les couches de nourriture, son corps est recouvert, enseveli, noyé sous la purée. Il est une masse inerte, un corps souffrant et subissant, progressivement oblitéré sous un masque dégoûtant et dégoulinant de purée, comme on peut le voir dans ces didascalies qui suivent l'extrait précédemment cité : «*La Madre [...] le da sobre los ojos una gran cucharada de puré.*»¹, «*La cara del pibe está llena de puré*»², «*La Madre [...] lo abraza y los dos se embadurnan con puré*»³, «*El Pibe vuelve a toser. Escupe puré.*»⁴. Dans cette parodie de nourrissage, le rituel du repas, traditionnellement « architecte de la vie familiale⁵ », symbole de la communion du groupe autour d'un moment sacré du quotidien, se transforme en véritable scène de torture, rappelant les supplices moyen-âgeux d'absorption forcée, notamment la torture par l'eau (repris d'ailleurs par les militaires argentins pendant la dictature). Le gavage obscène donne une image forte d'un lien familial tyrannique qui assigne un rôle et une identité. La disparition progressive du corps sous la purée rappelle les personnages becketttiens ensevelis (comme dans *Oh les beaux jours* par exemple) et projette dramatiquement l'idée d'un sujet englué dans la petite enfance. L'ensevelissement du visage et le recouvrement des yeux particulièrement, traduisent la négation de l'autre (le visage étant l'expression de la présence d'autrui, rappelle Levinas⁶) et de son accès à la subjectivité. L'agression infligée au corps cataleptique du fils n'est pas non plus sans rappeler l'image matritielle, dans la littérature argentine, du viol et de l'intrusion. C'est un outrage alimentaire qui s'inscrit de manière absurde et grotesque sur le corps de l'impersonnage, lui dessinant un nouveau

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ « Le repas, moment chaleureux du « rassemblement nourricier », institutionnalise de surcroît le groupe, structurant l'agencement des personnes et des choses. Il est un « architecte de la vie familiale », qui dit et redit jour après jour la place et le rôle de chacun. La table d'une certaine manière, met en forme la vie de famille. », Jean-Claude Kaufmann, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Armand Colin, 2005, p. 93.

⁶ Voir Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Librairie générale française, 1990.

masque oppressif (auquel le masque du *negro*, plus loin, autre prétexte à torture, fait écho) et surtout régressif.

En effet, le gamin est maintenu à l'état d'infra-sujet à travers un engluement dans ce que la psychanalyse appelle le « stade oral » du développement. Nous avons développé dans le chapitre 4 les différentes étapes de formation du sujet – que la psychanalyse appelle la « psycho-genèse » –, et souligné que le stade oral est antérieur au complexe du sevrage et au stade du miroir où l'enfant commence à prendre conscience de son corps et à se distinguer des autres. Le stade oral correspond à une phase dite « narcissique » du développement¹, caractérisée par un lien symbiotique avec la mère et par l'indifférenciation, c'est-à-dire la non conscience de la séparation entre soi et les autres, ou soi et le monde, comme l'explique Anselm Jappe :

Le narcissisme consiste alors en une indifférenciation du moi et du ça, avec la vie intra-utérine comme prototype. Il serait antérieur à la formation du moi et ne connaîtrait pas de clivage entre le sujet et le monde ; il serait l'état originel de l'être humain après sa naissance, quand le principe de plaisir règne en souverain.²

La vie intra-utérine consiste, à l'évidence, en une situation de fusion complète, dans laquelle aucune distinction entre le moi et le monde, le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur n'existe. Tout besoin est immédiatement satisfait. [...] la sensation d'impuissance du nouveau-né face à un monde dont les stimulations dépassent sa capacité d'élaboration et de réaction doit être si forte qu'il se referme sur lui-même pendant les premiers mois de vie en préservant son vécu fusionnel. Se sentant uni à la mère toute-puissante, il se sent lui-même tout puissant : son impuissance, réelle et totale, et compensée par une toute-puissance imaginaire, qui a pourtant une base réelle dans la non-distinction d'avec la mère.³

Bruno Bettelheim a montré comment les contes de fée abondent en exemples de régression orale (*Hansel et Gretel* en étant le prototype, nous l'avons vu au chapitre 4) de manière à accompagner l'enfant sur la difficile voie de la séparation, de l'individuation et de la subjectivation⁴. Mais dans *Telarañas*, l'agent de la régression n'est pas le gamin lui-même, qui céderait à ses pulsions orales, mais ses parents, qui le maintiennent dans un stade archaïque antérieur au sevrage, où le sujet n'est pas encore sujet. Le gamin est englué de force dans une phase narcissique primaire : l'impersonnage est un Narcisse malgré lui, comme le projette également l'attrait qu'exerce sur lui le miroir tout au long de la pièce (incarnation du stade suivant, du seuil à franchir pour entamer le long processus de subjectivation). Le fantasme régressif de l'abondance nourricière (comme la maison en pain d'épice d'Hansel et Gretel) se transforme en gavage cauchemardesque. La fusion protectrice construite par le

¹ La phase « narcissique », appelée aussi « narcissisme primaire » est donc antérieure au « stade du miroir », contrairement à ce que l'usage commun du terme « narcissisme » pourrait laisser penser.

² Anselm Jappe, *La société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction*, op.cit., p. 70.

³ *Ibid.*, p. 75-76.

⁴ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, op.cit.

narcissisme se retourne en prison pour le sujet. Narcisse ne se regarde plus amoureusement au bord de l'eau : on lui maintient la tête dans la mare jusqu'à ce que l'oxygène vienne à manquer. Le tableau «*Comida*» se clôt d'ailleurs sur l'asphyxie littérale et symbolique du fils sous la purée :

(*El Pibe tose. Tiene arcadas. Se asfixia. La Madre lo mira.*)

Madre: (*Mirando al Pibe.*) ¿Si le diera trozos de durazno para empujar?

Padre: ¿Cómo vas a mezclar el puré con el durazno? ¡Sos loca vos!

Madre: ¿Y vos no mezclás la carne con el puré? (*El Pibe muestra signos de asfixia.*)

Padre: No es lo mismo.

Madre: ¿Cómo no es lo mismo?

Padre: No entendés nada. ¡Nunca entendés nada! Yo como puré cuando quiero puré y como carne cuando quiero carne.

(*El Pibe evidencia signos de asfixia. Tiene burbujas de puré que le salen por la boca.*)

Padre: ¡Y terminala, querés, que me volvés loco con todo esto! ¡Terminala de una buena vez!

Madre: No te creo. ¡Sos un mentiroso! ¡Un hipócrita!

Padre: Y vos, pibe, ¿qué opinás?

(*La Madre le vuelve a dar puré con la cuchara. El Pibe hace una gran arcada y vomita en la mesa.*)

Padre: (*Sale.*) ¡Qué hijo de puta! ¡Asqueroso de mierda!¹

La conclusion est particulièrement intéressante car l'asphyxie entraîne la rupture de l'inertie catatonique du fils : poussé à l'extrême, le gavage provoque enfin une réaction. Le corps se convulse, hocquette, puis régurgite, dans un acte certes muet mais qui s'assimile à une forme de micro-résistance. Or chez l'infra-sujet et l'infra-personnage, incapable de formuler une rébellion articulée, la micro-résistance passe par le corps. C'est le corps qui se contorsionne et rejette (littéralement) le disciplinément par la purée. La régurgitation est micro-résistance corporelle, ancrée dans les soubressauts du corps, en deçà de la conscience et du langage, mais par laquelle le gamin reprend enfin le dessus sur les parents. Il interrompt le dialogue absurde et manifeste sa présence par la matière dégoûtante du vomi. C'est paradoxalement en régurgitant que l'impersonnage gagne en substance et en espace ludique (comme le marque le départ du père). Dans le texte, comme sur la scène, l'impersonnage ne sort de sa transparence que dans les mouvements du corps, ce qui souligne ce que nous avons appelé sa « condition fœtale ». Mais la régurgitation est aussi un anti-narcissisme, car le narcissique « avale le monde »², selon l'expression d'Anselm Jappe, dans la mesure où il refuse la séparation et colonise le monde de son moi. En vomissant la purée maternelle, l'impersonnage se sépare brutalement de la mère nourricière dans une image grotesque de rejet, mais aussi de disjonction entre le moi et le monde.

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 25.

² Anselm Jappe, *La société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction*, op.cit., p. 83.

Tout au long de la pièce, on observe une dialectique subtile entre l'engluement catatonique dans un stade régressif, entretenu par les parents, et des lignes de fuite, des micro-résistances corporelles, qui construisent des micro-conflits de la subjectivation, dans un drame qui se joue en deçà du langage et se tisse dans les soubressauts du corps et la force des images. Le tableau suivant la scène du repas, intitulé «*Ico*» s'ouvre ainsi sur une scène muette et relativement statique, mais qui condense pourtant les forces en lutte dans la dialectique de la subjectivation :

El Pibe está sentado, mirándose en el espejo. Llega la Madre con una pelela y un juego para hacer globos con pompas de jabón. Lo sienta en la pelela. El Pibe juega y hace globos. Todo el cuarto se va llenando de globos. Llega el Padre.

Padre: (*Gritando.*) Algún día van a prohibir hacer caca en el living de las casas. ¡Aquí falta autoridad! ¡Alguien que ponga orden! (*Mientras dice esto intenta romper los globos que el Pibe sigue inflando. [...]*)¹

Au début de la séquence, on retrouve l'impersonnage-objet, déplacé par la mère qui le met sur le pot, autre situation régressive rappelant le stade oral (où l'enfant-narcisse n'est que pompe à lait et tube digestif). Encore une fois la scène est grotesque : un personnage, incarné par un acteur assumant sur la scène un corps adulte, est mis en position de défécation infantile sur un petit pot en plastique. Au signe régressif du pot s'oppose celui du miroir, dans une subtile dialectique des objets. Car le miroir signifie la reconnaissance de soi, par opposition aux autres, c'est-à-dire une sortie du narcissisme primaire. Entre les deux, l'appareil servant à faire des bulles est d'une grande ambivalence. D'un côté, il est aussi associé au monde de l'enfance, mais d'un autre, par le jeu, il met en mouvement le corps du fils et trouble l'ordre établi (ce qui provoque l'intervention de remise en ordre par le père). À la fixation forcée au sol (position assise et bas corporel incarné dans le pot), va s'opposer le mouvement ascendant, léger, aérien des bulles qui forment une somme de lignes de fuite oniriques ouvrant, par le jeu, vers un ailleurs. L'espace scénique saturé de bulles propose une image alternative au carcan familial asphyxiant en le gorgeant d'une légèreté nouvelle. L'arrivée du père et de ses cris consacre le déchirement de cette image silencieuse qui déployait pourtant scéniquement la « sorte de lutte » du personnage fœtal pour la subjectivation.

De même, juste avant le tableau «*Invasión*», se succèdent deux brefs tableaux muets, «*El arranque*» et «*Tarzán en la selva*», où le fils est seul en scène. Pour la première fois dans la fiction cadre, dans cette courte parenthèse en deux tableaux, l'impersonnage sort résolument de l'inertie :

El arranque

El Pibe sentado, en el piso, riendo. De golpe y eléctricamente se pone de pie y rompe una bandera de Lanús que cuelga del ropero.

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 25-26.

Tarzán en la selva

*El Pibe atraviesa el cuarto colgado de una soga o dos (tipo Tarzán), expresando gritos guturales y primitivos.*¹

Le titre du premier tableau, qui se situe juste après l'initiation sexuelle et incestueuse du fils par la mère, traduit bien la mise en mouvement subite du fils qui commence par le rire cathartique et libérateur. En deçà (ou au-delà) du langage, le rire rompt brutalement le mutisme de l'impersonnage, en amplissant l'espace scénique de son retentissement. Il brise aussi l'inertie puisque le rire, bien plus que le langage, parcourt et agite le corps. Tout d'un coup, le fils est pris par une énergie vitale (qui lui fait tant défaut dans les autres scènes) et commet l'acte le plus transgressif qui soit dans la famille de la mêmeté footballistique : déchirer un drapeau de Lanús, représentant l'identité assignée. Or ce sursaut subjectif, cette micro-conquête de soi par le corps, le rire, et la transgression du tabou, a lieu juste après la découverte de la sexualité, comme si la lutte pour la subjectivation devait passer par le réveil des pulsions et des affects, qui seuls peuvent mettre en branle le corps anesthésié, dans une conception toute deleuzio-guattarienne de la résistance que Pavlovsky reprend à son compte à travers le concept de « micro-politique de la résistance » :

En ese mundo, nos queda muy poco espacio. O formás parte de la maquinaria, [...] o te queda una zona. ¿Qué hacer con esa zona? Te podés suicidar, te podés deprimir, te podés resignar o podés encontrar optimistamente ciertos territorios de producción de subjetividad que, como dice Guattari, se hacen por los bordes, espacios donde independientemente de toda esa maquinaria florecen otras opciones existenciales. Estos espacios forman parte de lo que llamo lo micropolítico, es decir, experiencias que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia. Esta es la función de la resistencia: la creación de espacios de producción de subjetividad diferentes de los impuestos habitualmente. Son espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, [...] nuevos territorios existenciales a inventar. [...] Como dice Guattari en *Las tres ecologías*, la opción está en crear líneas de fuga, escapando siempre de los territorios duros. Plena molecularidad. Hay algo que no se puede entregar y desde esa certeza se genera una subjetividad diferente.²

Cette micropolitique, Pavlovsky l'entend comme un «*pasaje de la política por el cuerpo*»³ ; et les scènes muettes de mise en mouvement du corps marquent cette micro-résistance par laquelle l'impersonnage se libère de sa condition fœtale et trouve un chemin pulsionnel et corporel vers la subjectivation (à rebours d'une conception carthésienne et éthérée du sujet). La traversée de la scène sur une liane dans «*Tarzán en la selva*» évoque ce que Michel Foucault appelle une «*échappée*», renversant momentanément le rapport de domination, par un mouvement presque instinctif :

Mais il y a bien toujours quelque chose, dans le corps social, dans les classes, dans les groupes, dans les individus eux-mêmes qui échappe d'une certaine façon aux relations de pouvoir ; quelque chose qui est non point la matière première plus ou moins docile ou rétive, mais qui est le

¹ *Ibid.*, p. 33.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 147-149.

³ *Ibid.*, p. 50.

mouvement centrifuge, l'énergie inverse, l'échappée. « La » plèbe n'existe sans doute pas, mais il y a « de la » plèbe. [...] Cette part de plèbe, c'est moins l'extérieur par rapport aux relations de pouvoir que leur limite, leur envers, leur contrecoup ; c'est ce qui répond à toute avancée du pouvoir par un mouvement pour s'en dégager ; [...].¹

La mise en mouvement de l'impersonnage, c'est l'éveil de cette « part de plèbe » chez le gamin, l'échappée d'une énergie vitale comme contrecoup à l'écrasement. La résistance n'est plus affaire d'oppositions entre tyrannie et forces rebelles, mais se loge dans les replis de l'humain, dans les convulsions instinctuelles du corps :

Des grandes ruptures radicales, des partages binaires ? Parfois. Mais on a affaire le plus souvent à des points de résistance mobiles et transitoires, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent, brisant des unités et suscitant des regroupements, sillonnant les individus eux-mêmes, les découpant et les remodelant, traçant en eux, dans leur corps et dans leur âme, des régions irréductibles.² – écrit encore Foucault.

L'alternance entre les scènes dialoguées où le gamin est noyé sous la logorrhée absurde des parents (quand il n'est pas littéralement submergé sous la purée) et ces scènes de pantomime émancipatrice dévoilent la dialectique dans laquelle est prise le sujet englué, par un montage rhapsodique des tableaux³. Le choix des titres relève aussi de l'auteur-rhapsode : ceux-ci sont réservés au lecteur à moins que la mise en scène ne les mette en évidence par des panneaux⁴, ce qui peut être une option efficace compte tenu de leur importance sémantique, suppléant ainsi par l'épique aux carences langagières de la partition dramatique⁵. Le titre «*Tarzán en la selva*» transforme la maison-prison en jungle primitive que l'impersonnage émancipé peut enfin traverser à sa guise, dans les airs, dans une image contrastant totalement avec la prostration, et l'ancrage régressif au sol, qui lui sont coutumiers. Pour la première fois dans la fiction cadre, le gamin accède même à l'exercice de la voix, fût-ce à l'état primitif de cris. C'est par l'instinct et les pulsions que l'on réveille les corps engourdis, semble dire ce tableau qui pourtant annonce aussi la fin tragique du fils (incité à se pendre par ses parents), selon une subtile dialectique émancipation/écrasement qui résulte des effets de montage : ici

¹ Michel Foucault, « Pouvoirs et stratégies » (entretien avec Jacques Rancière en 1977), in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 421.

² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 127.

³ Nous reprenons l'idée d'« auteur rhapsode » et de « pulsion rhapsodique » à Jean-Pierre Sarrazac qui désigne par cette expression le travail de montage et d'agencement du drame, voir Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Benard-Marie Koltès*, op.cit.

⁴ Nous n'avons malheureusement pas réussi à trouver d'information sur cette question dans les rares comptes-rendus ou récits nous renseignant sur la mise en scène de 1977, et nous devons donc endosser le rôle de « specta-lecteur » imaginaire afin de travailler les potentialités scéniques du texte dramatique.

⁵ Le texte s'apparente ici à ce que l'on appelle une « partition dramatique » car il s'agit de régler les mouvements des corps plus que d'écrire un texte, dans une logique qui anticipe celle de la performance et de l'écriture de plateau, lesquelles ne seront vraiment développées en Argentine qu'après le retour à la démocratie.

le parallélisme est induit par la corde au bout de laquelle on se balance, pris par l'élan vital dans ce tableau, ou bien définitivement emporté par la mort à la fin de la pièce.

En effet, si la pièce ne met pas sur scène des personnages-sujets en lutte, le montage faussement désordonné de la pièce mosaïque tisse lui un réseau de sens habile. Il ménage en particulier un double effet, apparemment paradoxal, de circularité d'une part (par des effets d'échos et de répétitions qui figent le temps dramatique dans un éternel retour), et de transformations subtiles d'autre part (révélant le mouvement quasiment imperceptible des flux de pouvoir). Quelques tableaux après «*Comida*» et immédiatement après «*Tarzán en la selva*», la séquence centrale de l'invasion s'ouvre sur un retour à la purée : «*Los tres almorzando. [...] El Pibe casi no come. Tiene un enorme plato de puré.*»¹. Le motif n'est pas développé car le repas est rapidement suspendu par l'irruption de Beto et Pepe, mais l'image dramatique de la cène triangulaire autour de la sacro-sainte purée, fût-elle éphémère, suffit à signifier un retour à l'ordre (après l'échappée du corps « tarzanisé »). L'impersonnage est redevenu amorphe, et englué dans l'éternel présent de la patate écrasée. Un peu plus loin, le tableau «*Cumpleaños*», dont le titre devrait annoncer une poussée de croissance et un mouvement vers l'avant (du drame et du personnage), développe de nouveau la question du nourrissage, dans une séquence construite comme un écho parallèle à «*Comida*» par l'auteur-rhapsode.

La Madre trae al Pibe vestido de marinero. Aparece el Padre con un plato y una torta de cumpleaños con velitas. La Madre las prende una por una. Están contentos. El Pibe indiferente.

Padre: *(Las cuenta.)* ¡1, 2, 3, (etc.)... 17!

Madre: ¡Apagá las velitas! ¡Vamos!

Padre: *(Al Pibe.)* ¡Apagá una vos... una yo... una mamá! ¡Vamos!

(Pibe, indiferente.)

Madre: ¡Qué los cumplas feliz! *(Se para.)* ¡Que los cumplas feliz!

Padre: ¡Y dale, apagá, boludo! ¡Soplá! *(Al Pibe.)* ¿No sabés soplar ahora?

Madre: Así ¿ves? *(Sopla. Le enseña. Apaga las velas.)*

Padre: ¿Qué hacés? *(Las prende otra vez.)* Que sople él. ¡El cumpleaños es de él!... ¡Y dale, soplá, pajero!

Madre: Se sopla así, ¿ves? *(Sopla.)*

Padre: *(Sopla.)* ¡Y vamos! *(Padre y madre soplan.)*

*(El Padre, violentamente, le pone la cara al lado de la torta para que sople. La torta le toca la cara. El Pibe se llena de crema.)*²

Le passage du temps signifié par l'anniversaire (on apprend dans cet extrait que le gamin a 17 ans³) est neutralisé dès la première image par le costume du gamin (« déguisé » en enfant de carte

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas, op.cit.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 47.

³ En plus de la discordance signifiée par un âge de fin d'adolescence et la construction foetale du personnage, on pourrait remarquer que 17 ans est un âge liminal, au seuil des études supérieures ou du premier emploi, et souvent de l'autonomie

postale Belle Époque), puis par la répétition du même (inertie du fils face à l'assiette et aux injonctions parentales, subversion de la logique du dialogue par un duo de concert articulé au silence assourdissant de l'interlocuteur). Tout comme l'impersonnage a subi un « passage au neutre », le temps dramatique est enrayé. Les situations se répètent dans la macro-structure du drame, le dialogue tourne en rond dans le micro-tissage des répliques, les didascalies font écho aux dialogues, dans une savante organisation de la circularité. Celle-ci s'appuie, de plus, sur des images oxymoriques, qui referment le temps sur lui-même dans des figures grotesques telles que l'incarnation du gamin par un adulte assumé, qu'on imagine bien engoncé dans une tenue de marin trop petite pour son corps. Le grotesque étant aussi la collusion entre la vie et la mort, le début et la fin, l'un et son contraire, on peut dire que la circularité est un traitement grotesque du temps (à l'instar de « l'ouroboros », le serpent qui se mord la queue). Même oxymore grotesque dans la répartition des affects : l'enthousiasme des parents et l'inertie du gamin s'opposent autour du gâteau d'anniversaire, comme se croisent pulsions de vie et pulsions de mort. Alors que les uns sont traversés, « de l'intérieur », par une multitude d'affects s'enchaînant rapidement (joie, impatience, tendresse, colère), le gamin est une pure surface, impénétrable : seule la matière peut le toucher (la purée ou la crème du gâteau) dans un masque qui ne passe pas la barrière de la peau. L'intériorité affectée des uns tranche avec la superficialité (au sens propre) de l'autre qui n'est qu'extériorité, comme une coquille. Cette opposition renforce la réification de l'impersonnage (on voit d'ailleurs au début de la scène qu'il est encore « amené », comme un objet scénique, par la mère). La suite de la séquence emprunte la même trajectoire que son alter-tableau «*Comida*», et force le trait d'un « absurde dégoûtant », où le déversement du langage vide a été remplacé par l'écoulement des fluides corporels mal contrôlés :

Padre: [...] ¡A ver... soplá!

Madre: ¡Mostrale a papá!

(*Silencio.*)

(*El Pibe escupe la torta.*)

Padre: ¡Mirá qué hijo de puta! ¡Me escupió la torta! (*Le pega.*)

Madre: ¡No sabe soplar!

Padre: ¡Nos quiere joder la fiesta! ¡Mirá el pollo que largó! ¡Qué asqueroso de mierda! ¡Carajo!

(*El Pibe sopla y apaga una.*)

Madre: ¡Sopló! ¡Sopló! ¿Viste? (*Al Padre.*) ¡Muy bien!

que suppose la néolocalité (quitter le domicile parental). Depuis 2009, c'est également la dernière étape avant la majorité, mais au moment de l'écriture de la pièce l'accession à la majorité était encore fixée à 21 ans en Argentine. Néanmoins, la mention de l'âge est anecdotique et le gamin pourrait avoir 14 ou 40 ans sans que la sémantique du personnage englué – ou le jeu de l'acteur – en soit changés, puisqu'on n'est pas du tout dans le cas d'une construction psychologique de personnages à carte d'identité.

Padre: (*Mira la torta.*) ¡Es un pollo! ¡Yo no como esta torta! (*El Pibe, entre soplidos, escupidas y gemidos, trata de soplar.*)¹

On retrouve le motif du renvoi provoquant le dégoût des parents, mais aussi du spectateur, des échos textuels précis au tableau alimentaire symétrique («*hijo de puta*», «*asqueroso de mierda*»), et surtout la dynamique croulante du corps englué, asphyxié au point de n'avoir plus le souffle nécessaire pour éteindre une bougie. Cette absence de souffle vital contraste avec un trop plein de matière débordant par le vomi ou le crachat. Par la suite, le gamin est forcé à manger entièrement le gâteau d'anniversaire souillé de ses glaires, dans une séquence cherchant à saisir le spectateur dans ses réactions pulsionnelles (à lui aussi), en remuant ses tripes par le spectacle de l'absurde dégoûtant. Néanmoins, le tableau ne se termine pas sur l'ingurgitation forcée du gâteau, et c'est dans ce petit décalage avec l'*alter*-tableau de la purée que se situent la ligne de fuite (qui troue la circularité du temps), et la « sorte de lutte » dialectique écrasement/subjectivation par effet de montage (à défaut d'une opposition frontale). «*Cumpleaños*» s'articule en plusieurs séquences, ayant chacune son rythme et ses enjeux ; après l'épisode du gâteau et des bougies d'anniversaire, le père propose un spectacle de cirque au gamin pour le « distraire », mais celui-ci, comme à son habitude, ne réagit pas. Alors que le corps du père est emporté par un ballet circassien tourbillonnant qui occupe de ses pirouettes tout l'espace scénique, le corps du fils reste de plomb (on note six fois la didascalie « *El Pibe, indiferente* » et deux fois « *El Pibe ni lo mira* » en moins de deux pages²). En ce sens, le contraste n'est plus fondé sur une subversion du dialogue (duo absurde contre silence de plomb), mais par la répartition de « l'espace ludique », tel que le définit Georges Zaragoza :

Il est cet espace, plus ou moins étendu selon le personnage, qui lui est nécessaire pour se donner à voir et à entendre. Dès lors, comprendre ce qu'est un personnage de théâtre revient à évaluer quel est son espace ludique. La qualité de cet espace et celle de ses composantes sont évidentes à la représentation : une silhouette émaciée, une gestuelle nerveuse, une diction hachée, par exemple, sont suffisantes pour déterminer un personnage [...] Le personnage est tout entier dans cet espace ludique que le comédien compose pour le représenter.³

Bien que cet espace ludique ne se laisse voir, dans sa pleine réalisation, que dans la représentation scénique, il est possible au spectateur imaginaire de se le figurer. Dans la séquence où le père « fait son show » de cirque, son espace ludique est extrêmement dilaté : multipliant pirouettes et tours de pistes, il occupe tout l'espace scénique («*Camina como Chaplín. Da vueltas al cuarto acompañado por la música*»⁴, «*camina por la cuerda en actitud de equilibrista. Cruza dos o*

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 49-50.

³ Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 144.

⁴ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas, op.cit.*, p. 49.

tres veces la cuerda hasta llegar al extremo opuesto»¹, «*El Padre atraviesa la cuerda y llega a un extremo*»², etc.) et accapare l'attention de la mère qui fait office de spectatrice interne. Cependant, elle ne double pas exactement le spectateur externe et réel du spectacle, car même si les trémoussements du personnage gesticulant captent leur attention, celle-ci ne peut pas se dégager totalement du spectacle de l'inertie donné par le gamin. Toute la force théâtrale de la scène repose justement sur ce contraste. De ce fait, alors que dans le dialogue, le personnage fœtal est totalement absent, sa présence scénique corporelle, elle, est irréductible. Il est silencieux et inerte, mais cette catatonie même façonne son espace ludique qui, lui, n'est pas transparent. L'espace ludique du père est donc mouvant et dilaté, alors que celui du fils est statique, resseré autour de son corps, réduit à un être-là insulaire, autarcique, mais incompressible. Mais ces deux espaces sont bien présents et irréductibles l'un à l'autre, générant une captation bifocale de l'attention des spectateurs. Or tout d'un coup, alors que le *show* du père touche à la frénésie paroxystique, le gamin sort de sa « bulle ludique » et traverse le champ adverse :

*(El Pibe se para. Atraviesa el escenario y se detiene en el espejo a mirarse. El Padre no lo ve. Hace un nuevo pase de ballet, atravesando la cuerda con todo tipo de piruetas, ante los gritos y exclamaciones de la Madre. El Padre arroja claveles. La escena es de paroxismo. De improviso, los dos perciben que el Pibe está en el espejo. El juego se rompe.)*³

Non seulement l'objet qui oriente la trajectoire invasive du fils est le très symbolique miroir, mais en plus cette nouvelle « échappée » transperce l'espace ludique du père : elle y opère une saignée qui brise complètement l'équilibre des forces en termes d'occupation de l'espace ludique, tout aussi importante dans la pièce que la distribution du dialogue. Dans cette percée anormale de l'espace ludique, par laquelle le personnage fœtal sort du giron asphyxiant de sa bulle, on peut voir le signe d'une évolution des jeux de pouvoir, d'une émancipation toute relative de l'impersonnage par rapport à sa condition fœtale. Bien qu'on ne puisse pas parler de progression dramatique articulée par des liens de causes à effets lisses, une trajectoire semble néanmoins se dessiner au fil des tableaux et de leurs micro-conflits : de la prostration inébranlable du fils aux premiers soubressauts du corps dessinant de potentielles lignes de fuite, jusqu'à la transgression ultime hors-scène, dans le stade de Lanús, qui précipite la mise à mort. Les derniers tableaux de la pièce semblent d'ailleurs être plus directement enchaînés que les premiers et le suicide du fils résonne tout de même comme un dénouement. Ainsi, le tableau «*La vuelta*» est le seul qui est directement « lié » avec celui qui précède. Le père et le gamin viennent de sortir pour la seule et unique fois de la maison pour aller voir un match de Lanús, véritable rituel initiatique pour le gamin, et le temps dramatique défait momentanément sa déliaison pour

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 50-51.

suspendre les spectateurs à l'attente du retour (d'où le titre), dans la continuité du tableau précédent, intitulé «*Pre-final*» et augurant en ce sens un dénouement. L'auteur-rhapsode ménage, par ses effets de montage, les attentes des spectateurs. Les personnages sont hors-scène (au stade), mais leur absence se fait présente scéniquement dans l'attente pesante.

La vuelta

Escena que continúa a la salida del Padre y el Pibe al partido. La Madre queda sola. Va al ropero y se pone el saco de croupier. Saca una ruleta, el paño y juega. Apagón.

El Padre y el Pibe aparecen en el fondo de la escena iluminados sólo en la cara (los cuerpos no se ven). No hay luz, excepto en los rostros de los dos personajes. El padre debe decir este monólogo en forma totalmente impersonal, desafectada, y mirando hacia el fondo de la sala. Se oye el ruido de la bola que gira.¹

Le tableau est totalement désarticulé, avec un noir en plein milieu (au lieu que le noir sépare les tableaux comme précédemment) afin de souligner d'autant plus l'anomalie que suppose la continuité de l'attente. Le retour marque ensuite un coup de théâtre qui précipite le dénouement ; en ce sens, sans avoir les ressorts serrés d'un drame aristotélicien, il y a quand même une accélération de la trajectoire vitale et dramatique du gamin qui démontre à partir de ce tableau un certain «*empoderamiento*»². La rupture que cela suppose dans l'économie et la structure de la pièce est soulignée par un changement énonciatif brutal et l'apparition de l'épique dans un drame qui n'était jusque-là que pur présent. Le dispositif lumière met en relief cette abstraction du drame, cette absence des corps à la scène qui « déprésentifie » le jeu, en illuminant uniquement les visages, c'est-à-dire l'instance énonciatrice. Le monologue vidé d'affects que va prononcer le père sur un ton neutre et impersonnel annonce aussi un renversement des rapports de force et des règles du jeu de la vie familiale. Il fait ainsi le récit du match de football, avec de nombreuses pauses dans le discours, qui trouvent le monologue pour le vider de ses affects (en contraste complet avec les formes antécédentes du dialogue-duo absurde, rapidement enchaîné, et gorgé d'émotions, toujours sur les modes exclamatif ou interrogatif). Or tel un messager de la tragédie grecque (mais volontairement vidé de tout ornement émotionnel), il raconte qu'après une première mi-temps en tête, l'adversaire de Lanús a égalisé, à la consternation générale. Mais le véritable coup de théâtre n'est pas vraiment ce but malheureux, mais la réaction décalée du gamin, après le match :

Padre: [...] La pelota entró como un bombazo dentro del arco. (*Pausa.*) Nos empataron sobre la hora. Terminó el partido. Silencio de muerte en nuestra tribuna. Nos sentamos todos. (*Pausa.*) Benítez lloraba. Parecía un funeral. Lo veo al Pibe levantarse. (*Pausa.*) Lo miré sorprendido. Le iba a preguntar qué le pasaba cuando...

¹ *Ibid.*, p. 62.

² Il n'existe pas d'équivalent exact à ce concept venu d'Amérique du Nord, pour lequel on emploie souvent en français le terme anglais « *empowerment* ». D'aucuns traduisent parfois par « autonomisation », d'autres par « capacitation », « capabilité », « pouvoir-faire », « capacité d'agir », « habilitation » ou encore le néologisme « agentivation ».

*(El Pibe, que hasta ahora ha permanecido inmóvil, Grita: ¡Gollll! ¡Gollll! Contornea su cara como un hincha fanático. El Padre no lo mira, como si fuera un relato actuado. Luego de los dos gritos la cara del Pibe vuelve a quedar inmóvil.)*¹

L'empoderamiento du fils bouleverse la structure même du drame à l'échelle macro (irruption du récit et changement des rapports de force) comme à l'échelle micro (interruption du récit du père et dédoublement de l'énonciation). Le gamin n'agit encore que par échappées (il retourne ensuite à l'immobilité), mais celles-ci sont de plus en plus perçantes. Lui qui n'était que mutisme bloque la parole du père, mais aussi le dispositif épique en place pour réintroduire de la mimésis puisqu'il « rejoue » l'épisode en criant de nouveau le but. La séquence est évidemment l'alter-tableau symétrique au passage de torture où le père assimilait le gamin à un supporter de Bánfield. Le père dédoublait alors l'action dramatique de son récit performatif ; ici, symétriquement, c'est le fils qui ampute le récit épique par un dédoublement performatif du cri. Suit ensuite le récit du lynchage du père et du gamin par les autres supporters de Lanús, en correspondance avec le tableau central :

Padre: Volaron las primeras piedras. (Pausa.) Naranjas y botellas. (Pausa.) La primera trompada vino de Benítez. (Pausa.) Nos gritaron. Pegaron. Escupieron. (Pausa.) ¡Traidores! ¡Vendepatrias! nos gritaron de la platea. (Pausa.) ¡Hijos de puta! ¡Cornudos!, desde la tribuna. (Pausa.) En las calles nos esperaban otros. (Pausa.) Parecían miles. (Pausa.) Miles. Miles. Millones. Millones. [...]

(Apagón.)

*(Luz sobre el Pibe. Repite otra vez el grito de ¡gol! ¡gol!, y vuelve a su posición inmóvil. En este segundo grito lleva un birrete de Rácing en la cabeza.)*²

À la fin du tableau, le gamin a tant gagné en espace ludique qu'on ne voit plus que lui (seul son visage est éclairé) : le processus de séparation (des parents, du stade oral et de l'identité assignée) est concrétisé par le fait de revêtir la casquette de club adverse, dans un acte d'affirmation de soi et d'empoderamiento qu'accompagne le bouleversement des codes dramatiques qu'avait instaurés la pièce jusqu'à ce moment de renversement de l'action. Ainsi, par un montage rhapsodique subtil, le temps dramatique est circulaire, mais permet en même temps une certaine trajectoire (non pas de l'action, mais des actions dramatiques), à partir de la dialectique de fond écrasement/subjectivation. Après le coup de théâtre du match, une nouvelle scène de nourrissage (tableau «*La mirada*») montre le fils refuser catégoriquement la purée, même s'il est toujours muet et fœtal. La séquence semble être encore répétition du même, mais les lignes de force ont néanmoins changé : «(*La Madre le ofrece puré al Pibe en la boca, y éste lo escupe violentamente. El Padre y la Madre se miran larga y profundamente.*)»³. Face à cette montée en puissance subversive du gamin, à ce processus de naissance

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 67.

à lui-même qui met en péril l'ordre établi de la famille et du drame (cet ordre fût-il justement un désordre établi comme dans la pièce), les parents vont inciter leur enfant au suicide. La relation de cause à effet n'est jamais explicitée, les tableaux restent indépendants (à l'exception de l'enchaînement *Pre-final / La vuelta* que nous avons vu), mais le montage et les répétitions suggèrent une causalité mouvement/répression dans le tissage micro-dramatique comme dans l'ensemble de la pièce.

El paquete

El Padre y la Madre traen un enorme paquete prolijamente envuelto en papel de seda. Lo colocan sobre la mesa del comedor. El Pibe, que está en el espejo, lo mira. Los padres quedan a un metro de la mesa.

Madre: Y... abril. Es para vos. (*El Pibe no se mueve.*)

Padre: Es un regalo de papá y mamá. (*El Pibe no se mueve.*) Y dale... abril. (*El Pibe se acerca.*) ¡Y dale! (*El Pibe se acerca al paquete y lo sopla varias veces.*) ¡No es una torta, infeliz! Es un paquete, ¿entendés? ¡Un pa-que-te! (*A la Madre.*) Abril vos. (*La Madre se acerca y va abriendo lentamente el paquete. [...] extrae lentamente una sogá en forma de horca.*) [...]

Padre: ¡No tenés regalo, gorosito! La sogá es americana. No se pudre. (*Pausa.*) Y no decís nada, como siempre. ¡Qué vas a agradecernos algo vos!

Madre: (*Leyendo las instrucciones.*) Se cuelga del techo, viejo. (*Pausa.*) ¿Aguantará?

Padre: (*Se sube a una escalera. Martilla y coloca la sogá, que queda colgando. Mientras tanto, la Madre coloca una silla debajo de la horca.*) (*Al Pibe.*) ¡A tu edad me iban a regalar estas cosas! ¡Qué vas a valorar vos todo lo que hacemos para vos!

Madre: Upa. Upa. (*Golpe en la silla.*) Aquí. Aquí. Subite aquí, nene.

Padre: (*Está inclinado en la escalera con la horca en la mano.*) Y dale, subilo vos, vieja, que este degenerado no entiende nada.

(La Madre lo agarra violentamente y lo hace subir a la silla. El Pibe tiembla. El Padre agarra la horca y se la quiere poner, pero no llega porque el Pibe baja la cabeza.)

Madre: Cuidado, viejo. ¡A ver si te caés!

Padre: (*Al Pibe.*) Y subí el bocho, infeliz. ¡Pero mirá qué hijo de puta, baja la cabeza para no se la ponga! ¿Qué querés? ¿Que me rompa el alma?

Madre: Y dale, nene, ayudalo a papito. Sé bueno.

(El Padre lo agarra del pelo, le estira la cabeza y le pone la horca. El Padre baja de la escalera.)

Padre y Madre: ¡A la una, a las dos, y a... las tres!

(La Madre le saca la silla violentamente en el mismo momento que el Padre le da por detrás un violento empujón. El cuerpo del Pibe se bambolea por todo el cuarto. Se oyen gemidos y convulsiones. En uno de los vaivenes rompe el espejo, que queda en forma de telarañas.)¹

La scène condense les effets d'échos kaléidoscopiques des différents tableaux entre eux (avec une allusion à «*Cumpleaños*» notamment). L'effet dramatique repose sur le décalage entre les soins patients et affectueux des parents pour leur enfant que dénotent les répliques, et la violence extrême de l'action dramatique. Cette discordance, présente dans toutes les scènes (et qui rappelle le double discours paternaliste de la dictature pour justifier la répression) est poussée à l'extrême dans cette mise

¹ *Ibid.*, p. 67-68.

à mort rituelle préparée dans l'enthousiasme avec lequel on testerait un cadeau que l'on vient de recevoir. Au-delà du jeu de parallélismes et des effets comiques que cela peut produire (l'allusion à l'origine importée de la corde est particulièrement savoureuse par exemple¹), ce suicide assisté est aussi un avortement sacrificiel du sujet naissant, comme le suggère clairement l'image finale du miroir brisé. Les bris de glace reproduisent alors la figure de la toile d'araignée dans laquelle est englué le personnage depuis le début, explicitant ainsi le titre de la pièce par une image scénique puissante. Le corps ballant du personnage fœtal avorté est le spectacle d'une subjectivité brisée. Encore une fois, il faut noter l'importance des soubressauts du corps, qui jusque dans la mort cherche une échappée et se convulse, offrant une image certes symbolique, mais presque insoutenable dans sa matérialité exacerbée. L'illustration de couverture de l'édition originale propose également une toile, mais loin de multiples ramifications bien ordonnées à la finesse aranéide, les fils sont concentrés en un magma central qui semble esquisser des yeux et une bouche grande ouverte. Comment ne pas penser, face à cette illustration, au personnage du gamin englué et au cri désespéré qu'il pousse à la fin de la séquence de torture/jeu de «*la prueba del negro*» ? Cette image dramatique expressionniste (visuelle et sonore) jette le désespoir du sujet englué à la face des spectateurs, comme un gros plan baroque (du fait de la démultiplication dans le miroir) sur le fameux tableau de Munch : «(*El Pibe sigue aullando. Se mira en el espejo. Transforma el aullido en un llanto profundo y largo*)»².

Ainsi, *Telarañas* utilise l'absurde, l'expressionnisme, et le grotesque pour mettre en scène l'écrasement et l'évidement du sujet, ce qui, outre les échos métaphysiques sur la condition humaine moderne, trouve un écho dans le contexte socio-politique : l'impersonnage pavlovskien projeté, d'une certaine manière, l'injonction à la transparence imposée par le régime dictatorial. Au centre d'une action dramatique multifacétique et disparate à première vue, l'(in)action de cet impersonnage fœtal est la véritable clef de voûte d'une subtile dialectique entre la subjectivation et l'anéantissement, qui puise dans l'imaginaire régressif du nourrissage, des pulsions orales et de l'indifférenciation mortifère, pour tisser dramatiquement la toile dans laquelle est engluée le sujet. Cette mobilisation des images alimentaires pour projeter une dynamique destructive entre en résonance avec d'autres œuvres produites pendant la dictature, et notamment, celle qui est peut-être la plus emblématique et célèbre de la période : *La Nona* de Roberto Cossa.

¹ C'est une référence au « mirage économique » du début de la dictature, quand la politique monétaire de la Junta permettait aux Argentins de goûter aux joies de la consommation de produits importés, pour leur faire oublier, par l'acquisition d'électroménager américain bon marché, une politique de la terreur. L'image de la corde importée synthétise ironiquement ce paradoxe d'un engouement frénétique pour l'importation, dans un contexte de répression féroce.

² *Ibid.*, p. 52.

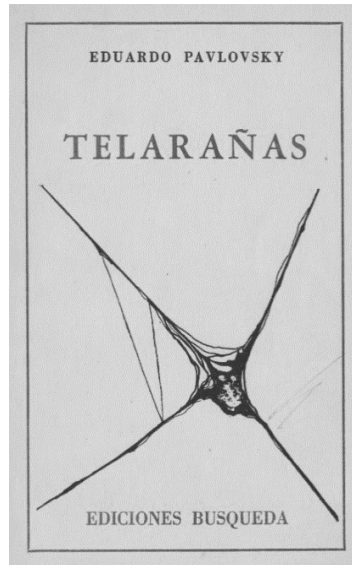


Figure 26 - Couverture de l'édition originale de *Telarañas* (1976)

B. Grottesque, narcissisme et dévoration : *La Nona* de Roberto Cossa

« Au milieu des plats qu'on lui sert, il en cherche encore d'autres ; ce qui pourrait suffire à des villes, à tout un peuple, ne suffit pas à un seul homme ; plus son estomac engloutit et plus augmentent ses désirs. Comme la mer reçoit dans son sein les fleuves de toute la terre sans apaiser sa soif et absorbe les cours d'eau des contrées lointaines ; comme le feu dans sa violence, qu'aucun aliment ne rebute, consume d'innombrables pièces de bois, toujours plus avide à mesure qu'on lui donne plus de matériaux, d'autant plus vorace qu'ils sont plus abondants ; ainsi la bouche de l'impie Érysichton avale et réclame en même temps tous les mets ; toute nourriture l'excite à en vouloir davantage ; il fait sans cesse le vide en lui à force de manger. »

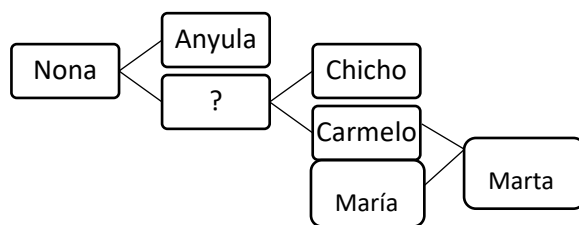
« Mais quand l'excès de la souffrance, ayant consumé tout ce qui lui servait de matière, donna une pâture nouvelle à son horrible maladie, Érysichton se mit à déchirer lui-même ses propres membres à coups de dents ; l'infortuné nourrit son corps en le diminuant. »

Ovide, mythe d'Érysichton¹

En 1977, après sept longues années consacrées à son travail de journaliste loin de l'écriture dramatique, Roberto Cossa reprend la plume, en pleine dictature militaire, et écrit la pièce qui est sans

¹ Ovide, *Les métamorphoses*, fin du Livre VIII, mythe d'Érysichton (vers 725-884), Paris, Gallimard, 1992, p. 284-285, puis p. 286 pour les deux fragments cités. Le roi Érysichton, pour avoir osé abattre un arbre sacré de Cérés, reçoit en

doute la plus emblématique de cette période et de sa génération : *La Nona*¹. Alors que le dramaturge avait forgé son style autour d'un réalisme critique épuré, façon Harold Pinter (baptisé « réalisme réflexif » selon les catégories développées par Osvaldo Pellettieri en Argentine²), il revient avec une créature dramatique on ne peut plus éloignée du personnage psychologique du réalisme : l'éponyme « *Nona* » (grand-mère en italien), mi-animal de foire risible, mi-gresse épouvantable, dont la faim insatiable va provoquer la ruine et la fin de la maisonnée Spadone, honorable famille de classe moyenne d'origine italienne. Comme cela était encore courant à l'époque, toute la famille – quatre générations – partage le même toit : tout en haut de la pyramide générationnelle il y a la Nona qui a plus de 100 ans, puis sa fille, la vieille tante célibataire Anyula, puis les deux petits-fils construits symétriquement, Chicho le fainéant et Carmelo, le *pater familias* besogneux accompagné de sa femme María, et enfin Marta, l'arrière petite-fille et jeune première du drame.



À première vue, les *dramatis personae*³ pourraient être ceux du traditionnel drame social critique à l'égard des petites ambitions et de l'égoïsme de la classe moyenne, tel que le pratique Cossa depuis *Nuestro fin de semana* (1964), pièce que Pellettieri considère comme paradigmatique du réalisme réflexif et de ladite « génération 1960 » de dramaturges. On retrouve d'ailleurs plusieurs thèmes privilégiés du genre comme ceux de l'argent, de la propriété privée (la maison et le magasin), de l'échec individuel et de l'impossible ascension sociale, notamment avec le personnage de Carmelo qui subit une relégation sociale à partir de la perte de son commerce au deuxième acte. Néanmoins, ces questions sont secondaires dans l'intrigue que l'on peut résumer comme suit : la Nona a un si grand appétit que la famille n'arrive plus à la nourrir et décide, pour éviter la ruine, de s'en débarrasser par

châtiment une Faim (en majuscule chez Ovide) insatiable qui le conduira à dévorer tout son royaume puis à se manger lui-même. Le philosophe Anselm Jappe part de ce mythe pour développer son analyse de ce qu'il appelle la « société autophage », dans un livre qui a abondamment nourri notre réflexion pour cette sous-partie : Anselm Jappe, *La société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction, op.cit.*

¹ Nous utilisons l'édition suivante, qui met en regard la pièce de Cossa avec l'œuvre de Armando Discépolo : Roberto Cossa, *La Nona*, in *El grotesco criollo : Discépolo-Cossa. Stéfano. La Nona*, Buenos Aires, Colihue, 2008.

² Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1944-1976*, Buenos Aires, Galerna, 2003. Pellettieri fonde son analyse du théâtre argentin sur un « modèle de périodisation » découpant l'histoire dramatique et le champ théâtral en de multiples phases, sous-phases et sous-sous-phases. Bien que celles-ci soient éclairantes sur divers aspects, nous avons préféré nous affranchir de ce cadre conceptuel classificateur, afin d'aborder l'analyse du corpus sous un angle différent, partant d'abord et avant tout des textes, plutôt que des étiquettes qui leur ont été accolées.

³ Aux membres de la famille Spadone s'ajoute un septième personnage, Don Francisco, le voisin qui possède un kiosque et qui intègre la maisonnée au deuxième acte après avoir épousé la nona.

tous les moyens. Dans le premier acte, les stratagèmes pour se défaire de l'encombrante ancêtre se multiplient, toujours à l'initiative de Chicho qui ne voudrait surtout pas avoir à travailler, alors que dans le second acte s'accumulent les échecs et la disparition un à un de tous les membres de la famille. Dans cette structure itérative en miroir (qui fonctionne par accumulations, répétitions et variations autour d'un acte ascendant et d'un autre descendant), le personnage médiocre et aigri – protagoniste traditionnel du drame social – n'est qu'un pion parmi d'autres dans un échiquier qui tourne autour du personnage de la Nona, construit de manière grotesque, aux antipodes des longues tirades à thèse et de la silhouette psychologique du drame réaliste.

Le titre de l'œuvre joue de toute évidence avec l'horizon d'attente des lecteurs ou spectateurs. La fonction familiale définitoire du personnage, dans sa version italianisante qui plus est, cherche à évoquer au récepteur argentin un certain stéréotype affectif de la grand-mère d'origine étrangère, maîtrisant mal l'espagnol mais débordant d'affection. Elle renvoie à l'imaginaire social typiquement argentin de la famille cosmopolite dans laquelle la différence entre les générations ne se fait pas seulement par l'âge, mais aussi par des degrés différents d'acculturation, et surtout par le langage, comme l'ont souligné les drames familiaux depuis Florencio Sánchez. Néanmoins, dès l'observation de la distribution, on remarque que la petite grand-mère bienveillante que l'on commençait déjà à se figurer doit en réalité être incarnée par un homme. Dans la mise en scène originale, à charge de Carlos Gorostiza (grand ami de Cossa et également dramaturge réaliste de la génération 60), créée le 12 août 1977 au teatro Lasalle à Buenos Aires, c'est Ulises Dumont qui chausse les pantoufles de l'atypique grand-mère. Cette inversion des genres entre l'acteur et le personnage, pensée dès l'écriture de la pièce bien que rien ne le précise dans les didascalies, est un élément essentiel (rarement remis en question¹) de la partition dramatique, car le désordre des genres et l'adjonction des contraires est une des caractéristiques de l'esthétique grotesque². Cela déréalise immédiatement le personnage, le sort de sa condition de « personne » illusoire pour en faire d'emblée une créature étrange. On retrouve l'inversion des genres dans l'adaptation cinématographique de la pièce, réalisée par Héctor Olivera et Roberto Cossa lui-même³, à peine deux ans après la création du spectacle, où la Nona est incarnée cette fois-ci

¹ À notre connaissance, une seule mise en scène a proposé d'incarner la nona dans une actrice, celle de Mario Rolla au teatro de la Ribera à la fin des années 1980 avec Diana Maggi dans le rôle titre, sans que ce retour à l'ordre du genre ne soit justifié par un quelconque apport sémantique : «*Era hora de que la nona se asumiera como mujer*» s'exclame la critique sans pousser l'analyse plus loin que cette déclaration de principe (source : Archives presse du Teatro San Martín, article de Jaime Potenze dans *La Nación*, date non précisée). Il nous a semblé, à la lecture des articles promotionnels et des compte-rendus du spectacle qu'il s'agissait surtout de ce que Roland Barthes appelle une « trouvaille », c'est-à-dire quelque chose mis en avant pour sa nouveauté supposément disruptive, mais totalement inutile du point de vue du sens (voir Roland Barthes, *Mythologies*, op.cit., p. 177).

² Aujourd'hui, on retrouve encore souvent ce principe de travestissement dans des pièces s'inspirant de la tradition grotesque, comme celles de l'artiste espagnole Laïla Ripoll par exemple.

³ Le film *La Nona* réalisé par Hector Olivera à partir d'un scénario adapté de Roberto Cossa est sorti en salle le 10 mai 1979 et a connu un succès retentissant, comme la pièce dont il est l'adaptation. La distribution n'est pas la même, mais le

par Pepe Soriano¹, lequel reprend encore le rôle sur les planches du théâtre dans une mise en scène relativement récente que nous avons pu voir au Multiteatro de Buenos Aires en 2015². L'effet grotesque est d'autant plus saisissant que les autres personnages sont incarnés de manière réaliste et que le jeu de l'acteur protagoniste entre en complète dissonance avec celui des autres, décalage qui produit par ailleurs l'effet comique. Savant mélange entre la silhouette costumbriste d'une vieille femme toute de noir vêtue et la démarche machinisée d'une créature fantastique, la Nona est un personnage asexué, sans âge, sans expression, dont le visage fait l'effet d'un masque figé autour de la grande ouverture permettant l'ingurgitation, comme on peut le voir dans le visage composé par Pepe Soriano pour le cinéma en 1979 (à gauche), comme pour le théâtre en 2014 (à droite) :



Figure 27- Pepe Soriano dans *La Nona* au cinéma et au théâtre³

jeu d'acteur est très proche du spectacle original, pour une adaptation dont l'objectif était de toucher un large public tout en restant le plus fidèle possible au texte dramatique. Le cinéma étant néanmoins soumis à la censure préalable, il a fallu concéder quelques petits arrangements : le personnage de Marta, la fille de la famille, ne peut pas sombrer dans la prostitution et en mourir comme dans la pièce (ce serait immoral de montrer la perte d'une jeune-fille en plein processus de réorganisation national-familialiste) ; puisque la structure de l'intrigue exige sa disparition, on se contente donc de lui faire quitter le pays pour réaliser le rêve de devenir danseuse dans quelque contrée exotique.

¹ Pepe Soriano, comme Ulises Dumont, est un acteur qui circule entre le théâtre (dans ses différents circuits), le cinéma et la télévision. Pour des milliers d'Argentins, son visage restera celui de la nona, car la pièce et le film ont un succès retentissant et deviennent des classiques du patrimoine culturel national.

² Mise en scène par Jorge Graciosi, créée en 2014 au Multiteatro, grand complexe commercial de la Calle Corrientes. Pour l'analyse nous joignons au texte ces différentes sources visuelles et spectaculaires : les descriptions retrouvées de la première mise en scène, l'adaptation cinématographique et la mise en scène de Graciosi. La spécificité de celle-ci est d'allier la quête assumée du succès commercial (Pepe Soriano en tête d'affiche, un dispositif de communication bien rodé, des effets relativement faciles) et une proximité aussi grande que possible avec le spectacle original (puisque'il s'agit de capitaliser sur la condition de « classique » connu de tous de la pièce). Outre Pepe Soriano, on retrouve la même scénographie faite de caquettes de légumes et des costumes très proches. Si les conditions de production et de réception du spectacle – et donc le résultat en termes de lien au public – ne sont pas du tout les mêmes qu'en 1977, il n'en reste pas moins que ces initiatives archéologico-commerciales sont un outil précieux pour le chercheur en mal de sources spectaculaires sur une période comme celle que nous étudions dans cette partie.

³ Sources : Wikivisually et *Conclusión. Diariodigital*. Deuxième image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

Dans ces yeux plissés presque occultés par la proéminence du nez et la largeur de la bouche fendant tout le visage, on retrouve les caractéristiques du corps et du visage grotesques tels que les décrit Bakhtine :

Parmi tous les traits du *visage* humain, seuls la bouche et le nez [...] jouent un rôle important dans l'image grotesque du corps. [...] Les yeux n'y jouent aucun rôle. Ils expriment la vie purement individuelle, et en quelque sorte interne, ayant son existence propre, de l'homme, laquelle ne compte guère pour le grotesque. [...] Cependant, pour le grotesque, la bouche est la partie la plus marquante du visage. La *bouche* domine. Le visage grotesque se ramène en fait à une bouche bée, et tout le reste ne sert qu'à *encadrer* cette bouche, cet *abîme corporel béant et engloutissant*.¹

Par la construction dramaturgique du personnage comme par le jeu d'acteur, la Nona s'assimile à une machine dévorante greffée sur un corps grotesque : le costume noir en fait une masse informe, à laquelle s'ajoutent des excroissances à mesure qu'elle cache et accumule de la nourriture sous ses vêtements, tel un animal chapardeur :

([...] *Chicho lee el diario. A lo largo de la escena siguiente se irá quedando dormido. Anyula, en la cocina, toma la pava y la coloca sobre el fuego.*)

María: ¿Qué? ¿Va a seguir tomando?

Anyula: Está componiendo. Un tango muy lindo.

María: Usted es muy buena, Anyula.

Anyula: ¿Qué querés? Es mi sobrino preferido. Carmelo es muy bueno, también, muy trabajador. Ya sabes cómo lo quiero. Pero Chicho... ¿Qué sé yo! Es un artista.

María: (*Irónica.*) Sé... Un artista.

Anyula: Como papá.

(*La Nona agita la bolsita de pochoclo vacía.*)

Nona: Má pochoclo.

María: ¡Qué pochoclo! Ahora vamos a cenar.

(*La Nona agita la bolsita vacía cerca de la cara de Anyula.*)

Nona: Má pochoclo, nena.

Anyula: No quedó más, mamá. [...]

Nona: (*A María.*) ¿No teñe salamín?

María: ¡Qué salamín! Espere la cena, le dije.

(*Sin que nadie lo advierta, la Nona agarra un pan y se lo mete en el bolsillo.*)²

Alors que le passage commence sur un ton parfaitement *costumbrista* (Anyula fait chauffer l'eau pour le *mate* ; un micro-conflit se tisse autour du personnage typique de l'*atorrante*, le fainéant qui se prend pour un compositeur de tango, mais ne fait jamais rien), l'irruption de la Nona interrompt brutalement cette peinture de mœurs portègne. L'un des traits grotesques les plus forts du personnage

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op.cit., p. 315. Les italiques sont dans le texte original, comme pour toutes les citations de Bakhtine.

² Roberto Cossa, *La Nona, in El grottesco criollo Discépolo-Cossa*, Colihue, 2008, p. 130-131.

est sa manière de parler, par phrases nominales, injonctives et hachées, faites de mots ni tout à fait en espagnol ni tout à fait en italien : cet idiolecte relève de ce qu'on appelle le *cocoliche*, ressort comique classique des farses et *sainetes* populaires du début du XX^e siècle en Argentine. C'est un langage hybride, réunion de contraires, tout à la fois amputé et débordant, une bouillie discursive informe, étrange, en un mot : un langage grotesque. En mettant le pain sous sa bure, la Nona se retrouve grosse de nourriture, dans une autre image éminemment grotesque mêlant principe de vie et principe de mort, corps dévoré et corps dévorant, puisque l'excroissance pansue rappelle ces images de vieilles femmes enceintes, caractéristiques de l'esthétique grotesque selon Bakhtine :

Parmi les célèbres figurines en terre cuite de Kertch [...], on remarque des *vieilles femmes enceintes*, dont la vieillesse et la grosseur hideuses sont grotesquement soulignées. Notons que, de plus, ces vieilles femmes enceintes *rient*. Il s'agit là d'un grotesque très caractéristique et expressif. Il est ambivalent : c'est la mort enceinte, la mort qui donne le jour. [...] Il associe le corps décomposé et déformé par la vieillesse et celui encore embryonnaire de la vie nouvelle. La vie est révélée dans son processus ambivalent, intérieurement contradictoire.¹

La Nona n'est pas vraiment enceinte bien sûr, mais elle condense aussi les deux bouts de la chaîne générationnelle : elle est l'ancêtre commune à toute la maisonnée, et l'enfant qui asservit la famille à la fonction du nourrissage. Son parler grotesque est aussi dans cet entre-deux entre la démence sénile et les injonctions monosyllabiques du bébé. En ce sens, son langage va beaucoup plus loin dans l'esthétique grotesque que le traditionnel *cocoliche* bigarré, car l'hybridation ne se joue pas seulement à la frontière de l'italien et de l'espagnol, mais aussi à celle de la vie et de la mort : on n'est plus uniquement dans la parodie comique, mais dans l'ambivalence presque métaphysique du grotesque. Néanmoins cette métaphysique du grotesque se déploie dans une immanence toujours amarrée au corps, dans ce que celui-ci a de plus bas et de plus trivial. Dans une interview, Ulises Dumont confie les difficultés de son travail actoral en 1977 : «*Los ensayos fueron dificultosos porque era un personaje que no tenía psicología, sino una carga simbólica.*»². Et le journaliste de commenter :

El actor liquidaba el mínimo rasgo de humanidad de la anciana, quien accionaba en una escenografía con cajones de mercado – los mismos que contenían la comida que ingería – con un efecto sonoro, registrado por Dumont mientras comía brutalmente galletitas, que tenía como fin evocar a un roedor: la rata.³

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire*, op.cit., p. 34-35.

² Ulises Dumont, cité par Juan José Santillán, «El hambre de una abuelita», *Clarín*, 12 août 2007.

³ Juan José Santillán, *ibid.*



Figure 28 – Scénographie avec cagettes (comme en 1977) dans la mise en scène par Jorge Graciosi en 2014¹

Entre la recherche de l’animalisation (pure corporalité) et l’intuition que ce bas corporel doit être le filtre d’une « charge symbolique », se dégage l’étrange métaphysique immanente du grotesque. Même si la pièce témoigne d’une certaine ambivalence (notamment dans les croisements entre images de vie et images de mort à travers le personnage éponyme), elle se démarque cependant du grotesque carnavalesque par le renversement du motif rabelaisien du banquet. Alors que celui-ci se déroule sous le signe de l’abondance, la table des Spadone est frappée par la pénurie.

La puissante tendance à l’abondance et à l’universalité est présente dans chacune des images du boire et du manger que nous présente Rabelais, elle détermine la mise en forme de ces images, leur hyperbolisme positif, leur ton triomphal et joyeux. Cette tendance à l’abondance et à l’universalité est le levain ajouté à toutes les images de nourriture ; grâce à lui elles lèvent, croissent, enflent jusqu’à atteindre le niveau du superflu et de l’excessif. Chez Rabelais, toutes les images du manger sont identiques aux saucisses et pains géants, habituellement portés en grande pompe dans les processions du carnaval.²

L’action de *La Nona* (la lente dévoration par la grand-mère de tout ce qu’il y a dans la maison jusqu’à l’extinction de sa lignée) est une sorte d’anti-banquet rabelaisien, où un mouvement de destruction absolue se substitue au cycle de la vie, du mourir et du renaître qu’incarne le manger carnavalesque. Non seulement le banquet universel se resserre autour de la table familiale, mais la célébration collective devient glotonnerie individuelle. La corne d’abondance carnavalesque s’est changée en tonneau des Danaïdes : l’assiette, le ventre et la marmite sont des puits sans fond, des gouffres infinis, comme le revers des saucisses et pains géants du banquet carnavalesque. Saturne dévorant ses enfants a remplacé Pantagruel et Gargantua, dans un grotesque de la destruction sans retour. De même, alors que le banquet est un moment convivial de conversation³, le repas chez les Spadone mobilise toute la famille pour souscrire aux desiderata de l’ancêtre, dans un ballet de gestes, signes et consignes, se jouant sur un mode infra-conversationnel.

Anyula: Está la cena servida. [...]

¹ Source : Silviofrutos.blogspot.com. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

² Mikhaïl Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire, op.cit.*, p. 277.

³ Voir l’importance des « propos de table » dans le banquet carnavalesque, *Ibid.*, p. 279.

Nona: U pane.

María: *(A Carmelo.)* Sacá pan del aparador.
(Carmelo saca una panera y la coloca sobre la mesa. La Nona, entretanto, echa en el plato de sopa todas las sobras de la «picada».)

María: Vos sentate, Carmelo. Anyula, sírvale la sopa a Carmelo.
(En el momento en que Carmelo se sienta, la Nona – sin dejar de comer – golpea con el tenedor el borde del vaso, reclamando vino. Carmelo se levanta y saca una botella del aparador.)

Carmelo: El destapador, María.
(María saca un destapador del cajón de la mesada y se lo tiende a Carmelo, mientras La Nona sigue golpeando.)

Carmelo: ¡Ya va, Nona! No sea impaciente.
(Carmelo comienza a destapar la botella, mientras la Nona sigue golpeando. Anyula coloca un plato de sopa en la mesa, frente al lugar que ocupa Carmelo.)

Nona: ¿No hay escabeche?
(María busca un frasco de escabeche y se lo tiende a la Nona, que lo vacía en el plato. Carmelo termina de destapar la botella y María sirve los platos de sopa para Anyula y para ella.)

Carmelo: *(Por el tenedor.)* Saque eso, Nona.
(Carmelo le sirve vino. Finalmente, todos se sientan a la mesa y se disponen a tomar la sopa.)

Nona: Termené.
(Anyula se levanta.) [...] (Anyula y María se dirigen a las hornallas para servir el guiso a la Nona.)

María: Tráigame un plato hondo, Anyula.
(Las dos mujeres se ponen a trabajar activamente.)

Nona: Formayo.
(Carmelo se levanta, saca un pedazo de queso de la heladera y se lo pone delante a la Nona. La Nona vuelve a reclamar vino. Carmelo le sirve. María coloca frente a la Nona un plato de guiso cubierto hasta los bordes.)

Nona: Formayo.

Carmelo: ¡Y ahí tiene, Nona!

Nona: *(Enojada.)* ¡Ma no! ¡Formayo de rayar!
(Carmelo toma el queso fresco y se dispone a llevarlo nuevamente a la heladera. La Nona se lo saca de la mano.)

Nona: Ma no, ya que está, decalo.
(Se lo come. Anyula se dirige hacia el aparador.)

Anyula: Creo que hay rallado.
(Vuelve con una quesera y la coloca frente a la Nona, que echa en el plato. Al mismo tiempo observa la comida.)

Nona: ¿Y el perequil?
(María toma el ramo de perejil y lo corta con las manos.)

Nona: ¡El perequil, María!

Carmelo: ¡Ya va, Nona!

(*María echa el perejil en el plato de la Nona. Esta le agrega pan cortado, queso y todo lo que encuentre a mano. [...]*)¹

Tous les personnages s'activent autour de la Nona, ce qui donne l'impression d'un ballet effréné, sans pause ni respiration, et souligne l'aspect magique de l'engloutissement (revers de l'abondance carnavalesque, elle aussi magique). Par le bruit de la mastication ou le fait de taper sur le verre avec les couverts, l'aïeule monstrueuse monopolise à la fois l'espace scénique et le volume sonore ; elle fonctionne comme un épicycle, autour duquel s'articulent les déplacements, les discours et l'action de tous les autres personnages. Loin de l'image statique du banquet ou de la cène, le repas est un tourbillon où les personnages virevoltent autour du gouffre sans fond que constituent l'assiette, la bouche et le ventre de la Nona, trinité grotesque de l'engloutissement. Pour être percutante, la scène doit être jouée de manière rapide et rythmée, à l'image d'un ballet dramatique où les mouvements comptent plus que les mots. À cet effet d'ensemble, s'ajoutent des oppositions duelles : au personnage de la Nona, énorme, monstrueux, dévorateur, épais et opaque (par la bure noire, comme par son non réalisme), s'oppose celui de sa fille Anyula qui en est le revers symétrique. Maigrelette, toujours soucieuse de prendre trop de place et prompt à s'effacer ou donner son assiette, Anyula est fantomatique. En termes d'espace ludique, la Nona phagocyte tout, pliant les autres personnages à sa présence, les faisant littéralement entrer dans son jeu et sa danse. À l'inverse, l'espace d'Anyula est réduit au minimum : c'est un personnage spectral, que l'on remarque à peine, mais qui tire sa substance de ce jeu duel d'opposition avec la Nona, souligné encore par la suite par la relation de rivales grotesques qui s'instaure quand Chicho échafaude le plan de marier la Nona (pour s'en débarrasser) avec Don Francisco, l'ancien amoureux de Anyula. La fin du premier acte qui voit célébrer l'union de la Nona et de Don Francisco est d'ailleurs un sommet carnavalesque : renversement du banquet nuptial qui clôture heureusement les *comedias blancas*, la vieille mariée monstrueuse est une parfaite image grotesque mêlant principe de vie et principe de mort pour finir en apothéose cet acte ascendant et profondément comique. Chicho, grâce à ses talents de meneur de jeu et de bonimenteur (autre trait saillant de la farse grotesque), a réussi à convaincre Don Francisco, petit commerçant du quartier, d'épouser la Nona en inventant qu'il pourrait bientôt toucher un énorme héritage dans la commune italienne de Catánzaro. Dans cette inversion carnavalesque du motif du barbon voulant épouser une petite jeune, le vieux Francisco (qui est tout de même beaucoup plus jeune que sa future épouse) s'est fait berner, mais il faut encore réussir à amener la Nona devant l'autel. S'ensuit un passage savoureux où le décalage de ton entre les élans lyriques de Chicho et le *cocoliche* masticateur de la Nona prépare la grande mascarade du mariage.

¹ Roberto Cossa, *La Nona*, op.cit., p. 135-136.

Chicho: Nonita... La de la mirada dulce. Esos ojos que han visto nacer árboles y morir para volver a nacer.

Nona: ¿Van a traer la picadita?

Chicho: Ya va... ya va... ¿Le dijeron quién va a venir hoy?

(*La Nona niega con la cabeza.*)

Chicho: El Francisco. ¿Se acuerda?

Nona: Ese mascalzone.

Chicho: Es un buen muchacho, Nona. Y a usted la quiere mucho.

(*La Nona lo mira.*)

Chicho: (*Falsamente pícaro.*) Y me parece que a usted le gusta también.

Nona: La picadita, Chicho.

Chicho: Le decía, Nona... usted tendría que pensar en el futuro... asegurarse un porvenir. Algún día podemos faltarle y... (*Mira a la Nona esperando una reacción.*)

Nona: (*Algo enojada.*) ¿Y la picadita?

Chicho: ¡La puta que le parió con la picadita! (*Le da un pan mientras le acaricia la cabeza para calmarla.*) Vaya masticando.

(*Se hace una pausa. La Nona mastica y Chicho sigue acariciándole mientras piensa.*)¹

Le pseudo lyrisme de Chicho produit un effet héroï-comique face au prosaïsme des réponses et des attentes de la Nona. Le personnage de *l'atorrante*, version portègne du bonimenteur de la farse, se fait célestine et tente de persuader la Nona par son langage charmeur (avec une parodie grotesque des arguments traditionnels de l'entremetteur, comme faire un bon mariage pour préparer son avenir), avant de comprendre que c'est inutile puisque son interlocutrice n'est réceptive qu'à la nourriture. Tel un nourrisson affamé, la Nona est fermée à tout dialogue et ne s'exprime que sur le mode de la demande injonctive et répétitive («*la picadita*»). Chicho finit par se rendre et lui donner un pain à mastiquer, comme l'on peut tendre une sucette à l'enfant qui pleure. La psychanalyse a montré que la succion est une satisfaction substitutive des pulsions orales qui permet de calmer chez le nourrisson les angoisses d'abandon et de dépérissement² : on retrouve chez la Nona cet impérieux besoin de mastiquer en permanence, qui la rapproche du nourrisson, pour créer une mariée doublement grotesque (à la fois trop jeune et trop vieille, double antithèse de la jeune femme nubile). Chicho comprend que la seule interface possible avec sa grand-mère se joue dans le champ du manger et, en bon meneur de jeu, il réoriente son argumentaire de célestin vers le bas corporel, en faisant miroiter à la «*vieille première*» non pas un avenir radieux, mais une abondance digne de satisfaire son avidité orale : le fiancé possède un kiosque rempli de friandises, actualisation portègne du motif de la maison en pain d'épices d'Hansel et Gretel (dont nous avons vu qu'elle est paradigmatique de l'imaginaire des pulsions orales³).

¹ *Ibid.*, p. 162.

² Anselm Jappe, *La société autophage*, *op.cit.*, p. 77.

³ Voir chapitre 5, ainsi que Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, *op.cit.*

(*Se hace una pausa. La Nona mastica y Chicho sigue acariciándola mientras piensa.*)

Chicho: Pero este Francisco es un gran muchacho, ¿eh? (*Mira a la Nona y espera.*) Es italiano. (*Igual.*) Y está muy bien. Tiene un kiosco cerca de la estación. Si lo viera... Lleno de chocolates... caramelos...

(*Los ojos de la Nona se iluminan.*)

Nona: ¿Chocolata?

Chicho: Uf. Tiene una pieza llena. Del blanco, del esponjoso... rellenos de dulce de leche... caramelos de naranja... pastillas de menta... maní con chocolate...

Nona: ¿Va a venir el Franchesco?

Chicho: Debe estar por llegar. Va a comer un asadito con nosotros... Después vamos a ir todos a ver a un señor a una oficina y... (*Cauteloso.*) Esta noche se la lleva al kiosco. Usted se va con él.

Nona: ¿Me va a dare la chocolata?

Chicho: Lo que usted le pida. (*Le acaricia la cabeza.*) ¿Eh, Nonita?

(*La Nona dice que sí con un rápido movimiento de cabeza. Carmelo se asoma desde el fondo y mira a Chicho.*)

Chicho: Todo arreglado... Todo arreglado.¹

La scène continue ensuite à l'arrivée de Don Francisco avec un véritable pastiche de rencontre amoureuse où la ritualité traditionnelle du mariage est subvertie par la mastication monotone et rituelle de la Nona, qui désacralise l'événement, dans une inversion généralisée entre le haut spirituel et le bas corporel. L'acte se clôt sur un toast porté par l'ensemble de la famille pour les « vieux mariés » alors que la Nona crie «*Feliche año nuovo!*». D'une part elle est totalement hors de propos (ce qui contribue à la « machine farce »² et au comique de situation), mais d'autre part, cette sortie inopportune est l'indice d'un décalage entre les personnages dans le traitement du temps. En effet, le traitement du temps est linéaire dans la structuration de l'action dramatique – et l'ellipse d'un mois et demi entre les deux actes ne change en rien cette trajectoire temporelle progressive, elle en modifie simplement la dynamique. Car à partir du deuxième acte, la ligne temporelle (ascendante jusqu'au banquet nuptial) se calque sur celle de la décadence de la famille Spadone, qui tombe progressivement dans le dénuement le plus cru, et voit ses meubles, puis ses membres disparaître un à un. *A contrario*, la Nona est la seule qui semble se soustraire à la temporalité : tel un personnage légendaire inaltérable, elle reste immuable dans son fonctionnement, ses demandes, sa gestualité...etc. On a donc d'une part une continuité progressive de la ligne temporelle, marquée à partir du deuxième acte par la dégradation graduelle de la situation familiale, l'évidement de l'espace scénique et les disparitions successives des personnages (le tout rythmé avec la précision d'un rituel³) ; d'autre part un temps circulaire, immuable,

¹ Roberto Cossa, *La Nona, op.cit.*, p. 162-163. Le passage suit immédiatement l'extrait précédemment cité.

² Voir Bernadette Rey-Flaud, « Le comique de la farce », *op.cit.*

³ Dans la mise en scène de Graciosi, comme dans le film de Oliveira, chaque disparition est marquée par un noir et rythmée par une petite musique qui suggère la répétition d'un même schéma et l'emballement d'une machine infernale dont seule la Nona sortira indemne.

bloqué dans une répétition perpétuelle du même qui est la temporalité propre à la Nona, en décalage permanent de ce point de vue avec les autres personnages. Si cette discordance temporelle entre le personnage grotesque et les autres s'accroît à partir du deuxième acte, elle est déjà palpable dès le premier puisque le quotidien de la Nona n'est rythmé ni par la nuit et le jour, ni par des événements charnières (comme le mariage), mais qu'elle vit au rythme de son estomac, dans un éternel retour du manger. À peine a-t-elle terminé son assiette qu'elle en réclame une autre, aussitôt la table du dîner quittée, elle réapparaît pour demander à prendre son petit déjeuner, etc. Ce comique de répétition circulaire s'intègre parfaitement dans la logique farcesque du gag de la première partie, où la Nona est une machine enrayée, greffée sur une vieille-dame sénile, comme on peut le voir dans l'extrait suivant. Chicho est en train d'essayer de convaincre son frère Carmelo qu'il est inutile qu'il cherche un travail pour subvenir aux besoins de la famille multipliés par l'appétit de leur grand-mère, car celle-ci manque d'appétit ces derniers temps et ne sera bientôt plus là :

(Carmelo hace un gesto y bebe un trago de grapa. En ese momento ingresa la Nona, vestida como cuando se acostó.)

Nona: Bonyiorno.

Carmelo: ¡Nona! ¿Qué hace levantada?

Nona: Vengo a manyare el desachuno.

Carmelo: ¿Qué desayuno?

Nona: El desachuno. E la matina.

Carmelo: ¿Qué matina? Son las diez de la noche.

Nona: *(Enojada.)* Ma, ¿y la luche?

Carmelo: *(Mira a Chicho.)* La luche... ¿Qué luche?

Nona: *(Más enojada.)* ¡La luche! ¡Il giorno!

Carmelo: Es la luz eléctrica, Nona. Mire... *(Levanta la cortina que da al patio.)* ¿No ve que es de noche?

Nona: Ma... tengo fame.

Carmelo: Hace quince minutos que terminé de comer.

Nona: ¿Quince minutos? Con razón. ¿No teñe un cacho de mortadela?

Carmelo: Es hora de dormir, no de comer. ¡Va...! ¡Vamos a la cama!

Nona: *(Se sienta en la mesa.)* Ma... ya que estamo. El desachuno.

Carmelo: *(Fastidiado.)* ¿Qué desayuno ni desayuno! ¡Vamos! *(La toma como para levantarla.)*¹

Outre le comique de situation prenant à revers l'argumentaire de Chicho, on voit bien dans cet extrait comment la Nona est un personnage hors du temps (ce qui est une des clefs de sa dimension grotesque) et comment la structure dramatique joue de cette dualité du traitement du temps comme d'un ressort comique. Mais cette discordance temporelle devient inquiétante quand la dynamique

¹ Roberto Cossa, *La Nona, op.cit.*, p. 142-143.

ascendante se change en dégradation effrénée, c'est-à-dire en mise en évidence de la force destructrice : la machine enrayée est devenue machine infernale. Alors que les noces avaient conclu le premier acte sur fond d'imaginaire d'abondance (le kiosque de Don Francisco comme épigone de la maison de pain d'épices), le second s'ouvre sur une véritable scène de dévastation.

Se enciende el kiosco de Don Francisco. Los estantes están despobados, el piso lleno de cajas de cartón vacías y la mesa cubierta de papel plateado. La Nona, sentada frente a la mesa, mastica. Don Francisco está sentado en la cama, con la mirada perdida: la imagen de la derrota.

Nona: Chocolate.

Don Francisco: (*Ido.*) No hay más.

Nona: Caramelo.

Don Francisco: Tampoco.

Nona: Tengo fame. ¿Qué teñe?

Don Francisco: Doscientas cajas de chicle.

Nona: E buono...

(Don Francisco, sorprendido, toma una caja de chicle y se la entrega a la Nona, que la abre y comienza a masticar. Don Francisco la mira un instante.)

Don Francisco: ¿Se siente bien?

(La Nona asiente con la cabeza.)

Don Francisco: Ma... no puede ser. Pasó un més y medio. ¿No le duele nada?

(La Nona niega. Pausa.)

Don Francisco: Nona... Escúcheme: ya es hora de que hablemos en serio. Yo sé todo lo de la herencia.

(La Nona lo mira mientras mastica.)

Don Francisco: Sí... la herencia... Catanzaro.

Nona: Uh... Catanzaro.

Don Francisco: Los viñedos... la fábrica de pasta.

Nona: ¿Vas a hacer pasta?

Don Francisco: No la herencia. Los mariscos...

Nona: (*Contenta.*) ¡Fideo al vóngole!

Don Francisco: (*Exasperado.*) ¡Ma no... la herencia! (*Grita.*) ¡La herencia, vieja de mierda!

(Don Francisco intenta golpearla, pero jadea, se toma la cabeza y cae pesadamente, balbuceando «Catanzaro». La Nona, impassible, sigue masticando. Apagón.)¹

Alors que l'on retrouve la Nona égale à elle-même (éternel retour de la mastication), l'ellipse est fortement marquée par la transformation de Don Francisco qui a été anéanti (comme son kiosque) par la puissance dévoratrice d'une épouse qu'il croyait promise à une mort prompte et certaine (ce dont l'avait assuré Chicho). Aux « objets-puits sans fond » (l'assiette, le ventre, la marmite) s'ajoutent ici les objets-détritus (les papiers d'emballage, les caisses vides), ce qui témoigne, dès la première image de l'acte, d'un glissement de degré dans le spectacle de la destruction, et de la configuration d'un

¹ *Ibid.*, p. 169-170.

espace grotesque. Alors que dans le premier acte, le grotesque était polarisé autour du personnage de la Nona (en contraste avec les autres justement), il gagne peu à peu du terrain au cours du second volet du drame, et gangrène l'ensemble de l'espace scénique et des personnages. En effet, dans le premier acte, la scénographie n'est pas grotesque ; à rebours de l'espace scénique des grotesques créoles de Discépolo¹, caractérisés par la déformation, la pénurie, la proximité asphyxiante et la décrépitude, la maison des Spadone témoigne au contraire d'un certain confort matériel, notamment avec « l'énorme réfrigérateur », signe d'abondance et de réussite sociale en cette époque où l'électroménager importé n'était pas à la portée de tous :

La acción transcurre, fundamentalmente, en una casona antigua, de barrio. A la vista del espectador aparece una espaciosa cocina, donde hay una mesa para ocho personas, sillas, un aparador y una enorme heladera. A la derecha, la pieza de Chicho: una camita, un ropero y otros datos del típico «bulín» porteño. A la izquierda se insinúa la pieza de la Nona, una cueva por donde este personaje aparecerá constantemente. El espectador tiene que tener la sensación de que, fuera de esos ambientes, la casa posee otros cuartos, un fondo, etc.²

A contrario de l'unique pièce à tout faire des grotesques créoles, l'espace scénique de *La Nona* est divisé en trois espaces figurant des pièces distinctes et cherche à créer l'illusion réaliste d'une continuité de la maison hors-scène. Si cet effet mimétique est contrebalancé par les cagettes de la scénographie, il donne néanmoins l'impression d'un cadre spacieux et structuré par la perspective. Dans ce décor *costumbrista* (par la reconstitution du *bulín* notamment), l'espace grotesque – la chambre de la Nona – est relégué dans les tréfonds du plateau, quasiment repoussé hors-scène, à peine « insinué ». Dans ce premier acte, la Nona entre et sort de sa chambre comme un animal sortirait de sa grotte ou sa tanière, apportant avec elle sa charge grotesque, mais celle-ci n'envahit jamais durablement l'ensemble de l'espace scénique. Dans le deuxième acte par contre, le personnage n'est plus animalisé, mais machinisé, comme en témoigne la mastication qui devient perpétuelle. D'une manière générale, les dialogues s'épurent, le *cocoliche* comique s'estompe, le rythme se fait plus lent, plus épais (on note de multiples occurrences de « pauses » ou même « pause épaisse » dans les didascalies). Le ballet effréné s'est mué en cortège funèbre empoissé : le grotesque constitutif de la Nona a gangréné l'espace scénique (où les objets familiers disparaissent sous les détrit) et s'inscrit dans les corps de tous les personnages. Don Francisco, englouti sous les déchets de son kiosque déchu, est le premier à incarner cette lente contamination du grotesque. Alors qu'il s'apprête à frapper la Nona, il est terrassé par une attaque cardiaque (comme si la grand-mère était magiquement protégée des assauts des autres et du temps) qui le fige dans une position grotesque³, puis le laisse paraplégique et

¹ Sur le *grotesco criollo* et l'intertexte discépolien, voir le chapitre 8.

² Roberto Cossa, *La Nona*, *op.cit.*, p. 129.

³ Le passage (tout comme celui de la mort de Carmelo qui a aussi une attaque cardiaque) rappelle par ailleurs la mort grotesque de Stéfano dans la pièce éponyme de Discépolo, paradigmatique du *grotesco criollo*.

à la charge de la famille Spadone. Figé à son fauteuil roulant, incontinent, baveux, accroché à une petite cloche qui seule lui permet de se faire entendre, le barbon de la farse est devenu un personnage beckettien, machinisé lui aussi, diminué dans son corps comme dans son esprit puisqu'il répète sénilement «*Catanzaro*» au son de sa cloche. Réduit à une pure matérialité grotesque, Don Francisco n'est plus qu'un corps sécrétant (bave, urine, larmes...), encombrant et lourd, déplacé comme un objet par les autres personnages, dans une «*tératologie scénique*¹ », selon l'expression de Sarrazac, digne des pièces de Beckett.

(En la pieza, Marta le tiende una cuchara a Don Francisco y este se niega con la cabeza. Marta le limpia la boca le saca la servilleta y le pone una campanita en la mano.)

Don Francisco: Catanzaro... Catanzaro.

(Marta vuelve a la cocina.)

Marta: Dejó la mitad.

*(María toma las sobras del plato de Don Francisco y las echa en el de la Nona, que sigue comiendo. María se sienta y todos, menos Carmelo, comen un rato en silencio.)*²

(Al encenderse la luz, Don Francisco sonríe, pero sigue tocando la campanita.)

Don Francisco: Catanzaro... Catanzaro...

(Marta le saca la campanita de la mano y lo toma por los hombros.)

Marta: Agarralo por los pies, tío.

(Marta y Chicho levantan a Don Francisco y lo trasladan a la cama.)

Chicho: ¿Habrà orinado ya? Anoche mojé todo.

(Lo acuestan. Marta lo arropa.)

Don Francisco: *(En tono plácido.)* Catanzaro... Catanzaro.

Chicho: Don Francisco, ¿orinó ya?

(Marta toma la campanita y se la pone en la mano.)

Marta: Y ya sabe. Si precisa algo, haga sonar la campanita.

Chicho: Especialmente si quiere ir al baño. ¿Me oyó, Don Francisco? ¿Me oyó?

Don Francisco: *(Molesto.)* Catanzaro... Catanzaro...³

La paralysie et l'anémie de Don Francisco s'opposent à la mastication perpétuelle de la Nona, bien que tous deux soient des personnages régressifs (dont il faut s'occuper comme des enfants). Cela met en évidence la disjonction des lignes temporelles (circulaire pour la Nona, décadente pour les autres). Chez les Spadone comme dans le kiosque dévasté, domine à présent une sensation de pesanteur, d'asphyxie et de clôture de l'espace, typique du grotesque discépolien, qui contraste avec la légèreté spatieuse et tourbillonnante du premier acte (lequel s'apparente plutôt à un grotesque

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belfort, 2002, p. 58.

² Roberto Cossa, *La Nona, op.cit.*, p. 171.

³ *Ibid.*, p. 173-174.

bakhtinien¹). La force destructrice de la Nona colonise progressivement l'ensemble du drame : Carmelo perd son emploi, puis meurt d'une attaque alors qu'il allait s'en prendre lui aussi à sa grand-mère, Anyula succombe empoisonnée en buvant un breuvage destiné à la Nona, Marta se prostitue pour apporter de l'argent puis périt de la syphilis, María veuve retourne dans sa famille à Mendoza, et Chicho unique survivant avec la Nona se suicide dans le dénouement. La disparition progressive des membres de la famille (ponctuée à plusieurs reprises de didascalies indiquant que la Nona regarde et « continue à mastiquer ») est doublée par l'évidement graduel de la maison puisque la famille doit vendre d'abord l'électroménager, puis les meubles et à la fin même les portes et les fenêtres, pour subvenir à ses besoins. L'espace scénique familier de la salle à manger de classe moyenne devient alors peu à peu un espace fantomatique, oscillant entre le grotesque des montagnes de déchets, et l'expressionnisme d'une semi-pénombre cauchemardesque. Le comique n'a pas forcément disparu de ce second acte, mais il est moins évident, moins ancré dans la situation et la partition dramatique, ce qui laisse à la mise en scène le choix d'une interprétation forçant le comique ou y tournant résolument le dos. Le dénouement de la pièce fait office d'état des lieux de la destruction quand la Nona s'étonne de ne voir plus personne dans la maison :

Nona: Bonyorno...
(Mira a uno y otro lado, hasta que va a sentarse junto a Chicho. Se hace una pausa prolongada.)
 Nona: ¿E Carmelo?
 Chicho: Murió, Nona.
 Nona: ¿E Anyula?
 Chicho: Murió.
 Nona: ¿E María?
 Chicho: Se fue.
(Se hace una pausa prolongada.)
 Nona: ¿E la chica?
 Chicho: ¿Qué chica?
 Nona: Cuesta chica... que iba e venía... *(Hace un gesto con la mano de ir y venir.)* Buuuu...
 Buu...
 Chicho: ¿Marta?
 Nona: ¡Eco!
 Chicho: Murió también.
*(Pausa prolongada.)*²

Tout comme l'espace scénique s'est vidé, le dialogue aussi s'épure jusqu'à l'inconsistance, et le rythme s'empoisse jusqu'à la paralysie : c'est toute l'action dramatique qui est phagocytée par la

¹ Voir le chapitre 8 où cette opposition entre les deux grotesques est développée.

² *Ibid.*, p. 193.

puissance destructrice de la Nona et qui se meurt sous nos yeux, comme le matérialise ensuite le suicide de Chicho qui, par ses stratagèmes, était le moteur de l'action dramatique. À rebours de cette autodestruction de la famille et du drame, la Nona rebondit à ce que lui dit Chicho comme si de rien n'était, et continue sa trajectoire masticatoire circulaire, où les jours sont synonymes de plats (vendredi, c'est le pot-au-feu, samedi les grillades... etc.), c'est-à-dire où le passage du temps n'est qu'un éternel retour – grotesque – du manger et du renaître.

Nona: ¿Qué yiorno e oyi?

Chicho: Viernes.

Nona: Viernes... ¡Pucherito! Ponele bastante garbanzo, ¿eh? ¿Compraste mostaza? Tenés que hacer el escabeche, que se acabó... E dopo un postrecito... Flan casero con dulce de leche...

(A medida que la Nona habla, Chicho se levanta y, como un zombie, retrocede hacia su pieza y se tira en la cama.)

Nona: Domani podé hacer un asadito... Con bastante moyequita... Y a la doménica, la pasta.

(Chicho, en la penumbra de su pieza, se tapa los oídos con las manos.)

Nona: Ma... Primo una picadita... un po de salamin... formayo... aceituna... aqoise picadito... mortadela... e un po di vin.

(Desde la habitación de Chicho llega el sonido de un balazo. La Nona no se inmuta. Saca un pan del bolsillo del vestido y se pone a masticar. Las luces se van cerrando sobre la cara de la Nona, que sigue masticando.)¹

La puissance évocatrice de la Nona comme figure de la dévoration est saisissante : telle la mère-grand du chaperon rouge ne faisant plus qu'un avec le grand méchant loup, la Nona avale tout sur son passage. On est bien loin des figures de tyrans autoritaires, et pourtant, la voracité irrépressible du personnage est une puissance de destruction en acte. La Nona évoque le mythe grec d'Érysichton, le roi autophage qui alla jusqu'à se dévorer lui-même pour satisfaire la Faim, comme nous le rappellent les quelques vers d'Ovide en épigraphe. Peu importe que Cossa soit lecteur de classiques antiques ou non, l'image dit une angoisse qui plonge ses racines à l'aube de nos civilisations, et frappe au plus profond de l'imaginaire et de l'inconscient collectif. Elle renvoie à ce que la philosophie appelle la « pléonexie »², c'est-à-dire l'avidité insatiable, le désir d'avoir toujours plus, et surtout plus que les autres, voracité boulimique qui se change vite en force dévastatrice. Au cœur de l'angoisse provoquée par la pléonexie, que l'on retrouve quasiment dans toutes les cultures, comme l'a montré Marcel Mauss³, il y a le paradoxe entre une faim abstraite (et par conséquent illimitée) et l'absorption concrète d'un monde, voué de ce fait à la destruction. En ce sens, la glotonnerie de la Nona est un spectacle

¹ *ibid.*, p. 193-194. Cet extrait suit immédiatement le passage précédemment cité.

² Voir Anselm Jappe, *La société autophage*, *op.cit.*, p. 153-154. Voir aussi Dany-Robert Dufour, *Pléonexie : « Vouloir posséder toujours plus »*, Lormont, Le bord de l'eau, 2015. Dufour, philosophe néolacanian, fait de la pléonexie un caractère « naturel » de l'être humain, essentialisme alarmiste qui nous paraît tout à fait discutable. Il semble certain néanmoins que c'est un trait saillant de l'humanité du XXI^e siècle, à l'heure du capitalisme de marché.

³ Voir Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.

grotesque de l'anéantissement. Or, même si la Nona, dans sa monstruosité débordante, est aux antipodes de l'impersonnage transparent de *Telarañas*, on retrouve dans les deux figures le motif du stade oral fusionnel et narcissique. Maintien forcé pour le gamin, trajectoire régressive pour la grand-mère : aux deux bouts de la chaîne générationnelle, une même oralité narcissique en-deçà du sujet. Comme précédemment, il ne faut pas entendre le narcissisme comme un égoïsme exacerbé, mais comme l'impossible distinction entre le moi et le non-moi qui fait que le narcissique « avale le monde », dans un délire fusionnel de satisfaction immédiate des désirs, marqué par la régression vers les pulsions orales de la toute petite enfance. Anselm Jappe explique :

[...] le narcissique [...] perçoit, comme le nouveau-né, le monde entier comme une extension de son moi. Ou, pour mieux dire, il ne conçoit pas de séparation entre le moi et le monde – parce qu'il ne peut accepter la séparation originariaire d'avec la figure maternelle. Pour nier « magiquement » cette séparation douloureuse, et les sentiments d'impuissance et de détresse qu'elle entraîne, il vit le monde entier, y compris ses semblables, comme une expression de son moi. Évidemment, il le fait de manière inconsciente. Derrière une apparente normalité, se cache chez le narcissique adulte, une impossibilité de reconnaître les « objets » – au sens le plus large – dans leur autonomie et d'accepter leur séparation.¹

Par cette mise en rapport des drames avec le narcissisme dévorateur, nous ne cherchons absolument pas à psychologiser ou psychanalyser les personnages : ni le gamin de Pavlovsky ni la grand-mère de Cossa ne sont construits comme des personnages-personnes que l'on pourrait analyser en cure. Loin de toute inquisition des caractères ou de l'inconscient des personnages, nous voulons signaler que ceux-ci, par leur construction dramatique particulière, renvoient à l'imaginaire du narcissisme et de la dévoration ; et en ce sens, ils projettent dramatiquement des angoisses d'anéantissement. Il serait ridicule d'analyser la grand-mère Spadone comme un pervers narcissique (contrairement au personnage du père tyrannique dans *La malasangre*, à la psychologie savamment sculptée) ; et pourtant, c'est un personnage qui puise dans l'imaginaire collectif du cannibale, de l'ogresse et de la sorcière qui sont autant de projections du stade oral narcissique, comme l'a montré Bruno Bettelheim². Le narcissisme (avec ses différents avatars, de la condition fœtale à l'avidité orale) est une tache thématique fondamentale sous la période dictatoriale, qui imprègne puissamment le théâtre indépendant. Notre hypothèse est qu'elle est une projection (consciente ou non) de l'anéantissement, en tant que réalité sociale liée à la répression et au disciplinement. Dans le cas de *La Nona*, la voracité insatiable de la grand-mère évoque aussi le capitalisme de marché (qu'Anselm Jappe relie structurellement au narcissisme³) et la société de consommation, au moment où celle-ci ouvrait

¹ Anselm Jappe, *La société autophage*, op.cit., p. 26-27.

² Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit.

³ « La régression généralisée vers des modes de comportements oraux – qui remontent donc à une toute première phase de la vie, la plus “archaïque” – fait partie d'une infantilisation qui constitue l'un des traits les plus marquants du capitalisme moderne », écrit Jappe (*La société autophage*, op.cit., p. 119). Il rapproche également le mythe d'Erysichthon de la structure

justement ses bras infinis aux Argentins (période de la «*plata dulce*», explosion des importations et de la consommation liée à la politique libérale de la dictature) ; nous aurons l’occasion de revenir sur ce potentiel polysémique du personnage dans le chapitre suivant.

IV. Altérité menaçante et famille paranoïaque : *Tercero incluido* d’Eduardo Pavlovsky et *Cositas mías* de Jorge García Alonso

La répression mise en place par la Junte militaire vise non seulement l’élimination des ennemis politiques (« les subversifs »), mais aussi le disciplinement social d’une société sommée de se conformer à un certain modèle de comportement. Cette injonction disciplinaire à la transparence s’appuie sur un dispositif de pouvoir qui permet la dissémination de la terreur dans le corps social : c’est ce que les militaires appellent les « effets expansifs » de la répression, comme nous l’avons vu en première partie de ce chapitre. Cette infusion programmée de la crainte dans une société sous pression généralise insidieusement une « subjectivité de la peur » chez les Argentins, une tendance aigüe à la paranoïa, une phobie viscérale de la différence perçue comme immédiatement menaçante. Là encore, il ne s’agit pas de dire que tous les citoyens pris individuellement sont cliniquement paranoïaques, mais de déceler des lames de fond qui traversent le corps social et les psychés de chacun de ses membres. Pavlovsky parle de « fantasmagie sociale » pour évoquer la présence latente, chez les individus, du contexte de répression avec son lot de morts et de disparitions (même quand on ne se le figure pas consciemment), et lie cette fantasmagie à ce qu’il appelle un « imaginaire groupal », c’est-à-dire la formation d’un imaginaire dans l’inconscient collectif qui projette d’une certaine manière la fantasmagie sociale, et génère des formes de subjectivités spécifiques¹. De retour d’exil en 1980, Pavlovsky – en tant que psychiatre spécialisé dans les thérapies de groupe – remarque la formation dans l’imaginaire de ses patients de la « figure du suspect », c’est-à-dire d’une tendance à voir l’autre sous un jour menaçant. Il décide alors de travailler sur cet imaginaire à travers la technique

de l’économie capitaliste, en tant qu’elle est fondée sur la « valeur » marchande et donc sur le « fétichisme de la marchandise » en termes marxistes : « Le mythe anticipe ainsi de manière extraordinaire la logique de la *valeur*, de la *marchandise*, de l’*argent* : tandis que toute production visant la satisfaction de besoins concrets trouve ses limites dans la nature même de ces besoins et recommence son cycle essentiellement au même niveau, la production de valeur marchande, qui se représente dans l’argent, est illimitée. La soif d’argent ne peut jamais s’éteindre parce que l’argent n’a pas pour fonction de combler un besoin précis. L’accumulation de la valeur, et donc de l’argent, ne s’épuise pas quand la “faim” est assouvie, mais repart tout de suite pour un nouveau cycle élargi. La faim d’argent est abstraite, elle est vide de contenu », *Ibid.*, p. 7.

¹ Eduardo Pavlovsky, «Lo fantasmático social, lo imaginario grupal», *Lo Grupal*, n° 1, avril 1983, p. 41-50.

du psychodrame (qu'il pratiquait déjà depuis les années 1960¹) de manière à exorciser, par une pratique dramatique thérapeutique, cette subjectivité de la peur qui s'empare insidieusement des sujets.

Sabemos que el sospechado es imaginación nuestra. Lo inventamos. Circulamos el terror de la convivencia con el monstruo. Lo recreamos para el exorcismo. Pero para exorcizarlo tenemos que creer que está allí adentro, en el grupo, al acecho... Recreamos el drama de lo fantasmático social. Lo reinventamos. Tenemos que creer en lo que hacemos, en que nuestro enemigo está allí. Insisto en la creencia... Tenemos la referencia de que en aquel mismo mundo que se llama realidad se desaparece todos los días... Siempre hay un sospechoso dentro del grupo, un elegido por el rol de la sospecha. Sabemos que es un buen compañero. Pero el efecto de la proyección lo transforma en sospechoso. Lo necesitamos para aterrorizarnos. [...] El terror puede durar varias sesiones hasta que alguien dice la palabra que cierra el telón. A veces el terapeuta. El sospechoso vuelve otra vez a ser nuestro compañero. La función ha terminado. Exorcismo grupal en plena dictadura... Como forma de elaborar los miedos y los terrores.²

Cette projection cathartique de la terreur, que Pavlovsky fait de manière délibérée en tant que clinicien, se retrouve également, de manière plus oblique, sur les planches du théâtre indépendant. Que les dramaturges se proposent sciemment ou non de travailler sur les affects et l'imaginaire des spectateurs, il se trouve que la subjectivité apeurée forme une tache thématique saillante dans le théâtre écrit pendant la dictature. Transposée dans les scènes familiales, le théâtre de l'altérité menaçante devient drame de l'intimité assiégée. Or on se souviendra que ce schème du foyer menacé par l'ennemi est aussi un des axes thématiques spécifiques du cinéma de famille propagandiste. Mais là où les comédies zélatrices glorifient la figure de l'homme fort protégeant les siens des assauts de l'extérieur, le théâtre retourne cette ode à l'entre-soi, en faisant de la défense courageuse un délire paranoïaque, grâce aux procédés de l'absurde qui décourent les discours dominants. La figure de proue de ce théâtre absurde de la paranoïa est une pièce de Pavlovsky, *Tercero incluido*, sans doute en raison de la double casquette de dramaturge-psychiatre de ce dernier, d'autant plus que cette œuvre brève a été écrite en 1981, au moment même où Pavlovsky menait dans son cabinet ses psychodrames groupaux sur la figure du suspect. L'influence de la pratique thérapeutique est donc absolument indéniable pour cette courte pièce, composée rapidement dans le cadre du premier cycle *Teatro Abierto*. Il est néanmoins notable que la tache thématique de l'altérité menaçante apparaisse sous la plume d'autres dramaturges, qui eux n'ont pas baigné dans le psychodrame ou la clinique, notamment au tournant des années 1980. Parmi les 21 pièces composant le cycle *Teatro Abierto* de 1981³, on peut citer, outre *Tercero incluido*,

¹ Le psychodrame est une forme de thérapie à base de scénarios improvisés permettant de mettre en scène des problématiques psychiques. Pavlovsky a d'abord une approche intuitive et empirique de cette technique au début des années 1960, quand il travaille dans un hôpital pour enfants, puis il part suivre une formation à New York auprès de Jacob Levy Moreno qui a théorisé cette forme de théâtre thérapeutique. Il est ensuite un des principaux moteurs du développement de cette pratique en Argentine. Voir Eduardo Pavlovsky, «Psicoanálisis y psicodrama», in *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 29-43.

² Eduardo Pavlovsky, «Lo fantástico social, lo imaginario grupal», *op.cit.*

³ Ouvrage collectif, *Teatro Abierto 1981, 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A., 1981. Nous utilisons l'édition publiée pendant la dictature, à peine le cycle théâtral terminé ; elle ne porte pas mention d'un directeur de publication car

For export de Patricio Esteve, *Criatura* d'Eugenio Griffero ou encore *Cositas más* de Jorge García Alonso (que nous analyserons brièvement) dans lesquelles cette tache thématique est structurante.

Tercero incluido a été créée, comme les vingt autres pièces du premier cycle *Teatro Abierto*, au Teatro del Picadero, la dernière semaine de juillet 1981. Mise en scène par Julio Tahier, elle était jouée tous les mercredis, entre *Criatura* de Griffero et *Gris de ausencia* de Cossa¹, chacune étant d'une durée d'une demi heure environ, selon le principe du cycle. Ce format de théâtre bref et enchaîné suppose une scénographie minimale (par manque de moyens et pour pouvoir en changer rapidement), ainsi qu'une grande condensation de l'action. Le système des personnages de la pièce est donc réduit au noyau familial inaugural : le couple. La liste des dramatis personae nous présente El et Ella, pronoms génériques marquant d'emblée une distance avec tout réalisme, mais laissant entendre aussi qu'il pourrait s'agir de n'importe quel couple argentin. Dès l'ouverture, pour la fluidité du dialogue sans doute, l'anonymat est abandonné et on découvre Anastasio et Carmela couchés dans leur chambre conjugale. Mais ce qui devrait ressembler à une plongée directe dans l'intimité est en réalité entravé pour le spectateur par un dispositif scénique particulier : le lit est entouré d'une grande moustiquaire derrière laquelle les personnages sont retranchés, ce qui gêne la visibilité de la scène, obstrue le lien entre regardant et regardé, et crée une barrière avec le spectateur : «*Cama camera rodeada por diez espirales encendidas, un gran mosquitero deteriorado*»². Nous n'avons qu'une seule photographie (et de mauvaise qualité) témoignant de la représentation originale de 1981, mais nous pouvons aussi nous appuyer, en guise d'illustration, sur le projet de théâtre filmé monté par la Télévision Publique Argentine, en hommage à *Teatro Abierto* à l'occasion des 30 ans du retour à la démocratie en 2013³. À l'obstacle visuel que constitue la moustiquaire, s'ajoutent l'obscurité (maintenue quasiment tout au

dans un souci de préserver l'esprit collectif et solidaire du cycle, les auteurs sont considérés d'égale importance, et les pièces rangées par ordre alphabétique des noms d'auteurs. L'ouvrage a été réédité en 1992 chez Corregidor sous la direction de Miguel Angel Giella.

¹ Il ne faut pas oublier que *Teatro Abierto* est un cycle réunissant plusieurs œuvres à la suite, et il est intéressant de lire transversalement les pièces qui étaient jouées ensemble car des réseaux de sens peuvent se former dans leur combinaison. Le choix de grouper les pièces de Griffero, Pavlovsky et Cossa pour la représentation du mercredi ne nous semble pas anodin car elles se font écho et se répondent. *Criatura* est aussi structurée par la question de la paranoïa et de la subjectivité de la peur, alors que *Gris de ausencia*, au contraire, prend le contrepied des deux pièces précédentes dans l'appréhension de l'altérité, en montrant qu'au sein même d'une famille, tous sont des étrangers les uns aux autres.

² Eduardo Pavlovsky, *Tercero incluido*, in Ouvrage collectif, *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, op.cit., p. 207.

³ *Tercero incluido* y est monté dans une version mise en scène par Luis Romero, approuvée et commentée dans le même programme d'hommage par Eduardo Pavlovsky, qui la reconnaît fidèle au texte et au spectacle original. Il ne faut pas oublier néanmoins que le théâtre filmé n'a pas les mêmes enjeux que la représentation théâtrale *hic et nunc* ; les plans de la caméra notamment sont un biais qui peut changer totalement la perception de la pièce. Ici justement, la caméra permet de passer outre la moustiquaire et de créer une proximité avec le visage des acteurs qui est impossible au théâtre. Le film est disponible sur la page youtube de la Télévision Publique Argentine, <https://www.youtube.com/watch?v=Zs4eWNn7HVo>, consulté le 10 août 2018.

long de la pièce si l'on suit les didascalies), ainsi que la position initialement couchée des acteurs qui rendent l'interaction avec le public (par la voix, comme par le regard) plus difficile.



Figure 29 - Tercero incluido de Eduardo Pavlovsky en 1981 et en 2013¹

Ce dispositif scénique particulier traduit dans le rapport entre la scène et la salle l'enjeu fondamental du conflit dramatique, à savoir la question du retranchement, du repli sur soi et de la peur de l'extérieur. Car Anastasio et Carmela vivent cachés dans leur lit comme une cité en état de siège, multipliant les protections (moustiquaires, obscurité, spirales) contre un ennemi mystérieux qui les guette. Si le thème du foyer comme ultime bastion est un lieu commun du cinéma de famille, il est ici détourné jusqu'à l'absurde par la réduction à l'extrême de ce dernier refuge : de la maison-havre de paix, il ne reste plus qu'un lit, et même pas un lit deux places (qui devrait être le couchage ad hoc pour un couple), mais un tout petit lit simple dans lequel les deux protagonistes sont barricadés l'un sur l'autre (à un moment donné, Anastasio tombe du lit pour accentuer l'aspect absurde et comique de la situation) : « ¡Nuestra cama es una trinchera! »² explicite d'ailleurs Anastasio. À partir de cet état de fait saugrenu, le conflit dramatique qui agite le couple est simple : Carmela veut faire l'amour avec Anastasio qui refuse car ils risqueraient alors de se faire surprendre par « l'ennemi ». Autrement dit, le délire paranoïaque du couple en trouble l'harmonie et entrave le lien conjugal, tout comme le dispositif scénique entrave le lien spectaculaire. La mention précisant que la moustiquaire est « détériorée » laisse entendre par ailleurs que la situation n'est pas nouvelle, mais dure depuis longtemps, dans un arrêt indéfini du temps qui est le propre de l'attente. Car le conflit dramatique pourrait se résumer à cela : l'attente d'un ennemi indéterminé qui ne vient jamais. Autrement dit, le noyau de l'action est en lui-même absurde et rappelle Beckett (dont on a dit l'influence sur l'œuvre de Pavlovsky), dans une pièce qui pourrait s'intituler En attendant l'ennemi. Par ce clin d'œil de la structure dramatique, on voit bien comment Pavlovsky se réapproprie les grands thèmes et procédés de l'absurde, tout en les

¹ Sources : Télam et TV Pública Argentina.

² Eduardo Pavlovsky, *Tercero incluido*, op.cit., p. 212.

conjugant avec le contexte socio-historique qui est le sien : à l'attente métaphysique de Godot se substitue celle de l'ennemi, dans un délire paranoïaque qui projette un certain état du corps social. L'indétermination de l'ennemi donne ainsi lieu à des échanges typiquement absurdes où le dialogue rebondit sur des questions purement formelles et fait du sur-place :

Anastasio: ¿Y cómo sabés que fue él?
Carmela: ¿Y por qué decís él?
Anastasio: ¿Y cómo querés que diga?
Carmela: Podrías decir ella por ejemplo.
Anastasio: Podría decir ella pero voy a decir él.
Carmela: Pero yo voy a decir ella.
Anastasio: ¿Por qué hablás en singular? ¿estás segura?
Carmela: ¡Claro!
Anastasio: ¿Por qué estás siempre segura?
Carmela: Porque soy mujer...
Anastasio: ¿Pero viste algo alguna vez? ¿podrías asegurar que es uno solo? hemos comprobado que las espirales que ponemos para ahuyentarlos no dan mucho resultado y eso que son de las especiales, de las que vos sabés...
Carmela: ¡Ah! ¿son de esas? Tenés razón; muchas veces fallan...
Anastasio: ¿Podrías asegurar que son seres humanos o algo parecido?
Carmela: Y... podrían ser monstruos, insectos voladores, torturadores o boy-scout...
Anastasio: Sí, sí, o super hombres o marcianos... ¡No! ¡no! nada de eso ¡es un enemigo en pie de guerra que nos quiere aniquilar!
Carmela: Y si fuera un ejército de perversos sexuales...¹

Le dialogue est sans réelle perspective et tire sa substance de lui-même : il tourne en rond, tout comme le conflit dramatique devient vite une attente pour l'attente, évacuant son horizon ; c'est un pur présent qui n'est plus tendu vers aucun futur. La clef de construction de l'action comme des dialogues est le décalage qui s'opère entre les désirs et la perception de la réalité des deux personnages. L'absurde se loge dans l'agencement qui croise scène conjugale et guerre des tranchées, désirs intimes et urgences publiques, positions sexuelles et formations guerrières. Les dialogues ne se privent pas de parallèles grivois jouant sur la corde accommodante du comique graveleux, toujours à partir de la différence de perception par l'un et l'autre ; citons à titre d'exemples le recoupement entre le Kama-Sutra et l'art de la guerre de Clausewitz, le jeu autour de l'expression «*hubo guerra*» qui peut signifier en argot argentin qu'il y a eu des ébats amoureux, ou encore la scène de climax où l'on comprend qu'Anastasio a cédé aux avances de Carmela, même si la situation est camouflée par le dispositif scénique et une rhétorique porno-guerrière assez limpide, qui compense les obstacles spectaculaires visuels par une transparence relativement facile du comique, de manière à maintenir le lien avec le public :

¹ *Ibid.*, p. 207.

Carmela: ¿Me tocaste?
 Anastasio: ¿Qué decís?
 Carmela: ¿Quién me toca? ¿Sos vos?
 Anastasio: (*Muy alarmado.*) ¿Quién te toca? ¿debe ser el enemigo!
 Carmela: (*Muy sensual.*) ¿Seguro que no sos vos tesorito?...
 Anastasio: Y yo no soy tan largo... además tengo guantes, ¿me reconocerías!
 Carmela: (*Feliz.*) Entonces ¿no sos vos?... (*Ruido.*)
 Anastasio: ¡Quién te toca!, ¡quién te toca!, ¡Voy a matarlo! ¡Prendo la luz! ¡Preparados! ¡Viva la patria aunque yo perezca!
 Carmela: ¡No prendás! ¡esperá un ratito!
 Anastasio: Para qué esperar, según Clausewitz las indecisiones son la causa de las grandes derrotas. ¡No se puede esperar más!
 Carmela: (*Agitada.*) Esperá un poquito...
 Anastasio: ¡No aguanto más!
 Carmela: ¡Un poquito nada más y ya está!...
 Anastasio: ¡Por poquito los polacos perdieron Varsovia! ¡Me voy!, ¡me voy!
 Carmela: ¡Esperá un poquito y nos vamos juntos!
 Anastasio: ¡No espero más!, ¡estoy harto de esperarte! ¡Esto se acabó! ¡Viva la patria!
 Carmela: ¡Esto es maravilloso Anastasio! (*Jadea.*) ¡Es increíble! (*Ruido.*)
 Anastasio: ¡Por fin hablás en lenguaje guerrero! ¡Es la exaltación del lenguaje guerrero! Clausewitz lo define en el capítulo V. (*Ruido.*)
 Carmela: Si esto es la guerra, ¡Viva la guerra! ¡Que siempre estemos en guerra!
 Anastasio: ¡Mi amor! ¡ahora somos un ejército! ¡juntos venceremos!
*Ruido muy intenso y en aumento. Luces quebradas no permiten ver qué pasa.*¹

Les croisements entre le sexe et la guerre tissent l'absurde et le comique, mais ils sont aussi au service d'une déconstruction en règle des discours de la dictature. Les allusions à la rhétorique de la Junte² sont légion dans la bouche d'Anastasio qui est, en fin de compte, une sorte de parodie absurde des militaires. Le parallèle entre la société et la famille, hautement exploité par la dictature, est repris de manière récurrente dans la pièce qui met en évidence la colonisation, par la politique publique de répression, des replis de l'intimité privée :

Carmela: ¡Pero nosotros no estamos en guerra!
 Anastasio: ¿Cómo no estamos en guerra! ¿qué clase de argentina sos? ¿cómo pensás así llevar el país adelante? ¡Es el odio que le tenés a Martínez de Hoz lo que te envenena!³
 Carmela: Yo no llamaría a esto una guerra, a lo sumo es una pequeña batalla familiar, algo privado...
 Anastasio: ¡No hay cosas privadas! Una suma de cosas privadas hacen una batalla familiar y muchas batallas familiares hacen la guerra total. ¡Estamos en guerra!

¹ *Ibid.*, p. 211.

² Voir le chapitre 6 pour le détail des éléments clefs de la rhétorique des militaires au pouvoir.

³ Martínez de Hoz était le ministre de l'Économie sous la Junte, grand artisan de l'ouverture ultra-libérale. Sa mention ici est un clin d'œil comique envers le public.

Carmela: ¿Vos hablaste con los vecinos?

Anastasio: ¡Yo no hablo con los vecinos!

Carmela: ¿Entonces, ¿cómo sabés que están en guerra?

Anastasio: ¡Porque es la primera vez que cada familia es una célula de una gran nación!¹

Nous voilà revenus à la cellule d'Auguste Comte, dans sa version amendée par les juntas militaires sudaméricaines, dans un chassé-croisé entre rebondissements absurdes et parodie limpide des discours du pouvoir. Si la temporalité du drame est enlisée dans une attente infinie, on observe néanmoins une certaine inflexion autour d'une longue ellipse qui n'est pourtant perceptible qu'au lecteur (ou spectateur) attentif. En effet, après le climax constitué par l'orgasme militariste cité ci-avant, il se produit une courte pause durant laquelle les personnages sont endormis, puis se réveillent, et l'attente recommence à l'accoutumée :

Carmela: ¿Qué te pasa?

Anastasio: ¡Nada! (*Se coloca protector en la cabeza.*)

Carmela: Te conozco, ¿qué te pasa?

Anastasio: Creo que deberíamos prepararnos, podría volver a atacar de improviso y ya sabés lo que dice Clausewitz...²

Tout semble indiquer que ce réveil se situe dans la continuité temporelle de ce qui précède, et il est fréquent de lire dans les résumés de la pièce que celle-ci se passe en une nuit. Et pourtant, un indice révèle qu'il s'est en réalité écoulé quasiment un an entre la première partie du drame et ce second volet. Au début de la pièce, Anastasio nous apprend qu'ils sont épiés par l'ennemi depuis environ deux mois ; or Carmela indique après l'ellipse : «[...] *hace un año que estamos en esto, ¡sólo hicimos el amor el nueve de julio pasado y me hiciste cantar el himno!...*». Outre la juteuse allusion à la fête nationale (toujours dans la perspective de croiser réjouissances publiques et plaisirs intimes), l'allusion nous renseigne sur cet imperceptible passage du temps qui donne épaisseur et substance à l'attente, sous ses airs d'éternel présent. Un autre glissement s'opère, dans le personnage de Carmela qui se désolidarise petit à petit du délire paranoïaque de son conjoint : elle qui était aussi convaincue de l'existence de l'ennemi (malgré ses désirs charnels) se trouve confrontée à l'évidence de sa disparition. En ce sens, on sort progressivement de l'enchaînement absurde et circulaire de l'action et du dialogue, pour s'acheminer vers un dénouement qui met en exergue la folie d'un seul des deux personnages, Anastasio, celui qui a aboli les relations humaines sur l'autel de la paranoïa va-t-en-guerre :

Anastasio: [...] (*Ruido muy fuerte.*) ¿Oíste un ruido?

Carmela: Es un ómnibus.

¹ Eduardo Pavlovsky, *Tercero incluido*, op.cit., p. 209.

² *Ibid.*, p. 211.

Anastasio: No, no es un ómnibus.
 Carmela: Te digo que es el 10.
 Anastasio: ¡No! ¡Es el enemigo!
 Carmela: ¿Ves que el loco sos vos? Es el 10 que está dando la vuelta a la plaza.
 Anastasio: ¡Es el enemigo! ¡Atención! ¿Dónde está la escopeta?
 Carmela: ¡Loco! ¿qué vas a hacer con la escopeta?
 Anastasio: ¡Voy a aniquilarlo!
 Carmela: ¡Pero si es un ómnibus lleno de gente pacífica! Mirá, viene dando la vuelta para aquí. (*Mirando por la ventana.*)
 Anastasio: (*Va a la ventana.*) ¡Qué absurda sos! ¡Es el enemigo disfrazado adentro de un tanque albanés, los conozco muy bien! ¡Son tanques camuflados de ómnibus llenos de soldados disfrazados de gente!
 Carmela: ¿Y el colectivo?
 Anastasio: ¿El colectivo? ¡es el capitán! así entraron los rusos en Varsovia... en cuanto pasen los acribillo...
 Carmela: ¿Pero qué vas a hacer? ¡Cómo le vas a tirar al 10! ¡Viene repleto de gente! ¡hoy es domingo y viene repleto del Oeste!
 Anastasio: ¡Del oeste viene el enemigo! (*Gritando.*) Han invadido los templos, las escuelas y ahora vienen a destruirnos aquí a nuestra propia casa. (*Toma la escopeta, apunta.*)
 Carmela: No tirés, no tirés, es el diez.
 Anastasio: Viva la Patria. (*Dispara. Se mete debajo de la cama.*)
 Carmela: (*Mirando por la ventana.*) Le pegaste al colectivo y a una vieja.
 Anastasio: (*Riendo a carcajadas.*) Al capitán, al capitán.
 Carmela: Se lo llevan entre varios, está herido. [...] A la vieja la sacan muerta. Que en paz descanse. La gente está desesperada. Corren por la plaza desesperados.
 Anastasio: ¡Cobardes, cobardes!
 Carmela: Son inocentes.
 Anastasio: No hay inocentes. (*Ríe.*) En la guerra no hay inocentes. Son accidentes de rutina. (*Llora. Un ruido muy intenso. Anastasio temblando de miedo sube a la cama y se arrincona en ella. [...]*).¹

Ici, le dialogue ne suit plus un fonctionnement absurde (rebondissant sur lui-même et tournant à vide comme précédemment), mais accompagne l'action dramatique dont le moteur est la folie d'Anastasio. C'est sa perception de la réalité qui est absurde et déformée, et non plus le mécanisme dramatique. En ce sens, ce dénouement opère une double mise à distance de la vision du monde guerrière du personnage et dénonce le délire paranoïaque de l'intimité assiégée. Ce rebondissement de l'action s'appuie sur une divergence cette fois-ci réelle entre les personnages (au-delà d'une guerre des désirs et des mots ou d'un ping-pong dialogique comme avant) : alors qu'Anastasio se retranche une nouvelle fois dans le lit-bastion, Carmela se tourne vers l'extérieur (la fenêtre qui ouvre sur le hors-scène) et se fait la garante d'une vision non biaisée de la réalité, dans une scission définitive entre le

¹ *Ibid.*, p. 212-213.

fou absurde et le personnage sensé qui lui fait contrepoint. Cette dynamique qui renverse l'absurde dans le dénouement marque une ouverture presque didactique vers le spectateur (la fenêtre ouverte étant comme une invitation à voir la réalité, à sortir du délire paranoïaque), mais nous reviendrons sur cette question de la réception et du message politique dans le chapitre suivant. Cependant, au-delà des allusions dénonçant la répression orchestrée par la dictature, *Tercero incluido* met surtout en exergue la dissémination d'une subjectivité de la peur mortifère. Par l'absurde et le comique, Pavlovsky démonte les mécanismes de cette expansion de la terreur et en sape les fondements. Beaucoup de critiques analysent par ailleurs la pièce comme une œuvre prémonitoire annonçant la guerre des Malouines qui éclatera un an plus tard en 1982. Comme dans le cas de *El campo* de Gambaro¹, plutôt qu'une illumination sibylline, nous préférons y voir une sensibilité aigüe aux mécanismes sous-jacents du pouvoir, dont les événements à venir (camps de concentration pour l'un ou guerre des Malouines pour l'autre) sont un aboutissement. Autrement dit, *Tercero incluido* met en lumière la nécessité pour le pouvoir de maintenir une vision du monde binaire et belliqueuse, parce que l'usage d'une force démesurée ne peut se justifier qu'à l'aune d'une menace imminente ; la pièce n'est pas une prémonition de la guerre des Malouines, mais elle met le doigt sur les processus qui y conduiront.

Dans *Cositas mías*² de Jorge García Alonso (autre opus du cycle *Teatro Abierto* 1981), le rapport au contexte socio-historique est beaucoup moins évident. Cette pièce brève, composée de cinq petites scènes, est une grande parodie absurde, une bouffonnerie loufoque, qui peut sembler à première vue sans queue ni tête, mais derrière laquelle on discerne des problématiques typiques de la période que nous étudions : l'émergence de la société de consommation d'une part, mais aussi le schème de l'ennemi intérieur et de l'intimité assiégée. L'intrigue est tout à fait rocambolesque : dans un magasin, Raúl et Mabel, petit couple ordinaire de classe moyenne, se laissent prendre au baratin d'un vendeur persuasif et achètent à crédit une chaise et un fauteuil. Or Raúl développe une relation adultère avec la chaise, alors que Mabel se vautre elle aussi dans le stupre avec le fauteuil (au point de tomber enceinte et d'engendrer une mini-chaise !). Mais petit à petit, le fauteuil et la chaise se révèlent être des ennemis démoniaques qui réduisent leurs anciens possesseurs en esclavage jusqu'à ce que le vendeur revienne pour les libérer en leur offrant de nouveaux produits. Deshumanisation des relations humaines, personnalisation des objets, étouffement des individus dans un monde de choses, esclavage face au consummérisme, ce sont là des thèmes archétypaux des périodes d'ouverture forcenée à la consommation (que l'on retrouve, d'une autre manière, dans le Nouveau Roman français par exemple, mais aussi dans le théâtre argentin de post-dictature). Cependant la caractéristique de la pièce est de

¹ Voir chapitre 6.

² Jorge García Alonso, *Cositas mías*, in Ouvrage collectif, *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, op.cit., p. 103-113.

croiser ces problématiques générales au monde occidental avec d'autres lignes sémantiques sous-jacentes, qui résultent du contexte autoritaire. Outre les ressorts de l'action complètement absurdes, une autre spécificité formelle de la pièce qu'il faut souligner est la présence d'un chœur chantant et dansant, et le rôle prépondérant d'un compositeur et d'une chorégraphe pour la mise en scène¹, ce dont il faut souligner l'originalité après plusieurs décennies dominées par le réalisme et la méthode Stanislavsky sur les planches portègues. Cette petite comédie absurde de García Alonso est donc tout à fait atypique dans le champ théâtral, mais on y retrouve néanmoins des convergences thématiques et sémantiques avec les autres pièces de la période, notamment l'axe de l'altérité menaçante, même si l'Autre y est réifié jusqu'à n'être plus qu'un meuble de salon.

La scène d'exposition présente le moment initiatique de la vente. Or celle-ci est construite comme une parodie des scènes où le héros est soumis à la tentation, comme dans les grands opéras wagnériens², et surtout comme dans la tradition des *autos sacramentales* du siècle d'or. Le Vendeur y incarne la voix du Mal et du péché tentateur, relayée par le chœur qui incite le couple à succomber, tout comme dans les *autos* la musique et le chœur accompagnaient toujours la voix de la Tentation (avec tout un jeu de contrepoints musicaux typiques de ce théâtre allégorique)³.

Vendedor: (*La toma de un brazo suavemente, seduciéndola a que se siente.*) ¿Y si lo prueba?

Mabel: (*Se recuesta y pone de pie al momento.*) ¡No!

Vendedor: Observe sus brazos... aquí hay en qué apoyarse... firmemente... (*La ronda.*) ¿Y su suavidad?... (*Acaricia su forro.*) ¿No ha pensado en su suavidad?

Mabel: (*Acaricia el forro, parece seducida.*) ¡Por Dios!...

Vendedor: (*Rondándola.*) Su ritmo... (*Sacude suavemente los resortes.*) ¡Su música!... ¡El gemir de sus entrañas!

(*Entran cuatro actores que bailan y cantan una melodía apropiada a la ocasión.*)

Vendedor: (*Más seductor.*) ¡Armado con resortes inablandables! ¡Duros!... ¡Machos!...

Mabel: (*Repite erotizada.*) ¡Duros y machos!... ¡Oh! señor... ¡mi marido! ¡Temo por mi marido! ¡Qué hará mi marido!...

Vendedor: (*Se corta la música. Se acerca bailando a la salida y desde allí dice «Sugestivo».*) ¡El... pagará las cuotas del uno al cinco de cada mes!...

Mabel: ¡He caído! ¡Estoy perdida!...⁴

¹ La pièce a été créée en juillet 1981 au Teatro del Picadero (comme toutes les autres pièces du cycle *Teatro Abierto*), dans une mise en scène de Villanueva Cosse, avec la participation de Juan Félix Roldán comme compositeur et musicien sur scène, ainsi que d'Esther Ferrando comme chorégraphe.

² Nous pensons tout particulièrement au *Parsifal* de Wagner.

³ Voir Ignacio Arellano et J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003. Voir aussi à titre d'illustration (parmi des centaines d'exemples possibles) le duel chanté entre *La Culpa* et *El Entendimiento* et leurs chœurs-cortèges respectifs dans *Los encantos de la Culpa* de Calderón.

⁴ Jorge García Alonso, *Cositas mías*, op.cit., p. 107.

À travers la parodie satyrique du *topos* de la scène de Tentation (notamment dans sa version allégorico-didactique de *l'auto sacramental*), l'érotisation du rapport à l'objet renvoie aux affects joyeux que procure l'acte d'acheter. Or nous avons vu que ces affects joyeux de l'acheteur compulsif se mêlent, dans la décoction sociale des années de plomb, aux affects tristes liés à la répression, et c'est ce que montre la pièce de manière subtile. Car tout au long de la pièce, Mabel et Raúl naviguent sur une bande étroite entre le plaisir d'acheter et la peur qui les prend aux tripes. Cette phobie, c'est d'abord celle de la saleté, du désordre et du monde extérieur, dans la scène 2, quand Mabel est prise d'une hystérie ménagère qui touche à la paranoïa de l'impureté.

Mabel: ¡Mirá la verja! ¡Mirá la verja! ¡La pintamos hace un mes! ¡Y los árboles! ¡Fijate cómo están los árboles de la cuadra!

Raul: (*A Mabel que no cesa de alejarse.*) ¡Está bien, querida! ¡No hace falta que les pases limpiamuebles!

Mabel: ¡Son los chicos del barrio! ¿Por qué los dejan andar por la calle, destrozando y confundiéndolo todo? Hay que sacarlos a horas determinadas. Son los niños los que afean la ciudad. ¡Miren cómo ensucian la vereda! ¡Miren los baches que hacen al correr! ¡Por donde juegan sólo quedan escombros!

Raul: ¡Querida! ¡Ya te quedó bien el cordón de la vereda!

Mabel: Hay que tenerlos bien guardados en sus casas. Dejarlos salir sólo a la azotea... o al pozo de aire... que corran, ¡sí! ¡Pero por el pulmón de manzana! ¡Nada de salidas! ¡En su casa y aprendiendo!

Raul: ¡La estatua de la placita ya la limpiaste el jueves pasado!

Mabel: Aprendiendo que de la transpiración de las multitudes salen vahos que marchitan la piel. ¡Desodoricen, niños! ¡Desodoricen!

Raul: ¡Ya está bien con los columpios! ¡No te subas a ese edificio que es peligroso!

Mabel: ¡Nunca les dijeron que los alientos mal cuidados empañan los cristales hasta alturas increíbles! Ya deberían amar el FLUOR X L que protege y purifica nuestras bocas!

Raul: ¡La cornisa es muy estrecha! ¡Te vas a caer!

Mabel: ¿Acaso no saben que el humo que sube de las calles se transforma en nubes que nos saturan con las lluvias de alquitrán? ¡Ármense de filtros depuradores, niños! ¡Conserven el sabor, no la inmundicia!

Raul: ¡¡¡Cuidado, querida!!!

El Coro canta, eufórico, el valor de la limpieza. Luego, al ver a Mabel caída, le ofrece el sillón para que comparta con él la experiencia vivida.¹

Le comique repose ici sur la gradation absurde des ambitions de nettoyage de Mabel : à la surenchère de plus en plus farfelue correspond en plus l'éloignement de la protagoniste, toujours plus loin vers l'extérieur, et plus haut, jusqu'à la chute (qui fait écho à la chute morale dans le péché à la scène précédente). Mais derrière le drame parodique de cette Icare de la propreté, le zèle purificateur, la manie de l'enclosure, la phobie des masses et du désordre rappellent étrangement le contexte

¹ *Ibid.*, p. 108.

politique autoritaire et le repli sur soi que souffre la société argentine. L'ode au nettoyage n'a pas la neutralité du divertissement musical dans un pays où règnent la terreur et l'injonction à la transparence. Et si la scène accompagnée du cœur peut rappeler parodiquement, dans sa forme, *Mary Poppins* ou *Blanche Neige* chantant gaiement le plumeau à la main, on est loin de l'insouciance des studios Disney¹. La scène suivante est un monologue de Mabel, dans lequel on apprend que c'est son amant – le fauteuil – qui l'oblige ainsi à repousser les frontières du nettoyage même hors de la maison, telle une pionnière zélée de la propreté en terres hostiles. S'y esquisse ainsi le thème de l'expulsion du foyer par un ennemi qui l'aurait conquis, revers parodique du motif du bastion assiégé, d'autant plus que les ennemis sont les meubles de la maison, incarnation parfaite de la cinquième colonne puisqu'on ne pouvait pas trouver d'ennemi intérieur plus sournois que le mobilier de la décoration intérieure, justement. Le motif traditionnel du triangle amoureux se conjugue à celui de l'ennemi menaçant, dans un sommet d'absurde :

Mabel: (*Acurrucada junto a Raúl.*) ¡Qué gracioso! Estamos aquí afuera... pasando el fin de semana en el jardín... muertos de frío... sin acceso a la cocina, al baño, al dormitorio, ¡a nada!

Raul: Vos tenés la culpa. ¡Cómo pudiste haberle dado la llave de la casa al sillón!

Mabel: No pensé que iba a usarla... (*Se mueven con frío.*) [...]

Raul: Un sillón como ése puede hacer... ¡muchas cosas!...

Mabel: ¡Ah!... ¡Ahora le hacés justicia!

Raul: ¡Debo reconocer que lo menosprecié como enemigo!

Mabel: Enemigo y... ¡rival!

Raul: ¿Qué decís?... ¿Acaso él fue tu?...

Mabel: ¡Estoy embarazada!

Raul: ¡No digas ridiculeces! ¡Uso anticonceptivos!

Mabel: ¡No es tuyo!

Raul: ¡Esperá! ¡Un momento!... ¡un momento!...

Mabel: ¡Un momento, no! ¡Cuatro meses! [...] ¿Qué tendré, Raúl? ¿Un niño o... un «qué»?

Raul: ¡Es asunto de ustedes!

Mabel: ¡Vos me abandonaste por esa silla!

Raul: (*Que vuelve a mirar por el ojo de la cerradura.*) ¡No me hablés de esa perjura! (*Gritando.*) ¡No la abracés así!... ¡Estás deshojando su pudor con tu asiento aterciopelado! (*Grita.*) ¡Dejala, hijo de puta! ¡Es mi silla! (*Golpeando la puerta.*) ¡Abran! ¡Abran carajo! ¡Es mi casa!²

Dans cette parodie des motifs argentins de l'intrusion et de la captive, la chaise et le fauteuil font office de nouveaux barbares démoniaques (si l'on reprend la grille de lecture de l'axe civilisation et barbarie), comme le figure la danse menaçante du cœur quand le couple éploré essaie de pénétrer à l'intérieur de la maison : «*Entra el Coro, con actitudes y gestos agresivos, cantando*

¹ *Blanche Neige*, premier long-métrage d'animation Disney est sorti en 1937 et *Mary Poppins* en 1964.

² Jorge García Alonso, *Cositas mías, op.cit.*, scène 4, p. 109-110.

amenazadoramente. Da una imagen de monstruosidad, con aspecto de fetiche »¹. Cet ameublement endiablé pousse jusqu'à l'absurde le mécanisme binaire par lequel l'altérité perd toute trace d'humanité jusqu'à devenir monstre ou objet maléfique. Dans cet univers d'objets animés, la paranoïa qui habite les protagonistes est telle que même les objets censés symboliser le confort du petit nid douillet (douceur du fauteuil de velours molletonné) se transforment en ennemis menaçant. C'est le revers du conte de la Belle et la Bête où les objets magiques servent à apprivoiser l'altérité et habiter son monde (comme les « objets transitionnels » en psychanalyse)². Mais la peur du couple est mise à distance par l'absurde et le comique, qui s'appuient aussi sur un usage parodique des formats télévisuels³. Le feuilleton mélodramatique (dans sa fameuse version sud-américaine, la *telenovela*) est une référence privilégiée pour créer le décalage absurde entre la grandiloquence héroï-comique des dialogues et l'incohérence de la situation. En témoigne par exemple la fin du monologue de Mabel dans la scène 3, avant que le contre-couple d'ameublement (la chaise et le fauteuil) ne prennent définitivement le pouvoir :

Mabel: [...] (*Pretende sentarse sobre el sillón.*) ¡Dejame sentarme... un poquito!... Te estás volviendo pretencioso. ¡Te instalé en mi living! Después te pasé al comedor. ¡Ahora estás en mi dormitorio! ¿Qué es lo que pretendés? ¡Eh! ¡Te he dado las mejores horas de mis días! ¡Si él sospechara que te amo!... (*Le acerca una mano a su respaldo.*) ¡Dios! ¡Y tener que soportar tus rechazos! (*Ahora la silla se interpone entre Mabel y el sillón.*) ¿Qué es esto? ¡Celos! ¿No te pareció suficiente alejarme de Raúl?... ¡Ahora querés alejarme de él! ¡Estás loca si crees que te lo voy a permitir! ¡Fuera! ¡Fuera! (*La tira sobre el sillón.*) ¡Dios! ¡Delante mío! (*Se tapa los ojos.*) ¡Fuera! ¡Fuera! (*Intenta separarlos.*) ¡Es una porquería lo que hacen! ¡Un asco! ¡Ah! (*Los separa, pero, ahora, el sillón parece querer retener a Mabel*) ¡Dejame! ¡Concupiscente! ¿Por qué me retenés, pornográfico? ¡Promiscuo! ¡Orgiástico! (*El Coro irrumpe con una de esas típicas canciones televisivas que invitan a los niños a irse a dormir.* [...])⁴

Le passage est d'autant plus comique que, contrairement à la traditionnelle scène de crêpage de chignons « télénovelesque » haute en mouvements et bousculades de tout acabit, Mabel est seule face à un objet. La dispute lacrymogène est réduite à un monologue hystérique ; et le décalage comique se loge dans cette opposition frontale entre la *telenovela* gesticulante et l'inertie propre à l'objet. Pour figurer les mouvements supputés du fauteuil, il faut que ce soit le Chœur qui le déplace, ou Mabel elle-même, comme c'est le cas ici quand elle le prend supposément en flagrant délit de concupiscence avec la chaise. En ce sens, non seulement la mise en scène joue de l'absurde de la situation, mais elle en dévoile les mécanismes paranoïaques et auto-réalisateurs. Encore une fois, il ne s'agit pas de

¹ *Ibid.*, p. 110.

² Voir Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, *op.cit.*

³ En ce sens, la pièce de García Alonso annonce une des tendances fortes du théâtre de la post-dictature, à savoir l'utilisation référentielle de formats et de thématiques « pop », comme ceux qui sont issus de la télévision. Nous le verrons dans la troisième partie, notamment avec l'analyse des pièces de Rafael Spregelburd.

⁴ Jorge García Alonso, *Cositas mías*, *op.cit.*, p. 109.

psychologiser ou de soumettre à diagnostic clinique des personnages qui ne sont absolument pas construits dans une perspective réaliste, mais de déceler derrière la grande bouffonnerie absurde les traces de la tache thématique de la famille paranoïaque. La dernière scène met d'ailleurs l'accent sur la généralisation de la peur, tout en poursuivant le comique absurde (comme quand Mabel s'interpose entre son mari et le rejeton-petite-chaise qu'elle a eu avec le fauteuil en criant : «*No la toques! Es madera de mi carne*») :

Mabel: ¿A qué tenés miedo?

Raul: (*Miente muy mal.*) ¡A nada!... ¿A qué puedo tener miedo?

Mabel: ¡Estás temblando!

Raul: ¡Sí! ¡Tengo miedo! (*Dignamente.*) ¡Pero nadie va a enterarse de eso! (*Hace señas subrepticias.*)

Mabel: (*Sigue la mirada de Raúl que termina en el sillón y la silla.*) Ah. A ellos les tenés miedo, ¿eh? [...]

Raul: No tengo nada que temer. ¡Hoy pago las últimas cuotas de «ésos»!... (*Señala sillón y silla.*) [...]

Mabel: ¿Qué pasa?

Raul: ¡Parece que están cuchicheando!

Mabel: ¡Ideas tuyas! No se animarán.

Raul: No estoy tan seguro como vos.¹

Alors qu'ils vivent un véritable état de siège (si le lecteur nous permet ce jeu de mots), Mabel et Raúl sont sauvés dans le dénouement par le retour messianique du Vendeur qui leur propose de reprendre les vieux modèles, en échange de nouveaux assortiments d'intérieur. On retrouve ici le discours de bonimenteur moderne incarné par le Vendeur, glorifiant les bienfaits de la concurrence et l'aérodynamisme des fauteuils dernier cri. Mais, ultime retournement de ce petit mélodrame de l'absurde, ce n'est pas une bergère massante ou un canapé d'angle qu'avance le Chœur pour ce dernier achat, mais un fauteuil roulant :

Vendedor: Escuchen ustedes dos y traten de entenderme. Pero primero distiéndanse, relánjense, bajen sus defensas, desaten las alas de su fantasía e imaginen lo que les voy a describir... el sillón que les recomiendo queda bien en cualquier ambiente... baño... cocina... living... calle. Se pliega, con el consiguiente ahorro de espacio y la posibilidad de acompañarlo en su automóvil. Se adapta, tanto a la ciudad como al campo. (*En ese momento el Coro entra empujando un sillón de inválido.*) Su estructura es sólida, resistente, tensa...

Mabel: Ah... ¡qué bien!

Vendedor: Es frío, eficaz y desapasionado.

Raul: Eso está bien... muy bien.

Vendedor: Pruébelo... pruébelo... Eso es... Y usted, señora, ocupe su lugar. (*Mabel se coloca en posición de empujar el sillón.*) Eso es... une a la familia, ¿verdad? Es aséptico, respetado y,

¹ *Ibid.*, p. 110.

sobretudo, proporciona el máximo de seguridad con el mínimo de esfuerzo. ¿Qué les parece amigos míos?¹

Alors que le couple adopte sa nouvelle acquisition dans un état de béatitude retrouvée le chœur entonne «*un cántico a la libertad y a la felicidad*» en guise de clôture et *happy end*. Or la chaise roulante ne dit pas seulement l'enchaînement à la consommation et aux crédits : nous y voyons aussi une projection de la force paralysante produite par le cocktail détonnant d'angoisse face à la menace et d'excitation face à la nouveauté. Affects joyeux de la consommation et affects tristes de la menace perpétuelle sont les deux ingrédients d'une même auge paralysante, comme nous l'avons vu en première partie de ce chapitre. Tout en étant profondément comique, *Cositas mías* laisse ainsi entrevoir des failles plus sombres, des interstices dans lesquels se logent les projections du contexte historique et social.

Comme *Tercero incluido* ou *Cositas mías*, il serait possible de lire d'autres pièces de la période à partir de la tache thématique de l'altérité menaçante, notamment *Criatura* d'Eugenio Grifféro, un long monologue polyphonique d'une grande originalité formelle. Bien que nous n'ayons pas le temps de développer l'analyse de cet autre opus de *Teatro Abierto*, signalons que c'est un texte également construit à partir de procédés absurdes. Il n'est pas anodin par conséquent que les principaux textes qui travaillent cette tache thématique se servent de l'esthétique et des procédés de l'absurde : sans doute est-ce parce que la paranoïa repose en elle-même sur des projections fantasmées et absurdes que les dramaturges y trouvent un mode d'exploration privilégié de la fantasmagorie sociale.

Au-delà de la diversité des esthétiques et des dramaturgies, la lecture sérielle et transversale du corpus que nous avons entrepris dans ce chapitre permet de mettre au jour des lignes de convergence thématique. Au terme de ce long parcours, la tyrannie, le narcissisme et la paranoïa apparaissent ainsi comme les trois grandes figures que nous avons dégagées et qui construisent une sorte de radiographie sociale des œuvres. Comme nous n'avons eu de cesse de le dire – mais en la matière, il vaut mieux se prémunir des malentendus – il ne s'agit en aucun cas de faire une analyse clinico-psychologique des personnages. Les taches thématiques de la tyrannie, du narcissisme et de la paranoïa, si elles coïncident parfois avec la construction d'un personnage particulier, sont à comprendre au-delà de leur incarnation dans le système des personnages, en tant qu'elles sont des foyers sémantiques qui irradiant dans la littérature dramatique de la période. Il s'agit de figures obliques, plus ou moins assumées selon les pièces, qui fissurent les drames pour que s'y fassent jour les traces du contexte socio-historique. Le

¹ *Ibid.*, p. 112-113.

parti pris de cette lecture par tache thématique nous a permis, dans cette première approche des œuvres, d'éviter l'écueil de « l'impératif métaphorique » (osons-nous dire dans un clin d'œil kantien). Autrement dit, au lieu de supputer sur le vouloir-dire des dramaturges, nous avons préféré travailler la matière même des œuvres (d'où l'abondance des citations), dans une exploration immanente cherchant ce que les textes et spectacles disent plutôt que ce qu'ils veulent dire. Du fait de la tradition ouvertement politique des dramaturges de la période, il est coutumier d'analyser toutes les productions théâtrales de l'époque en termes de métaphore ce qui appauvrit à notre sens l'analyse en en clôturant le sens, et ne rend pas justice à la complexité du processus de création, qui a sa part de conscient, d'inconscient, de ressenti et de pressenti – c'est-à-dire de flou propre à la démarche artistique – et ne peut être réduit à un geste allégorique. Néanmoins, la question des enjeux de l'écriture théâtrale et de ses stratégies, tout comme celle de la réception (supposée ou réelle) sont absolument fondamentales pour comprendre un théâtre écrit et produit en contexte autoritaire. On peut d'ores et déjà remarquer, à partir des analyses faites dans ce chapitre, que dominant des procédés esthétiques qui tranchent avec le réalisme qui régnait jusque-là sur les planches *rioplatenses*. Farse, grotesque, absurde, méta-théâtre baroque, mélodrame revisité, nous avons abordé les dramaturgies les plus diverses, mais toutes semblent converger vers une certaine mise à distance du « réalisme réflexif », vecteur esthétique privilégié du théâtre politique et engagé depuis les années 1960. Pourquoi ce rejet du réalisme ? Quelles sont les stratégies dramaturgiques mises en place par les dramaturges ? La démarche métaphorique est-elle vraiment le seul chemin tracé du fait de la censure ? Comment les dramaturges envisageaient-ils la théâtralité, c'est-à-dire le lien au public dans ce contexte dictatorial ?

Chapitre 8

Politiques du spectateur : stratégies dramatiques et enjeux de la réception en contexte autoritaire

«Las dictaduras, a veces, cuando no matan, estimulan la imaginación»¹

Eduardo Pavlovsky

À partir de 1974, puis surtout pendant les années de plomb de la dictature militaire, il n'est plus possible de dire ce que l'on veut au théâtre. Dans un milieu théâtral si hautement politisé comme le circuit indépendant argentin, cela bouleverse profondément les habitudes, les thèmes abordés et les manières de dire ou de faire sur les planches. La rupture est d'autant plus patente qu'au début des années 1970, ce même théâtre indépendant arborait des ambitions de transformation sociale révolutionnaire et déployait tout son arsenal d'effets dramatiques en vue d'agir sur les consciences des spectateurs et le contexte historique et social. Nous avons pu constater dans le chapitre précédent le mouvement d'enclosure touchant les thèmes choisis par des dramaturges qui abandonnent les grandes fresques sociales et le peuple en marche, pour décortiquer les jeux de pouvoir entre les quatre murs du foyer familial. Nous avons analysé également comment ce repli familial laisse quand même entrevoir des problématiques directement issues du contexte dictatorial : la tyrannie, le narcissisme et la paranoïa sont ainsi trois grandes « taches thématiques » que nous avons dégagées comme étant des « émergents fictionnels »² d'une réalité tyrannique où l'altérité est systématiquement disciplinée ou éliminée. À partir de ces correspondances plus ou moins évidentes entre les conflits familiaux sur les planches et le contexte autoritaire auquel est soumise la société argentine, s'est imposée dans la critique et l'histoire du théâtre l'idée selon laquelle la période de dictature a été le règne de la métaphore politique. L'écrasante majorité des commentaires et analyses de pièces de la période postule comme une évidence incontestable ce geste métaphorique, comme le résume par exemple Jorge Dubatti :

Frente a la censura, la resistencia encuentra un instrumento eficaz en la metáfora. El contexto de represión de la dictadura revela la potencia política de la metáfora e instala un pacto de recepción inédito: el medio está informado y sabe que se puede preservar la comunicación directa a través de

¹ Eduardo Pavlovsky, «Teatro, Derechos y Micropolítica», in *Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo*, Buenos Aires, Editorial Topía, 2005, p. 49.

² Voir le chapitre 7 pour les concepts de « tache thématique » et « émergent fictionnel ».

un lenguaje indirecto. Sugerir adquiere la entidad del decir y el nombrar. En el teatro, connotar se vuelve sinónimo de denotar.¹

Cela semble encore plus indéniable pour les œuvres aux sujets familiaux car la métaphore y puise alors l'évidence limpide de la métonymie : puisque l'on ne pouvait pas parler de la macro-société, les dramaturges auraient tout simplement transposé les problématiques sociales dans la micro-société qu'est la famille. Ainsi le jeune chercheur qui ne connaît pas encore les pièces en question s'imaginait-il, à la lecture de ces commentaires et de la périodisation canonique du théâtre argentin, des dramaturgies à thèse cherchant à faire passer un message clair, dans une logique crypto-didactique de codage-décodage, certes efficace d'un point de vue politique, mais relativement chétive en termes d'épaisseur sémantique. L'hypothèse du « pacte de réception » dont fait état Dubatti rendrait par ailleurs obsolète la théâtralité même de ces œuvres (en tant que lien spécifique entre la scène et la salle) une fois les conditions de production et de réception modifiées. Car la théâtralité d'une pièce strictement fondée sur un jeu d'encodage métaphorique pour déjouer la censure à un moment donné se trouverait fort démunie une fois ce contexte dépassé. Forte de ces préjugés, quelle n'a pas été notre surprise à la lecture d'une pièce comme *Telarañas* de Pavlovsky, d'une densité dramatique allant bien au-delà de tout message politique, et dont la théâtralité est infiniment plus complexe qu'un rapport de transmission d'une idée ou d'un message entre la scène et la salle. Même *La Nona* ou certaines pièces brèves du cycle *Teatro Abierto*, considérées par Dubatti comme « exemplaires en tant que métaphores politiques »² nous ont surpris par leur originalité formelle d'une part, et par la densité des images théâtrales proposées d'autre part, dépassant de ce fait la théâtralité linéaire d'un vouloir-dire crypté.

Pour autant, le grand récit du geste métaphorique n'est pas non plus sans fondement. Il repose, nous semble-t-il, sur le fait que la génération qui écrit pendant la dictature est profondément convaincue que le théâtre a un rôle politique. Des dramaturges de tradition réaliste (réflexif ou social, selon le tropisme de la périodisation) – type Roberto Cossa –, à ceux qui revendiquent un théâtre expérimental piochant dans l'expressionnisme et l'absurde comme Gambaro ou Pavlovsky, tous ont en commun de concevoir le théâtre comme un agent social de transformation (même s'ils divergent sur les moyens pour mettre en œuvre ce changement). Cette conscience politique des acteurs (au sens large) du champ théâtral est d'autant plus acérée qu'ils sont pris, au début des années 1970, dans l'effervescence révolutionnaire d'un contexte national et international qui promettait encore un changement imminent, comme le décrit Florencia Dansilio dans sa thèse de sociologie sur le théâtre indépendant argentin :

¹ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, *op.cit.*, p. 199.

² *Ibid.*, p. 199.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, on observe une certaine explicitation des sujets politiques dans les nouvelles pièces de 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.¹

Cette revendication du caractère politique du théâtre est d'autant plus patente qu'elle entre en contrepoint total avec les discours de justification des générations postérieures (dites de « post-dictature ») qui rejettent la posture messianique de l'intellectuel engagé cherchant à influencer sur le monde. Ce fossé discursif et générationnel explique sans doute la cristallisation du grand récit de la métaphore à propos des productions théâtrales sous la dictature, comme en témoignent ces mots de Roberto Cossa dans un article, bien ancré dans la rhétorique de sa génération, intitulé «*El teatro siempre hace política*» :

Durante más de cincuenta años [el teatro independiente] aprovechó los espacios más o menos estrechos que la censura le dejaba y habló. A veces en voz alta, otras susurrando. Y se hizo dueño de la metáfora. Se creó en ese tiempo una complicidad entre teatristas y espectadores que se terminó en diciembre de 1983. Y también se terminaron muchos espectadores.²

Néanmoins, il nous semble que cette polémique générationnelle polarisant d'une part les tenants de la métaphore, et de l'autre les affranchis du vouloir-dire, peut être un écueil à l'heure d'analyser les textes, car elle offre un prisme catégorique, et incite à une lecture pétrie de préjugés, cherchant à débusquer les métaphores, dans un automatisme analytique pavlovien. Aussi notre hypothèse de travail dans ce chapitre est de remettre à plat les évidences métaphoriques et d'interroger pour chaque œuvre la théâtralité spécifique qui se tisse entre la scène et la salle. Il ne s'agit pas du tout de nier la dimension politique de ce théâtre ou de rejeter toute intentionnalité des dramaturges, mais de rester ouvert aux nuances, aux spécificités de chaque œuvre et aux évolutions en diachronie entre 1975 et 1983. Car si l'on présente souvent la période dictatoriale comme un bloc, elle est en réalité jalonnée d'inflexions et de transformations qui font qu'on ne dit pas les mêmes choses, ni de la même manière en 1977, au moment de la création sous haute tension de *Telarañas*, et en 1982, quand Gambaro fait jouer *La malasangre* dans un grand théâtre de la capitale. Il nous semble impropre d'associer sous un même geste métaphorique, postulé comme une évidence, des stratégies dramatiques et des théâtralités aussi

¹ María Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, thèse inédite soutenue le 13 novembre 2017 à l'IHEAL, sous la direction de Denis Merklen et Bruno Péquignot, p. 79 du manuscrit inédit.

² Roberto Cossa, «El teatro siempre hace política», *Revista Ñ, Clarín*, 2004, article disponible en ligne sur le site du *Teatro del Pueblo*, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/cossa001.htm>, consulté le 16 août 2018.

différentes que celles de ces deux pièces. Par stratégie dramatique, concept clef dans ce chapitre, nous entendons, d'une part, le cap que se fixe le dramaturge dans le travail d'écriture et de création (si tant est qu'il y en ait un qui se dessine clairement), mais surtout le type de théâtralité – c'est-à-dire de lien entre la scène et la salle – qu'il entend créer, et les moyens dramatiques mis en œuvre pour y arriver. La question de la réception (celle postulée par les artistes dans la construction de la pièce, mais aussi les réceptions réelles) est donc centrale pour aborder cette problématique. S'il est indéniable que le contexte dictatorial de production des œuvres détermine des stratégies dramatiques nouvelles et bouleverse le rapport au public, il n'est pas forcément évident que tous les artistes se fixent comme cap la transmission d'un message clair de résistance, à grand renfort d'images métaphoriques à décoder. Nous prenons ici le concept de « métaphore » dans le sens que lui donnent communément les études sur le théâtre argentin pendant la dictature, à savoir le fait de voiler un message derrière une image. C'est là une définition pauvre de la métaphore (réduite à une poétique de l'Alpha-Tango-Charlie), mais il nous semble utile de nous y tenir dans ce chapitre afin de mettre à l'épreuve les interprétations dominantes du théâtre argentin de la période. Pour autant, il ne s'agit pas de récuser systématiquement toute intention métaphorique ; mais entre le déni du politique, et l'enclosure sémantique que suppose le « pacte de réception » métaphorique évoqué par Dubatti, il y a, nous semble-t-il, tout un éventail de nuances, faisant la richesse et la singularité de chacune des pièces étudiées.

Quelles sont les stratégies dramatiques mises en place par les dramaturges en contexte dictatorial ? Quels rapports cherchent-ils à établir avec les spectateurs ? Comment se décline la traditionnelle ambition politique des agents du champ théâtral pendant les années de plomb ? Quel(s) type(s) de théâtralité(s) instaurent les pièces de notre corpus ? Peut-on parler d'un théâtre de l'intelligence, subordonnant les affects à une logique de décryptage idéologique ? Autrement dit, peut-on réduire la théâtralité de ces pièces à un geste métaphorique d'encodage, en appelant à l'intelligence complice des spectateurs pour décrypter un message défini ?

Nous proposons de répondre à ces questions à partir d'un parcours diachronique de notre corpus, afin d'en apprécier les écarts et les divergences, en regard de l'évolution du contexte historique : partant de l'inaugurale et si singulière *Telarañas* de Pavlovsky écrite entre 1974 et 1975, nous reviendrons ensuite sur *La Nona* de Cossa (1977), pour analyser subséquemment le cycle *Teatro Abierto* de 1981, et enfin conclure ce chapitre avec *La malasangre* de Gambaro, créée en 1982.

I. Telarañas : menace, cruauté et schizophrénie, un tournant pour le théâtre politique (1974-1977)

Pavlovsky entreprend l'écriture de *Telarañas* en 1974, au sortir de l'expérience paradoxale de *El señor Galíndez* (énorme succès national et international, mais sous le feu de la répression à Buenos Aires), à un moment où la Triple A étend chaque jour un peu plus son emprise de terreur vis-à-vis des milieux militants et intellectuels, et où la situation politique est en train de basculer¹. La pièce est achevée en 1975, après la mort de Perón, en pleine montée du chaos et de la violence politique, publiée en mars 1976, à quelques jours du putsch militaire et créée au théâtre Payró en novembre 1977, au plus fort de la répression, avant d'être interdite par décret municipal pour atteinte à la morale, dès la deuxième représentation². C'est donc une pièce charnière, à plusieurs titres : du fait de la temporalité très spécifique de son processus de création (écriture, publication, représentation), mais aussi de sa poétique qui tranche, selon nous, avec le réalisme du dévoilement des pièces précédentes du dramaturge. Pourtant, la périodisation canonique du théâtre argentin, et de l'œuvre de Pavlovsky en particulier, telle que l'a établie Jorge Dubatti, ne semble pas souligner cette inflexion. *Telarañas* y est analysée dans la stricte continuité de *El señor Galíndez*, et classée, de ce fait, dans la catégorie du «*teatro macropolítico de choque*»³, selon la taxinomie consacrée par le critique argentin. Or, voici la définition qu'il donne à cette catégorie qui configurerait l'une des quatre grandes « macropoétiques » jalonnant la trajectoire de Pavlovsky :

Se trata de una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo, que recupera las estructuras basales del drama moderno en la postguerra, su matriz mimético-discursivo-expositiva, el fundamento del efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, y los intertextualiza con procedimientos de modernización provenientes de la postvanguardia y otras poéticas modernizadoras [...]. Esta poética, de matriz realista y procedimientos cruzados realistas-desrealizadores, es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo [...]. El teatro pasa de esta manera a adquirir una capacidad recursiva ligada a la adecuación del campo social-histórico al proyecto utópico del socialismo. La llamamos «de choque» porque el teatro reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nítida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. [...] El teatro, en suma, como metáfora epistemológica de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia una mayor dignidad histórica del hombre y una incidencia directa de lo social. [...] Los textos de Pavlovsky más representativos de esta concepción son *La muesa*, *El señor Galíndez*, *Telarañas* y *El señor Laforgue*.⁴

¹ Voir le chapitre 6.

² Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, op.cit., p. 177-178.

³ *Ibid.*, p. 177 ; mais aussi Jorge Dubatti, «Política en el teatro y los ensayos de Eduardo Pavlovsky», prologue à Eduardo Pavlovsky, *Resistir cholo*, op.cit., p. 12.

⁴ Jorge Dubatti, «Política en el teatro y los ensayos de Eduardo Pavlovsky», op.cit., p. 12-13.

Pour résumer, le « théâtre macropolitique de choc » serait une poétique essentiellement réaliste (teintée d'emprunts formels aux avant-gardes), cherchant à influencer directement sur le champ social et à imposer les idées socialistes et marxistes, grâce à une théâtralité communicationnelle directe, exposant clairement un message limpide et une vision du monde binaire (« cartographie amis/ennemis »), dans un rapport frontal aux spectateurs. Bien que, même pour *El Señor Galíndez*, cette définition puisse paraître un peu réductrice, il faut avouer qu'elle nous semble totalement hors de propos pour l'analyse de *Telarañas*. Si la pièce partage certainement avec les autres œuvres citées un même intérêt pour la question de la torture, les ressorts psychologiques des tortionnaires (ce que Pavlovsky appelle « la subjectivité du répresseur »¹) et les arcanes des rapports de pouvoir, la dramaturgie de *Telarañas* est tout à fait différente de celle de *El señor Galíndez* ou *El señor Laforgue*². Comme on a pu en avoir un aperçu avec les extraits étudiés dans le chapitre précédent, la poétique de la pièce est on ne peut plus éloignée du réalisme ; les structures de base du drame moderne (censées être au fondement du « théâtre macropolitique de choc », selon Dubatti) sont même savamment explosées dans cette pièce qui fait éclater tous les repères dramaturgiques traditionnels, en ce qui concerne l'organisation de la fiction, l'espace, la temporalité ou encore les personnages. Loin d'une cartographie nette, binaire et bien établie, nous y voyons au contraire une fresque kaléidoscopique, insaisissable et sans cesse en mouvement, où il est très difficile de se repérer. Par conséquent, si la pièce a évidemment des accents engagés (notamment sur la question du micro-fascisme, vue au chapitre précédent) et développe une réflexion complexe sur les rapports de pouvoir et de domination, il nous semble difficile d'affirmer qu'elle expose clairement un énoncé marxiste, ou qu'elle se fixe comme cap l'avènement prochain de la révolution socialiste. De ce fait, le rapport au spectateur n'est peut-être pas aussi lisse et transmissif que le laisse supposer la subordination de la pièce à la catégorie du « théâtre macropolitique de choc ». Nous ne remettons absolument pas en question le fait que Pavlovsky, en tant qu'homme, intellectuel et militant, ait adhéré aux idéaux socialistes, et il ne s'agit pas du tout de nier la portée puissamment politique de ses œuvres – *Telarañas* au premier plan –, mais nous ne croyons pas que la poétique des pièces soit univoquement déterminée par cet impératif politique. Quelle stratégie dramatique Pavlovsky met-il en place dans *Telarañas* ? Quels rapports aux spectateurs instaure-t-il ? Comment la pièce peut-elle être violemment subversive, sans pour autant évoquer explicitement le cadre référentiel ? Autrement dit, comment, dans une période historique charnière et troublée, Pavlovsky élabore-t-il une dramaturgie novatrice qui, en réalité, réinvente les codes du théâtre politique ?

¹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 65.

² Voir le chapitre 6 pour une analyse de *El señor Galíndez*.

A. Théâtre menacé et/ou émancipé : un rapport au monde et au spectateur qui se complexifie

Dans *El señor Galíndez* (1973), l'ambiguïté des personnages de tortionnaires n'exclut pas une ligne de partage nette entre les victimes et les bourreaux ; le dévoilement final du matériel de torture fonctionne comme une injonction pour le spectateur à ouvrir les yeux sur la réalité politique de la répression dans le pays, tissant ainsi un lien étroit entre l'action dramatique et le contexte référentiel. En ce sens, le rapport au monde de cette pièce, de facture réaliste, est explicite, et le lien qu'elle noue avec le spectateur repose sur le dévoilement de la réalité, la mise à bas des faux-semblants, et un processus intellectif de prise de conscience, cristallisé dans le dénouement. On peut donc potentiellement parler de « poétique politique du choc » pour décrire cette stratégie dramatique frontale, jouant sur le choc de la révélation finale, et relativement transparente en termes de vouloir-dire. Or c'est justement parce que la dénonciation des pratiques répressives d'État (symbolisées par Galíndez, en tant que donneur d'ordre abstrait qui personnifie l'idée de « système » au-delà des individus) est par trop limpide que la pièce a été si violemment attaquée (attentat contre le théâtre Payró¹). À la suite de cela, il est logique que Pavlovsky ne s'en tienne pas à cette stratégie dramatique frontale et dangereuse, d'autant plus que le contexte politique va en s'assombrissant. Si l'écriture d'*El señor Galíndez* témoignait encore d'une grande liberté d'expression et d'une relative insouciance par rapport aux possibles représailles, *Telarañas* est donc le fruit d'un théâtre sous la menace, où chaque mot et chaque image sont pesés, à l'aune d'une potentielle répression.

En ce sens, il est intéressant d'analyser le prologue que Pavlovsky écrit pour la première édition de la pièce (publiée en mars 1976 à quelques jours du coup d'État), alors qu'il a parallèlement commencé les répétitions, sous la direction d'Alberto Ure, en vue de sa création. Dès les premières lignes de ce prologue, l'auteur explique sa démarche : « *“Telarañas” es una obra que propone explorar dramáticamente la violencia en las relaciones familiares. Su objetivo apunta a hacer visible la estructura ideológica invisible que subyace en toda relación familiar* »². Par cette déclaration d'intention, qui fait aussi office de bouclier de précaution face à la répression, le dramaturge semble écarter d'entrée de jeu toute interprétation trop directement politique de la pièce, pour s'en tenir à un sujet familial. Dans la dichotomie « structure idéologique invisible » de la réalité/mise en évidence scénique (« *hacer visible* »), on retrouve le binôme propre au théâtre du dévoilement. Néanmoins, il faut noter l'utilisation du verbe « explorer » la violence, et non pas « montrer » ou « révéler », qui laisse

¹ Voir le chapitre 6.

² Eduardo Pavlovsky, « Prólogo », in *Telarañas*, *op.cit.*, p. 9.

augurer un recul des certitudes, un brouillage des lignes de démarcation, et la découverte potentielle d'autres significations, au-delà du postulat de départ du dramaturge. C'est d'ailleurs ce que s'empresse de suggérer Pavlovsky, juste après avoir expliqué son « objectif » initial :

De todos modos, esto es una idea. Es lo que se pretende que la obra signifique. Esta es la ambición del autor. O su firme ilusión. Su anhelo como intelectual.

Hasta aquí su pretensión.

Pero más allá de las ideas o conceptos, está el *teatro*.

La forma singular y específica de cómo esas ideas son transportadas a la cotidianidad exasperante de *personajes que no deben decir ideas*, sino sólo vivir sus vidas, «transcurrir su mundo».

Y el autor debe dejarse adueñar por esos personajes, porque en última instancia son *ellos* los que constituirán la *obra*.¹

Par cette mise en perspective toute pirandellienne, l'auteur de *Telarañas* relativise son prétendu « objectif », et subordonne son propre « vouloir-dire » d'auteur à une autonomie de l'œuvre théâtrale, et tout particulièrement de ses personnages. Autrement dit, après avoir écarté précautionneusement toute intention politique, il nous avertit habilement que l'œuvre, dans l'exploration en actes qu'elle déploie, déborde largement le vouloir-dire de son auteur et ouvre d'autres horizons de sens. Au-delà de la précaution rhétorique, nous croyons que Pavlovsky pose ici les jalons de ce qui sera la ligne directrice de sa production dramatique postérieure, à savoir l'ouverture du sens. En affirmant une certaine autonomie de l'œuvre, il ne la coupe pas de son contexte référentiel (comme pourraient le faire les esthétiques de l'art pour l'art), mais l'affranchit d'une intentionnalité univoque et d'une sémantique fermée. Comme l'inconscient chez Deleuze et Guattari² (dont on verra combien l'influence est décisive pour la dramaturgie de *Telarañas*), les personnages et l'œuvre ne « signifient » plus, ils « machinent » ; c'est-à-dire qu'ils ne sont plus l'expression dramatique d'un sens prédéfini, mais qu'ils produisent directement des images, des sensations – et en définitive du sens – sans nécessairement être pilotés en amont par une intentionnalité transcendante. De ce fait, le rapport au sens et au spectateur s'en trouve bouleversé dans le champ du théâtre politique. Loin d'une transitivity univoque et pédagogique, cette conception d'une œuvre « émancipée » de son auteur laisse à l'acte théâtral en lui-même, ainsi qu'à ses divers vecteurs et récepteurs (metteur en scène, acteurs, spectateurs) le soin de co-construire un sens, ou plutôt des sens, à l'image de la toile qui donne son titre à l'œuvre.

Más tarde surge el *director*, que lee el texto y percibe «otro» texto del escrito, y descubre en los personajes otras particularidades no soñadas por el autor, y además capta otras intencionalidades y objetivos ignorados.

¹ *Ibid.*, p. 9. Les italiques sont dans l'édition originale.

² Sur ce point, voir le chapitre 4.

Más tarde aparece el *actor*, verdadero artífice del *drama*, e inunda con sus propias vivencias personales, de múltiples y desconocidas facetas, a los *personajes del texto*. [...]

Los ensayos transcurren y el *director* redescubre nuevas intenciones en las acciones concretas de los *actores*.

La *obra* se representa, y el público opina, agregando nuevas posibilidades de inteligibilidad al *texto original*.

Y el *autor* se sorprende que de esa primera matriz o coágulo del que brotaron las primeras imágenes, cuando empezó su primer boceto de la obra, hayan surgido *tantas y tantas explicaciones*, y en algún momento piensa si eso que la gente ve en el escenario es lo que *él pensó escribir*. Y se asusta, o se maravilla, o se enoja.

*Magia del teatro. Singularidad específica y única del proceso teatral.*¹

Pavlovsky fait ici un éloge de la plurivocité du drame, de la différence (entre les divers récepteurs, mais aussi entre les diverses versions potentielles et singulières de l'œuvre qu'ils actualisent), et d'une construction du sens réticulaire, en réseau. Si l'image de la toile d'araignée peut évoquer le piège dans lequel la subjectivité de l'impersonnage est engluée², d'un point de vue méta-théâtral, elle projette au contraire l'émancipation d'une œuvre kaléidoscopique, dans sa construction (comme nous allons le voir par la suite), comme dans son rapport à l'autre et au sens. Au lieu de suivre sagement un fil longiligne, le spectateur est invité, dès le titre de la pièce, à plonger de mille façons différentes dans la toile de ce drame-écheveau, ou drame-rhizome, pour reprendre une image chère à Deleuze et Guattari³. Par ailleurs, en reléguant au second plan l'importance de l'auteur et de son intentionnalité, Pavlovsky subvertit, d'une certaine manière, le concept même d'autorité (dans tous les sens du terme) : il découvre une « auctorialité » qui n'a pas pour modèle la paternité autoritaire et transcendante du *pater familias* sur ses enfants ou du démiurge sur ses créatures, mais un rapport ouvert à la création et à l'altérité. En ce sens, cette démarche forme un contrepoint non seulement avec l'écrasement de la subjectivité du personnage du fils dans la pièce, mais aussi avec la tyrannie du même imposée par la Junte à la société argentine. Ainsi, dès le prologue, on peut entrevoir une discordance féconde entre la dramatisation de structures familiales oppressives (écrasement de l'autre par le même, en termes ricoeurien⁴), et un éloge de la plurivocité et du multiple dans la conception de la dramaturgie. Si cette conception d'une œuvre ouverte est aujourd'hui largement répandue, elle n'était pas du tout une évidence dans le milieu théâtral des années 1970 en Argentine. De ce fait, *Telarañas* opère un tournant décisif dans le rapport au spectateur qui peut établir le théâtre engagé, car le dramaturge ne prétend pas y transmettre un message, mais ne renonce pas non plus à la condition hautement politique de l'œuvre. La conclusion du prologue souligne avec ambiguïté cette double ambition de l'œuvre :

¹ Eduardo Pavlovsky, «Prólogo», in *Telarañas*, *op.cit.*, p. 9-10.

² Voir le chapitre 7 pour le concept d'« impersonnage ».

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

⁴ Voir le chapitre 7.

En los primeros contactos que tuve con Alberto [Ure], percibí que el trabajo que nos espera será alucinante.

Ure adora el riesgo. Y «Telarañas» es una obra riesgosa.

Sólo nos queda desearnos la buena suerte que toda obra teatral necesita para el éxito.

Y yo como autor me propongo la difícil meta de superar a *El Señor Galindez*, tarea nada fácil, por supuesto. Pero el teatro es eso : *desafío*.¹

Et en effet, *Telarañas* est une œuvre risquée à plusieurs titres : parce qu'elle casse tous les codes du théâtre réaliste ou politique d'une part, et, d'autre part, parce que la violence déchaînée qu'elle met en scène ne peut pas être politiquement neutre ou anodine dans le contexte du Processus de Réorganisation Nationale. Là réside toute l'ambiguïté d'un prologue qui se clôt sur un pied de nez ; le théâtre est un défi, affirme-t-il : bravade face aux conventions théâtrales, gageure que l'on peut être incisif à contresens des traditions du théâtre politique, et provocation subtile face aux militaires et censeurs aux aguets. Tout comme ce dernier geste équivoque, tout le prologue peut être lu de deux façons : comme un texte de circonstance servant à se prémunir du « risque » lié à la dictature, ou bien comme un véritable manifeste ouvrant la voie vers un théâtre à la fois politique et plurivoque, un théâtre émancipé du vouloir-dire autoritaire de son auteur, sans pour autant renoncer à « résonner » avec son contexte socio-historique.

De même, dans l'ensemble de la pièce, s'il est évident que l'exploration des mécanismes micro-fascistes, ainsi que l'écrasement des subjectivités alternatives, entrent en résonance avec le lien social tyrannique régnant pendant la dictature, il nous semble néanmoins difficile de parler de « geste métaphorique ». La pièce *dit* beaucoup de choses, sur la situation politique tout comme sur les pulsions et la psyché humaines, mais on serait bien en peine de déterminer ce qu'elle *veut dire*, tant l'enchaînement absurde de l'action dramatique est déroutant. Les allusions cryptées au contexte référentiel ne sont pas totalement absentes (on l'a vu par exemple avec le discours de Beto après la torture du gamin, parodiant les élans patriotico-familialistes de la Junte²), mais elles ne constituent pas l'ossature essentielle du drame. Si l'on se prête au jeu de la traque acharnée du double sens ou de l'allusion cachée, il est tout de même possible de mettre au jour quelques insinuations séditieuses. Par exemple, dans la scène d'exposition qui travaille sur la mécanique pulsionnelle micro-fasciste et la psychologie des masses – amplement commentée au chapitre précédent –, on peut remarquer que l'un des fondateurs du club de supporters de Lanús, auquel le gamin-*socio* rend hommage dans son discours, s'appelle José López («*Ayer, en 1930, fue José López, nuestro socio fundador n°5, el que contribuyó a la construcción de nuestra primera platea de socios.*»³). Or, le choix de ce nom, tout à

¹ Eduardo Pavlovsky, «Prólogo», in *Telarañas*, *op.cit.*, p. 11.

² Voir « Football, Famille, Patrie : les ressorts pulsionnels du micro-fascisme dans *Telarañas* », dans le chapitre 7.

³ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, *op.cit.*, p. 15.

fait bateau dans le monde hispanique, n'est peut-être pas si anodin si l'on songe que le fondateur et dirigeant de la Triple A s'appelait lui-même José López Rega. De même, la date choisie, 1930, est justement celle du coup d'État du général Urriburu qui inaugure la « décennie infame » et le chapelet de putschs militaires qui s'en suivent jusqu'en 1976. En ce sens, il y a peut-être ici un geste référentiel provocateur de la part de Pavlovsky, cherchant effectivement, par ces micro-allusions en creux, une certaine complicité avec un spectateur averti. De même, dans le tableau «*Comida*» mettant en scène le nourrissage forcé du gamin submergé sous la purée, l'usage du mot «*proceso*» quand les parents débattent du bien-fondé de la purée, n'est pas anodin :

Padre: El está en el *tiempo* del puré. Cuando termine el *tiempo* del puré, podrá comer carne o pollo.

Madre: ¿Y cómo sabes que ya no terminó el *tiempo* de puré si nunca se lo preguntaste?

Madre: Yo nunca le pregunto nada. No me meto con él.

Madre: ¿Y si el *proceso* del puré dura 30 años? ¿Se va a pasar 30 años comiendo puré y vos no le vas a preguntar nada?

Padre: La naturaleza es sabia. Cuando termine el *proceso* del puré, estará automáticamente preparado para comer pescado, hortalizas, verduras frescas y hongos. [...] Hay que dejar que evolucione solo. La naturaleza es sabia. Crea anticuerpos.¹

La substitution du mot «*tiempo*» par celui de «*proceso*» au cours du dialogue découvre une micro-métaphore : ici, clairement, la purée en vient à symboliser l'infantilisation du peuple non souverain sous une dictature, et le prolongement indéfini du « processus de la purée » renvoie au long tunnel du *Proceso de Reorganización Nacional*. Les allusions à la nature, à la maladie et aux anticorps sont par ailleurs de claires références à la rhétorique de légitimation de la Junte.

Néanmoins, ces quelques percées métaphoriques, qui pourraient effectivement établir un lien complice avec le spectateur, dans un jeu de pistes balisé, se trouvent enchevêtrées dans un dédale de scènes tout à la fois violentes, absurdes, décousues et brutales qui désorientent le récepteur et font passer cette complicité potentielle au second plan, par rapport à l'effet d'ensemble produit par une pièce qui repose sur un lien plus complexe avec le spectateur. Or si *Telarañas* est une pièce hautement subversive, il nous semble qu'elle l'est plutôt par sa structure déroutante – qui va à l'encontre de toute fixité, de toute rigidité autoritaire – et par sa théâtralité brutale, que par les allusions plus ou moins directes à la dictature, parsemées çà et là. Autrement dit, la pièce obéit à un double mouvement : d'une part, une réduction manifeste de la référentialité (limitée à quelques modiques clins d'œil), liée à la menace que fait peser le contexte de répression, et d'autre part, l'ouverture d'autres modes de subversion, notamment à partir d'un travail sur la forme théâtrale elle-même, qui complexifie son rapport au réel et au spectateur, tout en affirmant une vision du monde fondée sur la différence,

¹ *Ibid.*, p. 24-25. C'est nous qui mettons «*tiempo*» et «*proceso*» en italiques.

l'altérité, le mouvement et l'hétérogénéité, dans une opposition radicale à la grammaire du lien dominante.

B. Menace, intensité et cruauté : une théâtralité déstabilisante

« Je propose donc un théâtre où les images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures. »¹

Antonin Artaud

a. Une stratégie de la menace

Telarañas est le produit d'un théâtre sous la menace, obligé à louvoyer et à reconfigurer son rapport au réel. Néanmoins, l'une des grandes trouvailles de Pavlovsky est d'avoir su faire de cette menace – contrainte pesant sur la création – un ingrédient de la stratégie dramatique de la pièce. Pour le dire autrement, la menace réelle qui pèse sur les artistes est transposée, non pas dans la fiction (les personnages ne se sentent jamais vraiment menacés par l'extérieur), mais dans le rapport au public instauré par la pièce, c'est-à-dire dans la théâtralité. En effet, la pièce ménage constamment une tension qui cherche à mettre le spectateur dans un état émotionnel extrême. Il ne s'agit plus de nommer la menace ou de désigner explicitement l'opresseur (comme pouvait le faire le théâtre politique jusque-là), mais de jouer avec les affects du public en lui faisant ressentir, dans sa chair, cette menace. En ce sens, la théâtralité se fonde essentiellement sur le malaise, le choc et une tension déstabilisante – c'est-à-dire sur un lien « non apaisé » au spectateur –, bien plus que sur une complicité ludique basée sur la dénonciation masquée d'un ennemi commun.

Un exemple paradigmatique de cette construction de la menace, non pas dans la fiction pour les personnages, mais dans la théâtralité pour les spectateurs, est le rôle du téléphone. En effet, la présence d'un téléphone sur la scène pourrait être des plus banales pour un décor d'intérieur familial, si celui-ci n'était pas la pièce maîtresse d'*El señor Galíndez* (c'est par le téléphone, métaphore de l'institutionnalisation de la torture, que les tortionnaires reçoivent les ordres de Galíndez). Or les spectateurs qui se pressent au théâtre Payró en 1977 pour voir *Telarañas* ont quasiment tous vu le grand succès de Pavlovsky quelques années auparavant². Par conséquent, la pièce joue de cette intertextualité

¹ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 128.

² Jaime Kogan, le directeur du Payró n'hésite pas à programmer la pièce à midi (horaire peu commun au théâtre), en tablant sur le fait que les spectateurs potentiels de *Telarañas* en pleine dictature militaire sont un « public captif » – selon l'expression de Pavlovsky –, c'est-à-dire des spectateurs qui ont tant apprécié *El señor Galíndez*, qu'ils seront prêts à se

avec *Galíndez* dans la construction du drame. Tant les personnages de Beto et Pepe, dès les *dramatis personae*, que le téléphone dans la scénographie, sont ainsi préconstruits, par intertextualité, avant même tout développement dramatique. Dans le cas du téléphone, cela crée un décalage entre la perception des personnages dans la fiction, et celle des spectateurs qui eux, l'assimilent immédiatement à un potentiel danger, à la menace de la répression. À la fin du tableau «*Ruleta*» par exemple, alors que les parents délirent joyeusement car ils ont fictivement gagné le gros lot à la roulette, le téléphone se met à sonner et fait monter la tension dramatique :

Madre: (*Se acerca a la ventana.*) ¡Muéranse de envidia, muertos de hambre! ¡Envidiosos! ¡Compraremos dos Chevy! ¡DOS! (*Hace señas con los dedos hacia afuera.*)

(*Bailan los dos con la ropa rota. Teléfono. Al sonar el teléfono, el Pibe se dirige al despertador como si el sonido proviniese de allí. Lo apaga. Sigue buscando por todos lados el sonido. Los padres siguen bailando. El Pibe abre los cajones. Sigue buscando el sonido telefónico que sigue sonando. Abre armarios. Cajas.*)

Padre: ¡Cortá ese timbre!

Madre: ¡Deben ser los vecinos! ¡No les abras!

Padre: ¡Que sigan tocando el timbre los envidiosos! Ventrán a pedir plata (*Corte de manga.*) ¡Esto les voy a dar! ¡Esto!

Madre: ¡Se van a morir de hambre! ¡Como ratas! ¡Miserables!

(*El teléfono suena cada vez más fuerte. No se oye lo que hablan. El Pibe deja de buscar. Se da por vencido. [...]*).¹

La scène repose d'abord sur un décalage absurde, créé par la situation de surplomb du spectateur qui semble être le seul à comprendre d'où vient le bruit qui devient peu à peu assourdissant. Le gamin pense qu'il provient du réveil, les parents désignent la sonnette, et aucun d'entre eux ne voit le téléphone qui est pourtant au centre de la scène. Ce décalage absurde pourrait être comique s'il ne se greffait pas sur l'intertextualité avec *Galíndez*, qui identifie le téléphone comme un objet de menace. En ce sens, la position de surplomb du spectateur n'est pas seulement due à l'identification de la source du bruit, mais aussi au fait que, pour lui, le téléphone n'est pas un simple objet scénique servant de moyen de communication. C'est un signe. C'est l'incarnation scénique d'une menace de répression. Par conséquent, l'absurde de la scène est mis au service d'une tension glaçante pour le spectateur, alors même que les personnages poursuivent leur délire (ils continuent à parler, mais le spectateur lui n'entend plus que la sonnerie). Le passage commence comme une parodie de l'égoïsme ostentatoire des classes moyennes ou nouveaux riches, mais le téléphone vient rompre ce lien distancié et comique avec le spectateur pour le soumettre à une tension oppressante, à travers la sonnerie du téléphone qui capte peu à peu son attention, au point de couvrir tout le reste, comme s'il y avait une disjonction totale

déplacer pour la nouvelle pièce de Pavlovsky à n'importe quelle heure, voir Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 79.

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 30.

entre ce que vivent les personnages et ce que voit le spectateur. Ainsi, la position de surplomb du spectateur n'est pas mise au service du comique ou d'une complicité, mais contribue à l'apeurer, à créer le sentiment d'une menace oppressante dont il est, en réalité, l'unique destinataire puisqu'il est le seul à voir le téléphone, mais surtout à le percevoir comme un signe. C'est ce que suggère, de manière absurde, le fait que les autres personnages ne voient pas le téléphone, comme s'il n'avait d'existence qu'abstraite, en tant que signe, à destination des spectateurs.

On retrouve le même procédé, jouant de la position de surplomb du spectateur pour créer une menace, à l'ouverture du tableau «*Invasión*», dans lequel Beto et Pepe font irruption dans le foyer familial.

Invasión

Los tres almorzando. Golpean la puerta bruscamente. Ninguno contesta. Siguen como si no oyeran. Los golpes aumentan. El Padre juega en la mesa con una ruletita chica. El Pibe casi no come. Tiene un enorme plato de puré.

Padre: Se dio tres veces primera docena. (*A la madre.*) ¿Qué me decís?

Madre: Comé, infeliz, que se te enfría. ¿No podés dejar de jugar ni siquiera cuando morfás?

(El Padre tira la bola. Madre y Padre observan para ver el número. Sale un número. El Padre retira rápidamente la bola de la mesa.)

Madre: ¡Perdiste! ¡Salió segunda docena! ¿Te creés que no vi?

Padre: Fue un tiro de prueba. No vale.

Madre: ¡Qué tiro de prueba! ¡Lo que pasa es que no te gusta perder! ¡No te aguanto más metido acá adentro! ¡No aguanto más el ruido de la bola esa! ¡La cabeza me va a explotar! (*Los golpes vuelven a asediar. Ahora con más fuerza.*) ¡Y las tres veces que fuiste al Casino perdimos todos los ahorros!

Padre: No estaba preparado. ¡Ahora aprendí como 20 jugadas más!

Madre: (*Al Pibe.*) ¿Y a vos qué te pasa? ¿No te gusta el puré? ¿Vos sabés lo que sale el kilo de papa? (*El Pibe mira al vacío.*) Entre éste, que no habla, y el ruido de la bola, un día de estos me llevan al manicomio.

(Continúan golpeando la puerta. Siguen discutiendo. La puerta es abierta a golpes. Una de las partes de la puerta cae y por ella penetran Beto y Pepe armados de ametralladoras. [...])¹

L'intrusion – tant attendue pour ceux qui ont repéré les personnages de Beto et Pepe dans la distribution – produit un coup de théâtre, mais celui-ci se produit en deux temps, et ne suit pas la même temporalité pour les personnages et pour les spectateurs. Pour ces derniers, il est annoncé par les premiers coups à la porte, qui s'inscrivent dans la continuité de la menace amorcée, quelques tableaux auparavant, par la sonnerie du téléphone. Dès qu'on entend tambouriner, il ne fait plus aucun doute que le calfeutrage familial va voler en éclats (d'autant plus que cela s'inscrit dans la tradition littéraire argentine de l'intrusion²). Et pourtant, celle-ci est délayée – tout en ménageant une montée en

¹ *Ibid.*, p. 34-35.

² Voir chapitres 6 et 7.

puissance des coups qui vont *crescendo* – pour faire grossir la menace et monter la tension dramatique. Or cette pression menaçante exercée par les coups est prioritairement destinée aux spectateurs, puisque les personnages, eux, ne semblent même pas les entendre : ils restent impassibles, enfermés dans la routine de la roulette et de la purée, hermétiques au monde extérieur. Cette disjonction dans la perception du bruit est de nouveau un procédé absurde, qui accentue la pression s'exerçant sur le spectateur, seul destinataire de la menace, du fait de sa position de surplomb. On notera aussi l'ironie ménagée par la discussion entre les parents, quand la mère se plaint du bruit de la bille de la roulette, alors même qu'elle n'entend pas que l'on frappe violemment à la porte, ou alors quand elle peste contre leur enfermement dans la maison, juste quand le huis-clos est sur le point de céder. Cette construction minutieuse du décalage entre le danger perçu par les spectateurs et l'insouciance des personnages établit une véritable stratégie de la menace, cherchant à inquiéter le spectateur. Mais celle-ci puise surtout sa force et son efficacité dans le contexte réel de réception, sous la dictature militaire. Car, sortis de celui-ci, les décalages absurdes pourraient être franchement comiques ; et même la création d'une tension dramatique menaçante n'excéderait pas le plaisir de l'adrénaline que l'on peut ressentir devant un *thriller* ou un film d'horreur (qui jouent sur les mêmes procédés de surplomb du lecteur ou spectateur) : on peut alors jouir de la menace ressentie grâce à l'immersion dans la fiction, car l'on sait que la suspension de l'incrédulité est momentanée. Or la spécificité du contexte de création et de réception de *Telarañas* est que cette menace fictive entre en résonance avec la menace réelle expérimentée par les citoyens au quotidien. Il en résulte une théâtralité profondément déstabilisante – que l'on pourrait appeler théâtralité de la menace –, par laquelle la peur s'ancre profondément dans les affects du spectateur et le maintient dans un état de tension qui va bien au-delà de l'expectative jubilatoire du *suspense*. En témoigne le fait que certaines personnes sortaient en larmes, profondément choquées ou paniquées, lors des deux seules représentations qui ont pu avoir lieu en 1977 : «*Nos dimos cuenta de que habíamos pasado un límite porque la gente a la salida estaba muy asustada por haber visto eso. En el público había gente que lloraba*»¹, raconte Pavlovsky. Et pourtant, en termes de contenu politique référentiel, la pièce est bien moins explicite ou subversive que la production antérieure du dramaturge. Mais tout se joue au niveau des affects extrêmement violents qu'elle génère.

¹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 80.

b. Dans le sillage d'Artaud : du cauchemardesque au théâtre d'intensités

Outre le jeu sur la menace, *Telarañas* déploie une esthétique cauchemardesque où s'enchaînent actions et images dramatiques choquantes, que ce soit par leur violence (les scènes de torture du gamin dans les épisodes du supporter de Banfield ou de la «*prueba del negro*», analysées dans le chapitre précédent), ou par leur aspect répugnant (voir ce que nous avons appelé « l'absurde dégoûtant » pour les tableaux «*Comida*» et «*Cumpleaños*» par exemple). La pièce met ainsi le spectateur face à un flux continu d'actes déroutants, par leur enchaînement absurde, mais aussi par la puissance émotionnelle qu'ils soulèvent. Autrement dit, c'est un théâtre qui cherche à « prendre aux tripes », plutôt que de faire passer quelque message que ce soit, et c'est là quelque chose de tout à fait nouveau, lié à un contexte de production où la censure fait reculer les réquisitoires, et à un contexte de réception qui exacerbe les affects. La violence, la peur et le dégoût que peut susciter ce théâtre cauchemardesque n'est pas sans rappeler les scènes traumatiques du très contemporain théâtre « *In-Yer-Face* », tel que l'ont pratiqué Sarah Kane ou Martin Crimp au Royaume Uni, et dans lequel la théâtralité repose sur l'agression du spectateur pour le pousser dans ses retranchements émotionnels et le forcer à réagir : « le *In-Yer-Face* envahit l'espace individuel sans laisser d'autre choix : il y a une connotation de violence, d'intrusion et de transgression »¹, analyse Mathilde Arrigoni. Dans *Telarañas*, on retrouve cette violation du rapport scène/salle par des affects qui secouent le spectateur « contre son gré ». En ce sens, si nous avons récusé son appartenance à la catégorie de « théâtre macropolitique de choc » telle que la définit Jorge Dubatti, on peut néanmoins affirmer que la pièce joue d'une certaine stratégie du choc, dans la théâtralité cauchemardesque qu'elle construit. Mais il ne s'agit pas du choc entre deux camps (la « nette cartographie ami/ennemi » dont parle Dubatti) d'un théâtre du réquisitoire, mais de celui que peut produire la scène sur le public, dans une logique tout à fait différente à celle de la complicité dénonciatrice. La seule critique qui paraît en 1977 après la création du spectacle, dans le journal conservateur et acquis aux militaires *La Prensa*, dénonce, comme il fallait s'y attendre, l'immoralité du spectacle, mais surtout souligne sa dimension agressive : «*un espectáculo sumamente desagradable*», «*con suciedad, violencia en escena y agresión al público*»². Or ce sentiment n'est pas seulement lié aux pudibonderies d'un critique conservateur (qui ne représente absolument pas la sensibilité d'ensemble d'un public qui vient voir du Pavlovsky par affinités idéologiques et artistiques) ; au contraire, c'est l'ensemble du public qui se sent bouleversé par le spectacle (Pavlovsky

¹ Mathilde Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, op.cit., p. 115.

² Erwin Félix Rubens, «Pieza objetable en el Payró», *La Prensa*, 23 novembre 1977, cité dans Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, op.cit., p. 177.

raconte ainsi qu'il y avait des spectateurs en pleurs, d'autres à la mine décomposée...etc.), comme le souligne aussi Gerardo Fernández quand il classe *Telarañas* parmi ses «*veinte espectáculos en la memoria*» et s'en souvient en ces termes : «*Ure, Pavlovsky, la Serrano y demás, construían un espectáculo magníficamente brutal, estupendamente obsceno, que no dejaba titere con cabeza y constituía un saludable puntapié en la boca del estómago del espectador*»¹. Cette image du coup de pied dans le ventre rappelle bien celle qui donne son nom au théâtre «*In-Yer-Face*». Cette intensité dans la réception découle aussi du fait que la brutalité des images dramatiques était accentuée, dans la mise en scène de 1977, par un jeu d'acteur faisant directement l'expérience de la violence, comme le raconte Pavlovsky qui jouait alors le personnage du père :

En los ensayos abundaban trompazos en la cabeza que yo le daba a él y él me escupía a mí. Queríamos explorar al máximo los límites de la violencia estética. Nunca he visto ensayar con tanta ferocidad.²

Le dramaturge-acteur parle ici des répétitions car pour que la violence sur scène soit proprement choquante, il ne suffit pas de donner « vraiment » une paire de claques sur scène, il faut que l'acteur en soit profondément imprégné, qu'il se laisse traverser par les affects violents et destructeurs du micro-fascisme. En ce sens, le jeu d'acteur traduit une conception des personnages qui ne sont plus des silhouettes psychologiques, mais les supports transitoires d'affects :

Los personajes de *Telarañas* son más bien voces, cuerpos en estado de afección. Según esta concepción se quiebra la noción de “psicología” tradicional de los personajes. Si en *Galíndez y Potestad* podés hablar de la psicología del torturador, en *Telarañas* es imposible³ - affirme Pavlovsky.

En marquant la différence avec *Galíndez*, le dramaturge souligne le virage qui s'opère dans son théâtre politique pendant la dictature militaire. En s'appuyant sur ses premières expérimentations théâtrales ancrées dans le théâtre de l'absurde, il esquisse les lignes d'un théâtre qui, tout en s'affirmant comme politique, repose plus sur les corps affectés (corps des acteurs sur la scène, et corps du spectateur dans la salle, aux deux bouts du fil de la théâtralité) que sur les discours argumentés. «*La proposición era interesante porque, en realidad, había que “salirse de sí” para sumergirse en plena experimentación y explorar otros estados no habituales. Un verdadero ejercicio de laboratorio, más que un estreno*»⁴, raconte encore Pavlovsky à propos du processus de création du spectacle. *Telarañas* apparaît ainsi comme le « laboratoire » où s'est cristallisé ce qui est caractéristique de toute la

¹ Gerardo Fernández, «Veinte espectáculos en la memoria», in *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989, p. 162.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 79.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

production postérieure du dramaturge, à savoir un «*teatro de intensidades*», ou «*teatro de estados*» selon l'expression que reprend et théorise ensuite Ricardo Bartís¹. Dans ce « théâtre d'intensités » ou « d'états », les enjeux dramatiques sont directement liés au jeu d'acteur puisque tout part des corps et de leur capacité à se laisser ostensiblement traverser par des affects, qui rebondissent ensuite vers les corps des spectateurs.

Susana Evans² registra casi sin moverse las «intensidades» de mi teatro. Por su cuerpo deja pasar todo lo intenso que la recorre. Todos los estados. Con muy poco recorrido tiene grandes diferencias de estados. Es una actriz sedentaria de grandes intensidades. Mi teatro no es un teatro de grandes recorridos. Es un teatro de estados. Hay actrices para teatro de «estados» y otras para «representar». Son registros diferentes. [...] Son dos concepciones del teatro. [...] Beckett es el creador del teatro de estados. *Happy days* sería el paradigma. El personaje femenino inmóvil en un montículo de tierra y el personaje masculino con casi ningún recorrido dialogan entre sí. [...] Son sedentarios de grandes intensidades. Músculo liso. Teatro de estado puro. Multiplicidad pura. Teatro del acto.³

Si Pavlovsky fait ici l'éloge de l'intensité pure – c'est-à-dire en dépit de l'immobilité du corps –, la dynamique de *Telarañas* est encore loin de cette sobriété du mouvement. Aux balbutiements du théâtre d'intensités, celui-ci met en avant les corps, dans toute leur matérialité et leurs potentialités expressives. La violence physique est la traduction la plus évidente de ce retour au corps (corps meurtri, bafoué, marqué dans sa chair), que l'on retrouve aussi dans l'exacerbation des fluides corporels (crachats du gamin, lait de la mère...etc.) ou l'importance des tableaux muets (comme «*El arranque*», «*Tarzán en la selva*» ou «*Soledad*»), où tout n'est que gestes, mouvements et corps affectés.

Ce théâtre d'intensités, servi dans *Telarañas* par une esthétique cauchemardesque et une théâtralité de la menace et du choc, rappelle, par de nombreux aspects, le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud⁴. En effet, celui-ci plaide pour un théâtre qui « brise le langage pour toucher la vie »⁵ et s'appuie sur une

¹ Voir Ricardo Bartís, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel, 2003. Voir également les chapitres 9 et 10.

² À l'époque de la création de *Telarañas* (où la mère est incarnée par Tina Serrano), Pavlovsky ne connaissait pas encore Susana Evans qu'il ne rencontre qu'après son retour d'exil et qui sera sa compagne jusqu'à sa mort. Travaillant avec lui à la création d'un grand nombre de ses œuvres à partir de la fin des années 1980, son jeu d'actrice est considéré comme paradigmatique du théâtre d'intensités.

³ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo, op.cit.*, p. 123.

⁴ Rappelons que, contrairement à ce que pourrait laisser penser l'ambiguïté de son appellation, le théâtre de la cruauté ne se limite pas à la mise en scène – ou sur scène – de la violence (même si cela peut en être un ingrédient), mais un théâtre qui secoue le spectateur par un nouveau langage qui s'adresse directement à ses sens et à ses affects. « Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive. Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens très large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement », éclaircit Artaud (« Lettres sur la cruauté du 13 septembre 1932 », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 157). Et il explicite ensuite dans le premier manifeste du théâtre de la cruauté : « Il court dans la sensibilité. Abandonnant les utilisations occidentales de la parole, [...], il utilise des vibrations et des qualités de voix. [...] Il vise à exalter, à engourdir, à charmer, à arrêter la sensibilité », *Ibid.*, p. 140.

⁵ Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste » (1933), in Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, op.cit.*, p. 19.

« poésie de l'espace »¹, c'est-à-dire sur « un langage dans l'espace et en mouvement »², « un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots »³. Le spectacle est alors constitué « d'images scéniques pures », émancipées du langage, et qui fonctionnent comme des « hiéroglyphes »⁴, c'est-à-dire qui parlent directement aux sens, sans passer par l'articulation du discours⁵. Les tableaux muets dans *Telarañas* entrent parfaitement en résonance avec cette conception artaudienne de la scène hiéroglyphe :

Soledad

El Padre tiene en la mano una goma. La mira. Se la pone en la boca. Comienza a inflarla. Todos los movimientos son muy lentos. La goma comienza a adquirir cierta forma. El Padre se cansa de soplar. Descansa. Le da forma a la goma con sus manos. Sigue soplando. Su cara está colorada. Su respiración agitada. Inflarla le demanda un gran esfuerzo. La goma, muy lentamente, va adquiriendo la forma de una mujer. Una rubia típicamente americana. Cuando termina de inflarla, la para, la toma de la mano, la mira.

Apagón.⁶

On voit bien ici comment le tableau repose sur un investissement poétique de l'espace et la création d'une image scénique en-deçà du langage et des discours. Que ce soit dans les passages violents et choquants (dans lesquels le langage est souvent déconstruit par l'absurde), ou bien dans ces moments de relâchement onirique de la tension, le théâtre d'intensités cherche à produire une réaction avant tout physique, corporelle, ancrée dans la sensibilité et la chair du récepteur, comme le préconise Antonin Artaud pour son théâtre de la cruauté :

Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme et, dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas.⁷

Artaud poursuit ensuite avec une belle image comparant la théâtralité à l'effet produit par un charmeur de serpent, afin de montrer comment elle doit s'ancrer dans la matière et les vibrations corporelles, et non pas tableur sur une assimilation intellectuelle :

Si la musique agit sur les serpents, ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un message très subtil et très long ; eh bien, je propose d'en agir avec les

¹ Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique » (1931), in *Le théâtre et son double*, *ibid.*, p. 57

² *Ibid.*, p. 68.

³ Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinais » (1931), in *Le théâtre et son double*, *ibid.*, p. 82.

⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, *ibid.*, p. 59, p. 83, p. 93, p. 138, p. 145.

⁵ Le hiéroglyphe est à comprendre ici de manière métaphorique, comme une image qui fait sens, qui parle au récepteur sans passer par l'intermédiaire d'une mise en ordre rationnelle par le langage (celui-ci étant formé de mots, composés de lettres, par opposition à l'immédiate totalité du hiéroglyphe).

⁶ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, *op.cit.*, p. 60.

⁷ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre » (1936), in *Le théâtre et son double*, *op.cit.*, p. 125-126.

spectateurs comme avec les serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions.¹

Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur. [Un théâtre] dont la résonance en nous soit profonde.²

Le théâtre d'intensités, tel que Pavlovsky commence à l'élaborer à partir de *Telarañas*, s'inscrit tout à fait dans cette démarche artaudienne qui veut faire du théâtre une « morsure concrète »³, qui « explore notre sensibilité nerveuse »⁴. Néanmoins, Pavlovsky n'est pas mu par une ambition première d'innovation artistique (même si *Telarañas* se révélera une charnière fondamentale pour le renouveau du théâtre indépendant), ni par la volonté de brusquer ses concitoyens qu'il trouverait embourgeoisés ou anesthésiés. C'est le contexte dictatorial qui conditionne ce virage dans son théâtre politique, en limitant son pouvoir-dire d'une part, mais aussi en générant une somme d'affects négatifs et destructeurs que seul le théâtre semble pouvoir canaliser et exorciser. Dans un texte sur le processus de création écrit en 1975 – soit pendant l'écriture de *Telarañas* –, le dramaturge compare son élan créateur à un vomit de terreur et de désespoir, ce qui éclaire d'un nouveau jour la composition de la pièce :

Escribo lo que no puedo compartir, lo que mis gestos y mis palabras no saben expresar. Aquello que quedó enquistado en mi desesperación, algo que me violenta. No puedo pensar lo que surge porque lo que siempre surge es lo peor de mí ser, vómito de mis abismos, de mis suicidios. Mis personajes traducen mi mal. No hay gestos reparadores en mi teatro; hay odio, perversión, resentimiento, violencia abismal. No hay primera intención de comunicar nada a nadie. Es un vómito de desesperanza, de terror, el peor de los miedos.⁵

L'écriture théâtrale prend ici une dimension cathartique, tout comme le processus de réception, par sa violence même, peut s'apparenter, lui aussi, à un mouvement d'exorcisme collectif de la peur, affect dominant le tissu social sur cette période⁶. C'est ce que Carolina Muñoz P. dénomine le «*teatro del estupor*», opérant un savant mélange entre l'esthétique et le thérapeutique à partir d'une exacerbation de la violence sur scène :

El *Teatro del estupor* describe una escena teatral que explora subjetivamente los límites de la perturbación síquica en un movimiento de exorcismo colectivo. Los terrores sociales e individuales han de ser conjurados desde una realidad política/cotidiana concreta y transmitidos en un lenguaje (conjunto de dispositivos escénicos de representación) teatral de choque, que en tal cualidad, forma parte de la ética social de la furia.⁷

¹ *Ibid.*, p. 126.

² Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté » (1933), in *Le théâtre et son double*, *op.cit.*, p. 131-132.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁵ Eduardo Pavlovsky, « Reflexiones sobre el proceso creador » (1975), in Eduardo Pavlovsky, *Proceso creador. Terapia y existencia*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1982.

⁶ Voir sur ce point le chapitre 7.

⁷ Carolina Muñoz P., « Eduardo Pavlovsky: Teatro del estupor », *Acta Literaria*, Universidad de Concepción, Chile, n° 29,

Cette catharsis théâtrale qui se déploie aux deux bouts du fil de la théâtralité (dans la création et dans la réception) résonne, là encore, avec le théâtre de la cruauté d'Artaud. C'est même tout le sens de la comparaison, quelque peu étonnante, que celui-ci établit entre le théâtre et la peste :

Car si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur. Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu'il n'est pas autre chose qu'une immense liquidation. Un désastre social si complet, un tel désordre organique, ce débordement de vices, cette sorte d'*exorcisme total* qui presse l'âme et la pousse à bout, indiquent la présence d'un état qui est d'autre part une force extrême et où se retrouvent à vif toutes les puissances de la nature au moment où celle-ci va accomplir quelque chose d'essentiel.¹

Le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage [...] Il dénoue les conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie. [...] Il semble que, par la peste et collectivement, un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès.²

Tout comme la peste – en tant qu'irruption brutale de la mort – rend caduques toutes les règles sociales et libère les comportements³, le théâtre fait sauter les verrous qui contenaient les affects, les cauchemars, les angoisses, les peurs, mais aussi les désirs. Ces flux chaotiques d'affects et de désirs, refoulés dans les tréfonds de l'inconscient, ou canalisés par des règles sociales ou des schémas prédéfinis (comme l'Œdipe⁴) constituent le revers *in profundo* de la réalité policée et ordonnée qui constitue la surface consciente de l'individu, ou l'épiderme régulé de la société. Ce magma brûlant, c'est le « Double » (par rapport à la réalité que nous connaissons) qui donne son titre au fameux livre compilant les écrits d'Artaud, pour qui le rôle du théâtre est de faire émerger cette autre face, de transpercer la surface lisse du réel pour libérer ce flux. C'est à cette réalité refoulée – qui hante l'homme dans ses rêves et ses fantasmes – que se réfère, en dernière instance, le terme de « cruauté ». Tributaire d'un conditionnement social qui lui a toujours désigné ces flux de désirs comme de terribles inclinaisons à censurer, Artaud assimile ce mouvement vital, qu'il ressent au fond de lui, à la racine du mal, et lui accole le terme de « cruauté », tout en ayant l'intuition que l'art et la vie ne peuvent se concilier que dans un théâtre explosif qui ferait sauter ces verrous.

2004, p. 69-92.

¹ Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste », *op.cit.*, p. 39. L'italique est de notre fait.

² *Ibid.*, p. 45.

³ Artaud se livre à ce propos à d'incroyables descriptions de scènes fantasmées de désordre social sous l'effet de la peste : « le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur. L'avare jette son or à poignée par les fenêtres. Le héros guerrier incendie la ville qu'il s'est autrefois sacrifié pour sauver. [...] Et comment expliquer cette poussée de fièvre érotique chez des pestiférés guéris qui, au lieu de fuir, demeurent sur place, cherchant à arracher une volupté condamnable à des mourantes ou même à des mortes, à demi écrasées sous l'entassement des cadavres où le hasard les a nichées. », *ibid.*, p. 34-35.

⁴ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op.cit.*

J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer.¹

Il y a dans le feu de la vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion irraisonnée de la vie, une espèce de méchanceté initiale : le désir d'Éros est une cruauté puisqu'il brûle des contingences.²

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. [...] Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est, beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués.³

Or, si le contexte dictatorial fonctionne chez Pavlovsky comme un catalyseur qui pousse à la surface des affects destructeurs (ne pouvant plus les contenir, il les déverse comme un vomi de violence et de désespoir – raconte-t-il), le théâtre d'intensités (à la manière du théâtre de la cruauté d'Artaud) a une dimension philosophique, voire métaphysique, qui dépasse amplement le contexte politique qui lui a servi de berceau. En effet, *Telarañas*, dans sa structure absurde et décousue, tout comme par le jeu « intensif » des acteurs, revêt l'impalpable mais terrible réalité du rêve ou du cauchemar. À la manière des « précipités véridiques de rêves » dont parle Artaud, les tableaux s'enchaînent comme des fragments directement issus d'une autre réalité, où rien n'est fixe, rien n'est établi, rien n'est ordonné ou rationnel, mais où tout n'est que flux, passage, vitesse, désordre et multiplicité. En ce sens, la dramaturgie de *Telarañas* constitue un réquisitoire en actes – et non pas en paroles – contre la fixité du réel et des normes sociales. Cet éloge du multiple est une forme d'offensive contre le lien tyrannique et la toute-puissance de l'Un imposés par la dictature ; mais s'y dessine aussi une vision du monde qui s'ancre dans le sillage, non seulement d'Artaud, mais aussi de philosophies émancipatrices, comme celles de Deleuze et Guattari (pour lesquels les écrits d'Artaud sont d'ailleurs fondateurs), que Pavlovsky reconnaît comme capitales dans sa formation à la fois de thérapeute, d'intellectuel et d'artiste.

¹ Antonin Artaud, « 2^{ème} lettre sur la cruauté » (1932), in *Le théâtre et son double*, op.cit., p. 159.

² Antonin Artaud, « 3^{ème} lettre sur la cruauté » (1932), in *ibid.*, p. 161.

³ Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *ibid.*, p. 141-142.

C. Schizophréniser le drame : éloge du désordre et du multiple

a. La schizophrénie comme vision du monde : l'influence décisive de Deleuze et Guattari

« L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter / cet animalcule qui le démange mortellement,/ dieu,/ et avec dieu/ ses organes./ Car liez-moi si vous le voulez,/ mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe./ Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté./ Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit. »¹

Antonin Artaud

« Tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps – sinon tu ne seras qu'un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété – sinon tu ne seras qu'un déviant. Tu seras sujet, et fixé comme tel, sujet d'énonciation rebattu sur un sujet d'énoncé – sinon tu ne seras qu'un vagabond. »² Gilles Deleuze et Félix Guattari

Les écrits d'Artaud, « schizo-poète »³ par excellence, sont au fondement même de la théorie élaborée par Deleuze et Guattari dans les deux tomes de *Capitalisme et schizophrénie*⁴. C'est à lui que les deux penseurs empruntent l'image du « corps sans organes », c'est-à-dire des flux de la production désirante⁵, libérés de toute mise en forme : « cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes »⁶, écrit le poète pour décrire ce qu'il appelle lui « la vie », c'est-à-dire le Double crépitant et chaotique de la réalité ordonnée que nous connaissons. En effet, l'organe, c'est ce qui fait du corps un organisme, c'est-à-dire un système organisé qui canalise les flux – et ligote le désir – pour capter la production désirante et distribuer des fonctions. En ce sens, l'organisme est ce que Deleuze

¹ Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de dieu », création poétique lue à la radio, enregistrée en novembre 1947, in *Œuvres Complètes d'Antonin Artaud*, Tome 13, Paris, Gallimard, 1974, p. 34.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 197.

³ Nous empruntons l'expression à Guy-Félix Duportail, « Autopsie du corps sans organes », *Essaim* 2011/1 (n° 26), p. 94.

⁴ Le premier volume est *L'Anti-Oedipe* (1972) et le second *Mille Plateaux* (1980).

⁵ Le concept de « production désirante » insiste sur une vision machinique de la production des flux de désirs, dont l'individu n'est plus l'épicentre (comme dans la psychanalyse classique), mais un vecteur parmi d'autres. Voir le chapitre 4 sur ce point.

⁶ Antonin Artaud, « Le théâtre et la culture », in *Le théâtre et son double*, *op.cit.*, p. 19.

et Guattari appellent une « strate » (tout comme le complexe d'Œdipe), c'est-à-dire « des pinces qui emprisonnent la vie »¹, selon l'expression de Guy-Félix Duportail. C'est « un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui impose [au corps sans organes] des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile »², écrivent Deleuze et Guattari. À l'inverse, le corps sans organes renvoie au mouvement non organisé des flux de la production désirante, à une sorte d'état originare présocial et préindividuel, à un chaos fécond précédant toute organisation.

Or il se trouve que la schizophrénie, en tant que pathologie, engendre chez les personnes qui en souffrent une sorte de perception désorganisée du réel et de soi qui s'apparente à ce magma de flux qu'est le corps sans organes. « Ce que le schizophrène vit spécifiquement, génétiquement, c'est [...] la nature comme processus de production »³, énoncent Deleuze et Guattari. Dans leur incapacité à distinguer les différentes strates de la réalité, les schizophrènes se trouveraient ainsi face à « l'éclatante et noire vérité qui gît dans le délire »⁴. Cette vérité, c'est que tout ce qui organise à la fois notre corps, nos désirs et notre vision du monde relève d'une mise en forme réductrice, d'une mise en boîte, d'un ordonnancement en catégories qui, en réalité, amputent le réel et les flux désirants, en les vitrifiant. Alors que la production désirante est informe, reliée à tout et en même temps (selon l'image du rhizome, par opposition à la chaîne), et surtout sans cesse mouvante, les organismes et organisations figent et paralysent cet élan vital⁵. Les schizophrènes souffrent, eux, d'un défaut de mise en forme, d'une perte des repères pouvant ordonner la perception : dans les moments de crise, ils peuvent voir et vivre la multiplicité du corps sans organes, que ce soit dans leur perception d'eux-mêmes (identité fragmentée) ou bien de l'espace ou du temps. « Le temps s'écoule de façon étrange. Il tombe en morceaux et n'avance plus. Il y a d'innombrables moments, mais fragmentés, sans ordre et comme fous. C'est la même chose avec moi-même. De moments en moments, différents moi émergent, puis disparaissent de façon aléatoire », décrit un patient du docteur Anne Giersch⁶. C'est ce relâchement des « pinces » qui ordonnent le moi et le monde, cette mise à nu brutale des flux du corps sans organes

¹ Guy-Félix Duportail, « Autopsie du corps sans organes », *op.cit.*, p. 93.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 197.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op.cit.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*

⁵ La philosophie de Deleuze est éminemment vitaliste et s'inscrit dans l'héritage du conatus de Spinoza. Voir François Dosse, « Nietzsche, Bergson, Spinoza : une triade pour une philosophie vitaliste », in *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007, p. 159-185.

⁶ Témoignage rapporté par Anne Giersch lors de sa conférence « La perception du temps chez les patients atteints de schizophrénie », donnée à l'Université de Strasbourg le 13 mars 2018.

qui pousse Deleuze et Guattari à ériger la schizophrénie en modèle théorique, en métaphore d'un autre rapport au monde¹. François Dosse analyse en citant Deleuze :

Ce que vit le schizophrène, c'est justement l'absence de surface des corps : « Le premier aspect du corps schizophrène, c'est une sorte de corps-passoire. ». Cette absence de surface laisse libre cours à une prolifération des corps venus des profondeurs : « Tout est corps et corporel... Un arbre, une colonne, une fleur, une canne poussent à travers le corps. » Le corps schizophrène revêt trois caractéristiques : c'est un corps-passoire, un corps morcelé et un corps dissocié.²

Néanmoins Deleuze et Guattari ne font pas l'éloge de la schizophrénie en tant que pathologie³ ; il s'agit plutôt de promouvoir une vision schizoïde du monde afin de desserrer les carcans qui nous aliènent, et de se rapprocher du mouvement vital qui caractérise le corps sans organes. Les trois strates – ou verrous – fondamentaux sont, selon eux, l'organisme (qui organise le corps), la signifiante (qui organise le monde et la psyché) et la subjectivation (qui organise le moi). Dans le chapitre 4, nous avons vu comment le triangle œdipien fonctionne comme un signifiant hypertrophié (Deleuze et Guattari parlent de « surcodage ») derrière lequel la psychanalyse classique tente de rabattre toute la production désirante, alors que les auteurs de *L'Anti-Œdipe* s'efforcent de reconnecter ces flux de désirs dans des processus de production machiniques et interconnectés, dont la famille n'est qu'une toute petite roue : « au lieu de participer à une entreprise de libération effective, la psychanalyse prend part à l'œuvre de répression bourgeoise la plus générale, celle qui a consisté à maintenir l'humanité européenne sous le joug de papa-maman, et à ne pas en finir avec ce problème-là »⁴, écrivent-ils. À rebours de cette entreprise de surcodage ou d'enfermement, la « schizo-analyse » qu'ils proposent consiste en une réouverture :

Le souci de la schizoanalyse est d'ouvrir le jeu endogène de la boîte noire analytique sur un en-dehors, sur un ancrage dans le temps historique d'un monde du sujet libéré du carcan des diverses formes de reterritorialisation qui s'opèrent sous le joug de la culpabilisation, du manque, des forces de mort.⁵

¹ Dès les premières pages de *L'Anti-Œdipe*, le concept de machine désirante est abordé sous l'angle du « schizo », à travers les figures de Lenz, du président Schreber, d'Artaud, mais aussi de Beckett (pour son roman *Malone se meurt*, mais on retrouve cette fragmentation du réel dans son théâtre, bien que les deux philosophes ne l'évoquent pas).

² François Dosse, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, op.cit., p. 195. Les passages de Deleuze qu'il cite sont extraits de Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 106.

³ Le travail de Guattari à la clinique de La Borde lui fait côtoyer quotidiennement la souffrance des patients et il serait absurde de penser que leur philosophie célèbre la pathologie. Deleuze a d'ailleurs précisé à de multiples reprises que la schizophrénie clinique était une pulsion de mort, alors que la vision schizoïde du monde qu'ils proposent est une pulsion de vie. Voir François Dosse, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, op.cit., p. 262.

⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op.cit., p. 59. Pour un développement plus détaillé sur ce point, voir le chapitre 4.

⁵ François Dosse, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, op.cit., p. 247. La « reterritorialisation » désigne le processus par lequel la production désirante est rabattue dans une forme fixe, enserrée dans un carcan. La schizo-analyse s'efforce, elle, de mettre en branle un mouvement de « déterritorialisation » pouvant déboucher sur de nouveaux « agencements », selon la terminologie de Deleuze et Guattari.

Concrètement, pour deserrer les étaux des différentes strates, la schizo-analyse essaie de défaire les mises en forme, d'ouvrir à de multiples potentialités, d'éveiller au surgissement de l'inattendu, et surtout de mettre en mouvement les corps et les sujets à travers ce que les deux philosophes appellent des « lignes de fuite ».

À l'ensemble des strates, le Corps sans organes oppose la désarticulation [...], l'expérimentation [...], le nomadisme comme mouvement [...]. Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, de passage et de distribution d'intensités, des territoires et de déterritorialisations mesurées à la manière d'un arpenteur. [...] Arracher la conscience au sujet pour en faire un moyen d'exploration, arracher l'inconscient à la signifiante et à l'interprétation pour en faire une véritable production, ce n'est assurément ni plus ni moins difficile qu'arracher le corps à l'organisme.¹

Ainsi la vision schizoïde du monde et du moi est une ouverture à la multiplicité, émancipée des ordonnancements fixes. L'ontologie y est toujours un « devenir-être », et le mouvement de réouverture s'apparente à un « devenir-nomade »², dans la mesure où il s'agit d'explorer constamment de nouveaux territoires. Face à l'unicité étouffante de l'être, la schizo-analyse valorise la multiplicité des étants : « L'individualité n'est pas le caractère du Moi, mais au contraire forme et nourrit le système du Moi dissous »³, écrit Deleuze. Or cette approche se fonde sur un rapport quasi instinctuel au monde, débarrassé du langage, et privilégiant les affects et les sens, comme dans le théâtre de la cruauté d'Artaud.

Le retour à Freud réalisé par Lacan avait privilégié le Signifiant, le Symbolique, la conception d'un inconscient vidé de ses affects. Cette approche se voit radicalement contestée par Deleuze et Guattari qui opposent à la Loi du Maître, chère à Lacan, la nécessaire libération de la production désirante. Au « Je pense », ils substituent un « Je sens » plus originaire et qui n'est autre que la production d'un devenir.⁴

En ce sens, la démarche de la schizo-analyse fait une large place aux sens, aux vibrations de la matière et aux intensités (concepts que l'on retrouve chez Artaud, mais aussi chez Pavlovsky avec son « théâtre d'intensités » ou « théâtre d'états ») dans le processus de « déstratification du sujet » :

Il s'agit de se faire un corps sans organes, là où les intensités passent, et font qu'il n'y a plus ni moi ni l'autre [...] en vertu des singularités qu'on ne peut plus dire personnelles, d'intensités qu'on ne peut plus dire extensives. Le champ d'immanence n'est pas intérieur au moi, mais ne vient pas davantage d'un moi extérieur ou d'un non-moi. Il est plutôt le Dehors absolu qui ne connaît plus les Moi, parce que l'intérieur et l'extérieur font également partie de l'immanence où ils sont fondus.⁵

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 197-198.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », *Plateau n° 12*, *ibid.*, p. 434-527.

³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 327.

⁴ François Dosse, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, *op.cit.*, p. 235-236.

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 194.

Ainsi, la conception de Deleuze et Guattari fait de l'individu « une multiplicité variant par intensité »¹, selon l'expression de Guy-Félix Duportail, une « multiplicité dividuelle »² prise dans un devenir et en constante mutation : « les multiplicités ne cessent de [...] se transformer les unes dans les autres, de passer les unes dans les autres »³.

L'individualité n'est donc jamais une unité durable ou permanente à la façon d'un moi, elle est toujours une multiplicité de fusion en métamorphose continue ; c'est un continuum d'intensités en *devenir* : devenir animal de l'homme, devenir molécules de l'animal, devenir particules des molécules, jusqu'au devenir imperceptible qui laisse apparaître la rhizosphère générale.⁴

Or cet impétueux mouvement pris dans le Devenir résonne parfaitement avec l'ambition d'Artaud pour son théâtre de la vie :

Il semble en un mot que la plus haute idée du théâtre qui soit est celle qui nous réconcilie philosophiquement avec le Devenir, qui nous suggère à travers toutes sortes de situations objectives l'idée furtive du passage et de la transmutation des idées dans les choses, beaucoup plus que celles de la transformation et du heurt des sentiments dans les mots.⁵

Mais au-delà d'Antonin Artaud, cette valorisation de la machine – du tout chaotique, du grand rhizome –, en tant que désarticulation de toutes les strates qui organisent le réel rappelle les avant-gardes artistiques ; l'art abstrait par rapport à la peinture figurative, mais aussi le théâtre de l'absurde par rapport à la *mimésis*, comme le remarque Raphaël Pividal dans sa critique de *L'Anti-Cédipe* dans *Le Monde*, lors de la sortie retentissante de ce premier *opus* : « au lieu d'organiser les lettres de l'alphabet pour faire des mots, [la vision schizoïde] décompose les mots pour faire un alphabet. Picasso n'a pas fait autre chose. Mais ce seront Beckett, Kafka et Artaud qui vont servir d'exemple »⁶. En effet, en ce qui concerne le théâtre, tout comme Deleuze et Guattari s'attachent à « schizophréniser l'inconscient » en faisant sauter le carcan d'Œdipe, schizophréniser le drame reviendrait à faire voler en éclats ses structures traditionnelles (l'intrigue, les personnages-personnes, la causalité, la temporalité, l'espace, etc.), à désarticuler les organes du « bel animal » aristotélien. Or sur ce point, de Jarry à Beckett, le théâtre n'a pas attendu Deleuze et Guattari ou la théorie du corps sans organes pour creuser cette « ligne de fuite » par rapport aux structures dramatiques traditionnelles, que constitue le théâtre de l'absurde. C'est dans ce corpus dramatique iconoclaste, qui a un coup d'avance, dans sa démarche d'émancipation, sur la psychanalyse et la philosophie, qu'Eduardo Pavlovsky puise

¹ Guy-Félix Duportail, « Autopsie du corps sans organes », *op.cit.*, p. 96.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 604.

³ *Ibid.*, p. 305.

⁴ Guy-Félix Duportail, « Autopsie du corps sans organes », *op.cit.*, p. 96-97.

⁵ Antonin Artaud, « Lettre sur le langage » (1931), in *Le théâtre et son double*, *op.cit.*, p. 169.

⁶ Raphaël Pividal, « Psychanalyse, schizophrénie et capitalisme », *Le Monde*, 28 avril 1972, cité par François Dosse, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, *op.cit.*, p. 250.

son inspiration pour ses premières expérimentations théâtrales, à la fin des années 1960, avec le groupe Yenesí.

Empecé a escribir muy ligado a las vanguardias, a las angustias pequeño-burguesas, a los problemas de mi existencia. Así surgieron mis primeras producciones *La espera trágica*, *Somos*, destinadas a ser estrenadas por el Yenesí. [...] En el fondo, *La espera trágica* es una desmitificación de la noción de sujeto: identidades indefinibles, inversión de sexos o bisexualidad, actuación simultánea de los tres personajes [...]. Fue el primer gran estímulo para entrar en un teatro distinto. [...] Yo prefería a la denominación de «teatro del absurdo» otra que me parecía más ajustada: la de «teatro hacia una realidad total». Por tal entendía un teatro de búsqueda que intenta conectarnos con aspectos absolutamente reales de nuestra personalidad, un teatro de «nuestros cotidianos estados de ánimo». Hoy diría «teatro de intensidades».¹

Or notre hypothèse est que le passage d'un « théâtre total »², inspiré de l'absurde mais encore très lié à des problématiques individuelles (les « angoisses petite-bourgeoises » dont parle Pavlovsky), à un « théâtre d'intensités », ouvert sur le monde, doit beaucoup à la lecture de Deleuze et Guattari par l'artiste argentin. En effet, *L'Anti-Œdipe* sort en 1972 et connaît un succès retentissant, ainsi qu'une rapide diffusion dans les milieux intellectuels, psychanalytiques (notamment anti-lacaniens) et engagés politiquement, trois cercles qui structurent l'activité de Pavlovsky, comme celui-ci le reconnaît :

Hemos aprendido mucho de ellos [Deleuze et Guattari] a través de sus libros *Capitalismo y esquizofrenia*, *Mil mesetas*, *Diálogos*, *Lógica del sentido*, *Pliegues*, *Kafka: hacia una literatura menor*. Muchas de nuestras nuevas ideas tienen el aporte teórico de ambos. Hemos incorporado la estética en lo grupal.³

Beaucoup des concepts majeurs qui structurent la pensée et la pratique de Pavlovsky sont directement issus de *Capitalisme et schizophrénie* : les intensités, les états, la multiplicité, le devenir, la déterritorialisation, la cartographie...etc. Repris par Ricardo Bartís sur le plan de la pratique, et par Jorge Dubatti sur celui de la théorie (avec ce qu'il dénomine une « esthétique de la multiplicité »⁴), ces concepts sont aujourd'hui structurants dans l'analyse du théâtre argentin dans son ensemble, et il nous semble fondamental de ne pas en perdre de vue la généalogie. Au milieu des années 1970, *L'Anti-Œdipe* permet d'opérer une convergence entre les pratiques des avant-gardes artistiques et les ambitions révolutionnaires (Foucault dira même qu'il s'agit d'une « introduction à la vie non-fasciste⁵ » en ce qu'il fournit une voie d'émancipation contre toute forme d'autoritarisme, aussi bien sur le plan individuel que politique). Texte fondamental pour les mouvements d'émancipation, pilier de l'idéologie altermondialiste, pivot de l'essor des *Cultural* et *Gender Studies* dans le monde anglo-

¹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 20-21.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ Jorge Dubatti, «Prólogo» à Eduardo Pavlovsky, *Resistir cholo*, op.cit., p. 16.

⁵ Rapporté par François Dosse, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, op.cit., p. 262.

saxon, *Capitalisme et schizophrénie* arrive en Argentine au moment où l'effervescence révolutionnaire est en train de céder le pas à la répression sanglante. Confronté à la Réorganisation Nationale, notre hypothèse est que Pavlovsky trouve dans *L'Anti-Œdipe* les ingrédients d'une possible désorganisation du drame et de la famille, pour élargir les irrévérances de l'absurde à une véritable dramaturgie de l'émancipation (non seulement métaphysique, mais surtout politique). Et *Telarañas* est, nous semble-t-il, le produit de cette rencontre. La pièce opère de ce fait une forme de convergence entre les premières pièces absurdes de Pavlovsky et sa production réaliste et engagée du début des années 1970. En schizophrénisant le drame, l'artiste argentin effectue ainsi un tournant majeur pour le théâtre politique ; il ouvre une ligne de fuite qui aura ensuite une très longue trajectoire dans l'histoire du théâtre argentin : le « théâtre d'intensités », qui, à l'image de la grande machine de Deleuze et Guattari, fait le lien entre les affres du moi et les tourments du monde.

b. Une dramaturgie schizophrène

Du point de vue de la forme dramatique, comparer *El señor Galíndez*, de facture relativement classique, et *Telarañas* revient à constater un virage à 180 degrés. En effet, la construction dramatique de cette dernière, s'apparente, en réalité, à une minutieuse déconstruction des fondements traditionnels du drame. Plutôt que de ciseler les organes du bel animal aristotélien, Pavlovsky y cultive sciemment le désordre et la multiplicité : autrement dit, il schizophrénise le drame, à la manière dont Deleuze et Guattari proposent de schizophréniser l'inconscient et le monde. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le trio central de la pièce soit un noyau familial restreint, c'est-à-dire un triangle œdipien déformé, comme un clin d'œil parodique à l'entreprise de démolition de l'Œdipe engagée par les deux philosophes. *Telarañas*, que l'on pourrait qualifier de « schizodrame », se moque ouvertement de l'institution familiale, des signifiants œdipiens tout-puissants, et surtout des règles de l'art dramatique, dans une entreprise de réouverture généralisée. La ligne de tension entre enclosure et ouverture, entre les divers carcans paralysants (la famille, l'Œdipe, le signifiant, la tyrannie...etc.) et le mouvement d'échappée que tente de mettre en place la structure de la pièce, est d'ailleurs palpable dès l'intitulé du premier tableau. Contrairement à l'étiquette unique des suivants, celui-ci articule déjà (dans une logique schizophrène de coexistence des contraires) un titre à connotation ouverte, «*Obertura*», entre guillemets, et un sous-titre renvoyant aux liens tyranniques, «ESCENA FASCISTA», en majuscules. Non seulement le mot «*Obertura*» est directement dérivé du français «ouverture», mais il évoque aussi la musique ainsi que la dynamique fluide et tumultueuse des arts dyonisiaques, par opposition à la rigidité codifiée d'une « scène d'exposition » ou à la fixité picturale du « tableau ». De même, les

guillemets relèvent d'un discours de l'incertitude, évitant de nommer de manière péremptoire les choses, et s'opposent en ce sens aux majuscules du sous-titre qui traduisent, par l'hypertrophie de la graphie, les tendances fascistes qu'elles désignent. Autrement dit, au seuil du drame, s'opposent déjà deux régimes de discours, deux visions du monde : tyrannie et schizophrénie. Alors que les multiples micro-actions dramatiques décortiquent les mécaniques pulsionnelles fascistoïdes¹, l'ossature générale du drame est savamment dévertébrée. Le choix d'une composition en « tableaux » autonomes, constituant une « pièce paysage » selon la terminologie de Michel Vinaver², contribue déjà à « espacer » le texte dramatique, c'est-à-dire à en troubler l'enchaînement et la mécanique, à briser le *continuum* des actions, des lieux, du temps et de la causalité, comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac :

La découpe en tableaux, le titrage sont des gestes esthétiques déterminants qui contribuent à l'espacement du texte dramatique. Incorporation du blanc, du vide, du manque, à l'architecture du drame. Alors que la scène et l'acte se présentaient comme les parties inamovibles d'une *totalité organique*, le tableau est doté d'une autonomie structurelle. Alors qu'une scène n'existait *qu'en fonction* de la suivante, par rapport à laquelle elle n'avait valeur que d'approche et de préparation, le tableau possède une valeur en soi. [...] « Espacer » le texte dramatique, c'est ériger une architecture du vide. Déconstruire.³

Contre la « totalité organique » du drame qui structure les scènes comme autant d'organes fonctionnels, l'agencement en tableaux indépendants, composant une toile interconnectée, mais non pas articulée linéairement ou fonctionnellement, contribue à disloquer le bel animal et à le tirer vers l'horizon d'une architecture du vide, d'un corps sans organes, d'un drame sans trame. Suivant une logique de juxtaposition sans sutures et de collage, la toile réticulaire de *Telarañas* se compose de 18 tableaux dissemblables, de longueur tout à fait variable, tantôt prolixes, tantôt muets : 1.« "Obertura" – ESCENA FASCITA »⁴, 2.« *Ruleta comienzo* », 3.« *Comida* », 4.« *Ico* », 5.« *Ruleta* », 6.« *El arranque* », 7.« *Tarzán en la selva* », 8.« *Invasión* », 9.« *Cumpleaños* », 10.« *Vejación* », 11.« "La curación" », 12.« *Soledad* », 13.« *Pre-final* », 14.« *La vuelta* », 15.« *Todo o nada* », 16.« *La mirada* », 17.« *El paquete* », 18.« *Era un héroe...* ». Parfois, ces tableaux sont séparés par des noirs (entre le 8 et le 9, le 11 et le 12, ainsi que le 14 et le 15), mais on compte aussi un noir en plein milieu d'un tableau (le 14) et même une vraie suture avec continuité temporelle entre le 13 et le 14 : autrement dit, tout est fait pour qu'aucune régularité (pas même celle de la discontinuité méthodique) ne puisse vertébrer le drame. Ainsi remarque-t-on d'étranges répétitions (« *Ruleta comienzo* » (2) et « *Ruleta* » (5)) qui suggèrent une

¹ Voir « Famille, football, patrie : les ressorts pulsionnels du micro-fascisme dans *Telarañas* de Pavlovsky », dans le chapitre 7.

² Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de texte de théâtre*, op.cit.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, p. 57-58. C'est nous qui soulignons les expressions en italiques.

⁴ C'est nous qui numérotions les tableaux pour la commodité de l'analyse, mais il est bien évident qu'ils ne sont pas numérotés dans la pièce. En effet, cette réinscription dans un ordre numéral et progressif serait à contresens de toute la dynamique schizophrène qui agence la pièce.

continuité là où il n'y en a pas, et un jeu systématique avec les repères structurants : trois tableaux évoquent dans leur titre l'idée de commencement («*Obertura*» (1), «*Ruleta comienzo*» (2) et «*El arranque*» (6)), comme si le lancement du drame bégayait ; et de la même manière, le tableau «*Pre-final*» (14) se moque des mécanismes de dénouement, annonçant la fin du drame bien avant le dernier tableau (18). Les marqueurs de progression temporelle et causale sont ainsi enrayés et tournés en dérision par ce squelette disloqué, fondé sur la discontinuité, le fragment et l'ellipse. Tout au long de la pièce, l'action semble avancer de manière quasi aléatoire, selon la logique hasardeuse du rêve – ou plutôt du cauchemar : c'est une pièce paysage, mais un paysage dévasté.

Or le ressort fondamental de cette dilution des repères spatiaux, temporels et de causalité est la surabondance du jeu dans l'action dramatique. Nous l'avons vu à plusieurs reprises dans le chapitre précédent : les personnages du trio familial fondateur endossent constamment d'autres identités, mettent en place des « jeux » à la mécanique huilée pour eux, mais déconcertants pour les spectateurs. Ils glissent sans cesse de ce que nous avons appelé la « fiction cadre », c'est-à-dire la scène familiale, à différents jeux qui sont eux aussi d'ordre divers. Cela va en effet des jeux au sens d'objets (les roulettes ou l'appareil à faire des bulles), ou bien d'activités (les jeux de hasard et leur cérémonie (2, 5, 8, 15), le fait de jouer « au cheval » pour le gamin qui monte sur le dos de son père (4), ou bien l'effrayante «*prueba del negro*» (9)), jusqu'à de véritables dispositifs de théâtre dans le théâtre (comme quand père et fils jouent aux fondateurs du club de Lanús, sous les bravos enregistrés lancés par la mère depuis sa console (1)), voire même des moments de dédoublement où les personnages semblent avoir perdu toute conscience ludique (lors de la fameuse scène où le père torture son fils en le prenant pour un supporter du club de Banfield (8), ou encore quand la mère se prend pour une prostituée dans des ébats incestueux où le fils « joue » le client (5 et 10)). Les deux objets scéniques fondamentaux dans la pièce, sans cesse présents sur scène et faisant d'une certaine manière le lien entre les tableaux disparates, sont la grande armoire et le miroir, qui sont aussi deux accessoires du théâtre, et par conséquent, deux signes de l'omniprésence du jeu métathéâtral. L'armoire fonctionne, au fil des scènes, comme une sorte de coffre magique, dans lequel les personnages peuvent piocher de nouveaux costumes, de nouveaux rôles et de nouvelles identités *ad infinitum* : «*El Padre sale del ropero vestido con saco azul, con un escudo de Lanús muy grande*»¹, «*El Pibe [...] saca del ropero como automáticamente un traje o "algo" que lo identifique como un croupier*»², «*La Madre se acerca al ropero y comienza a vestirse de prostituta*»³, «*El Pibe sale del ropero vestido de domador*»⁴, etc. À

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

mesure que l'armoire révèle ses trésors, d'autres fictions émergent et l'espace se transforme : la maison devient club de foot, maison close, arène de cirque, casino, etc. Cette multiplicité onirique des espaces et du temps pourrait relever d'une esthétique baroque (en consonnance avec le théâtre dans le théâtre) s'il était possible de les distinguer un peu plus clairement. Mais ici, cet aspect kaléidoscope contraste avec une forte unité de lieu (la maison familiale) puisqu'il s'agit d'un huis clos. En ce sens, il n'y a qu'un seul espace dramatique, mais polymorphe et en constante mutation ; tout en même temps un et multiple, c'est un espace schizophrène qui accompagne les personnages dans leurs délires, et l'auteur-rhapsode dans son entreprise de déconstruction des structures du drame. Ainsi, le jeu se trouve être un des vecteurs de sabotage des conventions théâtrales, tout comme il torpille les règles de l'ordre établi, en substituant d'autres codes, arbitraires et qui lui sont propres, aux normes qui régissent « en temps normal » l'ordre social. Le jeu suppose une suspension des coordonnées du réel et de la vie quotidienne, l'instauration d'une temporalité et d'une causalité alternatives, et se révèle, en ce sens, créateur de désordre. C'est une ligne de fuite en ce qu'il génère l'ouverture d'autres possibles qui décadenassent le réel. Le jeu donne du jeu, pourrait-on dire.

El juego, ruptura del continuo normal, al eximir de apremios externos, escinde el orden del realismo utilitario. Interregno festivo, transporta a una zona de excepción donde se recupera el albedrío. Permite escapar a la imperiosa satisfacción de las necesidades inmediatas e ingresar en otra esfera de actividades que tienen su propia tendencia, su peculiar regulación.¹ – analyse Saúl Yurkievich.

L'agencement chaotique de *Telarañas*, où les personnages passent sans cesse d'un jeu à l'autre et d'une fiction à une autre, décontenance le spectateur, mais traduit, par cette dynamique même, un élan d'émancipation par rapport aux structures du drame, comme à l'ordre du monde. Autrement dit, la dimension ludique et métathéâtrale est le moteur du mouvement schizoïde qui réouvre le drame. Outre la dislocation des repères dramatiques, cette remise en question de l'ordre s'observe également à l'intérieur de la (ou plutôt des) fiction(s). Parfois, le jeu renverse en effet les rapports de pouvoir entre les personnages. Alors que le gamin est l'éternel souffre-douleur de ses parents (dans la fiction cadre où il ne sort pas de sa « condition fœtale », comme dans certains jeux subis, comme « *la prueba del negro* »), d'autres dispositifs ludiques le font aussi passer du côté des dominants. Dans le tableau « *Ico* », par exemple, le père accepte de « jouer au cheval » avec son fils, situation a priori classique de jeu ou de complicité père-fils, mais qui va prendre une dimension particulière :

Padre: Bueno, dale. Pero juego un ratito y nada más. (*Se va poniendo en cuatro patas.*) Te voy a llevar a la tribuna de Lanús, ¡te van a dar ico en las tribunas! (*El Padre queda en cuatro patas. La Madre se dirige al ropero y extrae unas anteojeras y un rebenque. Le pone las anteojeras al Padre. Al Pibe le da el rebenque y un birrete de jockey. Le alcanza unos terrones de azúcar, que el Pibe le*

¹ Saúl Yurkievich, « *Eros Ludens* (juego, amor, humor según *Rayuela*) », in Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar. Al calor de tu sombra*, Buenos Aires, Legasa, 1987, p. 106-107.

hace comer al Padre. Monta sobre el Padre. El «caballo» transita por toda la pieza. El Pibe lo azota con el rebenque. El «caballo» corre a mayor velocidad. El Pibe grita «ico, ico», y lo azota por todo el cuerpo.)

Madre: (Aplaude.) ¡Bravo! ¡Más ligero! ¡Más ligero! (Se oyen los lamentos del Padre ante los azotes del Pibe. El «caballo» se detiene. El Pibe sigue azotando y el «caballo» continúa.) ¡Ico! ¡Ico!

(El «caballo» se detiene y recibe nuevamente rebencazos.)

Padre: Pará, che, en serio. ¡Pará que duele! ¡No doy más del lumbago! ¡Me rompés el bocho! (El «caballo» intenta un nuevo movimiento y cae extenuado. La Madre corre y le saca las anteojeras.).¹

Dès que la mère sort de l'armoire les attributs du nouveau jeu, celui-ci devient la nouvelle réalité, et les frontières entre le réel et la fiction s'estompent. Le père ne fait pas semblant de manger les sucres et le gamin frappe réellement son « cheval » avec la cravache (on remarque d'ailleurs comment les didascalies, en désignant le père comme «el “caballo”» se prêtent aussi au jeu de réalisation de la fiction). En ce sens, le jeu perd d'une certaine manière sa condition ludique, son « faire comme si » ontologique, et s'impose comme nouvel ordre du réel. Dans ce cadre, la victime ordinaire devient bourreau et inflige des souffrances physiques au père qui font écho aux diverses scènes de torture. Le geste par lequel il lui fait manger un morceau de sucre rappelle par ailleurs la scène de gavage du fils : par un subtil effet de résonances, le passage met en scène le mouvement permanent des identités et des rapports de pouvoir qui ne sont pas fixes, mais en constante circulation, dans un conflit permanent qui s'apparente à un corps-à-corps houleux à l'image du jeu du cheval. Le dispositif méta-théâtral adossé au jeu (puisque la mère joue, une fois de plus, le rôle de public) permet de mettre en exergue la fluidité du pouvoir, et confronte le public à cette puissante image d'un déverrouillage possible de la réalité. À d'autres moments encore, toujours en vertu de l'instauration de « jeux », le gamin domine ses parents, sur le plan moral ou bien physique, comme dans le tableau «*Vejación*» où la mère déguisée en prostituée se soumet aux coups de fouets infligés par son fils dans un rituel sado-masochiste qui fonctionne comme le double de «*Ico*»², ou encore dans «*Todo o nada*» où la traditionnelle cérémonie ludique de la roulette est dévoyée par le gamin qui ne laisse plus aucun espace de jeu à son père :

El Padre juega a la ruleta. El Pibe, de croupier.

Croupier: ¡Cero! (Sin mirar la ruleta y mirando fijamente al Padre durante toda la escena. Retira las fichas.)

(El Padre juega más fichas.)

Croupier: ¡Cero! (Más fuerte y sin mirar la ruleta. Retira.)

(El Padre juega más fichas.)

Croupier: ¡Cero! (Misma actitud.)

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, op.cit., p. 26.

² *Ibid.*, p. 53-54.

(El Padre comienza a desvestirse. Juega la camisa.)

Croupier: ¡Cero! *(Retira la camisa.)*

(El Padre juega sus zapatos.)

Croupier: ¡Cero! *(Retira los zapatos.)*

(El Padre juega los pantalones.)

Croupier: ¡Cero! *(Retira los pantalones.)*

(El Padre juega los calzoncillos.)

Croupier: ¡Cero! *(Retira los calzoncillos.)*

(El Padre se sube desnudo a tablero.)

Croupier: ¡Cero! ¡Cero! ¡Cero!

*(El Padre salta sobre el tablero gritando.)*¹

Pour la première fois dans la pièce, le gamin monopolise la parole et son père est réduit au silence, à l'humiliation et à la nudité (d'ordinaire, caractéristique essentielle du personnage fœtal). Dans le jeu, le gamin devient autre (et là encore les didascalies épousent ce changement en désignant le personnage comme «*Croupier*», c'est-à-dire en consacrant, dans le texte didascalique qui normalement pose les repères du drame, la non fixité du réel et la polymorphie de la fiction) ; le jeu lui ouvre la voie d'un potentiel *empowerment*, l'horizon d'une affirmation de soi qui lui est niée dans la fiction cadre².

La récurrence obsessionnelle du motif de la roulette est par ailleurs significative d'une vision du monde consacrant le mouvement (cristallisé dans la rotation de la balle, et l'image de la roue) et le hasard, comme symboles du rejet de la fixité et de la causalité rationnelle. Tout au long de la pièce, le père étudie des traités et manuels d'experts afin d'améliorer sa technique et d'affiner ses «*martingales*» pour être sûr de gagner à chaque coup. Cette obsession méthodique pour percer à jour les ressorts logiques d'un jeu de hasard qui, par essence n'obéit à aucune rationalité, dénonce par l'absurde la tendance humaine à la rationalisation abusive, et à la vitrification du mouvement sous des règles rigides.

Ruido de ruleta. Luz a medias. El Padre recostado en un sillón.

Padre: *(Desde la cama.)* ¡Negro el 33! ¡Negro el 33! ¡Acerté! ¡Acerté! *(Se levanta de la cama sobresaltado y se dirige al piso, donde hay una ruleta en un extremo del cuarto. La mira. Mira el número de la ruleta.)* ¡Negro el 12! *(Con voz de decepción.)* *(Sale corriendo y extrae de un cajón otra ruleta de tamaño mediano. Mira con avidez.)* Colorado el 36. *(Con voz de decepción.)* *(Sale corriendo y busca debajo de la cama y extrae una ruleta más pequeña.)* ¡Cero! *(Con voz más decepcionante.)* Pero, carajo, no acierto ni una. *(Prende la luz. Se ve ahora la escenografía. Debiera haber más elementos escenográficos que tradujeran el elemento ruleta. Muchos libros en el piso, que estarán alojados desordenadamente en varias pilas. El Padre se dirige a uno de los extremos y saca un paño doblado. Lo desenvuelve. Lo arroja al piso. El paño es bastante grande. Se dirige a un mueble cercano al ropero y extrae una ruleta más grande que las anteriores. Le cuesta levantarla. La lleva en sus brazos. Sufre del lumbago. Trastabilla. Deja la ruleta en un*

¹ *Ibid.*, p. 64-65.

² Voir le chapitre 7.

extremo con esfuerzo.) Un día me voy a quedar torcido. (Todo hecho con gran pausa. Se arrodilla. Queda en cuatro patas. Extrae una caja de fichas. Las ordena como un croupier profesional. Movimientos que indican un trabajo de verdadero oficinista. Como un empleado que llega a su oficina y maneja con la rutina diaria los objetos de su escritorio. Es un ir y venir de oficinista. Extrae de un cajón un block de hojas en blanco. Lápices que coloca ordenadamente. Sacapunta. Anteojos. Extrae dos libros de la pila de un costado. Saca puntas al lápiz. Abre uno de «Pugliese», sentado en el piso. Lee en voz alta martingalas. Saca una hoja. Hace anotaciones.) Tercera docena con la variante 15. (Toma el libro y lo abre.) Son trece números. (Tose. Vuelve a anotar.) Variante alternada. Perfecto. (Toma fichas sin dejar el libro y las coloca cómodamente en el paño. Saca una bola. La observa bien. Corre la ruleta.) ¡No va más! (Arroja la última ficha al tablero.) (Con voz de croupier.) ¡Negro el 12! Perdí otra vez. (Extrae con un rastrillo las fichas del tablero. Ordena las fichas. Vuelve al trámite burocrático. Sigue estudiando la variante. Abre un libro. Lo cierra. Abre el otro. [...]).¹

La régularité méticuleuse des gestes du père – qui rappelle la routine d’un employé de bureau, soulignent les didascalies – contraste avec le hasard qui préside en réalité aux mouvements de la roulette. De même, la position du personnage assis par terre rompt la solennité du rituel de bureaucrate. La scène, en grande partie muette et tout à fait dans la veine du « théâtre d’intensités », offre une image oxymorique, schizophrène, entre la précision cérémonieuse de l’étude des supposées mécaniques de la roulette, et le mouvement inappréhensible du hasard qui tient en échec les velléités de rationalisation du père. Il faut remarquer aussi dans cette scène la lenteur des mouvements, ainsi que la multiplication des roulettes (en tant qu’objets) qui minent toute vraisemblance et couvrent le tableau d’un voile onirique. Comme dans un rêve ou dans les récits merveilleux (*Alice au pays des merveilles* par exemple), toutes les formes ont droit de cité et les objets se multiplient selon un principe de répétitions et variations qui sature l’espace scénique : dans le passage cité, on décompte ainsi pas moins de quatre roulettes, toutes de tailles différentes, dans une fluctuation du gabarit qui touche à l’absurde (notamment pour la toute petite roulette ou la grande que le personnage a du mal à déplacer), auxquelles il faut ajouter « *más elementos de ruleta [...] elementos escenográficos que tradujeran el elemento ruleta* ». Cette redondance du signe roulette sert à moquer, une fois de plus, les codes de la *mimesis* et du drame (comme la roulette, le drame s’autorise à tourner en rond plutôt que de suivre une ligne rationnelle), mais elle crée aussi une atmosphère onirique, et configure ce qu’Artaud appelle une image « hiéroglyphe ». Visuellement, la roulette, avec ses cases et son damier, rappelle d’ailleurs l’image de la toile, du labyrinthe, de la marelle escargot, ou encore du mandala, autant de symboles d’une contre-réalité où la fixité et les normes rigides ne sont pas de mise. Tout en s’efforçant d’étudier les règles de l’art avec la minutie d’un rond-de-cuir, le père cède aussi à l’appel ludique et au dédoublement schizophrène, dans la mesure où il joue en même temps les rôles du néophyte zélé à l’étude, du joueur invétéré et du croupier implacable. Face aux échecs répétés, le triomphe tant attendu

¹ *Ibid.*, p. 17-18.

à la roulette survient paradoxalement au moment où, sous la pression de la mère, le père accepte d'abandonner ses martingales pour miser sur un choix de pure superstition :

(El Padre mira y estudia desesperadamente las martingalas. Llena de fichas el tablero, siguiendo las indicaciones de la martingala.) [...]

Pibe: ¡Hagan juego, señores!

(El Padre termina su jugada maestra. Tiene un aire satisfactorio.)

Madre: *(Limpiando y mirando el tablero.)* ¿Le jugaste al 17?

Padre: *(Inseguro. Mirando el tablero.)* ¿Al 17?

Madre: Ponele tres plenos al 17. ¡Mirá que es la última bola! ¡Te vas a arrepentir! ¡Jugale al 17! ¡La fecha de mamá! *(El Padre cambia su juego. Le pone algunas fichas al 17.)* ¡Ponele más! *(El Padre le pone más fichas.)* ¡Coronalo, infeliz! *(El Padre titubea.)* ¡Mirá que es la última bola! *(El Padre desordena todo su juego y comienza a poner todo al 17. La Madre lo ayuda. Enorme montaña de fichas sobre el 17. Los dos se deben arrojar sobre el tablero para poner fichas.)* ¡Todo al 17! ¡Todo! *(Al cielo.)* ¡Escuchame, mamá! ¡Mamá!

Pibe: ¡No va más! *(Arroja la bola. Tensa expectativa. La bola corre.)* ¡Negro el 17! *(Tono frío y de indiferencia.)*

(Gritos de algarabía. Júbilo. Desborde.)

Padre: ¡Acertamos! ¿Qué te dije? ¡Mi pálpito!

Madre: *(Mirando al cielo.)* ¡Mamá! ¡Me escuchaste mamá!

(Se abrazan entre sí. Tiran las fichas por el aire.)¹

À travers l'exagération des mouvements grotesques des corps se jetant sur la table, ou célébrant la victoire, la scène confronte les logiques du rationnel et de l'irrationnel pour couronner, avec dérision, non pas tellement la superstition, mais surtout l'absurde, le hasard, l'aspect anti-cartésien du choix de la mère.

Outre l'ossature générale du drame, la pléthore de théâtre dans le théâtre, la logique onirique et les motifs du jeu et du hasard, c'est aussi dans la (dé)construction des personnages que se joue la schizophrénisation du drame. Pour ce faire, Pavlovsky renoue avec ses premières expérimentations dans le territoire de l'absurde, et conçoit les personnages non pas comme des silhouettes définies, mais comme des voix polyphoniques, traversées, telles un champ de forces, par des discours multiples :

[...] como en mi primer teatro, aparecen personajes que no se definen por la formación de su silueta psicológica sino que crecen y se desarrollan sólo en la «acción dramática». [...] Es un teatro de «estados»: los personajes aparecen, no se sabe quién o qué son, pero lo que les pasa en la escena, en la interacción, repercute en algún lugar, hace reconocible algo no dicho. No es un teatro de «explicaciones» sino un teatro de «acción». [...] Era compleja la elaboración de estos personajes que no tenían una historia previa, surgían de la acción, un tipo de personaje que me gusta definir como «cuerpos en afección». Es decir: están afectados por algo y actúan. Sin narrativa previa. Son pura intensidad. El personaje también habla desde lugares sociales.²

¹ *Ibid.*, p. 28-29.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 75-76.

On voit dans cette analyse comment le théâtre d'intensités ou d'états n'est pas seulement une question d'interprétation, de jeu de l'acteur ou de mise en scène, mais s'avère également une option structurant la dramaturgie. Le corps affecté de l'acteur se greffe ainsi sur un personnage qui n'est que surface, personnage-passoire (pour reprendre l'image du corps-passoire qui serait propre au schizophrène) traversé d'affects et de voix qu'aucun organe ne vient structurer. Ce morcellement du personnage – qui est en même temps une réouverture à la multiplicité – le rend difficilement appréhensible pour le public, mais fait aussi émerger une forme d'inconscient social. C'est ce que Pavlovsky suggère dans la dernière phrase du fragment cité («*el personaje también habla desde lugares sociales*»): briser la silhouette du personnage dramatique permet paradoxalement de le reconnecter aux coordonnées socio-historiques (tout le travail sur les pulsions fascistoïdes ici), tout comme briser le carcan d'Œdipe relie les flux désirants à une production globale, dépassant le cadre de la famille. La mécanique de ces personnages schizophrènes est évidemment servie par la saturation métathéâtrale, d'autant plus que, la plupart du temps, ils n'ont aucune conscience ludique : les masques se succèdent, mais les personnages les adoptent à chaque fois comme une nouvelle peau, sans distinguer, semble-t-il, le faux du vrai. Cela est d'autant plus palpable que cette frontière entre le jeu et la réalité reste visible pour le spectateur qui, lui, identifie bien plusieurs niveaux de fictions, ou du moins distingue (notamment grâce aux costumes) la fiction cadre où les personnages sont « papa, maman, fiston », et les jeux où ils embrassent d'autres identités. Autre modalité d'équarrissage du personnage dramatique : la dilution de la voix dans des dialogues choraux absurdes, qui fonctionnent comme une gigantesque boîte où tout se reflète, sans jamais pouvoir se fixer. Le passage le plus emblématique de cette mécanique est le tableau justement intitulé «*La mirada*» (ironiquement au singulier), moment de relâchement comique dans la pièce, où le père et la mère s'affrontent dans un duel-duo de répliques et de regards :

La Madre mira al Pibe mientras intenta ofrecerle puré.

Padre: ¿Por qué lo mirás así? Le hace mal. (*La Madre interrumpe el suministro de puré.*)

Madre: ¿Cómo sabés que lo miro?

Padre: Porque te estaba mirando.

Madre: (*Enojada.*) Así que vos mirás lo que yo miro.

Madre: Yo no miraba lo que vos mirás. Yo te miraba a vos. No empecés a confundirme.

Madre: ¿Cómo sabés que yo lo miraba, si vos me mirabas a mí?

Padre: Sencillamente, porque te miraba y vos lo mirabas.

Madre: Si vos me mirás, no podés ver lo que estoy mirando. No podés mirarlo a él si me estás mirando a mí. Tenés que mirarlo a él también. [...]

Padre: Terminala, yo miraba que vos lo miraste y basta.

Madre: (*Cínicamente.*) Yo te miraba.¹

À partir de cet aveu inattendu de la mère, le dialogue se détourne de la situation initiale et s'engage dans un long jeu d'optique et de discours, où les répliques s'allongent de plus en plus et où l'absurde est l'unique fil directeur :

Madre: (*Con rabia.*) ¿Qué pasa ahora? ¿Por qué te reís?

Padre: Porque yo miraba que vos mirabas por el tenedor que yo te miraba cuando vos me mirabas de reajo cuando yo te miraba que vos mirabas al Pibe. ¿Me creés un ingenuo? ¿Un nene de mamá? ¿Un papafrita?

Madre: (*Indignada.*) ¿Yo por dónde mirabas que yo miraba por el tenedor que vos me mirabas cuando yo te miraba de reajo que vos me mirabas que yo miraba al Pibe?

Padre: ¡Por el ojo del culo!²

Ce morceau de bravoure absurde est une sorte de gigantesque polyptote filé autour du verbe «*mirar*», qui joue le rôle de relâchement comique – dans une pièce émotionnellement très éprouvante – comme en témoigne la sortie potache qui clôt l'échange. Mais, au-delà du côté bouffon, cette petite galerie des glaces discursive, où discours et regards rebondissent indéfiniment, reflète une vision du monde où tout est toujours glissant. Les subordonnées en cascade qui structurent les répliques absurdes sont à l'image de la ribambelle métathéâtrale qui noie toute fixation des personnages dans une mise en abyme à l'infini. L'apparente définition des personnages par leur désignation («*Padre*», «*Madre*», «*Pibe*») sont des noms chargés d'identité, contrairement à «*Lui*», «*A*» ou «*X*», comme peut parfois le proposer le théâtre de l'absurde) ne sert en réalité qu'à mettre d'autant plus en exergue leur interchangeabilité, dans une logique contradictoire propre au schizodrame. Autrement dit, on présente au spectateur des personnages *a priori* pleins de tout un bagage identitaire, pour mieux exposer sur scène leur vacuité et leur superficialité : on prend des silhouettes et on en fait des passoires. Sur ce point, le traitement des personnages de Beto et Pepe est particulièrement éclairant. Tous deux sont préconstruits, par intertextualité avec *El señor Galíndez*, comme figures de tortionnaires, et lorsqu'ils font irruption dans l'action dramatique (dans le tableau «*Invasión*»), ils correspondent tout à fait à l'image que l'on s'était forgée. Néanmoins, progressivement, la silhouette des tortionnaires va se lézarder. Quand le gamin est assimilé au supporter de Banfield et torturé, Beto est déjà supplanté par le père dans le rôle de bourreau, et doit, à contre-emploi, se faire le protecteur de la victime. Mais c'est surtout après ce climax de violence, dans la seconde partie du tableau, que l'identité des deux personnages de brutes va être disloquée. Ce deuxième volet de «*Invasión*» construit une atmosphère onirique où tout se fait dans une lenteur mystérieuse, diamétralement opposée à la violence crue de la

¹ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, *op.cit.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 66-67.

torture. C'est un contre-climax – nécessaire dans l'économie des affects, pour relâcher la tension –, mais c'est aussi un moment où, après le paroxysme des pulsions fascistes, l'action dramatique lâche du lest (ce qui se ressent dans le rythme), déverrouille les rôles attribués et ouvrent d'autres possibles. Alors que le gamin gît inanimé et que la mère le prend sur ses genoux pour le dorloter et l'allaiter (nous allons revenir sur cette image), Pepe est tout d'un coup mystérieusement attiré par le miroir («*Pepe se queda mirando en el espejo*»¹), happé par son reflet (comme s'il y découvrirait les possibles failles d'une identité assignée), au point de ne même plus répondre aux sollicitations de son coéquipier. Découvrant une perruque dans l'armoire (réservoir magique aux mille identités), le tortionnaire en uniforme et mitraillette a alors un geste tout à la fois inattendu et rocambolesque : il l'essaye.

(*Pepe descubrió una peluca y se la prueba, mirándose en el espejo.*)

Beto: ¿Y esa peluca? ¿No te dije que es un aguantadero?

Pepe: (*Se prueba otra.*) ¡Tienen de todos los colores!²

Si Beto essaie de maintenir les apparences de la perquisition musclée, en cherchant des explications politiques à cette soudaine apparition de perruques, il est rapidement aspiré lui aussi par les potentialités que lui découvrent le miroir et son incroyable réserve de déguisements – et d'identités. Ainsi voit-on les deux tortionnaires, jusque-là ambassadeurs d'une virilité acérée, s'adonner aux joies du travestissement, dans une scène complètement surréaliste qui rappelle l'esthétique *queer* d'un Copi, dans *Eva Perón* par exemple (pièce créée en 1970 à Paris).

Pepe: (*Mirándose con una peluca rubia en el espejo.*) ¡Qué parecido a mamá que soy!

Beto: ¿A ver? (*Pepe lo mira a Beto.*) Huy, tenés razón. A ver, dame una. (*Beto se pone una peluca negra. Abre cajones interiores y sale a relucir gran cantidad de ropa interior de mujer. Corpiños. Collares. Blusas.*) ¡Mirá que arsenal! ¡Como para agarrar a los puntos! (*Hay un clima de cierto ritualismo cuando quedan frente al espejo.*) Claro, se ponen la ropa de minas y chau, andá a reconocerlos vos después... (*A Pepe.*) Alcanzame la rubia... (*La mira primero técnicamente y se la pone y le da la negra a Pepe.*) y después andá a buscarlos... que te la vas a imaginar... (*A medida que van tomando contacto con la ropa femenina, se produce una cierta metamorfosis fetichista.*) Pará, dame esa blusa... a ver... (*Con todo disimulo se saca la chaqueta y se la pone.*) ¡Vieja hija de puta! ¡Zorra de mierda! Menos mal que uno tiene experiencia, que si no... Alcanzame ese collar... (*A Pepe.*) ¡No, boludo! ¡Con esa blusa tenés que usar una peluca negra! (*Se la ofrece.*) (*Se van intercambiando pelucas, blusas y collares de todo tipo. Están «copados» por la experiencia. Se prueban la ropa y se miran permanentemente en el espejo, que funciona como fenómeno hipnótico.*)³

L'essayage travesti de Beto et Pepe forme une autre de ces images « hiéroglyphes » propres au théâtre d'états : il projette en actes l'ouverture de lignes de fuite qui fissurent la silhouette prédéfinie,

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 42.

l'exploration de nouveaux territoires, à la fois identitaires et sexuels, dans un « devenir-autre » puisque, jusqu'à la fin du tableau, les deux personnages resteront entièrement déguisés ou « transformés » comme précisent les didascalies. Beto et Pepe percent le carcan de l'uniforme (au sens propre, comme au sens figuré), et laissent libre cours à leurs fantasmes, à l'imaginaire et à leurs soubassements pulsionnels, lesquels les conduisent aux antipodes de leur construction première : ils deviennent nomades (pour reprendre le concept de Deleuze et Guattari) et schizophrènes (comme le souligne la disjonction entre les actes et les discours)¹. L'essayage devient une expérimentation micropolitique des potentialités du moi, et plus largement du réel, et le laboratoire de nouvelles subjectivités. En ce sens, il nous rappelle ces mots de Pavlovsky, à propos de sa conception de la résistance, pétrie de concepts empruntés à Deleuze et Guattari :

Caminos por los bordes – micropolíticas éticas –, estéticas experimentales donde se jueguen la posibilidad de creación de nuevos territorios existenciales, nuevas búsquedas del ser en los grupos – nuevos acoplamientos –, nuevas producciones de máquinas deseantes que permanentemente intentan escapar de los aparatos de captura del poder y puedan crear nuevas subjetividades, nuevas maneras diferentes de pensar el mundo. Nuevas formas de experimentación y de búsqueda de nuevos lenguajes. Ruptura de la escenografía de la pura representación. Ése es el núcleo del resistir hoy.²

Mais la scène de travestissement n'occupe pas l'ensemble de l'espace scénique : en parallèle des explorations vestimentaires de Beto et Pepe, se jouent deux autres micro-scènes : d'un côté la mère est en train d'allaiter le gamin (et il faut se rappeler que l'acteur interprétant le fils est un adulte, pour prendre la mesure du grotesque de l'image), et de l'autre, le père joue à la roulette. Ainsi l'espace scénique est-il divisé en trois : schizophrénisé lui aussi, il propose trois petits tableaux indépendants et juxtaposés, trois images hiéroglyphes, tel un retable profane à la gloire du déverrouillage du réel :

(El Padre, mientras tanto, vuelve a su martingala. Se sienta en la mesa y comienza a jugar a la ruleta con total prescindencia del resto. La Madre sigue amamantando al Pibe y lo hace eructar. El clima onírico está dado por el juego fantástico de Pepe y Beto, el amamantamiento, y la ruleta. Debiera flotar la magia por los tres costados. Silencio absoluto. Bola de ruleta que rueda.)³

Au croisement du jeu et du rituel, l'atmosphère magique projète un monde de fantasmes. Indépendants en termes de fonctionnement dramatique, les trois volets de ce retable de l'imaginaire sont liés par une même vision du monde schizoïde qui tourne en dérision les différents verrous du réel. Le premier panneau, présentant la mère allaitant – dans le lit ! – son fils-adulte, est clairement une parodie de l'obsession oedipienne (et plus particulièrement de la question de *l'imagen* du sein maternel

¹ En ce sens, la démarche est strictement inverse à celle de *El señor Galíndez*. Dans la pièce de 1973, les personnages sont construits comme des hommes ordinaires auxquels on s'identifie facilement, et l'on découvre seulement dans le dénouement qu'il s'agit en réalité de tortionnaires. *A contrario*, dans *Telarañas*, les personnages sont déjà construits comme tortionnaires et le drame doit petit à petit les déconstruire, les schizophréniser.

² Eduardo Pavlovsky, «Micropolíticas éticas», in revue *Lote*, août 1998, n° 14.

³ Eduardo Pavlovsky, *Telarañas, op.cit.*, p. 42.

chez les lacaniens) : cette pietá grotesque, réanimant son fils meurtri grâce au lait maternel érotisé, tourne en dérision le surcodage oedipien qui fait loi dans les milieux psychanalytiques orthodoxes, tant décriés par Pavlovsky¹. Au centre, le travestissement de Beto et Pepe propose une ligne de fuite qui désarticule et destratifie les sujets. On peut d'ailleurs y relever un autre clin d'œil au carcan signifiant de l'Œdipe, quand Pepe, en essayant la première perruque (c'est-à-dire en commençant à explorer ses fantasmes) a immédiatement le réflexe de l'interprétation familiale («*¿Qué parecido a mamá que soy!*»), conformément à la logique psychanalytique traditionnelle, avant d'arriver à s'en libérer pour s'adonner à de multiples essayages décomplexés. Enfin, à l'autre extrémité de l'espace scénique, le père, fétichiste de la roulette, se consacre au culte du hasard. Le triangle oedipien comme signifiant absolu, l'identité monolithique et solide, et la rationalité en tant que vision du monde, se trouvent ainsi mis au pilori.

Ainsi, à tous les niveaux de la structure dramatique, Pavlovsky schizophrénise le drame et propose une esthétique du kaléidoscope et du multiple qui s'attache à déconstruire tous les carcans qui cadennassent notre appréhension du monde. Le seul tableau qui contrevient à ce mode de (dés)organisation du drame est «*“Curación”*». Avec un titre entre guillemets, comme s'il s'agissait d'une allusion à la rhétorique médicale de la Junte, ce tableau est le parfait envers du reste du drame, du point de vue de l'action dramatique, comme de l'esthétique. Il y présente une famille unie autour de l'album de famille, dont le feuilletage est prétexte à une évocation des souvenirs familiaux. Par conséquent, les personnages se trouvent tout d'un coup investis d'une profondeur psychologique et temporelle qui leur fait défaut dans le reste de la pièce. Momentanément, le personnage-passoire est rebouché, la narration et l'échange articulent des dialogues parfaitement enchaînés, et un *costumbrismo* teinté de mélodrame donne à l'ensemble du tableau une coloration réaliste et pittoresque. Les allusions spatio-temporelles précises abondent (alors que le personnage schizophrène est hors sol et affranchi du temps), dessinant un ancrage référentiel précis pour cette famille aimante et archétypale :

(*Siguen viendo las fotos.*)

Madre: Mirá la plaza Irlanda. ¿Te acordás? El colegio Santa Brígida... aquí me diste el primer beso. Mirá la fecha: noviembre del 51.

Padre: El año en que Boca nos mandó al descenso... ¡Cómo no me voy a acordar!

Madre: ¡Mirá mi pinta!

Padre: ¡Estabas churrasca! ¡Mirá que gambarolas! [...]

Madre: Te quiero, me dijiste. ¿Te acordás en serio?

Padre: ¡Pero claro, vieja! ¡Cómo no me voy a acordar!

Madre: Decímelo otra vez ahora.

¹ D'autres tableaux de la pièce abordent cette question de l'inceste, motif récurrent de la relation mère-fils (pendant de la roulette ou du club de Lanús dans la relation père-fils), pour une parodie grotesque du signifiant oedipien.

Padre: Te quiero mucho.

Madre: Me dijiste que tenía ojos muy lindos.

Padre: Y si son preciosos... a mí siempre me gustaron mucho. (*Al Pibe.*) Chapamos como dos horas con tu vieja. (*El Pibe se ríe cancheramente.*) Estábamos rascando en el banco y el guardián nos iluminó con la linterna, ¿te imaginás? (*Se ríe.*)¹

Alors que dans le reste de la fiction cadre, le gamin est toujours amorphe et ne réagit jamais aux stimulations extérieures venant de ses parents, on voit qu'il rit ici spontanément aux allusions graveleuses de son père, dans une complicité cimentée par une virilité claironnante. Autrement dit, nous assistons à la transmission réussie d'une mémoire familiale (avec l'album de famille), mais aussi de valeurs idéologiques et de modes de comportements. Un peu plus loin, la famille s'extasie devant les photos retraçant l'enfance et l'évolution du fils (de la première communion aux récompenses scolaires), comme s'il échappait enfin à sa condition fœtale. Le gamin est réinscrit dans une généalogie, dans une remise en marche du temps et du drame, couronnée par le partage initiatique d'une cigarette avec le père, symbole d'un accompagnement familial réussi jusqu'à l'âge adulte :

Madre: (*Pasando las fotos.*) Mirá la foto de sexto grado... Estás de abanderado...

Padre: (*Mirando.*) La fiesta de fin de año cuando te dieron el premio al mejor alumno, ¿te acordás?

Madre: (*Al Pibe.*) Estábamos tan orgullosos ese día con tu papá...

Padre: (*Al Pibe.*) ¿Querés fumarte un faso? (*Saca un paquete de cigarrillos y le ofrece uno al Pibe. El Pibe saca un cigarrillo y fuma.*) Tomá un poco de cerveza. Te va a venir bien para la fatiga... (*El Padre le hace otra finta como perdonándole la vida. El Pibe se esquiva y se sienta en el suelo y fuma. Le devuelve la cerveza al Padre. La Madre cierra el álbum y queda pensativa y le entrega el álbum al Pibe. El Padre le pasa el brazo a la Madre y lo acaricia protectoramente al Pibe con la otra mano. La escena queda estática como una foto.*)

(*Apagón.*)²

La pétrification finale de la scène, comme si l'on ajoutait une dernière photo (celle de l'entrée dans l'âge adulte) dans l'album de famille est à contre-sens complet de la dynamique générale de fluidification permanente des mouvements, et de permanence dans un éternel retour du présent. Néanmoins, contrairement à ce que pourrait laisser penser le titre (mais c'est bien pour cela qu'il est entre guillemets), ce tableau ne constitue en rien un éloge de la famille idéale. Bien au contraire, il s'agit, d'une part, d'une parodie de l'image fantasmée du foyer familial, et d'autre part, d'une mise en lumière des mécanismes de disciplinement et de reproduction sociale dont la famille est l'instrument. Les personnages apparaissent ainsi comme des stéréotypes de genre (la mère fait le ménage avec des bigoudis, et le père ne se lasse pas de faire des allusions sexistes) déballant une avalanche de lieux communs. Cette remise en ordre de la famille, mais aussi de l'ordre social (et de ses valeurs), est

¹ *Ibid.*, p. 56-57.

² *Ibid.*, p. 59.

logiquement portée par une dramaturgie qui, elle aussi, se restructure, et se vitrifie autour de piliers solides : le réalisme, la psychologie et les niveaux de préhistoire des personnages, un cadre spatio-temporel déterminé, une esthétique virant à la peinture de genre, un rapport complaisant au spectateur. Mais ce tableau n'a de sens qu'en tant que contre-modèle : c'est en quelque sorte l'insertion d'une capsule de réalisme cadenassée au cœur du drame, afin de mieux souligner, par effet de contraste, l'effort de schizophrénisation (de la famille, du réel et du drame) qui fonde la dramaturgie de cette grande toile multifacétique qu'est *Telarañas*.

Ainsi, *Telarañas* constitue un véritable tournant dans la trajectoire personnelle de Pavlovsky, mais aussi dans la manière de faire du théâtre politique. Opérant une convergence entre ambitions émancipatrices et avant-gardes théâtrales (dans la lignée de ce qu'avait pu faire Gambaro à la fin des années 1960), la pièce ouvre une voie féconde pour le théâtre argentin avec l'affirmation d'un « théâtre d'intensités ». Cette *praxis* théâtrale, catalysée autour de la figure de Ricardo Bartís après la dictature, devient fondamentale dans la formation des nouvelles générations d'artistes qui émergent en post-dictature. En ce sens, cette filiation directe entre Pavlovsky et les nouvelles poétiques héritières du théâtre d'intensités, permet de relativiser le fossé sans cesse mis en avant pour distinguer la génération engagée des artistes pendant la dictature, et le nouveau théâtre tournant le dos à la réalité sociale. Avec *Telarañas*, Pavlovsky explore un nouveau territoire politique qui sème la subversion et l'émancipation au cœur même des structures du drame et de la théâtralité (c'est-à-dire du lien établi avec la salle). En ce sens, la pièce est à la fois le produit de circonstances spécifiques (la dictature) et le fondement d'un renouveau à venir du théâtre argentin (dans la post-dictature), comme en témoigne le récit que fait Ricardo Bartís de son expérience de spectateur en 1977, lors de la première représentation de la pièce :

Descubro universos donde la actuación lograba campos de perforación y generación de discursos que tenían que ver con sus propias potencias, sus ritmos, sus velocidades, intensidades sumatorias de signos que entraban en colisión con las estructuras del texto [...]. Las potencias de actuación que veía me parecían superadoras de los discursos del teatro político enunciativo. [...] Hacer teatro era un acontecimiento poético.¹

La schizophrénisation du drame dans *Telarañas* est la faille par laquelle pénètre cette appréhension plus sensuelle d'une théâtralité qui s'enracine dans les affects, le corps, les tripes, plutôt que dans la toute-puissance des discours, de l'intellect et du Signifiant. À l'échelle de la production théâtrale pendant la dictature, la pièce est relativement isolée par sa facture singulière, mais elle fait le

¹ Ricardo Bartís, cité par Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 193.

lien avec la génération d'après, et démontre que la dimension politique d'une œuvre n'est pas forcément tributaire de l'articulation d'un message. Néanmoins, la force émotionnelle qu'a dégagée la représentation en 1977 est étroitement liée aux conditions de réception : alors que le texte pourrait avoir parfois de fortes potentialités comiques, le contexte dictatorial a étouffé cette partie de l'économie des émotions de la pièce (comme le révèlent les témoignages de réception que nous avons cités), en écrasant toute possibilité de distanciation comique. En effet, pendant la dictature, la pièce entre puissamment en résonance avec les bouleversements du corps social, que ce soit par la projection d'une grammaire du lien tyrannique dans les micro-conflits, comme par la schizophrénisation du drame qui rappelle aussi ce que Pilar Calveiro appelle la «*esquizofrenia social*»¹ qui a permis à la dictature de se maintenir avec la complicité silencieuse d'une grande partie de la population. Pourtant, le comique peut aussi être une voie émancipatrice à explorer en période autoritaire, comme nous allons le voir à présent avec un grand classique du genre : *La Nona*, de Roberto Cossa.

II. *La Nona* : du rire ensemble à la métaphore, trajectoire d'une figure polysémique (1977)

La Nona de Cossa est aujourd'hui une pièce canonique du répertoire argentin ; régulièrement au programme dans les lycées du pays, sans cesse montée et remontée dans le circuit commercial comme par des troupes amateurs, c'est littéralement un classique qui incarne aux yeux de milliers d'Argentins le « théâtre national » et la résistance culturelle face à la dictature. Outre cette vulgate à destination du grand public, il est également courant que des chercheurs citent la pièce de Cossa comme paradigme du geste métaphorique qui serait propre au théâtre de la période dictatoriale², voir même analysent le personnage de la grand-mère comme une « allégorie » du pays ou de l'État répressif :

¹ «[...] una buena parte de la sociedad optó por no saber, no querer ver, apartarse de los sucesos, desapareciéndolos en un acto de voluntad. Así como entre los secuestrados y los secuestradores los mecanismos de la esquizofrenia permitían vivir con “naturalidad” la coexistencia de lo contradictorio, así la sociedad en su conjunto aceptó la incongruencia entre el discurso y la práctica política de los militares, entre la vida pública y la vida privada, entre lo que se dice y lo que se calla, entre lo que se sabe y lo que se ignora como forma de preservación. », Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, *op.cit.*, p. 151.

² Voir entre autres Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 80 ; Olga Cosentino, «El teatro argentino de los 70: una dramaturgia sitiada», in *Latin American Theatre Review*, 24.2 (Printemps 1991), p. 31-39.

[...] si nos referimos a la fecha del estreno, la Nona casi adquiere una dimensión de alegoría, es decir, de abstracción personificada: es el país filicida que devora a sus propios hijos¹. – écrit Belén Landini.

La crítica ha leído mayoritariamente – y no sin acierto – como una alegoría de los estragos que el Estado totalitario argentino llegó a producir entre 1976 y 1983. La tentadora idea hobbesiana del Leviatán planea con nitidez sobre la figura de la abuela centenaria pero otra posible lectura [...] pondría el acento en la pasividad, tardanza e ineficacia de una familia-pueblo desestructurada, incapaz de hacer frente a quien los gobierna y de ser sujetos de su propio destino². – analyse José Manuel González Álvarez.

S'ils ont raison de souligner les possibles rapprochements entre le drame de la famille Spadone et le contexte socio-politique de la dictature – comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent – le terme d'allégorie nous semble problématique³. En effet, celui-ci présuppose une dynamique d'encodage serré de la partition dramatique. Comme pour les *autos sacramentales* médiévaux, l'allégorie implique une signification cachée derrière chaque personnage ou élément dramatique, élevés au rang de symboles : ainsi la grand-mère symboliserait-elle l'État terroriste et les autres membres de la famille la complicité civile, comme le suggère González Álvarez. Une dramaturgie allégorique repose donc d'une part sur un geste de cryptage signifiant par le dramaturge, et d'autre part, à l'autre bout du fil de la théâtralité, sur une intellection du public, capable de déconstruire le personnage-signe pour en tirer le signifiant caché. Même si le théâtre allégorique peut mettre en branle toute une batterie de procédés dramatiques affectant les sens (c'est le cas de la scénographie tape-à-l'œil et de la musique dans les *autos*), la théâtralité est donc avant tout de l'ordre de l'intellect, du décodage conscient, du *logos* et du texte signifiant.

Or si, de toute évidence, la réception actuelle de l'œuvre met en avant cette logique de décryptage du symbole, il n'est pas évident du tout que Cossa ait pensé son personnage comme un message crypté, ni que le public de 1977 se soit immédiatement senti investi d'un devoir spectaculaire de déchiffrement. Bien au contraire, et nous le verrons plus en détails dans cette partie, la réponse des spectateurs a d'abord été celle d'un grand rire insouciant, au point que certains critiques ont pu reprocher au dramaturge de sombrer dans la facilité du pur divertissement⁴. Autrement dit, la généalogie de la

¹ Belén Landini, «*La Nona* de Roberto Cossa (1977)», in Jorge Dubatti (ed.), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2010.

² José Manuel González Álvarez, «Desmemoria, biopolítica y relaciones de poder a propósito de *La Nona* de Roberto Cossa», in *Latin American Theatre Review*, 45.2 (Printemps 2012), p. 73-93.

³ Patrice Pavis donne de l'allégorie la définition suivante : « Personnification d'un principe ou d'une idée abstraite qui, au théâtre, est réalisée par un personnage affublé d'attributs et de propriétés bien définis (la faux pour la Mort, par exemple). L'allégorie est surtout employée dans les moralités et les mystères médiévaux et dans la dramaturgie baroque (Gryphius). », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 14.

⁴ Compte rendu de R. Berrutti, *Clarín*, 14 juillet 1977, cité par Perla Zayas de Lima, «Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores: el caso de *La Nona*: América-Europa (1977-1990)», in Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1992.

réception nous apprend que le geste métaphorique n'est pas aussi lisse que peut nous le faire croire la *doxa* interprétative de la pièce.

Pour autant, si Cossa n'a pas ciselé ses protagonistes dans le marbre du signifiant, il fait quand même des choix dramaturgiques révélateurs. La récupération du genre national et populaire du grotesque témoigne ainsi d'une volonté de toucher un public large (et le succès sera au rendez-vous), à partir de l'intuition du potentiel subversif de ce genre caractéristique des années 1930. *La Nona* n'est pas la première pièce à exhumer le grotesque (Oscar Viale en avait fait sa marque de fabrique dès le début des années 1970 et Cossa lui-même avait brièvement tâtonné sur cette voie avec la pièce collective *El avión negro*¹), mais elle est pionnière dans sa popularisation, et fait office de figure de proue de ce qui sera ensuite baptisé le « néogrotesque »². Pourquoi ce retour au grotesque ? Quel type de théâtralité ce genre met-il en place ? Quelle est la stratégie dramatique dont témoigne la pièce ? Et comment évolue, au fil des années, sa réception jusqu'à la canoniser en tant que totem de la métaphore ?

A. Enjeux du retour au(x) grotesque(s)

En contraste avec la tradition du réalisme social, les intertextes fondamentaux de *La Nona* sont la tradition du théâtre populaire argentin (avec ce qu'on appelle, comme en Espagne, le « *género chico* »), ainsi qu'une spécialité dramatique vernaculaire qui en est issue : le *grotesco criollo*³. Pour autant, Cossa n'opère pas une simple réactualisation de l'un ou l'autre de ces genres, mais compose un savant mélange entre le rire carnavalesque festif du *género chico* et le potentiel subversif du *grotesco criollo* ; mais avant de développer cette subtile stratégie dramatique, une mise au point s'impose sur la définition, l'histoire et les enjeux de ces genres traditionnels que nous avons à peine entraperçus dans le chapitre 3.

¹ Sur *El avión negro* de Cossa, Rozenmacher, Somigliana y Talesnik, voir chapitre 6.

² Voir Beatriz Trastoy, «Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco», texte issu d'une communication prononcée lors des *II Jornadas de Literatura Argentina* à Mar del Plata en novembre 1983, disponible en archive ouverte sur le site du *Teatro del Pueblo*, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>, consulté le 4 juillet 2018.

³ Le mot « *criollo* » ou « créole » est toujours à prendre, en Argentine, dans le sens de « national », « vernaculaire ». Il ne renvoie en aucun cas aux populations indiennes originaires, mais bien à l'identité argentine nationale, par opposition à l'ancienne puissance coloniale espagnole.

a. Du théâtre populaire festif au *grotesco criollo*, genre de la crise du lien social

Le *grotesco criollo*, dont le maître incontesté est Armando Discépolo, tire ses origines du «*sainete criollo*», lequel est lui-même une adaptation vernaculaire du «*sainete*» espagnol introduit en Argentine au XIX^e siècle. Format populaire par excellence, les «*sainetes*» sont des pièces brèves en un seul acte, festives, produites en masse à l'orée du XX^e siècle au moment de l'explosion du champ théâtral argentin et de la professionnalisation des compagnies. Symbole du divertissement populaire, les «*sainetes*» sont des sortes de petites comédies musicales, alliant intrigue dramatique sommaire, personnages archétypaux, dialogues fluides et accompagnement musical et chanté : c'est ce qu'on appelle le «*género chico*», par opposition aux «grands» drames larmoyants ou à la tragédie. L'argentinisation du *sainete* passe par la substitution des typiques «*zarzuelas*» espagnoles par des tangos, et l'introduction de thèmes et personnages typiquement portègues : l'action dramatique a lieu dans le fameux «*patio*» (la cour intérieure commune) des «*conventillos*» (habitat collectif populaire¹), et les protagonistes en sont les immigrants de toutes origines qui peuplent les bas-fonds d'une Buenos Aires bouillonnante et kaléidoscopique, ainsi que leur parlé bariolé, cocktail de *lunfardo* (argot portègue) et d'espagnol métissé, abâtardi par la langue d'origine des personnages. Alberto Vacarezza, l'un des grands dramaturges *saineteros*, à qui l'on doit par exemple les célèbres *Tu cuna fue un conventillo* (1925) et *El conventillo de la paloma* (1929), donne la «recette» du bon *sainete*, dans un passage méta-théâtral de *La comparsa se despide* (1932) où l'une des protagonistes doit expliquer à une touriste nord-américaine ce qu'est le *sainete* :

Un patio de conventillo,
Un italiano encargado,
Un yoyego retobado, [«yoyego» signifie «gallego» en lunfardo]
Una percanta, un vivillo, [la «percanta» est une femme, une «minette», une «nana»]
Dos malevos de cuchillo,
Un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafíos, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana y telón. [le mot «cana» veut dire police et prison]

Y debajo de todo eso,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener prolífico

¹ Voir le chapitre 3 sur ce point.

rellenando su armazón,
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires,
metido en el corazón.¹

La recette souligne l'importance du cadre pittoresque du *conventillo* portègne et de sa dimension festive, qui fait du *sainete* un *alter-ego* dramatique et joyeux des tangos languissants, dans le panorama de l'art populaire « créole ». Or à partir des années 1920, et surtout pendant la décennie 1930, certains dramaturges gommant progressivement la choralité festive des *sainetes* et recentrent l'action sur la subjectivité individuelle de l'immigrant : c'est l'émergence du « *grotesco criollo* ». Armando Discépolo est le premier à explorer cette voie plus sombre (tout en continuant parallèlement à écrire des *sainetes*), avec la pièce hybride *Mustafá* en 1921, puis *Mateo* en 1923, considérée comme le premier véritable grotesque argentin. Osvaldo Pellettieri en donne la définition suivante :

El grotesco criollo es un texto cuyo motor de la acción es la búsqueda de comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco en su núcleo familiar, la depresión del personaje hace caer el texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental. [...] A nivel de la intriga es un drama de personaje que transgrede los artificios del *sainete* criollo, especialmente a través de la intensificación y el desborde de lo sentimental y del cambio de funcionalidad de la caricatura.²

L'action passe du *patio* collectif à l'intérieur de la chambre familiale (toujours dans le *conventillo*). Cet espace dramatique clos et asphyxiant marque le resserrement du drame sur l'individu et les affres de l'échec personnel. Le ton se fait plus mitigé, mêlant rire et larmes, dans une introspection cruelle qui doit beaucoup à la dramaturgie de Pirandello (qui circule amplement dans le champ théâtral argentin à partir de 1923³). Autrement dit, le grotesque résulte d'un processus d'« intériorisation du *sainete* »⁴, selon l'expression de David Viñas, et d'enclosure de la choralité du *patio* dans le soliloque du protagoniste tragi-comique. L'opacité des dialogues empoissés, la déformation des corps et la scénographie expressionniste expliquent le recours à la catégorie esthétique du « grotesque ». Néanmoins, il ne s'agit pas du tout d'un grotesque carnavalesque, tel que l'a décrit Bakhtine, avec son esthétique festive, joyeuse et universelle qui « ensevelit et ressuscite à la fois »⁵.

¹ Alberto Vacarezza, *La comparsa se despide*, cité par Carmen Luna Sellés, « De lo cómico a lo trágico en el *sainete* rioplatense », in Milagros Torres et Ariane Ferry (eds.), *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012, publication en ligne, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?de-lo-comico-a-lo-tragico-en-el.html#nb8>, consulté le 3 juillet 2018.

² Osvaldo Pellettieri, « Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940) » in *Arrabal*, 7/8, 2010, p. 251.

³ *Ibid.*

⁴ David Viñas, « Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso », in David Viñas (dir.), *Literatura argentina siglo XX, Tomo 2 : Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso Ediciones, 2006, p. 287.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op.cit., p. 20.

Au contraire, loin de la place publique rabelaisienne (dont le *patio* du *sainete* était encore un lointain avatar), l'enclosure des drames discépoliens renvoie au grotesque dit romantique ou subjectif, théorisé par Kayser¹, que Bakhtine définit comme suit :

À l'époque préromantique et aux débuts du romantisme, on assiste à une résurrection du grotesque doté alors d'un sens radicalement nouveau. Le grotesque sert à présent à exprimer une vision du monde subjective et individuelle, très éloignée de la vision populaire et carnavalesque des siècles précédents (bien qu'elle en garde un certain nombre d'éléments).²

À la différence du grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance, directement lié à la culture populaire et empreint d'un caractère universel et public, le grotesque romantique est un grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement. [...] Bien sûr, le rire subsiste : si, dans un sérieux sans faille, le grotesque le plus timide est exclu, dans le grotesque romantique, le rire est diminué, il prend la forme de l'humour, de l'ironie, du sarcasme. Il cesse d'être joyeux et allègre. L'aspect *régénérateur* et positif du principe du rire est réduit au minimum.³

Bien que Discépolo ne soit pas un auteur romantique, son théâtre correspond parfaitement à ce « grotesque de chambre » (l'espace scénique étant confiné à l'intérieur de la pièce familiale) dont parle Bakhtine. Le *grotesco criollo* est donc un théâtre de la subjectivité souffrante, où alternent rire et larmes, animalisation et longs soliloques plaintifs, déformation étrange du corps et du langage et identification avec un personnage pathétique. Or l'apogée du genre correspond à un moment de crise socio-politique aiguë : la fameuse « décennie infame » des années 1930 où le rêve d'ascension sociale et d'intégration des immigrés se brise contre la réalité économique dégradée et la politique répressive de la première dictature militaire du siècle. Esthétiquement, le *grotesco criollo* est donc une transformation de la fête collective *sainetera* en drame intérieur du sujet individuel ; sociologiquement, cette mutation révèle la crise sociale et politique qui met en échec le vivre-ensemble qu'incarnaient les dramaturgies du *patio*. David Viñas souligne la portée socio-politique de ce glissement du langage dramatique depuis une choralité collective vers un théâtre de confession, qui révèle la crise du lien social et l'échec du projet de société libéral :

El pasaje del «lunfardo asainetado» al «lunfardo grotesco» implica, pues, el tránsito del mimetismo divertido de lo pintoresco a la expresión de una contradicción social. Ya no hay búsqueda pintoresca ni mostración regocijada del «subdesarrollado lingüístico»; no hay tampoco «antropologismo teatral»; [...] No hay reconciliación, sino fractura histórica y desgarramiento

¹ Voir Wolfgang Kayser, *Lo grotesco : su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, texte original publié en allemand ; pas de traduction française. Kayser, bien plus que Bakhtine, semble d'ailleurs être la référence en matière de réflexion théorique sur le grotesque en Argentine (comme nous avons pu le constater dans les bibliographies distribuées à l'Université de Buenos Aires lorsque nous y avons effectué un échange en 2011), comme si, du fait de l'importance du «*grotesco criollo*» dans l'histoire du théâtre national, le grotesque romantique avait complètement éclipsé le grotesque festif rabelaisien. Il nous semble néanmoins que celui-ci fait un retour fulgurant ces dernières années dans certaines dramaturgies émergentes comme celles du théâtre communautaire, avec un grotesque de la place publique en rupture avec la tradition discépolienne, nous y reviendrons dans la troisième partie.

² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op.cit.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 47.

personal. Del patio, el mercado o la plaza [...] se desplaza el acento hacia un matizado sagaz en el cuchicheo, en el coloquio en penumbra, en esas actitudes intimistas del teatro confesional. O, fundamentalmente, en el monólogo frente al espejo donde sólo cabe ese alarido internalizado y sordo que es el suicidio. [...] el grotesco – en tanto flexión o distorsión dificultosa y ornamental – puede interpretarse como «el barraco del sainete»: como queja, como agresión, como infracción del «equilibrio» de la regla oficial.¹

Ainsi semble-t-il cohérent que le théâtre produit pendant la dictature se tourne vers le *grotesco criollo*, en tant que genre révélateur, par excellence, de la crise du lien social. De 1930 à 1976, d'un putsch à l'autre, et du grotesque au néogrotesque : la généalogie théâtrale semblait toute tracée. Mais il est par contre plus surprenant (et trop peu souligné par les commentateurs) que la pièce de Cossa ne s'inscrive pas totalement dans cette lignée discépolienne, mais réactive aussi le *costumbrismo* populaire et festif du *género chico*. Loin de piocher au hasard dans les ingrédients classiques du divertissement grand public (comme cela le lui a été reproché), il nous semble que Cossa opère ici une hybridation pragmatique, qui est la clé de la théâtralité propre à la pièce.

b. Néogrotesque, comique et catharsis

Ainsi *La Nona* assume-t-elle pleinement d'une part l'héritage d'un théâtre populaire *sainetero* (on a souligné dans le chapitre précédent l'importance du personnage archétypal de *l'atorrante*, on peut mettre en exergue aussi celui de *la milonguita*, avec Marta, la jeune première qui court le risque de sombrer dans la prostitution, et toute la dimension parfois *costumbrista* du premier acte), mais aussi l'intertexte du *grotesco criollo* d'autre part (le personnage de Chicho par exemple est une claire allusion au grotesque *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión, et sa stérilité créatrice rappelle celle de Stéfano dans la pièce éponyme de Discépolo). Néanmoins, *La Nona* n'est ni totalement un *sainete* festif, ni complètement un *grotesco criollo* de la subjectivité souffrante : nous avons vu comment la scénographie du premier acte est on ne peut plus éloignée des grotesques de la chambre asphyxiante, et même le personnage de la Nona est bien loin de la subjectivité bavarde, certes animalisée, mais surtout pathétique, d'un Stéfano. À l'inverse des protagonistes de Discépolo qui suscitent l'empathie des spectateurs, la Nona n'engendre aucun processus d'identification. Au contraire, le personnage renvoie plus aux ogres gargantuesques et débordants, qu'aux pauvres hères du théâtre discépolien. Comment expliquer cette dualité d'une dramaturgie qui semble à cheval entre deux traditions théâtrales argentines, mais aussi, en définitive, entre deux types de grotesque : d'une part le grotesque ouvert du

¹ David Viñas, «Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso», *op.cit.*, p. 310.

carnaval, tel que le décrit Bakhtine¹, et d'autre part le grotesque clos du romantisme, tel que le décrit Kayser et tel que le pratique Discépolo ?

Notre hypothèse est que la pièce joue d'une certaine manière sur les deux tableaux, grâce à l'articulation de deux actes très différents, de manière à capitaliser à la fois sur les affects positifs et rassembleurs que peuvent produire le rire carnavalesque et la familiarité du *género chico*, et sur l'ambiguïté inquiétante du grotesque dans sa version romantico-discépolienne. L'enjeu de ce savant dosage est lié au contexte de production et de réception. Car dans un moment où les gens sont cloîtrés et apeurés chez eux, la première question qui se pose au dramaturge, avant même celle du double-sens ou de la métaphore, est la suivante : comment rassembler au théâtre et par le théâtre ?

Cossa semble faire, d'abord et avant tout, le pari du grand comique, en contrepoint absolu avec la situation politique et sociale dont on aurait pu attendre de sa part une dénonciation austère. Nous avons beaucoup insisté dans le chapitre précédent sur la portée imaginaire d'un personnage renvoyant à la pléonexie terrifiante, mais nous n'avons pas assez évoqué encore son insertion dans des ressorts profondément comiques. Ceux-ci s'appuient sur des procédés carnavalesques (nous renvoyons au chapitre précédent pour le détail), sur des références *saineteras* – de manière à créer une familiarité complice avec un large public –, ainsi que sur une organisation de la fiction qui s'apparente à une véritable « machine à rire »², selon l'expression de Bernadette Rey-Flaud. En effet, le moteur principal de l'action, ce sont les ruses du personnage de Chicho, véritable meneur de jeu farcesque et habile bonimenteur qui, pour éviter d'avoir à travailler, invente des stratagèmes de manière à se débarrasser du gouffre financier que représentent la Nona et son appétit vorace. Il suggère ainsi, entre autres choses, d'amener la grand-mère chez le docteur en espérant qu'on lui trouve une maladie, puis lui vient l'idée de la prostituer (malgré son grand âge et son manque évident de charmes racoleurs) ou de lui faire ôter les dents par un étudiant en médecine, il essaie ensuite de l'abandonner dans un parc, et enfin de la marier à don Francisco. Dans le deuxième acte, malgré le changement de tonalité, le moteur de l'action est toujours le même : d'abord don Francisco essaie de frapper la Nona, puis la famille tente de l'enfumer à l'aide d'un brasero, ensuite de l'empoisonner, avant que Carmelo, dans une ultime tentative, ne l'attaque lui aussi physiquement. À chaque scène sa nouvelle tentative pour se défaire de l'encombrante ancêtre et, à chaque fois, c'est un échec cuisant car la Nona en sort indemne, alors que les autres personnages eux sont peu à peu décimés. En ce sens, la structuration de l'action suit la

¹ Voir le chapitre 7 pour l'analyse de *La Nona* et surtout du personnage éponyme à partir du grotesque bakhtinien.

² Bernadette Rey-Flaud, *La farce ou la machine à rire : théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, *op.cit.* « À partir d'une tromperie, ressort dynamique essentiel, la farce, véritable machinerie, met en marche tout un jeu de rouages agencés avec précision et comparables à un assemblage de pièces d'horlogerie, et c'est le fonctionnement de cet ensemble qui crée le comique. [...] Le mécanisme, une fois enclenché, ne s'arrête plus et le rythme de l'action devient vite infernal », écrit encore B. Rey-Flaud dans « Le comique de la farce », *op.cit.*

logique du gag, dans un principe de répétitions-variations qui associe comique de situation et comique de répétition. L'ossature de l'action est de ce fait étirable à l'envie (la version cinématographique ne se prive d'ailleurs pas d'ajouter d'autres épisodes-stratagèmes, comme abandonner la Nona à l'hospice pour vieux, ou vendre par avance son squelette au Musée d'histoire naturelle...etc.), comme si la puissance dévoratrice du personnage-puits sans fond trouvait un corrélat symétrique dans l'abondance multiplicatrice de l'action. Ainsi se succèdent les gags, les rebondissements et les micro-retournements de l'action et du dialogue, selon un schéma sans cesse répété, à l'échelle macroscopique du drame ou microscopique des discours. Citons à titre d'exemple de cette microstructure du dialogue par répétitions-variations le moment où Carmelo annonce à son frère qu'il va devoir travailler comme assistant du poissonnier :

Carmelo: Entonces voy a tener que hablarle al pescadero.
Chicho: ¡Pará... pará! Estas cosas hay que pensarlas bien. No hay que apurarse. (*Toma el diario y se pone a leer los avisos clasificados.*) Algún laburo tranquilo tiene que haber.
(*Carmelo mira a María y le hace un gesto de satisfacción.*)
Chicho: ¿Ves? Aquí hay uno. (*Lee.*) «Persona adulta se necesita para todo tipo de cobranzas.»
Carmelo: Bueno... Si lo del pescadero no te gusta y las cobranzas te dejan... Para mí es lo mismo. (*A María.*) ¿No?
Chicho: (*Sin dejar de leer.*) No es para mí. Pensaba en la Nona.
Carmelo y María: ¿En la Nona?
Chicho: Y claro. ¿No dijiste que el problema de esta casa es la Nona? Y bueno... hay que resolverlo con la Nona.
Carmelo: ¿Pero cómo vas a mandar a la Nona a hacer cobranzas?
Chicho: Se las puede rebuscar por el barrio. Le ayudamos a cruzar la avenida y puede agarrar todo el sector comercial.
Carmelo: ¡Pero no, Chicho! Además, se va a hacer un lío con la plata.
Chicho: Le anotamos en un papelito...
Carmelo: ¡No va, Chicho!¹

On voit bien dans cet extrait le jeu avec les *qui-pro-quo*, le babil du bonimenteur et les retournements incessants du dialogue qui se poursuit selon le même schéma : Carmelo reprend l'idée de faire travailler Chicho, celui-ci l'arrête (avec son «*pará, pará*» qui rythme toute la scène), fait une proposition qui est repoussée, revient à la charge...etc.

[...]
Carmelo: Bueno... ¡qué sé yo! Por ahí te puedo conseguir el turno de la tarde. (*Se pone de pie.*) Y me voy a dormir.
Chicho: ¡Pará un cacho! (*Con gesto de descubrimiento.*) ¡Ya está! ¿Pero cómo no se nos ocurrió?
(*Carmelo lo mira.*)
Chicho: La jubilamos.

¹ Roberto Cossa, *La Nona*, op.cit., p. 140-141.

Carmelo: ¿A la Nona?

Chicho: Y claro. ¿Cómo se llamaba aquel amigo tuyo que era gestor?

Carmelo: ¿Y jubilarla de qué? Si la Nona nunca laburó.

Chicho: Qué sé yo... (*Piensa rápidamente.*) Profesora de italiano.

Carmelo: ¡Pero vos estás loco!

Chicho: Bien... eso se piensa. Hablale a tu amigo.

Carmelo: ¡Pero no! Además, la jubilación es una miseria. ¡No, Chicho, no! Y me voy a la cama. (*Carmelo se encamina hacia la habitación. Chicho, alterado, va detrás de él.*)

Chicho: Pará... pará... (*Lo toma antes de que llegue a la puerta.*) Tomemos otra copita, ¿eh? (*Carmelo, desganado, vuelve hacia la mesa.*)

Chicho: ¡Dale, serví!

(*Carmelo llena las copitas.*)

Chicho: Escuchame... ¿Por qué no la hacemos ver por un médico? [...]¹

Non seulement le dialogue tourne en rond selon le principe de répétitions-variations, mais les déplacements des personnages accompagnent ce jeu dialogique (Carmelo veut aller au lit et Chicho le retient), dans un duel proxémique typique, entre autres, de la *commedia dell'arte*². L'importance de la gestuelle et des grimaces, non seulement pour le personnage de la Nona dont on a souligné le grotesque corporel, mais aussi, dans une moindre mesure, dans le jeu des autres acteurs, signe un certain retour à la matérialité et au corps dans la mise en scène, après des décennies de jeu naturaliste fondé sur la méthode Stanislavski³. Nous tenons à souligner ce virage corporel qu'opère le néogrotesque dans la trajectoire de Cossa, car il témoigne d'une reconfiguration profonde du rapport à la scène, moins attaché à la lettre du texte ou à un message à transmettre, et plus ancré dans l'immédiateté du lien théâtral entre les corps des acteurs et ceux des spectateurs. Il est d'ailleurs notable que les émotions ou sentiments éprouvés par les personnages soient systématiquement exprimés par leurs gestes ou leurs expressions faciales. Tels des Louis de Funès créoles, les acteurs expriment corporellement – en redondance avec les discours, toujours selon le principe de construction par agrégation – les émotions qui traversent leurs personnages, comme si ceux-ci n'avaient pas d'intériorité et n'étaient que surface lisse : s'ils sont inquiets, ils font les cent pas, s'ils trouvent une idée, ils ouvrent de grands yeux et ont le visage illuminé, ou « font un geste de découverte » comme dans l'extrait cité ci-dessus, etc. Cette exacerbation du paraître et de la surface, au détriment de toute profondeur psychologique⁴, est au

¹ *Ibid.*, p. 141-142.

² On retrouve beaucoup ce jeu là dans les comédies de Goldoni par exemple.

³ Voir sur ce point Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 77.

⁴ On pourrait remarquer que, symétriquement à cette poétique de la surface dans l'expression des émotions, l'appétit insatiable de la Nona détient le monopole de la profondeur dans l'économie de la pièce.

service d'un comique populaire qui, comme les *lazzis* modernes d'un Louis de Funès, provoque l'hilarité générale des spectateurs.

Après l'apogée du grand rire que constituent les noces carnavalesques de la Nona avec don Francisco, le deuxième acte suit une dynamique descendante, en miroir par rapport au premier, avec un assombrissement général de la tonalité. L'action suit toujours un principe de répétitions-variations ; néanmoins ce ne sont plus seulement les ingénieuses idées de la famille pour éliminer la Nona qui rythment l'action, mais aussi la mort successive des membres de la maisonnée. La Nona finit seule en scène, dans un espace scénique dévasté, où le « costumbrisme » des débuts a définitivement laissé place à l'expressionnisme du grotesque de chambre discépolien. Autrement dit, il nous semble que la structure bipartite et symétrique de *La Nona* oppose une première phase festive et *sainetera* (où le grotesque apparaît sous son jour bakhtinien) à une deuxième phase lugubre et asphyxiante, plus propre au *grotesco criollo*. Le « néogrotesque » de Cossa n'est donc pas une simple reprise de l'intertexte discépolien, mais une véritable condensation dramatique (grâce aux deux actes) du mouvement d'enclosure qu'a signifié le passage du *sainete* au *grotesco criollo*. Au centre du dispositif, le personnage pléonexique qui lie les deux actes dans une apparente invariance (la Nona mange, mastique et baragouine en « itagnol » tout au long de la pièce), mais qui est, en réalité, au cœur du rouage dramatique et de la transformation esthétique. À la dévoration féconde, drôle, carnavalesque de la première partie se substitue une machine monstrueuse qui fait le vide autour d'elle.

La critique a beaucoup insisté sur l'adjonction de ce deuxième acte (que Cossa écrit effectivement dans un deuxième temps, après avoir d'abord pensé le premier comme un tout) en tant qu'il donne une toute autre dimension à la pièce, lui greffe pour ainsi dire des strates signifiantes, et autorise une lecture métaphorique de l'ensemble. Mais on n'a pas assez souligné, nous semble-t-il, l'importance du premier acte. Loin d'être une pantalonnade inconséquente heureusement rachetée par la subtilité sémantique du second, nous croyons que c'est au contraire une pièce maîtresse de la stratégie dramatique. Car il instaure une théâtralité régénératrice et complice reposant, non pas sur l'intellection de doubles sens (qui peut être ressentie comme une menace et provoquer une rupture entre la scène et la salle, comme on l'a vu avec l'exemple de *Telarañas*), mais sur le grand rire et les affects joyeux, comme en témoignent les comptes-rendus des représentations de 1977¹. Non seulement ce grand éclat de rire partagé assure à la pièce un succès hors du commun (qui la sauve aussi de la censure, rappelons-le²), mais il est en lui-même une force transgressive en cette période de terreur et de paranoïa généralisées.

¹ Voir Perla Zayas de Lima, «Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores: el caso de *La Nona*: América-Europa (1977-1990)», *op.cit.*

² Voir le chapitre 6.

Les velléités de censure de la part du pouvoir, au prétexte de l'immoralité de l'œuvre, attestent d'ailleurs qu'on avait bien conscience qu'il n'était pas bon pour les fameux « effets expansifs de la terreur » que la population rie trop. D'autant plus que le rire carnavalesque est ontologiquement transgressif, dans la mesure où il constitue un « affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant »¹, selon l'expression de Bakhtine. Autrement dit, en sortant momentanément les spectateurs de leur quotidien morose et apeuré, le rire carnavalesque leur fait ressentir dans leur chair (à défaut de montrer didactiquement) que d'autres affects, et donc qu'un autre ordre des choses, sont à portée de main. À la traditionnelle « fonction révélatrice » du théâtre politique (consacrée dans les dramaturgies du début des années 1970 par les dispositifs de dévoilement²), se substitue une « fonction mobilisatrice³ » qui sort les spectateurs d'une certaine torpeur d'impuissance. C'est en ce sens, croyons-nous, que *La Nona* a une dimension radicalement politique dans son contexte de production et de réception, bien avant toute interprétation métaphorique. Le rire, en ce qu'il est une prise de recul, une déprise avec le réel oppressant, constitue une « ligne de fuite », en termes deleuzo-guattariens : c'est une affirmation de puissance qui réouvre subtilement l'horizon des possibles, un travail direct de fissure de la domination, grâce à une théâtralité cathartique. Car la domination, outre son lourd appareil institutionnel et répressif, repose aussi sur un carcan psychologique qui écrase les individus et que le rire permet de desserrer. Pilar Calveiro, dans son analyse de l'expérience des camps de concentration, insiste d'ailleurs sur le rire comme refuge psychologique et stratégie de résistance face à l'évidement subjectif auquel se voit soumis le prisonnier :

El campo de concentración argentino fue el intento más claro del poder por apresar y desaparecer todo aquello que escapara a su control. No obstante, la realidad, y el campo como parte de ella, genera de manera constante las líneas de fuga y los dispositivos que dispara contra el núcleo duro del poder y contra sus segmentos, abriendo brechas dondequiera. [...] La risa es una de las formas más eficientes de la resistencia del hombre porque reafirma la vida en un medio en el que se pretende que el hombre se entregue sin resistencia a la muerte.⁴

Au théâtre aussi, le rire ouvre une brèche dans la réalité autoritaire et dessine une ligne de fuite. En ce sens, le théâtre se révèle, non pas comme vecteur ou instrument d'un message politique, mais comme pratique subjectivante, dans la mesure où il permet l'émergence d'autres affects que la tétanie et la peur, et donc reconfigure les subjectivités. La théâtralité du grand rire se déploie alors comme une stratégie « micropolitique », c'est-à-dire qui agit directement sur les corps, les affects et les

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op.cit., p. 18.

² Voir le chapitre 6.

³ Nous reprenons ici les concepts de « fonction révélatrice » et « fonction mobilisatrice » à Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 130.

⁴ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, op.cit., p. 113-116.

subjectivités des spectateurs, plutôt que sur le contexte et les institutions politiques. Eduardo Pavlovsky, qui a diffusé et répandu dans les études théâtrales argentines (relayé en cela par Dubatti) ce concept de « micropolitique », emprunté à Deleuze et Guattari, explique dans *La ética del cuerpo* l'importance du rire et de la production d'affects collectifs joyeux pour créer un « esprit de fête » qui est une des clefs d'ouverture de lignes de fuite :

[...] lo micropolítico aparece, de una manera sustancial, ligado a los «afectos alegres» como dice Spinoza. [...] es muy importante el momento de la carcajada, del contagio y de la propagación de la alegría. Es una revolución de la alegría.¹

Dans *La Nona*, le premier acte est l'agent de propagation du grand rire et des affects joyeux. Pour briser les effets expansifs de la terreur, cette rupture radicale avec la réalité et le sens (fût-il caché) est nécessaire. Le grotesque carnavalesque et le comique *sainetero* fonctionnent alors comme une cérémonie initiatique à l'orée de la pièce, portée par une théâtralité du rire ensemble. Le deuxième acte se tourne ensuite vers le grotesque inquiétant de tradition créole, laissant ouvert l'éventail des réceptions possibles, entre poursuite du rire partagé (comme ce fut massivement le cas en 1977) ou sensibilité plus nuancée face au paysage désolé. Cela dépend en grande partie des choix de mise en scène, et il est intéressant de noter que, même aujourd'hui où la dimension métaphorique est clamée de toute part, la réaction de la salle face au spectacle mis en scène par Graciosi auquel nous avons pu assister, était un grand éclat de rire de bout en bout. Autrement dit, même à l'heure de gloire de l'interprétation, il semble que la machine à rire prenne concrètement le dessus, dans le *hic et nunc* de la représentation, sur les certitudes sémantiques. Néanmoins, la transgression propre au carnavalesque et la force imaginaire de la figure dévoratrice prémunissent la pièce du rire léger et complaisant des comédies de famille. Même dans les mises en scène qui seraient les moins inquiétantes possible, *La Nona* figure toujours un bouleversement de l'ordre des choses (par rapport à la sacro-sainte famille et à l'ordre social), un renversement du haut et du bas qui garantit l'aspect transgressif du grand rire, que le spectateur aille y déchiffrer consciemment une métaphore ou pas.

Par ailleurs, dans un contexte dictatorial d'enclosure généralisée où la répression et le climat politique incitent au repli sur soi et sur la sphère privée, la communion par le rire, à travers un spectacle comme *La Nona*, ravive ce que Jorge Dubatti appelle le «convivio» théâtral. Pour le chercheur argentin, le noyau de base de la théâtralité est à chercher dans ce qu'il nomme les « structures conviviales » du théâtre, remontant aux banquets grecs et à l'oralité primordiale de la littérature antique, lesquels perdureraient d'une certaine manière dans le théâtre, en tant qu'événement spectaculaire réunissant

¹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 231. Ce développement s'insère dans l'analyse que fait le dramaturge de sa pièce *La muerte de Marguerite Duras* où les agents du pouvoir tentent de réprimer le rire de la population.

des individus, de part et d'autre de la scène, sans médiation technologique¹. En ce sens, Dubatti souligne l'importance de l'être-ensemble dans l'événement théâtral, dans lequel la réunion des individus est tout aussi importante que ce qui est montré sur la scène. De ce fait, le *convivio* théâtral est une forme de cérémonie ouvrant non seulement sur un monde de fiction, mais aussi sur la rencontre avec les autres (ceux qui sont sur la scène, mais aussi ceux qui sont assis à côté de moi). Dubatti souligne ce qu'il appelle « l'éloquence des corps affectés »² qui fait partie intégrante de l'expérience de l'être-ensemble des spectateurs :

Vivir y sentir con los otros. El vínculo vicario. El espectáculo de los espectadores. [...] En el convivio uno percibe en los espectadores el espectáculo de la emoción o el aburrimiento, de la simpatía o el rechazo, de la atención profunda o la desconcentración y el deseo de irse. [...] El espectáculo de la convivencia, del sinfronismo, de la compañía. [...] El espectáculo de uno mismo: vivir y verse vivir en el convivio.³

Dans une société dominée par un lien social tyrannique où l'Autre est systématiquement écrasé, cette rencontre conviviale avec l'altérité, dans la communion surplombante qu'implique le grand rire, génère une « suspension [momentanée] de la solitude et de l'isolement⁴ ». En ce sens, le *convivio* crée « un espacio de intimidad que puede adquirir una función social reparadora »⁵, renforcé par la dimension cathartique du rire.

Dans le cas de la pièce de Cossa, cette fonction sociale réparatrice, mais aussi transgressive (par l'ouverture de lignes de fuite), est d'une ampleur sans précédent depuis que la chappe de plomb s'est abattue sur l'Argentine en 1976, du fait de sa remarquable audience. Tout au long de l'année 1977, le Teatro Lasalle qui donne le spectacle fait salle comble tous les soirs, vendant même à l'avance les 500 places disponibles ; la pièce reste par ailleurs à l'affiche de différents théâtres du pays pendant huit ans sans discontinuer⁶, sans parler du brillant succès de l'adaptation cinématographique. Cette longévité qui dépasse l'année du retour à la démocratie témoigne par ailleurs d'une théâtralité fondée sur un rapport au public beaucoup plus complexe qu'une simple dénonciation cryptée, qui n'aurait pas pu continuer à ameuter les foules après le retour à la démocratie. Aujourd'hui encore, au-delà même de la

¹ «El punto de partida del teatro es, entonces, *la institución ancestral del convivio*. [...] En el teatro la letra palpita *in vivo*, a través de formas de producción, circulación y recepción diferentes de la lectura *in vitro*, encapsulada, «enfrascada» propia de la cultura del libro. [...] el teatro asume en sus estructuras – con diferencias internas y matices – la continuidad de la poesía y la literatura oral del banquete.», Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 47-48.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ «El convivio implica estar con el otro/los otros, [...]: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y del aislamiento», *Ibid.*, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶ Voir Perla Zayas de Lima, «Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores: el caso de *La Nona*: América-Europa (1977-1990)», *op.cit.*

dimension classique de la pièce et de la vulgate sur la métaphorisation de la dictature, c'est une pièce qui, théâtralement, fonctionne remarquablement bien. Cela est dû, nous semble-t-il, d'une part à l'universalité du rire carnavalesque, et d'autre part à la force imaginaire de la « figure pléonexique » (cette force dévoratrice en acte¹), ainsi qu'à la plasticité de celle-ci en termes d'interprétations possibles. Aux antipodes du rapport signifiant/signifié fermé de l'allégorie, *La Nona* est une figure kaléidoscopique, ouverte à de multiples actualisations et réinterprétations en fonction du contexte de réception.

B. Trajectoire de la réception : une métaphorisation progressive

Après avoir montré la genèse de la réception – le grand éclat de rire de 1977 – penchons-nous brièvement sur celui de gestation de l'œuvre par son auteur. Cossa avait originairement pensé la pièce comme un petit scénario comique pour la télévision, s'inspirant pour ce faire du personnage humoristique et attachant de don Berto, petit papi italien tirant des sourires attendris aux téléspectateurs argentins, incarné sur les ondes cathodiques par Pepe Soriano (qui reprendra d'ailleurs le rôle de la Nona au cinéma, puis dans la mise en scène contemporaine de Graciosi)², ainsi que du souvenir de son propre grand-père, comme il le raconte dans une interview accordée à Julio Ardiles Gray pendant l'hiver 1977 : «*la semilla de este personaje la puso mi abuelo materno que era un estupendo italiano*»³. Il décrit ensuite un processus de création fait d'intuitions et de tâtonnements, aux antipodes de la démarche d'encodage propre à l'allégorie ou même à la parabole telle que la pratique Brecht⁴ :

Comencé a trabajar sin saber muy bien adónde iba. Hice un primer borrador donde estaba básicamente esta pieza; pero la pieza prácticamente terminaba al comenzar el segundo acto, es decir, sin todas las muertes que suceden en la versión definitiva dentro de un clima de humor negro.⁵

Alors, comment *La Nona* est-elle devenue l'emblème du théâtre métaphorique ? Cossa l'avoue lui-même, l'épaisseur sémantique s'est affirmée dans un second temps, sous l'effet de la réception de la pièce, et des interrogations des spectateurs muries par une réflexion postérieure au spectacle (même si celle-ci était motivée de fait par la densité imaginaire de la protagoniste). Car, après que le grand rire du *hic et nunc* de la représentation s'est dissipé chez les spectateurs, une question persiste dans leur imaginaire touché au vif par cette figure de la dévoration : qu'est-ce que cette Nona ? Qu'y a-t-il

¹ Voir chapitre 7.

² Voir Juan José Santillán, «El hambre de una abuelita», *op.cit.*

³ Roberto Cossa, in Julio Ardiles Gray, «La abuela omnívora», *La opinión cultural*, 28 août 1977.

⁴ Voir Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, *op.cit.*

⁵ Roberto Cossa, in Julio Ardiles Gray, *op.cit.*

derrière ce personnage mystérieux ? Que « représente » t-il ? Autrement dit, la question du sens vient après le spectacle (et non pas pendant, comme dans le théâtre à thèse), ce qui témoigne de la puissance imaginaire des images proposées par la pièce. Sur cette question encore, le témoignage de Cossa est éloquent :

Muchos de los espectadores hablaron mucho y básicamente el nudo de la discusión fue : ¿qué era la Nona ? Y hubo muchas versiones, para unos era el tiempo. Para otro era la sociedad de consumo, pero en general no se la veía como la abuela. Se la veía como un ente que iba más allá de la realidad física. Esto lo digo porque después de un mes de representaciones me he dado cuenta que la pieza tiene un contenido; sino, no despertaría este tipo de escozores en el público, ni admitiría varias lecturas.¹

Nous apprécions particulièrement l'image qu'utilise le dramaturge pour décrire l'empreinte de son œuvre dans l'esprit des spectateurs : une brûlure («*escozor*») ; celle-ci renvoie non pas à la théâtralité instaurée dans le *hic et nunc* de la représentation (fondamentalement comique), mais à un effet différé, expansif. Or cette théâtralité à retardement ne peut s'expliquer que par des images dramatiques qui captent, mordent (ou « brûlent ») l'imaginaire, et c'est là la sagacité d'un personnage comme la Nona. La question du sens se pose en aval du spectacle, dans une certaine rumination réflexive, et non pas en amont dans le processus de création. Ce dernier ne relève pas de l'encodage militant d'une vérité cachée, mais de la cristallisation de processus historiques et sociaux (traversés par un lien social tyrannique) dans des images porteuses de cet inconscient socio-historique, mais aussi de coordonnées imaginaires qui le dépassent, et qui s'ancrent dans un inconscient collectif atemporel.

Escribiendo la pieza yo no pensaba ni en un símbolo, ni en una metáfora; yo sólo caí en la cuenta de que no era un personaje realista. Cada uno puede interpretarla a su manera. *La Nona* es lo que nos destruye, nos devora desde lo interior [...]. Si hoy se me pregunta qué es, yo diría que puede ser «la muerte», justamente porque toda la segunda parte tiene que ver con la violencia de este período de la Argentina y que muchos de mis amigos, colegas escritores y periodistas fueron las víctimas de esa violencia. Inscibí la violencia y la muerte sin abandonar el tono de la farsa.² – écrit encore Cossa pour un public français.

Soulignons également dans les propos de Cossa l'ouverture sémantique du personnage auquel les spectateurs donnent des interprétations variées, aux antipodes d'une rigoureuse allégorie de la dictature. Ce processus « ruminatoire », qui relègue les interprétations hors du théâtre lui-même, était encouragé par une mise en scène originale de Carlos Gorostiza tournant volontairement le dos à de possibles allusions au contexte dictatorial, comme l'explique Perla Zayas de Lima :

¹ *Ibid.*

² Roberto Cossa, cité et traduit par Perla Zayas de Lima, à partir d'une interview donnée au *Monde* le 4 octobre 1990, à l'occasion de la création de *La Nona* au théâtre de la Colline à Paris, in Perla Zayas de Lima, «Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores: el caso de *La Nona*: América-Europa (1977-1990)», *op.cit.*

[...] la versión de Gorostiza no intentaba de manera manifiesta reflejar la realidad histórica, de hecho, la mayoría de los espectadores – y de la crítica – adoptaron el punto de vista de los personajes y se refirieron casi exclusivamente al marco del mundo ficticio.¹

Si le premier virage sémantique (du grand rire à la démarche « interprétative » du personnage de la Nona) a pris quelques mois, le second virage qui clôt définitivement le sens derrière la représentation de la dictature, ne s'opère que vers 1979, selon Perla Zayas de Lima qui a étudié en détails les comptes-rendus et autres témoignages de la réception de la pièce :

En 1979, ningún argentino se hallaba al margen de la violencia y «la cortina de humo» alimentada durante 1978, año del mundial de fútbol se había disipado, lo que produce un desplazamiento en el modo de lectura de la realidad. Como consecuencia, también se modifica la lectura de la obra teatral.²

Loin d'une démarche de dévoilement de la réalité par le théâtre, c'est au contraire la divulgation de la réalité répressive qui modifie la réception du spectacle et la met sur la voie de la métaphore politique :

Esta abuela que primero había sido vista como una referencia a la inmigración o como símbolo de una sociedad de consumo, desde 1979 en adelante, fue intuida como la muerte generada por la dictadura, como alegría de un país que devoraba a sus propios hijos.³

Ce processus de métaphorisation aigüe s'accroît avec la trajectoire internationale de la pièce qui est créée (dans des mises en scène propres aux pays d'accueil du texte) dans l'ensemble du continent sud-américain, aux États-Unis et en Europe à partir de 1980, jusqu'à se solidifier en symbole de la métaphore politique comme instrument de résistance à la dictature, une fois la démocratie revenue et le processus mémoriel engagé. Mais nous suivons absolument Perla Zayas de Lima quand elle met en garde, au début des années 1990, contre l'effet d'optique que peut provoquer cette sanctification métaphorique tardive : «*Esta lectura [...] es la de 1990, no creemos que fuera la de quienes habían vivido los primeros dieciséis meses*»⁴. Cette évolution de la réception est accentuée par le fait qu'elle s'appuie sur une transformation des choix de mises en scène (les metteurs en scène étant les premiers récepteurs du texte dramatique, avant d'en devenir les médiateurs pour le public) soulignant de plus en plus le parallélisme entre le contexte historique de la dictature et la fiction néogrotesque, dans un engrenage réceptif qui alimente le processus de métaphorisation. Il est possible d'observer cette trajectoire de la réception dans l'évolution des affiches des spectacles, qui témoignent de la modification progressive des lectures de l'œuvre et, par conséquent, des choix de mise en scène⁵.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous nous appuyons ici largement sur l'article précité de Perla Zayas de Lima (*ibid.*), ainsi que sur nos propres recherches



Figure 30 - Affiches de La Nona au théâtre (mise en scène de Gorostiza en 1977) et au cinéma (Oliveira, 1979)¹

L'affiche de la mise en scène de Gorostiza (création de 1977), ainsi que celle de l'adaptation cinématographique (fin 1978-début 1979) relèvent d'un «*costumbrismo*» teinté de grotesque : l'appétit vorace est suggéré par la marmite vide dans l'une ou la pleine assiette de spaghettis (hautement évocatrice des dimanches en famille pour beaucoup d'Argentins) dans l'autre. L'absence de dentition et les grands yeux attendrissants d'un côté, le sourire ridé réhaussé d'un hochement de sourcil complice de l'autre, présentent la protagoniste sous un jour bien peu inquiétant et semble plutôt inviter à rire, ce qui correspond bien à la réception première de la pièce. Au contraire, la version mise en scène par Eugenio Filippelli en 1979 allégorise littéralement la figure grotesque en la dessinant sous les traits de la mort. Si on retrouve la bure noire et la marmite vide, la sémantique de l'affiche n'est plus du tout la même, et invite clairement à une réception intellectuelle active, en termes d'interprétation. Cette transition de l'édentée sympathique à la mâchoire carnassière terrifiante s'affirme encore plus après 1983 comme en témoigne l'affiche d'une autre version de la pièce, montée par le même Filippelli en 1985. Le renversement du visage et la coupe à mi front du cadre ne laissent voir que la béance dévoratrice encadrée de redoutables crocs semblables à une machinerie de torture. Pour le spectateur confronté à cette image effrayante, sa réception est happée, dès en amont du spectacle, par ce gouffre dévorateur qui établit un parallélisme avec les crimes contre l'humanité de la dictature (à un moment où le pays est en plein processus mémoriel après la publication du rapport de la Conadep en 1984²).

de documents iconographiques.

¹ Sources : Lanonarobertocossa.wordpress.com et Sens Critique.

² Conadep, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1984), *op.cit.*

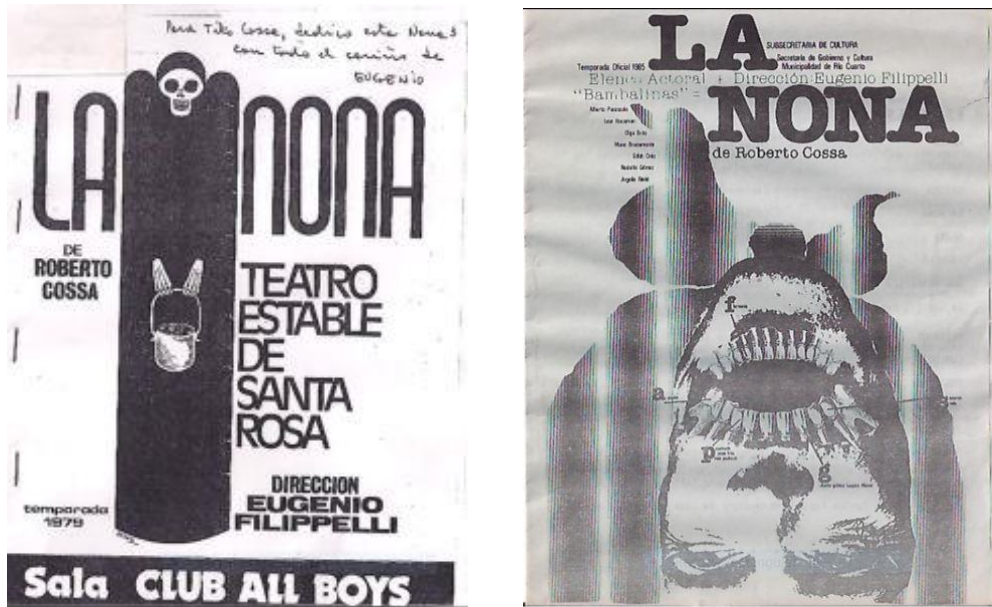


Figure 31 - Affiches de La Nona mise en scène par Eugenio Filippelli en 1979 puis en 1985¹

Le processus intellectif d'interprétation s'est donc renversé, passant d'une dynamique « ruminatoire » en aval du spectacle, à une injonction métaphorique dès le seuil de la représentation. Aujourd'hui, la plupart des mises en scène (en Argentine, comme à l'étranger) appuient, dans leur communication paraspectaculaire, sur cette dimension métaphorique.



Figure 32 - La Nona en en 1999 en France, aux États-Unis en 2016 et en Argentine en 2001²

¹ Sources : lanonarobertocossa.wordpress.com.

² Sources : Théâtre de la Cuvée, Florida International University, Complejo Teatral de Buenos Aires.

Même quand la dramaturgie néogrotesque de Cossa est métamorphosée en légère « comédie musicale argentine »¹ (3^{ème} affiche), le personnage est mis en avant comme symbole du pays dévorant ses enfants. Néanmoins, tout en figeant dans le marbre le sens supposément original de la pièce, la critique ne se prive pas de souligner la possible actualisation de la métaphore, comme c'est le cas à propos de cette adaptation musicale créée en pleine crise de 2001 :

Que la cabeza de una estructura social se afane en destruir a las fuerzas que la sostienen es una realidad que día tras día asombra desde los titulares de los diarios. Roberto Cossa terminó de escribir esta pieza en 1977, cuando la tumultuosa vida político-social argentina estaba cubierta por oscuros nubarrones de exterminio. [...] Pero que este planteo, en 2001, en plena democracia, mantenga una lectura similar es para preocuparse. Y cómo no, si se persibe que el poder político, económico y financiero se empeña en fagocitar a los miembros de una gran familia.²

On touche là à la clef du succès d'une pièce qui semble traverser les années, les continents et des contextes socio-historiques totalement différents, tout en faisant toujours mouche sur le public : la polysémie fondamentale du personnage de la Nona et donc du drame de la famille Spadone. Cette plasticité sémantique, qui résiste aux discours d'autorité sur l'allégorie, autorise une réappropriation active par les spectateurs des motifs universels de la dévoration et de la pléonexie, en fonction du contexte socio-historique de la réception, mais aussi des résonances individuelles que la pièce trouve en chacun. Perla Zayas de Lima recense ainsi de multiples interprétations au gré des tribulations spectaculaires du texte de Cossa :

Cien años de liberalismo depredador, la muerte, la inflación, la subida del dólar, el imperialismo, las sucesivas dictaduras en la historia argentina del siglo XX, la muerte de las utopías, la sociedad de consumo, las superestructuras del capitalismo, el supuesto efecto parasitario de la inmigración, la fuerza del matriarcado en el país, los abusos de la oligarquía frente al hombre común, las juntas militares del Proceso, la voracidad de los bancos, son algunas de las valencias atribuidas a la ideación inmortal de Roberto Cossa durante más de tres décadas.³

Pour notre part, bien que notre réception ait été conditionnée en amont de la lecture du texte (et de toute représentation) par le topique de la métaphore de la dictature, le parcours « ruminatoire » de la pièce dans notre imaginaire nous a conduit à une toute autre intellection. Plus nous repensons au drame, plus il nous apparaissait comme une projection de la course au désastre écologique qu'a entrepris l'humanité et son système de production capitaliste. Comme la Nona qui dévore tout sur son passage et détruit en même temps son propre écosystème (la famille qui justement lui fournit la nourriture), l'homme de l'anthropocène⁴ dévore toutes les ressources et ravage son milieu dans une

¹ Voir la troisième affiche présentée, pour cette version « musicale » de *La Nona*, adaptée par Eduardo Rovner et Ernesto Acher, et mise en scène par Claudio Hochman au Teatro Presidente Alvear en juillet 2001.

² Compte-rendu anonyme, «La Nona se come la música», *La Nación*, 19 juillet 2001.

³ Perla Zayas de Lima, «Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores: el caso de *La Nona*: América-Europa (1977-1990)», *op.cit.*

⁴ L'anthropocène désigne la période à partir de laquelle la terre est durablement modifiée dans son fonctionnement par

rage pléonexique du « toujours plus », et une potentielle course vers l'autodestruction. La Nona, tout comme le mythe grec d'Érysichton, le roi autophage¹, sont des figures de la pléonexie dévoratrice qui, aujourd'hui, dans les coordonnées spécifiques (historiques, sociales, mais aussi individuelles) qui constituent notre réception personnelle, « brûlent » notre imaginaire en s'articulant avec des préoccupations contemporaines comme la crise écologique. Et pourtant, ni Cossa ni Ovide ou Callimaque n'avaient « caché » d'avertissement écologique ou d'allégorie économique derrière leurs personnages. En ce sens, le personnage de Cossa tend vers la densité polysémique du mythe, tout en gardant l'épaisseur corporelle et carnavalesque du grotesque. Il traverse par conséquent notre imaginaire, dans un va-et-vient entre la « créature » dramatique monstrueuse et la « figure » symbolique, selon une dialectique que nous empruntons à Jean-Pierre Sarrazac :

Le drame contemporain tend globalement à élargir le champ du personnage : en amont, à travers le corps singulier de la créature ; en aval, à travers le territoire symbolique de la figure. Ce qui est effacé, dans le va-et-vient incessant entre la créature et la figure, ce sont les contours sécurisants d'une individualité humaine qui ne peut plus désormais être considérée comme le foyer du drame.²

En tant que créature le personnage dramatique est – au sens propre comme au sens symbolique – *défiguré*. Au lieu d'atteindre à l'individualité, il se dépersonnalise à l'extrême. Son statut se trouve ainsi déporté du *typique* [...] – l'universel dans le particulier, la généralité abstraite fondue dans une identité concrète et singulière – vers *l'atypique*, le monstrueux, l'universalité paradoxale de l'absolue différence.³

Ce glissement du personnage typiquement portègne de la grand-mère immigrée au langage bariolée, à l'atypique monstre dévorateur qui s'érige en Autre absolu, nous semble parfaitement souligner la construction du personnage de la Nona, comme « créature » dramatique qui tend ensuite vers la « figure ». Celle-ci « creuse le personnage »⁴ en l'évidant de toute substance psychologique individuelle, puis « se déplie en un personnage pluriel »⁵.

Ainsi, l'itinéraire qui nous a conduit de la gestation de *La Nona* par son auteur à notre propre réception contemporaine, en passant par toute la trajectoire réceptive d'une pièce progressivement érigée au statut de métaphore de la dictature, a montré combien, loin de tout codage allégorique serré, le personnage de la Nona est une véritable figure polysémique. Par ailleurs en redécouvrant le potentiel subversif du rire ensemble et du *convivio* théâtral, *La Nona* ouvre la voie à une certaine rénovation du

l'action humaine, soit à partir de la révolution industrielle. Voir par exemple l'ouvrage de l'historien des sciences Christophe Bonneuil, *L'événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions Point, 2016.

¹ Voir chapitre 7.

² Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, *op.cit.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

théâtre politique. Une fois encore, ce qui émerge du fait des entraves liées au contexte autoritaire se révèle fécond d'un point de vue esthétique, et dessine d'autres lignes de fuite possible d'un point de vue politique.

III. Solidarités et résistances : la charnière *Teatro Abierto* (1981)

«*Nos ven reír,
nos ven luchar,
nos ven amar,
nos ven jugar,
nos ven detrás de su armadura militar.
Nos tienen miedo porque no tenemos miedo.*»
Liliana Felipe¹

Alors que le milieu théâtral indépendant est décimé par la politique culturelle et répressive de la dictature (exil, disparitions, censures, interdiction d'exercer, etc.²) et tente de survivre à travers ce que Santiago Kovadloff appelle une «*cultura de catacumbas*»³, un événement va profondément faire bouger les lignes et faire remonter à la surface, non seulement les artistes muselés, mais aussi la rhétorique et la pratique ouvertement militantes qui caractérisaient auparavant le théâtre indépendant : il s'agit du cycle *Teatro Abierto*, qui réunit plus de 300 artistes autour de la création de 20 pièces brèves inédites⁴, jouées chaque soir par série de trois, du lundi au dimanche, chaque semaine pendant l'hiver 1981⁵. Aujourd'hui encore, cette expérience est considérée comme un modèle de résistance et la preuve

¹ Paroles d'une chanson contre la dictature de la compositrice et chanteuse engagée argentine Liliana Felipe. Cette chanson est citée par la photographe Julie Weisz (qui a documenté le cycle *Teatro Abierto* par ses clichés) quand on lui demande de décrire l'atmosphère du cycle, voir entretien réalisé par Darío Giardinetti pour la *Televisión Pública Argentina* à l'occasion du cycle *Homenaje a Teatro Abierto* en 2013 (anniversaire du retour à la démocratie), épisode du 31 octobre 2013.

² Voir le chapitre 6.

³ Cité par Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 172.

⁴ Les vingt pièces présentées étaient les suivantes : *Papá querido* d'Aída Bortnik, *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *El que me toca es un chanco* d'Alberto Drago, *Mi obelisco y yo* d'Osvaldo Dragún, *For export* de Patricio Esteve, *El 16 de octubre* d'Elio Gallipoli, *Decir sí* de Griselda Gambaro, *Cositas más* de Jorge García Alonso, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *Criatura* d'Eugenio Griffero, *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac, *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti, *Lobo... ¿estás?* De Pacho O'Donnell, *La oca* de Carlos Pais, *Tercero incluido* d'Eduardo Pavlovksy, *Coronación* de Roberto Pirinelli, *Chau, rubia* de Víctor Pronzato, *Desconcierto* de Diana Raznovich, *El nuevo mundo* de Carmos Somigliana et *Trabajo pesado* de Máximo Soto. Originellement il y avait 21 pièces, mais celle écrite par Oscar Viale, *Antes de entrar deben salir*, n'a pas pu être montée pour des raisons de complexité technique. Les 21 pièces sont publiées dans *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos, op.cit.*

⁵ Rappelons, pour éviter les confusions, que l'hiver dans l'hémisphère sud est la période couvrant les mois de juin à septembre.

par les faits que le théâtre peut avoir un impact politique direct sur la réalité sociale¹. Érigée en parangon exemplaire de l'engagement artistique, elle est fréquemment invoquée comme âge d'or d'un théâtre indépendant engagé, conscient et responsable, par opposition à la désinvolture qui caractériserait les générations de post-dictature². Quelle est l'histoire de ce cycle, dont nous avons analysé deux pièces dans le chapitre précédent³ ? Correspond-elle parfaitement à la geste mythique qui s'est imposée aujourd'hui ? Dans quelle mesure le cycle fonctionne-t-il comme une charnière marquant un avant et un après dans le milieu théâtral et culturel argentin, mais aussi à l'échelle de l'ensemble de la société ? Comment reconfigure-t-il la conception de l'action politique par le théâtre ? Et enfin, au-delà de l'événement culturel et théâtral, quelles stratégies dramaturgiques retrouve-t-on dans les pièces qui constituent le cycle ? Peut-on parler d'une parole déliée et d'un retour à un théâtre du dévoilement militant ?

A. *Un moment de rupture : regain d'un théâtre politique militant*

Au tournant des années 1980, le théâtre indépendant n'a pas disparu, mais les artistes qui ont osé prendre le risque de rester sur le sol national sont quasiment paralysés, par le blocage systématique de leur horizon professionnel d'une part (censures et listes noires font qu'il n'y a plus moyen concrètement de travailler) et par la peur de la menace répressive d'autre part, qui pousse à l'auto-censure, au profil-bas, voire au silence et à « l'exil intérieur ». Dans ce panorama de catacombes, le théâtre alternatif (non conforme aux exigences morales du régime) subsiste en « niches théâtrales informelles »⁴ (voire secrètes) tels que les ateliers d'écriture (comme celui dirigé par Ricardo Monti) ou d'interprétation (l'atelier d'Alberto Ure par exemple⁵). En ce sens, le milieu du théâtre indépendant, autrefois si fécond et interconnecté, se trouve atomisé. Tout comme les citoyens désertent les espaces publics pour se barricader chez eux, tout comme les thématiques des drames souffrent d'un mouvement d'enclosure vers les motifs familiaux⁶, la pratique théâtrale opère un repli stratégique vers des lieux privés ou semi-privés, au risque de défaire durablement les liens qui formaient le réseau du théâtre

¹ Voir les innombrables affirmations en ce sens lors du cycle *Homenaje a Teatro Abierto* organisé par la *Televisión Pública Argentina* en 2013.

² *Ibid.*

³ *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky et *Cositas mías* de Jorge García Alonso.

⁴ Nous empruntons l'expression, ainsi que l'analyse, à Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 81.

⁵ Alberto Ure, rappelons-le, avait été le metteur en scène de *Telarañas* en 1977.

⁶ C'est tout l'objet du chapitre précédent que d'analyser comment derrière cette enclosure familiale percent néanmoins des lignes ou « taches » thématiques qui projettent le contexte socio-politique dans le microcosme du drame, que ceux-ci relèvent d'une intention métaphorique ou non.

indépendant. Même l'hypothèse (pas si évidente, nous l'avons vu) d'une résistance sous forme d'allégories ou de métaphores reste une démarche politique strictement individuelle de la part de certains dramaturges, en rupture avec la perception que le théâtre indépendant avait pu avoir de lui-même, en tant que mouvement socio-culturel organisé en vue d'influer sur la société. Or à partir de 1980, le contexte politique commence à s'infléchir, dans une dictature qui a déjà éliminé ses principaux opposants (les mouvements de guérilla armée) et fait face à des dissensions internes (dont témoigne l'éviction du général Videla au profit de Roberto Eduardo Viola en mars 1981). Sans que l'on puisse dire que le climat social s'apaise, certains artistes osent prendre le chemin du retour (Pavlovsky, Gambaro et bien d'autres). C'est dans ce contexte d'infléchissement (très relatif néanmoins) de la répression, et de retour au compte-gouttes des exilés, que va naître le cycle *Teatro Abierto*, qui cristallise une rupture entre une pratique théâtrale des catacombes, dans une société de la terreur, et le dépassement de cette peur, par des pratiques collectives qui osent de nouveau jouer au grand jour, et porter haut et fort des revendications politiques.

a. Genèse du cycle : rompre l'isolement

Le cycle *Teatro Abierto* suit une trajectoire d'ouverture progressive (à rebours du grand mouvement d'enclosure subi précédemment) depuis sa genèse dans des niches informelles privées, jusqu'à la communion avec un public en liesse dans un énorme théâtre commercial de l'avenue Corrientes, le Broadway de Buenos Aires. Tout aurait commencé à l'initiative d'un seul homme : le dramaturge Osvaldo Dragún, poids lourd de la mouvance réaliste sociale et du milieu théâtral indépendant. Tous les témoignages que nous avons pu lire ou entendre insistent lourdement sur ce tribut à la démarche individuelle de Dragún en tant qu'initiateur, ce qui confirme notre hypothèse d'une trajectoire progressive d'ouverture depuis le privé vers le collectif. Déplorant l'atomisation du milieu théâtral et l'érosion progressive des liens non seulement professionnels, mais aussi personnels et affectifs, ce dernier commence à organiser des réunions amicales avec d'autres dramaturges, chez lui d'abord (le groupe d'amis fonctionnant comme niche privée par excellence), puis dans des cafés ou le restaurant de la corporation Argentores¹. Dans le film documentaire *País cerrado, teatro abierto*, Carlos Gorostiza insiste sur cette nécessité de rompre l'isolement par un être-ensemble retrouvé :

Nosotros vivíamos en un país cerrado y teníamos necesidad de pronto de encontrarnos, conversarnos, mirarnos, y fue así como un día con un actor, un autor y después fuimos varios, nos empezamos a reunir semanalmente porque nos habíamos dado cuenta de que nos estaban

¹ Argentores est la *Sociedad General de Autores de la Argentina* créée en 1910 pour protéger les droits économiques et sociaux des auteurs (droits d'auteurs, couverture de santé...etc.). Cette structure est auto-gérée par les auteurs.

separando, nos estaban rompiendo en pedacitos. Y esa es la única manera de sobrevivir: estar juntos.¹

Après cette première réactivation des liens, la goutte d'eau qui fait déborder le vase, c'est l'annonce, par l'administration, de la suppression de la matière *Historia del Teatro Argentino* au Conservatoire National, sous prétexte qu'il n'y a pas de bons dramaturges nationaux². Dragún propose alors à ses camarades indignés, niés dans leur existence même (selon la logique du «ninguneo» propre au lien tyrannique³), de démontrer l'existence et la qualité du théâtre argentin, en écrivant et en montant une série de pièces, écrites spécifiquement pour l'occasion, dans la perspective de générer des retrouvailles avec le public national.

Teatro Abierto 1981 significó [...] rescatar para el teatro argentino la propia identidad que le corresponde, es decir la reafirmación de un teatro auténticamente nacional, con voz y lenguajes propios, con una temática adecuada y la imperiosa necesidad de conectar con el público sin por ello perder valores estéticos y universales. – explique Miguel Angel Giella.⁴

Ce qui guide le projet en première instance, il est important de le souligner, ce n'est pas donc la volonté frontale de critiquer la dictature, mais le désir de retrouver le public, dans la continuité de la récupération d'un être-ensemble qui avait commencé dans l'entre-soi du milieu théâtral. Si le rôle de Dragún, escorté par Roberto Cossa, Carlos Somigliana et Carlos Gorostiza, est fondamental pour que le projet prenne forme, puisque c'est eux qui appellent tous leurs contacts pour leur proposer de se joindre à l'aventure, ce recrutement spontané par affinités s'enracine néanmoins sur le réseau professionnel du théâtre indépendant, toujours opérationnel bien qu'il ait été mis en sourdine depuis 1976. Argentores notamment fonctionne comme un relais efficace en tant que «structure de mobilisation»⁵ préexistante, réactivée par l'initiative des dramaturges. Dans le recrutement des artistes et la conformation du mouvement, ce sont encore les logiques amicales et relationnelles (plus qu'un projet politique défini) qui pèsent dans la balance à l'heure de rejoindre le noyau fondateur, comme l'analyse Mathilde Arrigoni à partir de l'entretien qu'elle a mené auprès de Villanueva Cosse, le metteur en scène de *Cositas mías* :

« On s'est vus avec Chacho [Osvaldo Dragún] dans les coulisses d'un théâtre, après une représentation, et il m'a dit : "Villa, tu veux être complice ?" Je lui ai répondu : "Complice de quoi ?" "Je vais t'expliquer." "Mais bien sûr que je serai ton complice." Et cette chose totalement

¹ Carlos Gorostiza, autre dramaturge de la mouvance réaliste, (troquant la casquette de l'écriture pour celle de la mise en scène, c'est lui qui avait monté *La Nona* de son ami Cossa en 1977), in Arturo Balassa, *País cerrado, teatro abierto*, 1990.

² Voir Alba Saura Clares, «Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto», in *Interlitteraria*, 22/1, 2017, p. 123-138.

³ Voir chapitre 7.

⁴ Miguel Angel Giella, «Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981», article écrit en octobre 1999 et publié aujourd'hui sur le site du Teatro del Pueblo, [en ligne] <http://teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/giella001.htm>, consulté le 25 août 2018.

⁵ Mathilde Arrigoni, *Le théâtre contestataire*, op.cit., p. 125.

folle a commencé. » Ce n'est pas après un soigneux exposé du projet et de ses enjeux que Villanueva Cosse accepte la proposition de Dragún, mais dans l'ambiance effervescente des coulisses, parce qu'il connaît bien Osvaldo. Le metteur en scène rejoint moins un projet politique qu'un ami avec qui il entretient une relation de confiance. L'élan de solidarité affective prime sur la décision rationnelle et réfléchie.¹

Le groupe de volontaires commence ainsi à se réunir chaque semaine pour monter les spectacles, puis quasiment chaque jour dans les deux derniers mois de répétitions, ou plutôt chaque nuit car on se retrouve seulement à partir de minuit, après que chacun (dramaturges, metteurs en scène, acteurs, techniciens, musiciens, scénographes...) a fini les activités diurnes qui lui permettent de gagner son pain. Car l'engagement dans le cycle *Teatro Abierto* se fait avec une abnégation totalement bénévole, comme dans les premiers temps du théâtre indépendant, quand la professionnalisation était considérée comme une trahison². Pour accueillir l'événement, Dragún demande à Antonio Mónaco (metteur en scène à la tête d'un théâtre aménagé dans une ancienne usine, et auto-géré par un collectif d'artistes) l'hospitalité de ce *Teatro del Picadero*, haut lieu du théâtre alternatif portègne, par son mode de gestion d'une part, mais aussi par son architecture moderne unique, avec une scène modulable « multifacétique », pouvant être aménagée selon huit configurations scène-salles différentes³. Le théâtre présentait par ailleurs le double avantage d'avoir une jauge conséquente (pour ce circuit) de 340 places, et d'être situé en plein cœur du centre historique de la capitale⁴. Après des mois d'un travail collectif intense (il faut imaginer le travail colossal que suppose créer quasiment *ex nihilo* vingt pièces de qualité, la nuit, avec des moyens très réduits), le cycle est ouvert le soir du 28 juillet 1981. Le prix de l'entrée est extrêmement bas (dans la tradition encore du premier théâtre indépendant) afin d'attirer un public massif, et le succès est au rendez-vous, comme le raconte Miguel Angel Giella :

El éxito de esta empresa ya se preveía una semana antes del estreno. Los abonos para las funciones se habían agotado. Se invitó a la prensa y a los colaboradores a presenciar los ensayos finales de cada una de las piezas, que comenzaron el lunes 20 de julio a las seis y media de la tarde. Para el jueves 23, era tanta la cantidad de público que deseaba entrar que, a las seis de la tarde, debieron cerrar la puerta del teatro. El resto de la semana sucedió lo mismo. El martes 28 de julio se estrenó, ante un lleno total, *Teatro Abierto*. Durante los días subsiguientes, la cantidad de gente que quería ver el espectáculo se fue multiplicando. La acogida por parte del público sorprendió a los mismos organizadores, sobre todo si se piensa que la función, que duraba dos horas, comenzaba a las seis y media de la tarde.⁵

¹ *Ibid.*, p. 126. L'entretien avec Villanueva Cosse a été réalisé par l'auteur en 2010.

² Il s'agit des années 1930 et 1940 avant la période dite de « modernisation » du mouvement au tournant des années 1950.

³ Voir le témoignage de Guadalupe Noble, l'une des gérantes du Picadero en 1981, dans la série *Homenaje a Teatro Abierto* de la *Televisión Pública Argentina*, émission du 20 novembre 2013.

⁴ Voir Miguel Angel Giella, «Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino», in *Latin American Theatre Review*, 15/1, Automne 1981, p. 89-93. Soulignons que ce texte publié aux États-Unis a été écrit par son auteur début septembre 1981, à Buenos Aires, alors que le cycle *Teatro Abierto* battait encore son plein.

⁵ *Ibid.*

Cette incroyable enthousiasme de la réception (qui ne fera que s'accroître par la suite) consacre la volonté des dramaturges de retrouver leur public, mais aussi une trajectoire qui conduit le projet *Teatro Abierto* de cercles amicaux privés jusqu'aux grandes ovations publiques. Avant de nous interroger sur les raisons de ce succès, il faut souligner dans cette genèse le fait qu'à ses débuts, le cycle s'enracine avant tout sur une « résistance pragmatique » aux conditions imposées par la dictature (en retrouvant le chemin du collectif et en réanimant le réseau des artistes indépendants), avant d'incarner par la suite une « résistance idéologique »¹. Dans ce mouvement de résistance, c'est la force du collectif qui galvanise les participants et les pousse à dépasser leurs peurs et à briser l'isolement : tous les artistes interrogés lors du cycle *Homenaje a Teatro Abierto* insistent sur le fait qu'ils ne se sentaient pas particulièrement courageux, ni conscients de courir un danger car le risque était comme dilué dans le collectif et « l'esprit de fête » : «*Era una fiesta cada día, ninguno de nosotros tenía miedo, no había conciencia*»², déclare par exemple la chorégraphe Silvia Vladimisky. La dramaturge Diana Raznovich (qui écrit pour le cycle *Desconcierto*) parle même « d'éros créative »³ pour caractériser cet élan vital généré par le tourbillon du collectif. Elle touche ici à la dimension pulsionnelle, plus encore que rationnelle, d'un être-ensemble et d'un faire-ensemble qui créent une brèche dans l'économie de la terreur, une ligne de fuite (en termes deleuzo-guattariens) tournée vers l'avenir, mais qui réactive aussi la « mystique » traditionnelle du théâtre indépendant, pour reprendre l'expression employée par le metteur en scène Román Podolsky : «*De pronto poder estar celebrando, riéndose, enfrentando el miedo con risas y con estar juntos y volver a hacer lo que nos gusta [...], eso va con la dimensión de la lucha, de la resistencia y de la mística*»⁴. Autrement dit, d'abord vient le collectif, la résistance pragmatique, l'esprit de fête, et ensuite, par voie de conséquence, cela réactive la mystique politique et la résistance idéologique. Il est important de rappeler cet ordre des choses pour bien comprendre la dynamique pulsionnelle qui sous-tend la réalisation du projet, et l'analyser un peu plus finement que par la simple glorification mythifiée du courage militant des Davids du théâtre indépendant en ligne de bataille pour affronter le Goliath dictatorial. Pour autant, il ne s'agit pas de nier l'immense courage des artistes ayant participé à *Teatro Abierto* (et qui pour certains ont dû faire face à des pressions et des menaces très concrètes), mais de montrer la complexité du phénomène, au-delà d'une simple volonté militante de résistance politique à la dictature.

¹ Nous empruntons la distinction entre « résistance pragmatique » et « résistance idéologique » à la thèse de la sociologue Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 82.

² Silvia Vladimisky, *Homenaje a Teatro Abierto*, op.cit., émission du 7 novembre 2013.

³ Diana Raznovich, *ibid.*, émission du 31 octobre 2013.

⁴ Román Podolsky, *ibid.*, émission du 7 novembre 2013.

b. Le retour du théâtre indépendant en tant que « mouvement politique »

Il est néanmoins certain qu'à mesure que se prépare le cycle, que se resserrent les liens et que monte l'esprit de fête, les artistes du théâtre indépendant retrouvent une pratique collective qui rappelle les débuts du théâtre indépendant¹, quand ce dernier avait le fonctionnement d'un « mouvement » social et politique, plus que d'un circuit artistique, comme l'explique Florencia Dansilio :

Du fait que l'activité théâtrale était envisagée comme un prolongement de l'activité politique [...], la structure des premières compagnies a suivi le modèle propre aux organisations politiques : l'élaboration d'un manifeste ou charte de principes, la définition d'un ensemble d'obligations pour les membres (dont l'exclusivité ou la répartition égalitaire des tâches), les assemblées régulières, entre autres.²

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 qu'on l'on retrouve dans l'histoire de l'art.³

Si les artistes indépendants conservent ensuite jusqu'en 1976, dans leur grande majorité, une rhétorique ouvertement politique— notamment dans la ferveur du début des années 1970 —, le fonctionnement proprement militant du milieu s'était estompé à partir de la professionnalisation des artistes au tournant de 1950, du fait des dissensions internes et de la disparition de la FATI (*Federación Argentina de Teatros Independientes*) qui coordonnait leurs actions⁴. Autrement dit, les artistes indépendants étaient toujours engagés et revendiquaient cet engagement, mais il n'y avait plus vraiment de « mouvement indépendant » en tant qu'organisation coordonnée, mettant l'action politique au premier plan de l'activité théâtrale (contrairement à *Argentores* ou aux réseaux professionnels). De « mouvement », terme qui souligne la primauté du politique (dans la mesure où il n'y avait pas d'homogénéité esthétique), le théâtre indépendant était devenu un circuit et un imaginaire vecteur d'identité, mais relativement flou dans sa définition⁵. Or l'union des artistes dans une situation hostile commune (face à laquelle s'estompent les dissensus) et dans un projet collectif comme le cycle *Teatro Abierto* va cristalliser cet imaginaire du théâtre indépendant, et réactiver les logiques du « mouvement », par les valeurs mises en avant et par le mode de production utilisé : horizontalité de l'organisation, participation égalitaire de toutes et tous (du dramaturge au technicien lumière) à

¹ Voir l'Introduction générale pour la définition (mouvante) et l'historique du théâtre indépendant argentin.

² Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ Sur la FATI, voir Florencia Dansilio, *ibid.*, p. 66.

⁵ *Ibid.*, p. 69.

l'ensemble des taches, bénévolat inconditionnel, faible coût des entrées, et mise en exergue d'un rôle social de la pratique théâtrale sont ainsi des éléments fondamentaux de *Teatro Abierto* en 1981.

Florencia Dansilio écrit :

La notion de « mouvement », sous laquelle 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

Lors de la soirée d'ouverture, le président de la *Asociación Argentina de Actores*, Jorge Rivera López lit une déclaration de principe (dans la tradition du manifeste propre aux « mouvements »), écrite par le dramaturge Carlos Somigliana, qui décline comme suit les raisons d'être du cycle *Teatro Abierto* :

[...] porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; [...] porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.²

Rhétorique de la responsabilité des artistes comme intellectuels engagés dans la société et revendication d'un projet collectif sont donc les piliers idéologiques qui soutiennent le cycle *Teatro Abierto*, et en font le dernier avatar du théâtre indépendant en tant que mouvement social unifié. C'est l'aboutissement de la trajectoire militante du théâtre indépendant (qui se trouve mise à mal ensuite en post-dictature) et la quintessence de ce qu'Olivier Neveux appelle un théâtre « sous condition du politique »³, c'est-à-dire où la pratique artistique est motivée et justifiée par une cause extérieure qui la transcende.

c. L'incendie qui met le feu aux poudres

Quand Rivera López lit la déclaration d'intentions devant une salle comble au Picadero le soir du 28 juillet, le cycle *Teatro Abierto* est déjà une réussite exceptionnelle. Il a déjà permis de rompre l'isolement et la « culture des catacombes » dans laquelle était enfermée les artistes, c'est déjà un événement culturel majeur, et il a déjà profondément reconfiguré la dynamique pulsionnelle qui règne dans le milieu théâtral, qui est passé en quelques mois d'un état catatonique à un « esprit de fête »

¹ *Ibid.*, p. 82.

² Texte de Carlos Somigliana, lu par Jorge Rivera López au Teatro del Picadero le 28 juillet 1981, cité par Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, *op.cit.*, p. 195.

³ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 70.

bouillonnant. Mais c'est la suite des événements qui va propulser le cycle au rang de véritable phénomène socio-politique, touchant l'ensemble de la société, bien au-delà du milieu théâtral indépendant. En effet, alors que les représentations ont commencé depuis à peine plus d'une semaine, ses protagonistes sont réveillés en pleine nuit par une nouvelle qui les laisse bouche bée : le Picadero est en flammes. Si la censure et les cocktails Molotov d'intimidation étaient monnaie courante, jamais encore les militaires n'avaient envisagé la destruction pure et simple d'un espace culturel. Et personne ne s'imaginait qu'ils pourraient en arriver là, comme en témoigne Guadalupe Noble, l'une des gestionnaires du Picadero¹. Et pourtant, le 6 août 1981 au petit matin, il ne reste plus rien des infrastructures de *Teatro Abierto* (décors, costumes...) et le Picadero n'est plus qu'un tas de cendres. La ville est abasourdie. Les artistes indépendants dégrisent et l'ensemble de la société est sous le choc. Mais la tétanie est de courte durée : les membres du cycle se réunissent le jour même dans un café et convoquent une conférence de presse pour le lendemain, 7 août, dans le grand Teatro Lasalle. Devant plus de mille personnes venues manifester leur soutien, Dragún y lit un communiqué qui consacre *Teatro Abierto* en symbole de résistance, au-delà d'un événement culturel :

Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores, técnicos que formaban parte – importante pero una parte – del teatro argentino. Hoy, Teatro Abierto pertenece a todo el país. Quisimos demostrar la vigencia y vitalidad del teatro nacional. La movilización que se produjo alrededor de Teatro Abierto demostró además la vigencia y vitalidad de un público, de una juventud y de una cultura. Y por encima de todo la presencia de la generosidad y el desinterés puesto al servicio de un país entero, en un medio contaminado por el escepticismo y la especulación. Esa generosidad y ese desinterés transforman el hecho estético que nos propusimos al principio en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos.²

Et de fait, le mouvement se trouve porté par une vague de solidarité hors du commun. Les impresarios de dix-sept grands théâtres commerciaux de la ville proposent de prêter gratuitement leurs salles pour que le cycle puisse continuer. La société civile se mobilise en apportant un soutien financier ou matériel, et surtout une présence indéfectible et multitudinaire jusqu'à la fin du cycle. Les messages de soutien de personnalités publiques parviennent de tous les milieux et sont lus pendant la conférence de presse, comme ceux d'Ernerso Sabato, Adolfo Pérez Esquivel (Prix Nobel de la Paix) et même du très discret Jorge Luis Borges (dont certains ont beaucoup critiqué le silence pendant la dictature³) qui écrit «*Estoy con ustedes en defensa de la cultura*». Le mot est laconique, mais il atteste que la cause de *Teatro Abierto* est devenue une croisade nationale pour défendre l'art et la liberté d'expression. La

¹ Guadalupe Nobe, *Homenaje a Teatro Abierto*, *op.cit.*, émission du 20 novembre 2013.

² Déclaration signée par Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni et Pepe Soriano, citée par Miguel Angel Giella, «Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino», *op.cit.*, p. 89.

³ Jorge Luis Borges est par ailleurs suspecté d'acointances avec le pinochétisme pour avoir reçu des mains du dictateur un doctorat *honoris causa* de la Universidad Católica, en septembre 1976 alors que l'Argentine venait aussi de basculer dans la dictature, et pour avoir alors prononcé un discours faisant l'éloge de l'État fort et de l'action de Pinochet. Sa prise de position publique, en 1980, en faveur de *Teatro Abierto*, n'en est que plus remarquable.

presse condamne unanimement (même les titres les plus compromis avec le régime comme *Clarín* et *La Nación*) ce qui est décrit comme un acte de barbarie ; ainsi peut-on lire dans *Clarín* un éditorial au ton subtilement accusateur vis-à-vis des autorités militaires :

Aunque todavía se ignoran las razones del siniestro – con respecto a las cuales es de aguardar que las autoridades se expidan con precisión en el menor tiempo posible –, y aun en el supuesto de que el fuego haya tenido un origen accidental, la pregunta que surgió es si la experiencia artística referida había tropezado con un cuestionamiento por vías de hecho.¹

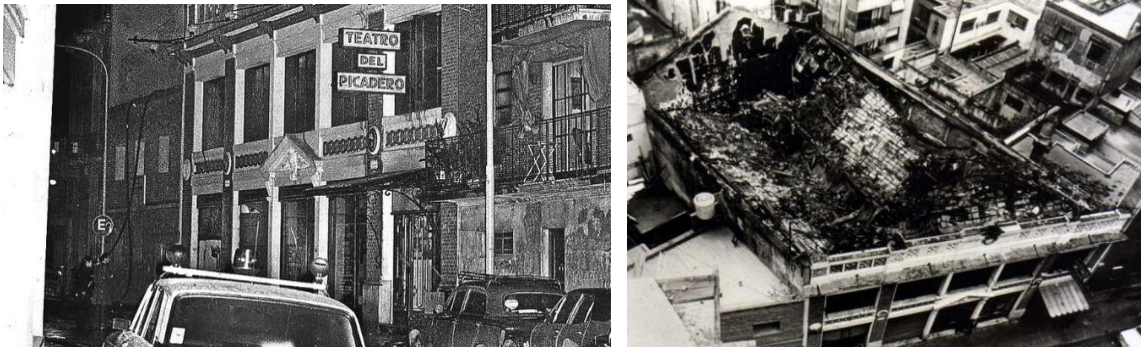


Figure 33 - Le Teatro del Picadero avant et après l'incendie du 6 août 1981²

De toutes les salles proposées pour continuer le cycle, les organisateurs choisissent le grand théâtre Tabarís, haut lieu du théâtre commercial. *Teatro Abierto* se retrouve ainsi propulsé aux premières loges de la prestigieuse Calle Corrientes, dans un théâtre grand public qui lui permet de doubler sa capacité d'accueil (la jauge du Tabarís étant de 600 places) et de toucher aussi un public peu accoutumé au théâtre alternatif. En effet, le cycle est donné à 17h puis à 19h, avant d'être suivi par une revue de Variétés avec ses traditionnelles vedettes en déshabillé à 21h, dans un chassé-croisé inédit (en termes de roulement de décors comme de public), puisque s'y côtoient intellectuels militants et midinettes sentimentales, aux dires de Francisco Romio, ouvreur au Tabarís en 1981³. «*Era una manera de mostrar que eso había trascendido cualquier frontera, cualquier ghetto artístico, para llegar a plasmarse en plena avenida Corrientes*», souligne Carlos Rottenberg, l'un des gestionnaires du Tabarís⁴. Le choix du Tabarís relève aussi, d'une certaine manière, de la bravade vis-à-vis des autorités dictatoriales, explique Diana Raznovich, comme un manière de tester leurs limites et de leur dire : «*A ver si se atreven a quemar el Tabarís*»⁵.

¹ «Los fueros de la cultura», éditorial de *Clarín* le 9 août 1981, p. 12, cité par Miguel Angel Giella, *ibid.*, p. 92.

² Sources : *Clarín* et *Farsa Mag.*

³ Voir *Homenaje a Teatro Abierto*, *op.cit.*, émission du 13 novembre 2013.

⁴ *Ibid.*, émission du 30 octobre 2013.

⁵ Diana Raznovich, *ibid.*, émission du 31 octobre 2013.



Figure 34 - La salle du Tabarís comble pendant le cycle Teatro Abierto



Figure 35 - Des files d'attente s'étirant jusqu'au tour complet d'un pâté de maison et l'affiche « hybride » du Tabarís entre revistas et Teatro Abierto¹

Ainsi l'attentat incendiaire contre le Picadero, loin de réduire le cycle en cendres, lui a au contraire donné une dimension inespérée : «*Fue como echarle nafta al fuego*»², résume Pepe Novoa, l'un des acteurs du mouvement. Au lieu de décourager les artistes, la répression fonctionne comme un révélateur du potentiel subversif du théâtre ; au lieu de l'inhiber, elle consacre sa fonction politique, explique le dramaturge Pacho O'Donnell (auteur de *Lobo...¿estás ?*) :

Paradójicamente la dictadura había dado tanta importancia a la cultura; habían considerado que la cultura era tan peligrosa [...] que nos habían quitado las dudas que teníamos antes, que si valía la pena escribir, si el arte tenía algún valor social...³

Autrement dit, l'incendie du Picadero apporte aux artistes une preuve en creux que le théâtre peut avoir une efficacité politique directe, certitude ô combien précaire et précieuse dans l'histoire du théâtre « sous condition de la politique »⁴. Cela explique sans doute que le cycle soit considéré par un

¹ Source : TV Pública Argentina (figures 28 et 29).

² Pepe Novoa, *Homenaje a Teatro Abierto*, op.cit., émission du 5 novembre 2013.

³ Pacho O'Donnell, *ibid.*, émission du 30 octobre 2013.

⁴ Sur cette éternelle question de l'efficacité du théâtre politique, voir Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux*

grand nombre de dramaturges y ayant participé comme le sommet de leur trajectoire dramatique, non pas en termes de qualité dramaturgique, mais en ce qui concerne le rapport au public et le sens de la pratique théâtrale. En témoignent par exemple ces propos tenus par Carlos Gorostiza : «*Teatro Abierto fue el momento más feliz de toda nuestra existencia artística. Ningún éxito, por más grande que haya sido, puede compararse con la felicidad que sentimos todos en aquel momento*»¹. Eduardo Pavlovsky souligne que ce mouvement de rebond du cycle, après avoir frôlé l'anéantissement, est lié justement à la dynamique pulsionnelle qui le portait, c'est-à-dire aux affects joyeux (et pas seulement vindicatifs) qui le traversaient :

La bomba que destruyó el teatro Picadero fue la respuesta al riesgo de la acción militante. Intentó paralizar la gesta. Meter miedo. Incendiar. Su oficio. Pero sólo logró destruir el edificio, porque la gesta rebasó la anécdota. Existía demasiada intensidad. Demasiadas pasiones entre todos. Y la mejor vacuna contra el miedo es el cuerpo social solidario en movimiento.²

C'est là un aspect fondamental du mouvement pour comprendre non seulement sa résilience, mais aussi l'impact profond qu'il va avoir sur le corps social.

d. Un « événement » charnière

Dans le milieu théâtral, il y a un avant et un après *Teatro Abierto*. On ne dit plus les choses de la même façon après 1981, et s'il y a toujours de la censure, les artistes osent de plus en plus en tester les limites, comme nous le verrons avec *La malasangre* de Griselda Gambaro. Mais surtout, c'est la conception du rôle social du théâtre qui s'en trouve renforcée, ainsi que les liens de solidarité, non seulement entre les artistes, mais aussi avec la société. Reconnaissance sociale et solidarité dans l'interdépendance, on retrouve ici les deux piliers de ce que nous avons définis comme la substance du lien social³. Autrement dit, le cycle a permis de retisser du lien social. *Teatro Abierto* a très concrètement contribué à briser un lien tyrannique qui minait l'être-ensemble par une culture de la peur de l'isolement. Il est intéressant d'ailleurs de noter les termes avec lesquels les artistes décrivent ce moment de solidarité collective, comme quand l'acteur Enrique Pinti parle de la constitution d'un « réseau social authentique » et spontané (dans une comparaison implicite avec les réseaux sociaux technologiques actuels), soulignant ainsi le retissage du lien social, par la coprésence solidaire dans le public de *Teatro Abierto* :

du théâtre politique aujourd'hui, op.cit.

¹ Carlos Gorostiza, cité par Jorge Dubatti, in *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 199.

² Eduardo Pavlovsky, «*Teatro, derechos y micropolítica*», *op.cit.*, p. 49.

³ Voir le chapitre 5.

La gente se solidarizó con todo [...], la gente hizo una red social auténtica y verdadera [...], toda la gente que estaba (el 99%) iba a protestar sin protestar, sin gritar pero iban a demostrar su hartazgo ya por la dictadura que se estaba deshinchando pero que era muy fuerte todavía.¹

Il faut souligner aussi dans cette déclaration, l'importance de la « présence », fût-elle silencieuse, dans un climat jusque-là dominé par les « disparitions »². La coprésence (au fondement du *convivio* théâtral, selon Dubatti) devient en elle-même un acte de résistance, car elle signifie un dépassement de l'isolement individuel et de l'atomisation sociale. En ce sens, c'est aussi à l'échelle de la société qu'il y a un avant et un après *Teatro Abierto*³. Celui-ci constitue par conséquent un « événement » politique et social, au sens fort du terme, c'est-à-dire le surgissement d'un imprévu qui rompt le cours des choses. «*Nos sentíamos vivos en medio del infierno*»⁴ écrira Roberto Cossa dans ses Mémoires, soulignant ainsi le déchirement du climat mortifère et de la chape de plomb. Autrement dit, c'est plus encore au niveau de la dynamique des affects que *Teatro Abierto* est corrosif pour le régime, que par les discours politiques. «*Fue como una vacuna contra la producción de subjetividad del fascismo*»⁵ explique Eduardo Pavlovsky : car il s'agit en effet d'un contrepied en acte à la paranoïa et au rejet de l'altérité qui s'étaient imposés comme affects sociaux dominants. Face à une société léthargique (à l'image de l'impersonnage passif de *Telarañas*), *Teatro Abierto* ouvre une ligne de fuite qui remet en mouvement le corps social. Dans «*Teatro, Derechos y Micropolítica*», Pavlovsky propose une analyse de cette remise en mouvement en des termes vitalistes qui doivent beaucoup, une fois de plus, à la philosophie de Deleuze et Guattari :

Las dictaduras básicamente lo que intentan es abolir el movimiento. [...] «La vida». [...] La complicidad civil es un conglomerado de cuerpos inmóviles y aterrados. Cuando hablo de cuerpos, me refiero a régimen de afección, a régimen de conexiones con otros cuerpos. [...] Eso es lo suprimido. La potencia de actuar. Quedan entonces los cuerpos sin vida, cada cuerpo recortado en sí mismo. Replegado. El terror impide pensar el movimiento. Subjetividad del terror. [...] Se aprende a pactar en silencio. [...] Cuestión de sobrevivencias y de implicancias. Es posible que no se pueda hacer en esas circunstancias otra cosa que callar, desaparecer o pactar. Y de improviso, en el medio de tanta atomización resignada, ocurre el acontecimiento. El hecho cultural que recupera el cuerpo deseante de todos.⁶

Le cycle *Teatro Abierto* fait « événement », il agit comme ce que Deleuze et Guattari appellent une « coupure de flux »⁷ qui, par le surgissement de l'inattendu, se greffe à l'économie désirante des

¹ Enrique Pinti, *Homenaje a Teatro Abierto*, *op.cit.*, émission du 13 novembre 2013.

² Les Mères de la Place de Mai avaient ouvert la voie de cette résistance par la présence et l'occupation de lieux publics, mais elles ont longtemps été considérées comme les « Folles » de la Place de Mai, par une opinion publique galvanisée notamment au moment de la Coupe du Monde de 1978.

³ Certaines pièces du cycle partent d'ailleurs en tournée dans les provinces de l'intérieur à partir d'octobre 1981.

⁴ Roberto Cossa, *Escribo para estrenar. Memorias. Textos. Testimonios*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, p. 256.

⁵ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, *op.cit.*, p. 107.

⁶ Eduardo Pavlovsky, «Teatro, Derechos y Micropolítica», *op.cit.*, p. 48.

⁷ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, *op.cit.*

individus (paralysés à ce moment-là par des affects tristes, comme le souligne bien Pavlovsky) et permet d'ouvrir une ligne de fuite, de relancer leur élan vital et donc leur puissance d'agir, et leur capacité. En ce sens, c'est un événement « micropolitique », puisqu'il agit non pas sur les institutions, mais prend racine dans les corps (individuels, puis par extension, sociaux) en les transperçant d'affects alternatifs, ce qui est producteur, selon Pavlovsky, de nouvelles subjectivités, émancipées du carcan émotionnel tyrannique. Cette révolution des affects qui se joue en chaque individu, c'est paradoxalement le collectif qui en est la source (la force du lien qui se tisse entre les artistes, mais aussi avec le public et la société). Pavlovsky continue ainsi :

Teatro Abierto fue un fenómeno multiplicador que abarcó a todos. Sin sujetos propios. El fenómeno cultural de Teatro Abierto no tenía SUJETO. Se inventa sobre la marcha una nueva individuación cultural cuerpo a cuerpo.

Par cette rhétorique quelque peu sibylline, toujours fondée sur les concepts des deux philosophes français, Pavlovsky souligne comment le collectif se retrouve producteur d'une nouvelle manière collective de percevoir et ressentir les choses. La notion de « phénomène multiplicateur » (il dira plus loin « rhizomatique » – c'est-à-dire qui part dans tous les sens, sans linéarité – autre concept fondamental de Deleuze et Guattari) fait ressortir les effets expansifs de l'événement, en tant qu'il se font ressentir au-delà des cercles artistiques, au-delà même du public réel des représentations, et infusent dans le corps social dans son ensemble. En suivant une grille de lectura deleuzo-guattarienne, Pavlovsky écrit encore :

El teatro descubre entonces su tremenda capacidad de acción. Se desbloquea en el acontecimiento. El público se incorporó como en los deportes nuevos [...] insertándose en la ondulación expansiva del movimiento cultural. El movimiento es rizomático. Puro devenir. Existe entonces un mundo de ponerse en órbita. Ponerse en el movimiento de una gran ola expansiva.¹

Bien entendu cet événement, pour impromptu qu'il soit, ne surgit pas non plus de nulle-part ; il prend appui sur le contexte socio-politique : l'érosion de la dictature une fois retombé l'enthousiasme populaire pour le dollar bon marché ou la Coupe du Monde, les difficultés économiques et les dissensions internes qui commencent à peser lourd sur la stabilité du régime et l'exaspération d'une population qui étouffe. Néanmoins, ce panorama de fin de règne ne suffit pas à expliquer pourquoi l'alchimie des passions et des affects a fonctionné dans *Teatro Abierto* et a permis d'ouvrir une brèche. Sur ce point encore, l'analyse de Pavlovsky nous semble avisée :

Teatro Abierto no puede explicarse sólo por las condiciones históricas políticas que lo contextualizan. En un sentido, fue un desvío de la historia. Puede haber circunstancias históricas que

¹ Eduardo Pavlovsky, «Teatro, Derechos y Micropolítica», *op.cit.*, p. 49.

intenten explicarlo pero estas mismas circunstancias no llegan a explicar la intrinsiquedad de la expansión macropolítica.¹

Au-delà des 25 000 spectateurs² qui ont constitué le public du cycle *Teatro Abierto* 1981, Laura Alonso Padula et Rodrigo Marcó del Pont soutiennent aussi que c'est dans l'ensemble de la société que le cycle engendre une nouvelle « structure de sentiment » (selon un concept qu'ils empruntent à Raymond Williams³), c'est-à-dire une nouvelle manière de se penser et de voir le monde. Il faudrait faire une étude sociologique pour affiner cette affirmation (on peut supposer un gradient de l'impact, en fonction des affinités avec le milieu culturel, de la zone géographique – l'épicentre étant Buenos Aires – ou encore de l'âge), mais il est certain que cet événement théâtral a participé – avec d'autres phénomènes culturels comme le rock, ou le début de la *movida under*⁴ – aux transformations de la société qui conditionnent, entre autres choses, le retour à la démocratie.

La nueva estructura de sentimiento que se estaba conformando en los últimos años de la dictadura y que se consolidaría en los primeros años de la transición democrática, tuvo como características centrales la modificación de la (auto)percepción en tanto ciudadanos y sujetos de derecho. El cambio se manifestó en las posibilidades de expresar libremente el disenso, la pérdida paulatina del miedo frente a los mecanismos represivos que generaban y de la posibilidad de pensar proyectos colectivos y de llevarlos a cabo. El fenómeno Teatro Abierto fue central en la conformación de esta nueva forma de percibir, pensar y sentir.⁵

Si l'on peut donc considérer le phénomène *Teatro Abierto* comme une charnière, il ne faut pas oublier que l'émergence de cette nouvelle « structure de sentiment » (Deleuze, Guattari, Pavlovsky et Dubatti parleraient eux de « subjectivités »⁶) n'est jamais linéaire. La guerre des Malouines, soutenue par une écrasante majorité d'Argentins, constitue ainsi un formidable reflux de la paranoïa et du rejet de l'altérité – propres au lien social tyrannique instauré par la dictature – quelques mois seulement après la fin du cycle théâtral. Pour autant, cela ne referme pas la brèche, comme en témoignent la poursuite du cycle l'année suivante avec *Teatro Abierto* 1982⁷, quelques mois après l'incroyable

¹ *Ibid.*

² Voir Laura Alonso Padula et Rodrigo Marcó del Pont, «Teatro, política y sociedad: la representación de la violencia en el fenómeno Teatro Abierto (1981)», in *Episkenion*, n° 2, juillet 2014, p. 13-28.

³ Voir Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000. Titre original : *Marxism and literature*, Oxford University Press, 1977, pas de traduction française.

⁴ Sur la «*movida under*» qui commence au tournant des années 1980 en créant des « interstices » culturels dans le contexte verrouillé de la dictature, puis se développe dans les premières années de retour à la démocratie, voir Florencia Dansilio, « Éroder les limites de la représentation. Scène du politique dans le théâtre argentin de l'après-dictature », *Tumultes*, 2014/1, n° 42, Éditions Kimé, p. 165-180.

⁵ Laura Alonso Padula et Rodrigo Marcó del Pont, *ibid.*

⁶ Alors que le concept de Williams de « structure de sentiment » relève d'une vision marxiste et structuraliste des phénomènes sociaux appréhendés comme des « blocs », les « subjectivités » de Deleuze, Guattari et leurs émules sont plus attentives aux pluralités (ce qu'ils appellent « la multiplicité ») et aux phénomènes pulsionnels qui les conforment. Néanmoins, dans le contexte présent, les deux concepts visent à désigner un même processus.

⁷ Il y a également eu une troisième édition en 1984, en démocratie, mais le mouvement, qui a perdu son adversaire et sa cause commune, s'essouffle. Voir Jorge Dubatti, «Teatro Abierto después de 1981», in *Latin American Theatre Review*,

déroute aux Malouines (qui signe le naufrage définitif du gouvernement *de facto*), ainsi que l'organisation d'autres événements culturels sur ce modèle comme *Danza abierta*, *Folclore Abierto* ou encore *Tango Abierto*¹.

B. Stratégies dramatiques : le théâtre bref, royaume de la parabole ?

Ce qui est radicalement politique dans le cycle *Teatro Abierto*, plus que les pièces en elles-mêmes, ce sont leurs conditions de production, et surtout de réception. Comme nous venons de le montrer, le lien entre la scène et la salle dépasse amplement la question des dramaturgies : le fil de la théâtralité est nourri *ab extra* ; le lien théâtral qui s'éprouve normalement dans l'intimité de la représentation s'amalgame ici à un élan de solidarité qui le transforme en lien social. Être spectateur, c'est affirmer par sa présence même un geste de solidarité. Et l'acte d'être spectateur commence bien en amont de la représentation, quand on fait la queue pendant des heures pour obtenir une place, qu'on se laisse imprégner par « l'esprit de fête » qui règne et qui influe forcément sur la réception du spectacle. Dans ce contexte, où chaque pièce n'est en plus qu'un tiers du spectacle, chaque drame en soi n'est qu'une petite partie de la grande cérémonie qui se joue chaque soir au Picadero, puis au Tabarís. Aussi n'est-il pas possible d'analyser les stratégies dramatiques de ces pièces en faisant abstraction, comme pour une expérience de laboratoire, de ce contexte si particulier.

Pour autant, une fois posées ces considérations préliminaires, on peut s'interroger sur le type de relation au spectateur que supposent les textes, en dehors de leur devenir spectaculaire réel. Comme pour *La Nona*, il s'agit de mettre à l'épreuve de l'analyse le biais de lecture que constituent la *doxa* métaphorique, mais aussi ici la réalité d'une réception hautement politique, dans le cadre du mouvement *Teatro Abierto*. Autrement dit, les pièces du cycle sont-elles ouvertement critiques vis-à-vis de la dictature ? Réactivent-elles un théâtre du dévoilement de la réalité ? S'assument-elles pleinement comme un théâtre métaphorique, voire allégorique ? Si l'on se prête à une lecture sérielle de ce corpus hétérogène, on remarque que beaucoup de drames (8 sur 21) se situent encore dans le microcosme familial. Qu'ils plongent dans la question familiale ou non, tous projettent, de manières différentes, le problème de l'anéantissement de l'altérité, et on retrouve largement les trois « taches » thématiques que nous avons dégagées dans le chapitre précédent, à savoir la tyrannie, le narcissisme et la paranoïa. Du point de vue des stratégies dramatiques, il est difficile de prononcer un jugement d'ensemble car chaque pièce relève d'une poétique singulière et suppose un rapport au spectateur qui

Printemps 1991, p. 79-86.

¹ Voir Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 196.

lui est propre. On peut remarquer néanmoins que, contrairement au théâtre antérieur, certains dramaturges font ouvertement le choix de la parabole, c'est-à-dire d'un drame à double-fond où le geste d'encodage sémantique est absolument évident. C'est le cas par exemple de Pacho O'Donnell qui propose avec *Lobo... ¿estás?* une sorte de grotesque métaphorique inédit. Le rideau se lève sur le personnage de Mario face à son double dans le miroir ; cela rappelle immanquablement la quête identitaire et subjective du *Pibe* dans *Telarañas*, mais à rebours du caractère impénétrable de l'impersonnage de Pavlovsky, les intentions d'O'Donnell s'affirment dans toute leur transparence dès les premières minutes du drame :

Mario: (*Firme.*) Digo: me fastidia que me impongan qué es lo que debo hacer, decir o pensar.

En cuanto Mario termina de decir esas palabras, tanto él como su Doble se alarman y echan miradas en todas las direcciones, asustados. [...]

Se escucha el ulular de una sirena. Es evidente que Mario se inquieta y atemoriza.

Doble: Quizás sea mejor no ser imprudente y morir de viejo luego de una vida tranquila, rodeado de los seres queridos y con aviso fúnebre en «La Nación» y «Clarín».

Mario: (*Exasperado.*) Pero yo sé, lo sé sin una pizca de duda, que cada frase que no pronuncio, cada acción que no llevo a cabo, cada pensamiento que no dejo organizarse en mi mente, por prudencia, por miedo, es un paso más que me distancio de mí mismo, de mi propio... (*No encuentra la palabra.*) carozo. (*El Doble, burlón, comienza a aplaudirlo.*) Dejarse dominar por el miedo es perderse a uno mismo.¹

L'agencement dialogique entre l'homme et son Double « représente » (on peut ici avancer ce verbe) les deux attitudes possibles pour les individus vivant en dictature : le courage ou la peur, la parole ou le silence. Comme Mario, le spectateur n'a pas le « moindre doute » sur le message affiché par un dialogue dont le double sens, derrière la quête identitaire, est absolument lisse. Comme si le discours n'était pas assez transparent, l'espace extra-scénique vient lui aussi à la rescousse du sens codé avec le bruit de sirènes renvoyant à la répression policière. Sur scène et hors-scène, dans les discours et dans les gestes, tout « signifie », tout « veut dire » quelque chose au-delà d'une intrigue reléguée au rang de prétexte à l'encodage sémantique. Après cette entrée en matière aussi transparente pour lire le double-fond que la surface du miroir dans lequel s'observe Mario, suivent une série de petites scènes, qui s'enchaînent à la manière d'un rêve, et transportent le héros dans des situations grotesques et fantasmées, qui toutes mettent en scène l'écrasement potentiel de l'individu par une autorité tyrannique, en croisant références quotidiennes, mythiques ou historiques (on passe ainsi de la maîtresse d'école despotique, aux exécutions pendant la guerre d'Indépendance). Ces petites scènes fonctionnent comme des paraboles, c'est-à-dire comme un récit imagé qui dit une réalité en faisant le détour par une petite histoire qui la représente. Mais ce « pas de côté », selon l'expression de Sarrazac, n'est qu'une manière de mieux faire face à cette réalité : « Le détour ne constitue pas une fuite devant

¹ Pacho O'Donnell, *Lobo... ¿estás?*, in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, op.cit., p. 181.

le réel mais, au contraire, une offensive, un art de la guerre »¹, affirme ce dernier. En ce sens, la stratégie dramatique parabolique d'O'Donnell est clairement une attaque frontale contre la dictature, à peine déguisée sous le voile de la déambulation onirique et grotesque. Le renvoi au réel y est même tellement explicite que la fable peine à prendre corps et à donner une substance à la parabole. Celle-ci puise par conséquent son épaisseur dans un grotesque qui travaille sur le débordement des corps, et incarne le message du dramaturge dans des images familières, mises à distance et déformées par ce traitement esthétique. La poétique d'O'Donnell correspond ici en tout point à ce que Sarrazac appelle une « forme simple » fondée sur la comparaison et l'analogie :

Afin d'aborder des domaines inconnus et difficiles d'accès, le paraboliste choisit ses métaphores dans la sphère populaire du proche et du familier, mais ce proche et ce familier, il va faire en sorte de les rendre suffisamment étranges, suffisamment vivants et intrigants pour susciter la réflexion de son auditoire. Il fait en sorte que son récit imagé se transforme en un tableau qui surprend, qui « frappe » l'esprit, qui sollicite la pensée du destinataire. Le simple, le familier, le proche, que constituent le matériau figuratif du paraboliste, ne doivent pas être ici considérés comme une traduction simplifiante et édulcorée du réel, mais bien comme une stratégie d'approche souple et rusée de ce qui est visé, à savoir : l'abstrait, le complexe, le difficile.²

Par son format particulier, le théâtre bref semble particulièrement indiqué pour développer une parabole dramatique, et O'Donnell use et abuse de cet art du montage qui lui permet d'aller de scène en scène, de tableau en tableau, avec pour seul point de suture un même élément de comparaison : le renvoi au réel. Autrement dit, il enchaîne les images significantes, mais le signifié reste toujours le même. Ce concentré de tableaux métaphoriques – qui s'accommode bien d'une forme brève, pour ne pas risquer de lasser le spectateur – est aussi une caractéristique possible de la pièce-parabole, telle que la décrit Sarrazac :

La pièce-parabole ne développe pas un conflit comme une tragédie ou comme un drame. Elle propose plutôt un *regard sur* un conflit. Et un regard forcément distancié. S'articulant à une *comparatio*, elle ne se développe pas sur le mode organique du continuum, mais selon un principe de montage, - comparant comparé (présent ou absent) – d'interruption et de répétition.³

O'Donnell pousse même le jeu métaphorique (puisqu'à cette échelle, il s'agit vraiment d'établir une complicité ludique et, presque ironique vis-vis de sa propre transparence, avec le public) jusqu'à mettre en abyme le mécanisme parabolique, quand la mère de Mario propose à celui-ci de lui raconter une histoire. Les deux personnages deviennent alors spectateurs, et d'autres acteurs entrent en scène pour jouer le prince-père, l'agneau et le chasseur, dans une version remaniée du petit chaperon rouge où le prince-père représente la véritable identité et le chasseur le carcan de l'oppression.

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op.cit., p. 25.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 68.

Aparece en escena el Corderito y su madre, la Oveja. Mario y su Madre observan la secuencia de la historia, como espectadores. Se genera una bellísima y convencional atmósfera de cuento infantil, con mariposas, pajaritos y flores. Música suave de cajita musical.¹

Le dispositif ici ressemble à un détour autour du procédé même du détour. Tous les éléments dramatiques (lumière, ambiance, musique...) caricaturent à l'extrême l'appropriation par le paraboliste de formes simples, à tel point qu'il nous semble que ça ne peut être qu'un geste volontairement ironique ou provocateur. « Emprunter le détour de la parabole, c'est en effet choisir une voie simple, naïve, enfantine, mais qui va permettre à l'auteur – toujours grâce au regard étranger – d'aborder de façon neuve, au moins en apparence innocente, une question des plus ardues »², explique Sarrazac. Le dramaturge argentin semble ici s'amuser et tourner en dérision cette mécanique qui structure pourtant toute sa pièce. La séquence du petit agneau égaré continue dans une transparence référentielle que l'on peut analyser comme une déformation grotesque de la forme même de la parabole :

Oveja: Estoy algo resfriada, hijito, ve hasta el pueblo a comprarme una aspirina.

Corderito: (*Adorable.*) Sí, mamita. [...]

Oveja: Por favor, hijito, no te apartes del camino recto, no te desvíes, ya sabes que en el bosque se oculta el lobo feroz. [...]

El Corderito se desvía de su camino para estrecharse en un emocionado abrazo con su padre. [...]

Entra el Cazador horrible y grosero, con actitudes de matón. Porta una inmensa ametralladora.

Cazador: ¡Arriba las manos!

Príncipe: (*Sobresaltado, obedece.*) No estamos haciendo nada malo.

Cazador: Todos dicen lo mismo.

Mario: (*Implorante a su Madre.*) Mamita, por favor, que no dispare.

Madre: (*Inflexible, «dulce».*) Debe castigarlo, además arrancarle el Corderito de su vientre.

Mario: (*Desesperado.*) ¡Pero si no me comió, estábamos charlando! (*En ese momento, con absoluta y fiera crueldad, el Cazador dispara. El príncipe lleva sus manos al pecho.*) ¡Papá...!³

La mitraillette qui entre en complète dissonance avec l'atmosphère du conte de fée, ou encore l'allusion évidente aux bébés volés par les militaires (avec le chasseur qui veut arracher l'enfant du ventre du prince) configurent un tableau où règne la saturation : saturation des corps avec le jeu grotesque, saturation de la toile de fond enfantine (avec les papillons et les fleurs) et saturation du sens. C'est pourquoi nous faisons l'hypothèse d'une mise en abyme ironique du processus d'encodage métaphorique propre à la parabole. Après avoir d'abord lu la pièce comme un sommet de métaphorisation, il nous semble aujourd'hui que cet excès de sens ne peut être qu'organisé à dessein, dans un geste d'auto-dérision du dramaturge paraboliste. Il résonne alors avec l'esthétique grotesque :

¹ Pacho O'Donnell, *Lobo...¿Estás ?*, op.cit., p. 183.

² Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op.cit., p. 41.

³ Pacho O'Donnell, *Lobo...¿Estás ?*, op.cit., p. 183.

débordement des corps et débordement du sens s'accordent pour constituer une pièce, certes éhontément didactique, mais profondément drôle au troisième degré (derrière le deuxième degré du sens crypté). Le dernier tableau confine d'ailleurs à la bouffonnerie de carnaval quand des clowns et autres personnages de cirque (représentant le cirque social et son carcan normatif) lynchent un Messie (littéralement !) représentant la subjectivité singulière écrasée par le disciplinément social :

El escenario se ha ido llenando de payasos, magos, funambulistas, prestidigitadores, todos los personajes circenses o de fiestas infantiles. Sus acciones y voces serán muy distantes a la simpatía o alegría; amenazantes, chirriantes, amenazadoras. Como si se tratase de un aquelarre demoníaco con la apariencia de una ceremonia habitual. Extraen y muestran y disponen carteles normalizadores: «Prohibido estacionar», «No desear la mujer del prójimo», «No comer con la boca llena», etc. [...]

El Gran Mago hace una seña a sus secuaces. Estos hacen entrar a un hombre bellissimo, atlético, de expresión iluminada, deberá sugerir un Mesías. [...]

Varios payasos comienzan a golpear al Mesías, con la apariencia de los típicos juegos circenses, inofensivos pero debe ser evidente que los golpes son reales, en una verdadera paliza que va provocando magullones y hemorragias. [...]

Por fin, el Mesías es introducido en un baúl de feria. Un funambulista hará la tradicional prueba de atravesarlo con espadas y serruchos. El ataque, una vez más es real y una catarata de sangre se despeña desde el baúl. Es evidente que el Mesías ha muerto. [...]

El Gran Mago: (Solemne.) Fue él mismo quién decidió su suerte. No sólo se fastidió de que le impusieran qué es lo que debía hacer, decir o pensar sino que también intentó hacer, decir o pensar cosas diferentes a las establecidas...¹

La transparence de l'allégorie est soulignée par des effets de dichotomie binaire (le gentil est beau, digne et baigné de lumière, alors que les méchants sont cruels et difformes), ainsi que par des indications scéniques soucieuses d'ôter toute ambiguïté (occurrences de «*es evidente*»). Ce genre de prescriptions quant à ce que doit percevoir et ressentir le spectateur (qui ferme totalement le processus de réception) est monnaie courante dans la pièce (avec des expressions comme «*no debe provocar la sensación de...*»), et trouve son apogée dans un dénouement extravagant qui mêle fétichisme de la phrase cryptée, groupe de rock déchaîné et personnages allégoriques :

Mario: (Vacillante.) Mefas que me imploquen deasde open.

*Los demás repetirán dicha frase, que es la «comprometedora» partida por la mitad y restada de sentido y la acentuarán y silabearán de distintas maneras, en un principio atónitos y despistados, progresivamente entusiasmados con su musicalidad de manera de ir transformándola en algo semejante a un coro «a capella».*²

La phrase répétée par Mario et le chœur des personnages est une version tronquée de la fameuse affirmation qui ouvrait le drame, puis en rythmait les épisodes : «*me fastidia que me impongan qué es lo que debo hacer, decir o pensar*». Là encore, ce mécanisme de « code secret » met en abyme la

¹ *Ibid.*, p. 185-186.

² *Ibid.*, p. 186.

logique d'encodage crypté propre à la parabole. Or le fait que le chœur répète cette phrase absurde comme une litanie religieuse, derrière un Mario érigé au rang de gourou de la secte du message codé, confirme notre hypothèse d'une auto-dérision face au fétichisme du sens. La suite est encore plus rocambolesque :

De pronto hace su irrupción un conjunto rock al estilo «Kiss» demoníaco y extranjerizante, pintarrajeado y artificial. Vestido con algunas ropas que connotarán el poder – botas cadenas, etc. Esta escena no podrá ser interpretada, bajo ningún concepto, como una crítica a la música progresiva. Dicho conjunto retoma la frase de Mario en ritmo de rock «pesado», muy estridente y rítmico. Simultáneamente hacen su aparición otros personajes que visten y se comportan como matones parapoliciales vigilando el «orden» del resto de los personajes. Estos son conminados a bailar al unísono, Mario entre ellos, sin equivocarse, robóticamente, en una inmensa coreografía, no exenta de belleza y sugestión. La escena debe aludir a lo infernal. La luz va disminuyendo gradualmente en todo el escenario permaneciendo muy potente y significativo, un spot cenital que resalta la imagen del Mesías muerto.¹

D'un côté il faut remarquer la clôture absolue du sens par un dramaturge qui affirme son « vouloir-dire » au-dessus de toute possibilité interprétative du spectateur : «*no podrá ser interpretada, bajo ningún concepto, como*», «*la escena debe aludir a*», «*el escenario permaneciendo muy [...] significativo*». On retrouve par ailleurs la simplicité de codes allégoriques poussés jusqu'à un extrême absurde avec le Messie dans la lumière, les forces obscures, le disciplinement social représenté par la danse robotique à l'unisson...etc. Mais d'un autre côté, la pièce est aussi extrêmement novatrice, notamment par l'irruption de la musique rock (qui incarne la jeunesse et la contre-culture *under* à l'époque), la vitalité et l'extravagance d'une scène débordante (42 acteurs sur scène) qui déstabilise profondément le spectateur habitué au réalisme social bon teint. La pièce d'O'Donnell (qui est d'une génération sensiblement plus jeune que les initiateurs du cycle *Teatro Abierto*) nous semble à la fois pousser jusque dans ses retranchements les plus absurdes la logique de l'encodage sémantique propre à la métaphore, et déjà dépasser, par l'auto-dérision et le renouvellement formel, cette mystique du sens. En ce sens, *Lobo... ¿estás ?* est à la fois un chant du signe (en tant que fétichisme du sens), et le chant du cygne de ce théâtre reposant sur la transmission d'un message². Il n'est pas étonnant d'ailleurs que la pièce d'O'Donnell n'ait pas forcément séduit les dramaturges réalistes auxquels elle tend comme un miroir déformant des présupposés de leur dramaturgie. Pour l'édition du cycle *Teatro Abierto 1982*, le jeune dramaturge n'est pas sélectionné et engage une polémique avec les organisateurs qu'il accuse d'orthodoxie esthétique et politique³.

¹ *Ibid.*, p. 186-187.

² Nous reprenons le jeu de mots entre « chant du signe » et « chant du cygne » aux ouvrages que François Dosse a consacré à l'épopée structuraliste. François Dosse, *Histoire du structuralisme 1. Le chant du signe*, Paris, La Découverte, 1991, et *Histoire du structuralisme 2. Le chant du cygne*, Paris, La Découverte, 1992.

³ Voir Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino, op.cit.*, p. 198-199.

La pièce que nous venons d'étudier est un extrême quant à l'incarnation d'une démarche parabolique dans le théâtre bref de *Teatro Abierto*, mais elle prouve d'une part qu'il est, à ce moment-là, de nouveau possible d'avoir recours à des métaphores aussi transparentes (ce qui n'était absolument pas le cas précédemment). D'autre part, la perspective parodique témoigne de la transformation en cours du théâtre politique, et d'une réflexion ouverte sur l'infantilisation du spectateur (poussée à l'extrême dans la pièce d'O'Donnell) que suppose la logique du codage-décodage. Car derrière la supposée complicité avec le public qui doit être « actif » pour décoder le message, ce dispositif communicationnel, qui repose tout entier sur la transmission d'un message précis et clos, reste profondément vertical et limite la marge de liberté interprétative du spectateur. Autrement dit, on attend du spectateur que ce soit lui qui lève le voile, mais le processus de dévoilement est au fond inchangé : il y a toujours l'idée d'une vérité cachée que le public ne peut découvrir que par l'intermédiaire du théâtre, même si les circonstances exigent une part de complicité du spectateur dans ce processus de dévoilement.

En réalité, si l'on considère l'ensemble du corpus du cycle de 1981, on constate effectivement une certaine tendance à la parabole, favorisée nous semble-t-il par le format bref (mais jamais aussi lisse que chez O'Donnell), et une plus grande liberté dans le saupoudrage d'allusions référentielles dans les pièces, même quand elles ne se présentent pas directement comme des métaphores du contexte socio-politique. On peut citer par exemple le cas de *Papá querido* d'Aída Bortnik qui aborde des questions universelles, voire métaphysiques, à propos du décalage entre l'idéal de soi et la réalité de ce que l'on est. La pièce part d'une fable familiale qui réunit des frères et sœurs ne se connaissant pas, à la mort de leur père, qui maintenait avec chacun d'entre eux, nés de lits différents, une relation épistolaire. Or celui-ci leur lègue en héritage les lettres qu'ils lui écrivaient, depuis petits, détaillant leurs espoirs et leurs ambitions, ce qui provoque une confrontation entre l'idéal passé et le réel présent. Dans cette intrigue qui parle encore au spectateur contemporain, on peut remarquer quelques touches allusives au contexte historique, comme le passé visiblement révolutionnaire du père, et surtout, la découverte d'une liasse de lettres ne trouvant pas son héritier. On comprend donc qu'un des frères ou sœurs manque, ce qui évoque forcément pour le spectateur de 1981 la question des disparus. Le nom du ou de la disparu(e) est en plus « *Amanecer* »¹, avec toute la charge symbolique que peut avoir cette disparition du jour et des lendemains qui chantent. Pour autant, le sens n'est absolument pas clos dans la pièce de Bortnik qui se prête à d'innombrables interprétations et réappropriations contemporaines.

¹ Chaque frère et sœur porte un nom officiel et un deuxième nom plus extravagant, évoquant plus ou moins un imaginaire révolutionnaire, intellectuel ou gauchiste : Minerva, Electra, Ateo, Germinal et Amanecer.

En fin de compte, quel que soit le degré d'allusions référentielles et d'encodage sémantique de chaque pièce, c'est avant tout la réception extrêmement politisée dans le cadre du festival *Teatro Abierto* qui en force la dimension métaphorique. Une anecdote racontée par Raúl Serrano, le metteur en scène de *El nuevo mundo*, un vaudeville écrit par Carlos Somigliana pour le cycle, est, de ce point de vue, particulièrement parlante. À partir d'une intrigue basée sur l'arrivée du Marquis de Sade dans une capitale sudaméricaine imaginaire vers 1815, la pièce travaille sur de grandes problématiques sociales et imaginaires propres à l'Amérique latine, telles que la dichotomie civilisation/barbarie, la question coloniale...etc., le tout sur fond de vaudeville virevoltant. Mais elle n'évoque jamais le contexte politique de la dictature, pas même par de petites allusions au compte-gouttes ou des références obliques. Néanmoins, Raúl Serrano raconte qu'à chaque représentation, lorsque l'un des personnage prononçait la phrase toute vaudevillesque «*No encuentro la llave que me han desaparecido*», le public se levait et applaudissait à tout rompre. La question des disparus étant tabou sous la dictature, le seul fait de prononcer le mot «*desaparecido*» était considéré comme un acte de bravoure et de résistance, comme une allusion à la répression, et une rupture consciente du tabou. Autrement dit, la forme «*desaparecido*» (qu'il s'agisse du substantif, ou du participe passé) devient « sur-signifiante ». Dite sur les planches d'un théâtre (dans un contexte d'énonciation publique), elle renvoie systématiquement, pour un public alerte et avide de métaphores, à la répression, quel que soit le contexte discursif et le degré de signifiante qu'avait voulu y mettre l'auteur. «*Escuchaban la palabra "desaparecido" y era una ovación, por lo tanto, esto te pone a reflexionar en el modo en que juega la significación en el teatro*»¹, résume Raúl Serrano.

Ainsi, le cycle *Teatro Abierto* marque indéniablement une charnière. Dans l'histoire du théâtre indépendant pendant la dictature d'abord, puisqu'il engage une sortie de l'isolement du point de vue du mode de production, et une relative libération des discours, du « pouvoir-dire » des dramaturges. Sans pour autant revenir à l'explicite dévoilement de la période d'avant-dictature, le contenu politique des œuvres peut devenir plus lisse, que ce soit par des paraboles ou des allusions obliques mais relativement diaphanes. Mais paradoxalement cette ouverture progressive du « pouvoir-dire » engage aussi une réflexion, chez certains jeunes dramaturges, sur la prégnance du « vouloir-dire » et le rapport au spectateur. Tout en constituant un sommet du théâtre indépendant politique, *Teatro Abierto* fait charnière en ce sens avec ce qui caractérisera le théâtre de post-dictature. Aussi Florencia Dansilio parle-t-elle d'un « point d'inflexion » majeur, non pas seulement à l'échelle de la période dictatoriale, mais aussi à celle de l'histoire du théâtre indépendant dans son ensemble :

¹ Raúl Serrano, *Homenaje a Teatro Abierto*, op.cit., émission du 28 novembre 2013.

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 [...] pour mobiliser collectivement une communauté d'artistes et un public. Le succès du projet montrait que, même si le mouvement 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. [...] En ce qui concerne le second aspect, *Teatro Abierto* fut un point d'inflexion pour le théâtre indépendant car il laisse entrevoir [...] la mutation esthétique et politique du théâtre argentin pendant l'après-dictature. Les différends qui se font 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 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 théâtrale.¹

IV. *La malasangre* : pirouettes mélodramatiques sur le fil du dicible et de l'indicible (1982)

«Mis obras exigen una visión crítica. Son pesimistas en la situación que plantean, pero exigen – tanto al espectador como al lector – un análisis posterior al impacto estético. Buscan la reflexión a posteriori. Reconozco que es desoladora la atmósfera que muestran, pero lo que importa es el análisis, el cuestionarse, ¿por qué?»²

Griselda Gambaro, 1983

En 1982, Laura Yusem crée au théâtre Olimpia *La malasangre* dont Griselda Gambaro venait d'achever l'écriture en 1981. La pièce connaît immédiatement un succès retentissant. Drame historique revenant sur la sanguinaire dictature rosiste, histoire d'amour impossible entre deux amants sincères, opposition binaire entre les grands méchants (le père tyrannique et son bras droit cruel Fermín) et les jeunes premiers, des pleurs, du sang et des larmes : la pièce avait effectivement tous les ingrédients

¹ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 84-85.

² Ana Seoane, « Entretien avec Griselda Gambaro », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Année 1983, 40, p. 165.

nécessaires pour attendrir, apitoyer et séduire un large public. Pourtant ce cocktail dramatique détonnant peut sembler étrange dans la trajectoire d'une dramaturge reconnue pour être la chef de file des avant-gardes théâtrales argentines, notamment par son engagement dans l'Institut Di Tella (haut-lieu d'expérimentation théâtrale), et son travail sur des dramaturgies proches du théâtre de l'Absurde, hybridé avec la tradition nationale du grotesque. Or tant la structuration de l'action, totalement classique et linéaire, que l'ébauche de personnages-personnes au profil psychologique ciselé nous éloignent drastiquement des terrains d'expérimentation dramatique coutumiers à Gambaro. Pourquoi cet éphémère revirement esthétique dans l'itinéraire artistique de la dramaturge ? Les accents parfois mélodramatiques de la pièce, qui pourraient rappeler le goût du larmoyant dans un théâtre de pur divertissement, peuvent par ailleurs surprendre chez une autrice qui revendique ouvertement la charge éthique de ses œuvres, et appelle constamment les spectateurs ou lecteurs à une réception intellectuellement active – en témoigne la citation en épigraphe. Mais cette apparente contradiction pourrait en réalité être la clef du paradoxe *La malasangre* dans la trajectoire gambarienne. Quelle est la stratégie dramatique de Gambaro dans cette pièce ? Quel rapport instaure-t-elle entre la scène et la salle ? Et comment résoudre l'apparente contradiction entre l'esthétique et l'éthique ordinaires de Gambaro et cet objet dramatique insolite ?

A. *Les oripeaux mélodramatiques du drame*

La malasangre n'est pas un mélodrame au sens strictement générique du terme, tel qu'on en a connus en France sous la plume très populaire des Guilbert de Pixérécourt ou Louis-Charles Caignez par exemple¹. Néanmoins, ce genre canonique n'épuise pas les multiples avatars du mélodrame, en France comme dans le reste du monde, lesquels se caractérisent plus généralement par une propension farouche aux émotions larmoyantes, à partir d'un agencement de la fiction simple et linéaire, dans la construction de l'action comme des personnages. En Argentine, la veine mélodramatique jouit d'une longue trajectoire et d'un succès non démenti, depuis les comédies sentimentales ou «*comedias blancas*» du début du XX^{ème} siècle sur les planches (avec *Así es la vida* de Arnaldo Malfatti et Nicolás de las Llanderas par exemple), comme au cinéma par la suite, et jusqu'aux très contemporaines «*telenovelas*» qui actualisent le genre pour le tube cathodique. C'est dans ce sens général (et non pas

¹ Le genre canonique du mélodrame, tel que l'ont pratiqué ces deux auteurs surnommés respectivement le « Corneille des Boulevards » et le « Racine du mélodrame », est une forme très codifiée qui a connu son heure de gloire en France au début du XIX^{ème} siècle. Il se caractérisait par l'usage de procédés très spectaculaires destinés à impressionner les spectateurs par du grand spectacle, ainsi que par une intrigue aussi lisse dans sa construction (canevas simple, linéaire, avec des personnages lisses et binaires), qu'exubérante dans son développement (multiples épisodes violents, péripéties sensationnelles comme des cyclones ou des naufrages).

générique) que la pièce de Gambaro fait écho au mélodrame. Tout d'abord, la construction de l'action est étonnamment linéaire : composée de huit scènes, qui s'enchaînent d'un point de vue temporel et causal – malgré quelques courtes ellipses entre chaque scène – le drame se déploie on ne peut plus classiquement, depuis la scène d'exposition et le nœud de l'action, suivis de péripéties savamment dosées, jusqu'à un dénouement qui a même des allures de reconnaissance (typique du mélodrame) puisqu'il s'agit d'une scène de dévoilement du traître (ou de la traîtresse, en l'occurrence), quand Dolores démasque la trahison de sa mère et sa complicité avec le pouvoir tyrannique. Pour une dramaturge proche de l'absurde qui nous avait habitués à de complexes agencements fictionnels, ce lissage de l'action dramatique est un premier indice d'une composition formelle à contresens. L'élaboration dramatique des personnages est tout aussi surprenante : loin des silhouettes anonymes de l'absurde ou des corps débordants du grotesque, *La malasangre* parfait l'asepsie de l'action par un polissage psychologique de ses protagonistes, tout particulièrement autour du motif du bourreau tyrannique et de sa victime consentante, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Ce choix dramaturgique est prolongé par le travail de mise en scène : dans un dossier consacré au spectacle, l'équipe artistique (Laura Yusem, les acteurs et la scénographe) explique avoir travaillé à partir d'une « exacerbation » de la méthode Stanislavski, et d'exercices piochés chez les disciples de ce dernier (comme Lee Strasberg), dans une grande implication émotionnelle et affective des comédiens¹, qui dénote avec les expérimentations autour du travail de l'acteur menées précédemment par les avant-gardes, à l'Institut Di Tella par exemple, textes de Gambaro à l'appui. D'autant plus que ce parti pris scénique n'est pas non plus attendu de la part de la metteuse en scène Laura Yusem, habituée à adapter pour la scène les dramaturgies les plus novatrices (de Beckett à Pavlovsky) et à mettre en place des méthodes de travail alternatives avec les acteurs. La voie Stanislavski a donc été empruntée sciemment – et non pas à défaut ou par convention – par l'équipe artistique, en résonance nous semble-t-il avec le travail d'écriture de Gambaro. À la surface du drame, la théâtralité de la pièce repose donc essentiellement sur un impact émotionnel fort : grands sentiments, humiliations pathétiques, dangers alarmants et destinée bouleversante sont les ingrédients qui impliquent fortement le spectateur dans ce drame historique teinté de mélodrame.

Néanmoins, ces accents mélodramatiques nous semblent suspects, non seulement du fait de la trajectoire de la dramaturge, mais aussi par la construction même de l'action, trop lisse, trop rapide, trop expéditive pour que le spectateur arrive vraiment à « y croire ». L'enchaînement des péripéties va trop vite pour être vraisemblable (même dans l'optique de la toute relative vraisemblance du

¹ Mauricio Kartún et Máximo Soto, «*La malasangre*. Testimonios de una puesta en escena», *Teatro Abierto*, I, 1, (octobre 1982), p. 6-14.

mélodrame) et pourrait sembler bâclé si l'on ne soupçonnait pas Gambaro de l'avoir fait exprès. Car la finesse des portraits psychologiques (notamment du père et de la mère) contraste avec des retournements qui peuvent sembler des caricatures de revirements mélodramatiques. La scène 3 est sans doute le meilleur exemple de cet usage grossier des ficelles mélodramatiques, de manière à en saper subtilement la cohérence interne et à distiller ainsi le doute et la distanciation chez le spectateur. Lors de la scène précédente, Dolores, réfractaire à l'enseignement de Rafael qu'elle considérait comme un valet dévoué à son père, a tout fait pour le pousser à bout (jusqu'à ce qu'il la gifle), pour ensuite le dénoncer et le faire châtier par son père (en l'occurrence le faire fouetter sur sa bosse par Fermín). C'est donc un précepteur blessé et humilié que l'on découvre au début de la scène 3, après la courte ellipse pendant laquelle il a subi le châtement, et une Dolores qui n'est pas fière de son geste et va chercher à se faire pardonner. Or, en l'espace de quelques répliques, il va se produire un retournement de situation total puisque s'y tisse le nœud de l'action dramatique, à savoir la naissance de l'amour entre les deux jeunes gens. La situation complexe en termes de rapports de domination du début de la scène s'est transformée en amour sincère avec une rapidité et une simplicité désarmantes, qui défient toute vraisemblance, fût-ce celle du mélodrame. La vivacité des échanges et les didascalies appuient à outrance un ton mélodramatique jusqu'à la caricature, dans une scène qui a en charge de nouer l'action rapidement en faisant passer prestement nos deux protagonistes de la haine à l'amour :

Dolores: ([...] *Levanta la cabeza y lo mira, muy cerca. Quedan inmóviles los dos. Dolores, como si lo descubriera.*) Te amo...

Rafael: Cállese.

Dolores: (*Aterrada.*) Te amo... Te amo con tus ojos furiosos...

Rafael: ¡Cállese!

Dolores: (*Se aprieta contra él. En un solo impulso.*) Amo tu nariz, tus piernas, tus dientes, tu lengua.

Rafael: la odio. (*La rechaza.*)

Dolores: (*No lo atiende. Ansiosa y dulcemente.*) ¿No me oíste? ¿No me oíste?

Rafael: (*Se queda en suspenso. Muy bajo, como si fuera otra persona quien hablara.*) Si...

Dolores: (*Apremiante.*) Sí, ¿qué?

Rafael: Sí... Dolores...

Dolores: (*Apremiante.*) Dolores, ¿qué?

Rafael: Dolores... mi alegría.

Dolores: (*Apremiante.*) ¿Lo soy?

Rafael: (*Por un segundo pareciera que va a decir sí. Luego terminante.*) No.

Dolores: ¡Dijiste sí!

Rafael: (*Se aleja.*) Apártese. [...]

Dolores: (*Le pega en el pecho con los puños.*) ¿Cómo me rechazas «a mí»? ¿Qué debo hacer? ¿Cómo tengo que hablarte? [...]

Rafael: (*Lentamente.*) ¡Déjeme en paz! ¡No quiero ser juguete de nadie y menos suyo! Si yo fuera...

Dolores: Lo que sos. Más alto, más hermoso, más derecho, no te querría. (*Se acerca y tiende la mano hacia el rostro de Rafael.*)¹

Le soudain coup de foudre de Dolores pour son précepteur (avec cette déclaration d'amour qui émerge de nulle part, si ce n'est peut-être de sa culpabilité) n'a d'égal que l'affection sincère que Rafael semble vouloir cacher par ses accès de résistance. Les didascalies insistent lourdement sur cette dualité du personnage qui rejette celle qui lui a fait du mal, mais laisse entrevoir des sentiments réels qui semblent également faire irruption de nulle part. Le dialogue serré, la proxémique (basée sur un mouvement de va-et-vient rapprochement/rejet), la montée dans les exclamations outrées (on appréciera particulièrement le moment où Dolores frappe mélodramatiquement le torse de son amant pour vaincre ses réticences) ou les chuchotements confidentiels nous offrent une scène appuyant sur l'intensité des sentiments (mais paradoxalement, assez plate d'un point de vue dramatique) et préparant un dénouement lui aussi tout aussi improbable :

Dolores: ¿Me perdonaste?

Rafael: (*Terminante.*) No. (*Se miran intensamente. Un largo silencio.*) Sí... (*Con una sonrisa iluminada, Dolores corre hacia él.*)²

Voilà donc le nœud de l'intrigue scellé et les amants sincèrement amoureux, après un long silence insistant de nouveau sur la dualité de Rafael entre son rejet de principe et ses supposés sentiments profonds. Alors qu'au début de la scène, sa résistance était motivée par la rancœur et les événements passés, rapidement dans l'enchaînement des arguments, le seul vrai obstacle au dévoilement de l'amour devient les barrières extérieures, à savoir la situation sociale (et physique) contrastée des deux protagonistes, comme si Rafael avait toujours été sincèrement amoureux de son élève et que tout ce qui précède n'existait plus. La question du retournement affectif et psychologique est ainsi vite escamotée, au profit d'une classique histoire d'amour inconditionnel mais impossible. La récurrence de didascalies précisant que les deux amants « se regardent intensément » renforce encore l'idée d'une passion sincère mais cachée « au fond de l'âme » (que le regard intense chercherait à dévoiler), et pose aussi question d'un point de vue dramatique. Car si le procédé peut être fort au cinéma (grâce aux gros plans), il nous semble qu'au théâtre cette intensité dans l'échange de regards passionnés ne peut prendre corps que dans l'outrance caricaturale. Autrement dit, tout va trop vite dans cette scène, les questions fondamentales (celles de la domination) sont rapidement évacuées dans l'éclat vocal et gestuel des grands sentiments, la situation, au départ complexe, se coule trop vite et

¹ Griselda Gambaro, *La malasangre, op.cit.*, p. 84-86.

² *Ibid.*, p. 88.

trop facilement dans des moules mélodramatiques éculés. Alors, mélodrame raté (puisque l'on n'y « croit pas » et que l'identification pathétique devrait être au fondement de la théâtralité du mélodrame) ou sabotage volontaire de la carapace mélodramatique ? Nous penchons plutôt pour la seconde hypothèse. Mais dans les deux cas, cela révèle que la surface de la fiction n'est qu'un prétexte (machinalement bâclé ou volontairement saboté), un joli enrobage du drame dans les oripeaux du mélodrame, nous invitant à l'en dépouiller pour aller voir en dessous.

Outre ces trouées dans la cohérence du nappage mélodramatique, certains éléments inversent aussi le schéma traditionnel du mélodrame, notamment dans l'articulation du système des personnages. Si la condition sociale de Rafael correspond bien au canevas classique de l'amour impossible du fait d'un écart de classe, son aspect physique par contre est pour le moins étonnant puisqu'il est bossu et difforme. Au contraire, le rival choisi par les parents (traditionnellement riche, mais laid ou vieux, comme l'archétype du barbon) est ici un parfait jeune premier, grand et beau, Juan Pedro de los Campos Dorados. Cette inversion du physique des rivaux est aussi une manière méta-théâtrale d'inviter (par la structuration même du système des personnages) à dépasser les apparences (physiques et dramatiques) pour aller chercher une valeur plus profonde, selon une dichotomie intérieur/extérieur, apparences trompeuses/vérité cachée, qui est esquissée à plusieurs reprises dans la pièce – nous allons y revenir.

Par ailleurs, il ne faudrait pas oublier (comme on pourrait avoir tendance à le faire à la lecture) la scénographie écrasante de rouge, qui contraste brutalement avec les excès mélodramatiques. Alors que les meubles, le salon bourgeois et les costumes d'époque pourraient faire tomber le drame dans le travers du « vérisme historique »¹, selon l'expression de Barthes, typique du théâtre bourgeois, le rouge qui imbibe tous les éléments de la scénographie (du décor aux habits) donne à celle-ci, non pas une fonction archéologique ou mimétique, mais une fonction intellectuelle, avec une forte valeur sémantique. Car même si l'effet premier du bain de rouge est effectivement sensoriel (agression visuelle et écrasement de la perspective produisant une sensation d'asphyxie²), il s'érige rapidement au rang de signe, fort de tout le bagage imaginaire qu'il charrie (évoquant de la barbarie, du *Matadero* de Echeverría...etc.). Là encore, cette disjonction entre les ornements du salon théâtral bourgeois et la plongée dans la monochromie sanguine détermine une stratégie dramatique à double fond, qui invite à dépasser les apparences mélodramatiques, à en percer la surface dans une herméneutique intellectuelle du drame.

¹ Sur l'opposition entre le vérisme historique (et sa fonction archéologique) et la fonction intellectuelle du signe, voir Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, mars-avril 1955, cité dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 137-147.

² Voir le chapitre 7 pour une analyse plus précise de la scénographie et de ses effets.

Avant de nous engager sur cette voie de la quête sémantique, il faut s'interroger sur les raisons de cet emballage mélodramatique, pas tout à fait raccord, ou sciemment déchiré par endroits, pour laisser entrevoir dans ses interstices les profondeurs du drame. Nous pouvons formuler plusieurs hypothèses. Tout d'abord, celle d'un camouflage, du fait du contexte dictatorial : bien que l'on soit après *Teatro Abierto* et que les langues commencent à se délier, la censure n'a pas disparue, et il a pu paraître opportun à Griselda Gambaro de déguiser une réflexion sur le pouvoir, radicalement politique, sous les oripeaux superficiels du mélodrame larmoyant. La démarche métaphorique sur le plan thématique serait ainsi doublée d'une forme prétexte, d'un maquillage mélodramatique dans la structuration de l'action, pour servir une stratégie dramatique oblique, misant sur un double niveau de compréhension. Néanmoins, dans cette optique de camouflage stratégique, la dramaturge aurait pu tout aussi bien opter pour un habillage avant-gardiste, avec une forme novatrice et hermétique (plus proche de l'absurde, de ce qu'a pu faire Pavlovsky dans *Telarañas*, ou Gambaro elle-même dans les années 1960, avec *El desatino* par exemple), qui aurait pu déjouer la prévenance des censeurs de manière tout aussi efficace (voire même plus) que les accents mélodramatiques. Il nous faut alors avancer une seconde hypothèse (sans que celle-ci n'invalide la première). Si Gambaro ne se tourne pas vers une dramaturgie d'avant-garde, c'est sans doute parce que l'époque (post *Teatro Abierto*) exige aussi de répondre à une certaine urgence politique qui fait de la transmission d'un message à un large public, une priorité. En ce sens, le mélodrame présente le double avantage de convoquer un large public (qui va s'identifier aux personnages et reconnaître dans la fiction tout un imaginaire collectif), et d'être relativement translucide, dans le sens où il ne décourage pas le spectateur par une forme hermétique, mais au contraire, laisse facilement entrevoir, derrière l'intrigue-prétexte, le double-fond sémantique. Les accents mélodramatiques sont une forme simple, un détour qui ne permet que mieux de guider le spectateur sur le chemin de la réflexion. De ce fait, la stratégie dramatique de Gambaro dans *La malasangre* s'apparente aussi au « pas de côté » du paraboliste, tel que le décrit Jean-Pierre Sarrazac. Or s'il s'agit toujours là d'une démarche oblique, qui ne se permet pas encore de dénoncer ouvertement le pouvoir dictatorial, il est évident que le champ des possibles a connu un tournant décisif : Gambaro affiche ici, derrière le paravent translucide du mélodrame, un vouloir-dire clair et l'ambition politique de transmettre le plus largement possible, un message de résistance.

B. Dire ou ne pas dire : telle est la question

Du fait de ce contexte très particulier de fin de règne pour la Junte, où la répression faiblit sans que la censure ne cesse pour autant d'être une menace pour la production théâtrale, le théâtre

indépendant peut assumer une certaine ambition politique (un « vouloir-dire » affirmé), sans pour autant que l'horizon du « pouvoir-dire » soit totalement dégagé. *La malasangre* est peut-être le meilleur exemple de ce théâtre post 1981 qui se déploie sur le fil du dicible et de l'indicible, dans un jeu permanent entre la nécessité d'un message clair et celle d'une enveloppe relativement opaque, mais facile à décacheter.

a. Oblique et ludique : poétique du jeu de pistes

Outre l'emballage mélodramatique général, la pièce de Gambaro se présente comme un véritable jeu de pistes, où la dramaturge distille des indices et encode différents éléments dramatiques en les chargeant d'un « sens caché », dans un jeu permanent avec le spectateur. Plus encore peut-être que dans la grande métaphore générale, c'est dans une multitude de petits signes que perce la portée politique d'une pièce conçue à la manière d'un rébus, dans l'optique de créer une complicité active dans le processus de réception. L'onomastique est un bon exemple de cette poétique du jeu de pistes qui joue avec les signes, en les employant à contre-sens pour mieux en souligner la portée symbolique. En effet, il est commun dans la tradition théâtrale populaire (mais aussi dans les dénominations génériques du théâtre contemporain) qu'un personnage soit nommé d'après l'un de ses traits principaux : c'est ce qu'on appelle l'éponymie. Or, Gambaro se livre, dans *La malasangre*, à une sorte de « contre-éponymie » en affublant ses personnages de noms évoquant le contraire de ce qu'ils sont. Le père, terrible tyran domestique, porte ainsi le doux nom de Benigno, qui résonne comme une antiphrase quand on le nomme, ou plutôt comme un anti-éponyme. De même, la mère, personnage soumis, humilié, écrasé («*ninguneado*» en espagnol¹) d'une part, et duplice d'autre part (puisqu'elle trahit sa fille) s'appelle Candelaria, prénom qui évoque la lumière, la clarté et la transparence. Dolores, quant à elle, refuse le chemin de la soumission douloureuse qui lui était promis et trouve l'amour chez celui qui l'appellera «*mi alegría*». Le prénom du bossu difforme (Rafael) évoque par ailleurs ironiquement la beauté et la perfection des peintures raphaéliques, tandis que l'attitude du fiancé officiel, Juan Pedro de los Campos Dorados, qui ne manque pas une occasion d'abuser de sa promesse, est bien loin des champs élyséens. Tout en étant à contre-sens du traditionnel recours aux éponymes, ce jeu autour de l'onomastique est loin d'être hermétique : il invite au contraire à entrer dans un jeu de pistes ludique qui semble s'amuser de son propre recours à l'encodage sémantique.

Un autre exemple de jeu avec un langage codé est le recours, à plusieurs reprises, à d'autres langues que l'espagnol (le latin et le français en l'occurrence), afin d'exprimer ce qui ne peut être dit

¹ Sur ce terme et le personnage de la mère, voir le chapitre 7.

de manière claire sans danger. Il s'agit là d'un procédé-paravent, d'une stratégie de communication oblique que déploient Rafael et Dolores à l'intérieur de la fiction, mais qui fonctionne comme un clin d'œil méta-théâtral à la stratégie dramatique d'ensemble de Gambaro. Dans la scène 2, alors que Dolores refuse effrontément de suivre sa leçon de latin et menace son professeur, celui-ci reste de marbre (dans un premier temps), impassible aux provocations et tache de lui apprendre les comparatifs et superlatifs à partir de l'adjectif «*prudenti, prulentior, prulentissimus*»¹. Le choix du mot n'est absolument pas anodin et traduit la stratégie sage et prudente que Rafael s'impose en gardant son calme et en taisant ce qu'il pense vraiment. Quelques répliques plus loin, alors que Dolores lui reproche de ne pas être franc, il lui rétorque «*Veritas odium parit*»², avant de traduire, devant l'insistance de son élève : «*la franqueza engendra odio*»³, peu avant de perdre son sang-froid (ce qui lui vaudra effectivement le châtement que l'on sait). Ici le latin s'apparente donc à une stratégie du détour, mais c'est un voile qui, tout en affichant la volonté de cacher, est tout en transparence : il existe des mots plus éloignés du castillan que l'adjectif «*prudentis, prudentis*» qui, tout en s'affirmant comme étranger, n'en reste pas moins un mot transparent. Mais ce choix est à l'image de toute la stratégie dramatique de Gambaro, sans cesse sur le fil ambigu du dire ou ne pas dire, de l'opaque et de la transparence. Il faut d'ailleurs noter une certaine incohérence dans l'usage fait par Rafael de cet adjectif puisqu'il présente la forme «*prudenti*» comme s'il s'agissait d'un nominatif (sur le même plan que «*prulentior*» et «*prulentissimus*» qui eux sont bien des nominatifs masculins singuliers), alors que «*prudenti*» est un datif singulier (le nominatif étant «*prudentis*»). Face à cette erreur grossière pour un supposé professeur de latin, deux hypothèses sont possibles. Le latin n'étant qu'une forme prétexte pour dire autre chose (comme la forme mélodrame), ou bien Gambaro n'a pas pris la peine de réviser son latin (ce qu'on lui pardonne aisément car l'essentiel justement n'est pas le «*vérisme*» archéologique ou linguistique, mais le double fond du discours), ou bien c'est une erreur qu'elle a faite sciemment, en guise d'indice pour spectateurs férus de langues anciennes, comme une invitation de plus à entrer dans le jeu de pistes. Il nous faut avouer ici que cette seconde hypothèse ne nous semble pas la plus convaincante. Le choix de la forme mélodrame paraît démontrer que l'ambition de la dramaturge est de toucher un public large, plutôt que de proposer des clin d'œil érudits pour un entre-soi de latinistes pointilleux. Nous croyons donc plus probable qu'il s'agisse d'une erreur de Gambaro, mais cela n'en reste pas moins révélateur de sa stratégie dramatique, c'est-à-dire de la mise en avant d'un langage codé en demi-teinte, où l'on cache les clefs, tout en prenant soin de bien mettre la cachette en évidence. C'est ce que nous pourrions appeler la stratégie du «*voile transparent*». On la retrouve

¹ Griselda Gambaro, *La malasangre*, op.cit., p. 72.

² *Ibid.*, p. 74. Il s'agit par ailleurs d'une citation de Térence.

³ *Ibid.*, p. 74.

à la scène 6 avec la leçon de français, où un poème de Victor Hugo sert de prétexte et de vecteur à la déclaration d'amour entre les deux jeunes gens :

Rafael: [...] Siéntese. (*Ella lo hace, a su lado. Rafael abre un libro, lee.*)
« Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin
De venir dans ma chambre un peu chaque matin.
Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère... »
(*Levanta la vista y la mira.*) Et je lui dissais¹ : je t'aime.
Dolores: (*Lo mira.*) Y yo decía: te amo.
Rafael: En francés, es je t'aime. (*Simula leer.*) Il lui dissait² : je t'aime.
Dolores: Te amo.
Rafael: (*Una pausa.*) No debe hacer esto... conmigo. (*La mira, ya no dice una frase prestada.*)
Je t'aime.³

Là encore, tous les Argentins comprennent très bien ce « je t'aime » qui n'est opaque qu'en apparences⁴. De nouveau, le français n'est qu'un prétexte à faire passer un message, tout en montrant qu'il faut l'emballer dans un voile prudent. Face aux fautes de français (« *dissais* ») nous ne pouvons que faire les deux mêmes hypothèses qu'avec les erreurs de déclinaisons latines. Un autre élément pourrait par ailleurs être relevé ici, en termes d'intertextualité, c'est le peu d'à propos de l'usage par Rafael (ou Gambaro) d'un poème des *Contemplations*, écrit par Victor Hugo à sa fille disparue prématurément, pour déclarer son amour à son amante. Outre les échos incestueux que cela donne à une déclaration – par ailleurs fort mélodramatique –, c'est également de mauvais augure, puisque cet amour est placé sous le signe de la mort de l'être aimé. En ce sens, on pourrait imaginer une fois de plus que la dramaturge fait délibérément ce choix d'un décalage entre l'intertexte et son usage dans la fiction, afin de saboter subtilement les accents mélodramatiques du passage, et opérer un rapprochement entre *eros* et *thanatos* qui rappelle le contexte d'oppression, dans la fiction comme dans le contexte historique.

À l'échelle de l'ensemble de la fiction, comme dans le détail de chaque scène, se mêlent ainsi plusieurs niveaux de lecture, agrémentés de passages clairement méta-théâtraux se présentant comme des clefs de lecture, pour appréhender le drame au-delà de sa surface fictionnelle. Un passage de la

¹ Nous reproduisons ici la faute d'orthographe du texte original.

² *Idem*. Cette répétition de la faute nous laisse penser qu'il ne s'agit pas d'une simple coquille. Nous n'excluons pas néanmoins qu'il s'agisse d'une erreur d'édition.

³ Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op.cit.*, p. 103-104.

⁴ Tout comme l'italien « *Ti amo* » ou l'anglais « *I love you* », le « Je t'aime » français est absolument mondialisé dans le sens où c'est une locution comprise par tous, et aujourd'hui reprise, en sérigraphie racoleuse, sur toute sorte de marchandises, vêtements ou objets. Si le début des années 80 ne connaissait peut-être pas encore cet engouement marchand pour le romantisme français stéréotypé, nul doute que la phrase faisait déjà partie d'une culture partagée, au moins dans le monde occidental.

scène 5 est sur ce point particulièrement parlant. Il s'agit de la rencontre officielle entre Dolores et Juan Pedro, le riche fiancé que ses parents ont choisi pour elle, et la jeune-fille, révoltée par ce mariage arrangé, essaie de jouer un double jeu entre amabilité de façade et insultes à peine voilées :

Dolores: [...] ¡Puedo recitar un poema también! ¿Quiere que le recite un poema?

Juan Pedro: Con placer.

Dolores: (*Sin levantarse del sofá, con la mirada perdida.*)

Rodeada estoy de imbéciles

y simulo que soy tonta

los imbéciles me creen

y me hago la marmota.

(*Mira a Juan Pedro.*) ¿Qué le parece?

Juan Pedro: (*Perplejo, intenta reír.*) ... Lindo...

Dolores: (*Con una sonrisa almibarada.*) ¿No?

Juan Pedro: Lindo, pero con una intención muy transparente.¹

Le poème est une manière oblique de dire les choses, mais il répond tout à fait à ce que nous avons appelé la logique du « voile transparent », à tel point que même Juan Pedro, personnage construit comme un archétype de bellâtre idiot, ne se laisse pas bernier par ce maigre détour par la forme poétique, et fait remarquer à Dolores la transparence de son discours supposément codé. Or ce dévoilement trop clair du signifié (l'insulte) derrière la forme prétexte du signifiant (le poème) met en danger la protagoniste et entraîne la répression immédiate de la part du père. En ce sens, le passage est hautement méta-théâtral et révèle l'entre-deux dans lequel se situe Gambaro en termes de « pouvoir-dire », en cette période spécifique post-1981, et le questionnement qu'elle formule, dans cette pièce, sur la stratégie à adopter pour en dire le plus possible et au plus grand nombre, sans pour autant trop en dire et se faire censurer. La suite de l'extrait est tout aussi exemplaire non seulement parce que le père réprime l'élan rebelle de sa fille, mais aussi parce que les allusions au contexte socio-historique de l'écriture sont d'une limpidité à peine voilée, comme si la dramaturge, par ce geste de montage, prenait le relais de son personnage tenu au silence.

Padre: (*Le pone la mano sobre el hombro y aprieta.*) Hija única, Dolores es malcriada. Necesita una mano fuerte.

Dolores: (*Secamente.*) Me hacés mal, papá.

Padre: (*Hipócrita.*) Perdón. (*Aparta la mano.*) Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (*Se oye pasar el carro.*) Y no sólo las damas.

Juan Pedro: Estoy de acuerdo. Tenemos paz. No es un precio excesivo.

Dolores: (*Con una risa venenosa.*) Si la pagan los otros.

Juan Pedro: Y riqueza.

¹ Griselda Gambaro, *La malasangre*, op.cit., p. 95.

Dolores: Si la disfrutan usted... y mi padre.

Padre: (*Como en un juego, dulce y suavemente, pero con furia contenida, le pega en la boca con la punta de los dedos.*) Dolores, en boca cerrada no entran moscas, ¡cerrá la boca!¹

Derrière la pouvoir patriarcal réaffirmé par le père, c'est bien entendu le pouvoir politique de la Junte militaire qui est visé, comme le rappelle opportunément le passage du charriot (qui distribue, rappelons-le, les têtes coupées, et dont le bruit qui provient d'un dehors extra-scénique symbolise la répression politique en parallèle de l'oppression familiale²). L'idée selon laquelle la violence politique, la répression et un gouvernement autoritaire sont le prix à payer pour avoir la paix et la prospérité était répandue dans la société argentine de l'époque et c'était surtout la base même du discours de légitimation de la Junte (*Ganamos la paz* est d'ailleurs le titre d'un célèbre documentaire de propagande qui justifie le terrorisme d'État³). Aussi, en mettant en scène précédemment, avec le poème de Dolores, les enjeux et les risques du discours oblique, Gambaro cherche à éveiller une complicité active des spectateurs de manière à ce qu'ils soient attentifs et repèrent les multiples niveaux de lecture comme dans ce dernier passage (répression familiale au premier niveau, patriarcale dans un second temps, et surtout politique en transparence).

De même, la bosse de Rafael peut être érigée au rang de signe, et interprétée de plusieurs manières. Tout d'abord, elle incarne le désordre (corporel et social) : le dos tordu du bossu renvoie ainsi à la fameuse « subversion » critiquée par les militaires (il n'est d'ailleurs pas anodin qu'on le frappe sur la bosse quand il est réprimé). Mais la gibbosité est aussi, d'un point de vue méta-théâtral, un éloge de l'oblique dans la manière de dire, du détour parabolique, de l'épaisseur sémantique, à la manière de la stratégie dramatique de Gambaro. Dans le système des personnages s'établit ainsi une opposition entre le personnage lisse, mais prédateur, de Juan Pedro⁴, et celui de Rafael, dont la grandeur d'âme contraste avec la difformité du corps. Ces dichotomies intérieur/extérieur, lisse/difforme, apparences/réalité, beau/laid sont explicitées plusieurs fois par Dolores et semblent esquisser un éloge du tortueux.

¹ *Ibid.*, p. 95.

² Pour plus de détails, voir le chapitre 7.

³ *Ganamos la paz*, documentaire produit par la dictature en 1977, disponible en ligne dans les archives de la Télévision Publique, <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/documental-de-la-dictadura-civico-militar-ganamos-la-paz-1977>, consulté le 20 septembre 2018.

⁴ Juan Pedro essaie sans cesse de toucher ou d'abuser de Dolores, quand personne ne l'observe, ou alors quand la mère préfère fermer les yeux sur ses agissements : «*Juan Pedro se acerca a Dolores con la mano tendida, mira furtivamente hacia los padres y como los ve distraídos, la toca brutalmente.*» (*La malasangre, op.cit.*, p. 98), «*Con una rápida ojeada, percibe que nadie los observa y toca a Dolores como alguien que aprovecha burdamente la ocasión.*» (*Ibid.*, p. 101), ou encore «*Mira hacia la madre, quien tiene la cabeza baja sobre su costura. Entonces, la toca de manera obscena. Dolores se aparta con violencia.*» (p. 112).

Dolores: [...] ¿Por qué me enamoré de un jorobado si hay tantos hombres derechos, normales, si hay tantos hombres que caminan sin ningún peso en las espaldas? Con el alma negra, ¡pero ningún peso en las espaldas!¹

Dolores: [...] Ahora comprendo.

Juan Pedro: ¿Qué?

Dolores: Que nada es tan simple como uno cree. Y nada tampoco tan complicado. Que lo derecho puede ser torcido y lo giboso, plano como un campo dorado.²

Dolores: ¿Cómo son tus celos?

Rafael: (*Finge ferocidad.*) ¡Brrr! ¡Lo mataría! (*Cambia de tono.*) Lo odio... con su espalda derecha.

Dolores: ¿Derecha? Es un nudo lascivo.³

Dolores: [...] Y tendremos niños. [...] Serán hermosos. Seguro. Como vos, tan derecho adentro, tan bien construido.⁴

La bosse devient alors un symbole multiple : c'est le poids de la morale, de la mémoire, de la responsabilité, qui pousse à regarder autour de soi (par un regard oblique) quand il est si facile de regarder tout droit avec des œillères ; c'est aussi l'incarnation d'une stratégie dramatique qui prend acte de cette responsabilité et l'assume en créant un jeu de pistes aux multiples circonlocutions. Néanmoins, la spécificité de ce jeu de pistes est de toujours naviguer sur le fil de l'opacité et de la transparence, en construisant un drame certes codé et à double fond, mais dont les clefs de lecture restent accessibles à tous, pour peu que l'on y prête un peu attention. Cette stratégie du « voile transparent », liée au contexte d'une dictature agonisante, oscille ainsi entre la complicité ludique avec le spectateur (conforté par sa capacité à « déchiffrer » le drame), et une injonction plus verticale et franche à la prise de conscience qui se fait de plus en plus pressante à mesure qu'avance le drame, comme nous allons le voir.

b. En appeler aux consciences pour inviter à la résistance

Outre les allusions obliques au contexte dictatorial, *La malasangre* cherche aussi à mettre en question, plus directement, la (bonne) conscience des spectateurs. Il ne s'agit pas seulement de pointer du doigt un ennemi commun et extérieur (ce vers quoi tend la théâtralité ludique du jeu de pistes), mais aussi de tendre un miroir accusateur – ou du moins, inquisitif – à une société qui s'est quand même

¹ *Ibid.*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

caractérisée, pendant les années de plomb, par une complicité civile dans le silence ou le refus de voir¹. Cette question de la servitude volontaire et de l'acquiescement silencieux devant les atrocités dont sont victimes les autres, mais aussi face à sa propre destruction, était déjà au cœur de la pièce que Gambaro avait écrit pour le cycle *Teatro Abierto* de 1981, *Decir sí*. Alors que cette pièce brève abordait la question de la complicité civile de manière parabolique², *La malasangre* s'appuie à plusieurs reprises sur une double énonciation exacerbée pour apostropher presque directement le public : «*Si uno olvida todo, sepulta, degüella su memoria. ¿Quiere ese tipo de olvido? ¿Necesita sentirse bien con su conciencia?*»³ réplique violemment Rafael à Dolores (quand elle lui demande pardon) et, à travers ceux-ci, le dramaturge s'adresse elle-même aux spectateurs. La trajectoire du personnage de Dolores dans la fiction est ainsi au cœur de cette injonction à la prise de conscience et à la résistance. Après *Decir sí*, *La malasangre* dramatise ainsi la nécessité de «*decir no*».

Au début de la pièce, malgré son impertinence, son indiscipline et son opposition apparente à son père, Dolores se comporte en réalité comme un double du tyran. La scène 2 peut ainsi se lire en miroir de la scène 1 (celle où le père embauche Rafael⁴), car Dolores prolonge l'attitude de son père : elle aussi humilie le précepteur, elle aussi cherche à coloniser son corps et son intimité («*¿Conociste mujer? (Silencio tenso de Rafael.) ¿No?*»⁵, «(Le pasa el dedo por el dorso de la mano.) *¡Qué hermosa manito!*»⁶), elle aussi se moque de son handicap et le réduit à sa condition de bossu («*Lindos ojos... sedientos. (Una breve pausa.) ¡Pero qué problema abrazarte! (Hace un gesto hiriente como si no le alcanzara el brazo.)*»⁷). Surtout, après l'avoir poussé à la gifler, elle devient l'instigatrice de la répression, dans une scène de complicité tyrannique avec le père dont elle partage ici l'ivresse du pouvoir :

Padre: [...] Papá es bueno, pero se pone feroz cuando su niña llora. (*Se sienta y sienta a Dolores en sus rodillas.*) [...] Acá, como cuando era chiquita. (*Sacude las piernas.*) ¡Caballito! Vamos a jugar a las adivinanzas, ¿querés?

Dolores: (*Mimosa.*) Sí.

Padre: A ver si acertás la primera. (*Como en un juego infantil.*) ¿Cuál es el criado más fuerte?

¹ Sur ce point, voir les chapitres 6 et 7.

² *Decir sí* se déploie autour d'une intrigue simple (qui a tout de la parabole) : un homme va chez un barbier-coiffeur, et occupe donc la position normalement dominante du client. Mais le barbier, sans même prononcer un mot, établit un rapport de forces aussi impalpable qu'implacable, au point de faire obéir le supposé client à toutes ses fantaisies, jusqu'à lui trancher la gorge dans un dénouement grotesque. La pièce pose ainsi la question de cet acquiescement volontaire à la destruction, et aborde métaphoriquement le problème de la complicité civile. Voir Griselda Gambaro, *Decir sí*, in *Teatro Abierto* 1981, *op.cit.*

³ Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op.cit.*, p. 86.

⁴ Pour l'analyse de l'entretien d'embauche dans la scène 1, voir le chapitre 7.

⁵ Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op.cit.*, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

Dolores: Fermín.
 Padre: ¿Quién tiene el cinturón más ancho?
 Dolores: Fermín.
 Padre: ¿Quién el brazo más rudo?
 Dolores: (*Ríe.*) ¡Fermín!
 Padre: ¿Y la espalda más pesada?
 Dolores: (*Pícara.*) ¡Rafael! (*Rafael retrocede hasta empujar una silla.*) ¡Se asustó! (*Se levanta.*)
 ¡Se asustó, papá! (*Va hacia Rafael.*) ¡Pégame otra vez! Jorobado, lacayo. ¡Servil! ¿No era la palabra
 que te ofendía? ¡Servil! (*Atemorizado, Rafael aparta a Dolores y va hacia la puerta. Cuando abre,
 está Fermín en vano. Lo sujeta.*)¹

L'infantilisation de Dolores frise le grotesque, quand le père la met sur ses genoux, dans une image aux connotations incestueuses qui traduit bien la complicité mortifère qui l'unit au tyran. Après cet extrait, la jeune fille se met à pleurer en comprenant que ce n'était pas un jeu, mais le passage révèle justement comment il peut être facile de se laisser happer par les logiques du pouvoir. Toute l'évolution du personnage de Dolores tourne ensuite autour de la prise de conscience progressive de cette complicité active (comme dans la scène 2) ou silencieuse (comme à travers le personnage de la mère), en parallèle de l'intrigue amoureuse (comme si celle-ci lui ouvrait progressivement les yeux). «*Mi madre no toca más el piano, cree que no le gusta la música. Y lo más curioso es que... también ella llama amor al odio de mi padre. Y a veces... hasta yo lo llamo de la misma manera*»², confie Dolores à Rafael dans la scène 6, se livrant ainsi à une introspection quant à son propre conditionnement par la violence et la tyrannie, qu'elle arrive enfin à mettre à distance grâce à la relation alternative qu'elle noue avec le bossu. En ce sens, la pièce invite les spectateurs à une réflexion quant à leur propre appréhension de la réalité et explore les conditions d'une émancipation psychologique vis-à-vis d'un lien tyrannique. Pour Dolores, c'est l'amour qui sert de catalyseur, mais aussi le rire dont on découvre la force émancipatrice dans la scène 4, la seule qui se situe dans la chambre de Dolores, en dehors du territoire paternel du salon. Dolores et la mère y partagent un moment de complicité rieuse, en se moquant du nom du prétendant officiel de la jeune fille ce qui les affranchit, l'espace d'un instant, du carcan patriarcal et familial :

Dolores: ¡Sí! ¡Campos Dorados! ¡Brilla! ¡Campos plateados hubiera sido peor! (*Ríe.*) ¿Cómo... cómo voy a casarme con él? ¡Ah, no tendrías que... que habérmelo dicho!...

Madre: (*Sonríe.*) ¿Qué tiene? No se llama campos...

Dolores: ¿Inundados...? (*Ríe en un ataque loco de risa, se abraza a la madre, que se contagia. Rien las dos, abrazadas. Dejan de reír poco a poco.*)

Madre: Vamos...

Dolores: (*Con la cabeza apoyada sobre el hombro de la madre.*) Mamá...

¹ *Ibid.*, p. 78.

² *Ibid.*, p. 103.

Madre: ¿Qué?

Dolores: (*Se aparta un poco y la mira.*) Qué hermosa sos así.

Madre: ¿Cómo?

Dolores: Así, riéndote.¹

On a donc à travers la trajectoire du personnage de Dolores la monstration d'une progressive capacité à l'émancipation, un lent apprentissage du « dire non » qui semble faire le pari, d'un point de vue théâtral, de l'identification au personnage exemplaire. Néanmoins, regarder le personnage rire ne produit pas le même effet que l'expérience du rire. Et en termes de stratégie dramatique, si l'objectif est l'éveil des consciences, il peut sembler hasardeux de s'en tenir au spectacle de l'émancipation d'un personnage, comme le rappelle Olivier Neveux (à propos du théâtre « affirmationniste » d'Alain Badiou) :

[...] la logique qui préside à ce théâtre [postule] que l'exemplarité du personnage produit à son tour des effets. Comme si la vision théâtralisée d'une puissance, d'une affirmation, d'une capacité produisait en retour, dans la vie, un effet d'entraînement – sinon un effet mimétique. Comme si la vie sensible frappée par l'expérience d'une positivité en jeu trouvait là le réconfort stimulant et enthousiasmant qui lui manquait.²

C'est pourquoi le dénouement de *La malasangre* va beaucoup plus loin, en mettant en scène le dévoilement de la trahison de la mère, «*humillada que ama su humillación*»³, puis sa mise en accusation par sa fille, derrière laquelle résonne fortement la voix de la dramaturge s'adressant à ses contemporains. Dans cette scène 8 – la seule qui ait lieu la nuit – Dolores attend Rafael, dans une pénombre inquiétante, pour mettre en œuvre la fuite qu'ils ont planifiée lors de la scène précédente. Mais c'est la mère qui vient à la rencontre de Dolores qui comprend alors que celle-ci les a trahis :

Dolores: (*Incrédula.*) Nos... denunciaste. Estuviste espiándonos y... nos denunciaste.

Madre: No. Yo pensé que...

Dolores: Si nunca pensaste nada. ¿«Cuándo» empezaste a pensar? ¿Para qué?

Madre: Pensé que era mejor.

Dolores: Oh, qué algodón tenés adentro. Qué algodón sucio...⁴

On remarque l'argument de la mère, «*pensé que era mejor*», qui souligne la fuite face à ses responsabilités, mais aussi la complicité tacite avec un état de fait, comme les classiques «*por algo será*» ou «*ganamos la paz*», qui alimentent l'adhésion de la société civile au gouvernement de la Junte (au moins dans les premières années). L'affrontement entre la mère et la fille se poursuit par deux gros

¹ *Ibid.*, p. 91.

² Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 133.

³ Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op.cit.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

blocs monologués portés par une Dolores accusatrice, qui met sa mère face à ses actes, telle une Antigone furieuse¹ :

Dolores: Qué espanto me dan tus lágrimas. Me pusiste un buen nombre. El nombre del destino. (*Alza la voz.*) ¡Yo no lloraré! Seca en mi odio. ¿Por qué estamos en esta oscuridad? Es de noche. (*Sonríe crispada.*) Iba a escaparme. Pero no hay razón para la oscuridad. Encenderé las luces. (*Enciende febrilmente las velas, una por una, pero habla con tensa tranquilidad.*) Para vernos las caras, mamá. Si no, una puede engañarse, oigo tu llanto, pero no lo veo bien. ¿Te pegó papá? ¿Por eso llorás? ¿A ver tu cara? (*Brutalmente, le toma el rostro que la madre quiere hurtar.*) Es la misma. Más fea. Tocate. (*Le lleva la mano a la cara.*) Un tumor sobre la boca y telarañas sobre los ojos. Lagañas también. ¡Tocate! Vas a sentir tu propia fealdad.²

Dans cette réplique, sont esquissées les dichotomies fortes qui structurent l'ensemble du dénouement : la lumière face à l'obscurité, la responsabilité face à la lâcheté, le fait de regarder les choses en face ou bien de regarder ailleurs, les cris et la parole face au silence assourdissant. L'image forte de la tumeur sur la bouche, n'est d'ailleurs pas sans rappeler le discours officiel de la dictature sur la subversion comme « cancer social » : Gambaro inverse ici la métaphore médicale pour désigner le silence complice (ou la trahison) comme la véritable gangrène sociale qui permet à la dictature de subsister. Par ces dichotomies déclinées dans les discours et sur la scène (via l'éclairage et la proxémique des personnages), Dolores dessine ainsi une ligne de partage entre deux types de conduite face au pouvoir tyrannique, dans une implacable mise en accusation de sa mère, qui peu à peu monte en généralité, se dépersonnalise, et semble adressée à un destinataire collectif :

Madre: No grités, Dolores, no me guardés rencor. ¡Se me escapó todo de las manos! Tu padre me preguntó y...

Dolores: (*Con exasperación contenida, como si intentara una explicación común.*) Es lo que pasa mamá. Cuando se decide por los otros, es lo que pasa, se escapa todo de las manos y el castigo no pertenece a nadie. Entonces, uno finge que no pasó nada y todo el mundo duerme en buena oscuridad, y como el sol no se cae, al día siguiente uno dice: no pasó nada. E ignora su propia fealdad. ¡Tócate! (*Con una sonrisa crispada.*) Y para colmo, encendí las luces.³

En plus de la didascalie soulignant la montée en généralité, on peut noter dans cette réplique l'usage de tournures impersonnelles, notamment du pronom « uno » (alors même que dans la réplique précédente, Dolores utilisait « una », pronom plus étroitement lié à la mère, destinataire première du discours). On a donc un décollement subtil de la situation fictionnelle qui donne aux propos de Dolores une valeur générale, et résonne comme une mise en accusation oblique de la société civile, représentée au théâtre, d'une certaine manière, par les spectateurs. La double énonciation, propre à toute parole théâtrale, s'en trouve exacerbée puisqu'on sent frémir sous les imprécations de Dolores, les reproches

¹ *Antígona furiosa* est d'ailleurs le titre d'une pièce que Gambaro écrit peu après *La malasangre* en 1985 et qui revient sur le nécessaire travail de mémoire par rapport à la récente dictature, en ces premières années de retour de la démocratie.

² Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op.cit.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 120. C'est nous qui soulignons.

de la dramaturge dont elle devient ici clairement le porte-voix : son discours excède la situation d'énonciation fictionnelle (dont la mère est le destinataire) et déborde clairement vers le public (sans pour autant qu'il y ait une rupture franche du quatrième mur). On pourrait imaginer un choix de mise en scène qui pousse le symbolique allumage de toutes les bougies par Dolores (pour faire la lumière sur la scène et sur la vérité) jusqu'à l'éclairage de la salle qui traduirait scéniquement l'injonction à regarder la vérité (mais aussi à « se » regarder), portée par Dolores face à sa mère, et à travers elle par Gambaro face à ses concitoyens¹. La suite de la scène met l'accent sur la nécessité de voir : voir le visage de la trahison, voir le corps sans vie du bossu assassiné, regarder en face les bourreaux, alors même que la mère presse Dolores de retourner dans sa chambre et de s'éviter un tel tourment.

Dolores: [...] ¡Necesito ver el castigo! Necesito que no me quiten eso, el cuerpo castigado. (*Va hacia la puerta, grita furiosa de dolor.*) ¡Fermín! ¡Fermín! (*Fermín se asoma enseguida.*) Nadie duerme hoy en esta casa. ¿Qué te ordenó mi padre?

Fermín: Que lo trajera. [...]

Dolores: [...] ([...] *enciende otra vela. Con toda naturalidad.*) Quedó apagada ésta. ¿Me ves bien, mamá?

Madre: Dolores, ¿por qué no te fuiste?

Dolores: (*Con frío desprecio.*) ¿A encerrarme en mi cuarto? No hay ninguna puerta para el dolor mamá. ¡Tonta! (*Se abre la puerta. Fermín carga el cuerpo sin vida de Rafael. Lo arroja como un fardo sobre el piso. Dolores, inmóvil, no aparta la vista.*) [...] (*Siempre con la vista fija en Rafael.*) Gracias, mamá. (*Con movimientos rígidos, se acerca, se arrodilla junto a él. Serena y en silencio. No lo toca. Lo mira largamente.*)²

Dans un pays où les « disparus » victimes de la répression militaire hantent les consciences collectives, cette longue scène de présentification et exposition du corps assassiné est d'une grande tension dramatique. On peut d'ailleurs imaginer que la mise en scène expose le corps de Rafael sur l'extrême avant de la scène, en bordure de la salle, pour mettre les spectateurs face à cette « apparition » de la répression et du corps meurtri. Ce qui pourrait sembler aujourd'hui un simple effet dramatique, ne brutalisant plus aucune convenance, devait à l'époque être bouleversant, en plein contexte dictatorial où chacun des spectateurs était susceptible de connaître (de près ou de loin) une personne « disparue ». Après ce climax de la tension dramatique où Dolores s'agenouille, telle une piété devant la dépouille christique du bossu, se produit l'ultime confrontation avec le père. Suite au long passage insistant sur le regard, la lumière et l'injonction à voir, c'est alors la question du silence ou de la parole qui se pose. Alors que le père essaie de faire taire sa fille et de reléguer l'incident du bossu aux oubliettes, celle-ci affirme son émancipation psychologique (si ce n'est physique) par rapport à

¹ Nous n'avons pas trouvé de témoignages sur les choix de mise en scène qui ont été fait par Laura Yusem en 1982 pour le dénouement.

² Griselda Gambaro, *La malasangre*, op.cit., p. 120-121.

l'autorité paternelle. Le dépassement de la peur, qui permet d'oser regarder la réalité, en face est alors assimilée à un cri (même dans le silence) et à un acte de résistance inaltérable.

Padre: (*Muy tranquilo.*) ¿Quién grita? Dolores, no me gustan los gritos. No me dejan pensar. Vamos a dormir todos, ¿eh? Ni hablaremos de esto. Nos bebemos una taza de chocolate y...

Dolores: A dormir... (*Mira a los tres, masculla con un odio contenido y feroz.*) ¡Canallas! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! ¡A vos, con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime!

Padre: ¿Qué criamos? ¿Una víbora? ¡Ya te sacaremos el veneno de la boca!

Dolores: ¡No podrás! ¡Tengo un veneno dulce, un veneno que mastico y trago!

Padre: Peor para vos. Ahora a dormir, ¡y es una orden!

Dolores: (*Ríe.*) ¿Qué? ¿Cómo no te das cuenta, papito? Tan sabio. (*Furiosa.*) ¡Ya nadie ordena nada! (*Con una voz áspera y gutural.*) ¡En mí y conmigo, nadie ordena nada! ¡Ya no hay ningún más allá para tener miedo! ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre!

Padre: (*Furioso.*) ¡Silencio! Nadie es libre cuando yo no quiero! ¡En esta casa mando yo todavía! ¡Dije a dormir!

Dolores: ¡Jamás cerraré los ojos! Si me dejás viva, ¡jamás cerraré los ojos! ¡Voy a mirarte siempre despierta, con tanta furia, con tanto asco!

Padre: ¡Silencio! [...] ¡Que se calle! ¡Fermín, llevátela! ¡Sáquenla de mi vista!

Dolores: (*Forcejea, mientras Fermín la arrastra, grita furiosa.*) ¡Te odio! ¡Te odio!

Padre: ¡Silencio!

Dolores: (*Con una voz rota e irreconocible.*) ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!¹

Dolores incarne ici parfaitement la conscience morale et le souvenir à vif des atrocités passées, telle une Antigone moderne qui refuse de tourner la page ou de se taire. Son serment de toujours regarder son père, défiant ainsi son autorité et la loi de l'oubli, rappelle l'œil de Dieu qui poursuit Caïn après le meurtre de son frère, et donne une dimension transcendante et sacrée à la résistance de la jeune-fille. Même dans un rapport de forces qui est totalement défavorable, Gambaro cherche à démontrer, à travers son héroïne, que la résistance n'est pas veine et qu'elle torpille réellement l'autorité tyrannique (c'est la première fois que l'on voit le père sortir de ses gonds, lui qui d'habitude a toujours une position surplombante, rit des autres et savoure avec jouissance sa toute-puissance). Si le père gagne en apparences, le silence qui se prolonge de longues minutes après la dernière réplique et avant le baisser du rideau, est lourd de tension dramatique et laisse planer un malaise qui contraste avec la toute-puissance ravageuse du père dans la scène d'exposition. Après sept scènes aux allures d'un jeu de pistes teinté de mélodrame, le dénouement se fait beaucoup plus transparent quant aux intentions de la dramaturge et fonctionne comme une injonction manifeste à la résistance. Le personnage de Dolores est ainsi à la fois un modèle identificatoire – de par sa trajectoire – et un véritable héraut de la dramaturge qui affirme d'ailleurs sans ambages son intention quelque peu

¹ *Ibid.*, p. 121-123.

moralisante : «*quise contar una historia que transitara esa zona donde el poder omnímodo fracasa siempre si los vencidos lo enfrentan con coraje y dignidad, si se asumen en el orgullo y la elección*»¹.

En ce sens, *La malasangre* ne relève pas d'un théâtre du dévoilement, comme certaines œuvres antérieures de Gambaro². Le drame ne révèle pas les atrocités de la dictature ou la réalité de la répression. Ce serait d'ailleurs inutile, puisque les exactions du régime ne sont plus un secret pour personne en 1982. Par contre, la dramaturge affirme une fonction éthique de son travail en tant que théâtre de la clarification, c'est-à-dire en tant qu'injonction à assumer ses responsabilités comme société et à ne plus fermer les yeux :

El hecho escénico nos tiene que despertar, nos tiene que desanestesiarse, de todo eso que es la falsa información, de la deformación de los sentimientos y las ideas que es base de nuestra sociedad. [...] El mundo nunca ha sido enteramente blanco ni enteramente negro; el mundo ha sido siempre una gran confusión, en todo sentido, incluso en el ético.³

C'est cette clarification éthique qu'entreprend la dramaturge à travers la polarisation entre les deux personnages féminins du drame, qui représentent chacune une voie à la croisée des chemins, à laquelle se situe chaque individu en contexte tyrannique. Pour ce faire, elle fait le pari d'une dramaturgie à double fond, suscitant l'émoi et l'identification par un mélodrame historique de surface, mais invitant surtout à la réflexion, à l'analyse critique et intellectuelle, ainsi qu'à l'introspection éthique personnelle, comme le suggère la citation en épigraphe de cette partie. Par conséquent, la dramaturge assume une position relativement moralisatrice, qui met en avant la fonction sociale et politique d'un théâtre conçu comme instrument nécessaire pour une clarification éthique : «*Creo que la gente no está acostumbrada a hilvanar ; recibe un impacto y se frena*»⁴, affirme-t-elle pour expliquer l'importance d'une stratégie dramatique qui cherche aussi à éveiller les consciences. «*El arte nunca ha servido para atenuar los horrores del mundo, pero nos ha clarificado esos horrores*»⁵, ajoute-t-elle encore. En ce sens, il s'agit bien d'un théâtre « sous condition de la politique » – selon l'expression d'Olivier Neveux –, qui fait un usage assumé de la métaphore comme instrument dramatique, et qui instaure une théâtralité relativement verticale, malgré la complicité dans le jeu de pistes, puisque, *in fine*, tout repose sur un mécanisme de prise de conscience, c'est-à-dire sur le postulat que la dramaturge possède un niveau de conscientisation supérieur à la salle, et se doit de le lui transmettre, de lui faire

¹ Propos de Griselda Gambaro sur *La malasangre* recueillis par Elba Andrade et Hilde F. Cramsie, in *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*, Madrid, Verbum, p. 315.

² Voir par exemple l'analyse que nous proposons de *El campo* dans le chapitre 6.

³ Propos de Griselda Gambaro cités par Miguel Angel Giella et Peter Roster, «Griselda Gambaro: la difícil perfección», introduction à Griselda Gambaro, *Teatro. Nada que ver; Sucede lo que pasa*, Ottawa, Girol Books, 1983, p. 16-31.

⁴ Ana Seoane, « Entretien avec Griselda Gambaro », *op.cit.*

⁵ Propos de Griselda Gambaro cités par Lydia Di Lello, «Dicen los muertos. Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga», in *Dramateatro Revista Digital*, Año 18, n° 1-2 (juin-décembre), p. 95-111.

« ouvrir les yeux », comme Dolores dans le dénouement. Malgré l'éloge de l'émancipation qui se trouve au cœur de la trajectoire fictionnelle de la protagoniste et du message porté par le drame, le rapport au spectateur que construit la dramaturgie de Gambaro est plus de nature pédagogique que strictement émancipatrice (étant entendu que l'émancipation ne peut venir de l'extérieur, mais est un processus de libération intérieure, d'«*empoderamiento*» personnel¹). Ce « théâtre de la clarification » relève ainsi de ce que Neveux appelle le « fétichisme de la prise de conscience »², lequel pose un lien essentiellement vertical, de maître à élève, entre la scène et la salle :

[...] il faut encore « donner à penser aux spectateurs », nommer les causes des problèmes, apporter un savoir liant entre elles les données, désigner la précarité de la domination, la puissance du courage et de la capacité, alerter sur le danger, nommer l'imminence de la catastrophe, expliquer le scandale, leur révéler leur condition de « prisonniers attachés dans la caverne platonicienne » ou, au contraire, mais c'est la même logique : faire douter le spectateur, « l'amener à un certain état d'instabilité, lui faciliter la voie vers un éventuel basculement, vers un *changement* », troubler ses certitudes, encourager son questionnement, réorienter son regard, etc. Il faut apporter, éveiller, renforcer, radicaliser, préciser, dévier, orienter la conscience politique de celui à qui on s'adresse.³

La difficulté, dès lors, est que cette pédagogie présume que se rencontrent un savoir et une ignorance ou deux savoirs *déséquilibrés* et non deux savoirs *hétérogènes*. Elle rend le devenir politique de la salle tributaire du savoir qui lui est donné.⁴

Si l'on souscrit tout à fait aux remarques de Neveux qui nous semblent à propos pour analyser la dramaturgie de Gambaro dans cette pièce, on peut cependant se demander si cette théâtralité verticale et moralisatrice ne se justifie pas dans un contexte d'urgence comme celui d'une dictature militaire, où les processus d'émancipation personnelle sont de toute façon bridés par une politique de la terreur. Quand la masse d'une société est effectivement abasourdie, n'est-il pas nécessaire qu'une poignée d'éclaireurs se chargent de sonner le tocsin ? Et y a-t-il d'autres manières de le faire qu'en se posant comme apôtre de l'éthique politique ? C'est la question que vont poser les générations de post-dictature, qui portent un regard critique sur la conception du théâtre politique revendiquée par leurs aînés. Néanmoins, en ce qui concerne *La malasangre*, il faut tout de même préciser que la claire intention de son auteur n'en ferme pas pour autant le sens. La pièce est suffisamment dense sémantiquement pour subsister au-delà de son contexte de production (même si elle a été canonisée, et donc vitrifiée, dans l'histoire du théâtre et les programmes scolaires, comme symbole de résistance), car les questions éthiques qu'elle pose ne sont pas circonscrites à la question de la violence institutionnelle ou politique. L'interrogation sur les rapports de pouvoir et les mécanismes de servitude

¹ Voir Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

² Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 145.

³ *Ibid.*, p. 141. Les italiques sont de l'auteur. Les citations internes sont tirées de Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

⁴ *Ibid.*, p. 145. Les italiques sont de l'auteur.

volontaire (à l'échelle interpersonnelle, familiale, nationale, politique, etc.) donne au drame une portée polysémique, voire même universelle. Autrement dit, le vouloir-dire affirmé de l'auteur et le rapport qu'elle cherche à instaurer avec la salle n'épuise pas la réalité des processus de réception, irréductibles à une mécanique huilée, et tributaires de chaque expérience spectaculaire singulière.

Ainsi, si l'analyse de *La malasangre* de Griselda Gambaro a révélé que la démarche métaphorique se trouve parfois au cœur du projet dramatique des artistes pendant la dictature militaire, il faut prendre garde à ne pas se laisser enfermer dans l'évidence d'un vouloir-dire incarné dans des images codées. Le parcours des quelques pièces et spectacles que nous avons analysés – pour leur caractère paradigmatique – témoigne de la diversité des démarches artistiques et des stratégies dramatiques dans un contexte autoritaire hostile. De *Telarañas*, schizodrame « d'intensités », déroutant et agressif, cherchant à frapper les spectateurs, à l'outrance parabolique de *¿Lobo... estás?* qui pousse jusqu'à la caricature auto-dérisoire les logiques du codage-décodage métaphorique, en passant par le rire grotesque et convivial de *La Nona*, les réponses des artistes confrontés au contexte dictatorial sont hétérogènes. En essayant de resaisir cette diversité dans une perspective diachronique, on remarque que c'est paradoxalement au début de la dictature que la rupture avec les pratiques théâtrales politiques antérieures est la plus forte. Ainsi, la pièce de Pavlovsky *Telarañas* est-elle de loin la plus iconoclaste du corpus étudié. Précédant de peu l'exil du dramaturge (qu'elle contribue à précipiter), elle est le fruit d'un théâtre sous la menace (au moment le plus fort de la répression), ainsi que de l'ébranlement personnel d'un artiste qui opère alors un virage dans sa trajectoire dramatique. À la croisée de l'héritage absurde des avant-gardes ou d'Artaud, et d'une ambition d'émancipation, la pièce explore une nouvelle manière de faire du théâtre politique, loin des grands discours explicatifs, dans les replis des corps et des affects micropolitiques. En ce sens, c'est cette pièce inaugurale pour la période qui, paradoxalement, annonce le plus les changements qui caractérisent le théâtre des générations suivantes (dites de « post-dictature »). Il est d'ailleurs éloquent que Ricardo Bartís, grande figure de cette nouvelle génération, choisisse justement, à ses débuts, de monter *Telarañas*, en 1985 ; pièce symbole d'une charnière, d'un passage de relais entre une génération et l'autre du théâtre indépendant, malgré l'apparent fossé qui les sépare. Dans la suite de la période dictatoriale, à mesure que l'étau répressif se desserre, le théâtre retrouve peu à peu une démarche plus directement politique, que ce soit dans l'évolution des processus de réception (comme nous l'avons vu avec *La Nona*), dans les modes de production (qui réactivent le collectif en 1981), ou bien dans le retour de métaphores et d'allusions plus lisses dans les textes. Ce retour progressif du politique traditionnel culmine avec le cycle *Teatro*

Abierto, qui marque aussi un double basculement : celui de la réouverture partielle du champ des possibles face à une dictature affaiblie (dont profite *La malasangre* par la suite), mais aussi l'avènement graduel d'une autre génération qui va remettre en question les pratiques et les valeurs de la précédente, dont *Teatro Abierto* constitue à la fois l'apogée et le chant du cygne. En définitive, la dictature a imprimé un moment de rupture dans l'histoire du théâtre argentin : rupture subie, mais qui a aussi agi comme un catalyseur de transformations et d'innovations théâtrales. Sous cette chape de plomb hostile, les artistes tâtonnants ont redécouvert une théâtralité du corps, des affects, du silence, du jeu, qui a permis un relatif détachement des pratiques textuelles et de la démarche intellectuelle dominante, notamment dans les premières années. En cherchant des chemins de traverse pour échapper à la censure et au silence, les artistes ont ainsi tracé des lignes de fuite et ouvert des sentiers qui ne seront pleinement explorés que dans la période suivant le retour à la démocratie.

Troisième partie

Théâtres de post-dictature :

Familles et société

à l'heure de la déliaison

« C'est un poids dont on ne peut pas se délivrer. Ses traces et celles de la soi-disant démocratie sont inscrites dans nos esprits et nos corps, et il est naturel que cette histoire resurgisse dans nos spectacles. Peut-être pas comme un sujet, ni comme un thème, mais dans l'atmosphère. »

Mariano Pensotti, à propos de la dictature, 2010¹

Après sept ans de dictature, en 1983, l'Argentine renoue avec la démocratie, dans un contexte instable marqué par la crise économique et la fragilité des nouvelles institutions, mais également porté par l'enthousiasme de la société qui place de grands espoirs dans ce renouveau démocratique. Débute alors ce que l'on appelle communément la « post-dictature » argentine, qui constitue le cadre historique du théâtre que nous allons étudier dans cette partie. Néanmoins, si le point de départ de cette « après-dictature » est une charnière parfaitement définie (l'élection à la présidence de Raúl Alfonsín le 10 décembre 1983), l'extension de la période, en revanche, est beaucoup plus floue. En termes strictement historiques, une phase de post-dictature se termine avec la première passation de pouvoir démocratique, c'est-à-dire, pour l'Argentine, quand Carlos Menem relève Alfonsín en 1989. Cette transition est fondamentale car c'est la seconde fois seulement dans l'histoire politique mouvementée du XX^e siècle argentin qu'un changement de président se fait démocratiquement, et cela permet d'éloigner l'épée de Damoclès d'un nouveau putsch militaire qui pesait depuis 1983 sur la jeune démocratie. Néanmoins, on continue après 1989 à parler de « post-dictature », et cela sur une durée indéfinie pouvant aller jusqu'à aujourd'hui, alors que les institutions démocratiques sont bien enracinées et que l'armée ne constitue plus une menace. En ce sens, il semble que le concept de « post-dictature » s'écarte de la dimension institutionnelle et politique de la transition pour définir un imaginaire social structurant. La post-dictature caractériserait une société qui est profondément marquée par le trauma dictatorial, qui n'a pas encore soldé les comptes du passé, et pour laquelle la dictature reste une limite indépassable de l'imaginaire, un moment fondateur, ou plutôt le déchirement matriciel de la période contemporaine. Autrement dit, en tant que trauma social, la dictature n'appartient pas au passé, mais conditionne encore le présent, comme l'explique Jorge Dubatti en 2012 :

[...] más allá de los cambios, la postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. [...] en la Argentina, se experimenta el sentimiento de que nada puede ser igual después de la dictadura de 1976-1983, sumada a los años de accionar de la Triple A entre 1973 y 1976. [...] hablamos de postdictadura porque entre 1983 y 2012, en los procesos de la democracia, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma.²

¹ Entretien avec Mariano Pensotti dans Judith Martin et Jean-Louis Perrier (ed.), *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p. 104.

² Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, op.cit., p. 204. Dubatti évoque un prolongement de la « post-dictature »

C'est également ce que suggère en 2010, dans la citation en épigraphe, Mariano Pensotti, artiste de la nouvelle génération du théâtre indépendant ; la violence de la dictature ou la question de la mémoire historique ne sont pas des thèmes directement abordés par son théâtre, ancré dans une Buenos Aires de notre temps et dont les personnages ont, pour les spectateurs, la proximité familière des contemporains, et pourtant Pensotti reconnaît que son travail est façonné par une certaine atmosphère, par une vision du monde oxydée par la patine de la post-dictature. En ce sens, la sociologue Florencia Dansilio avance que la post-dictature peut aussi être considérée comme une « catégorie esthétique »¹, non pas en tant que genre codifié et homogène, mais en tant qu'expressions diverses de cette vision du monde, commune aux nouvelles générations, et polarisée autour de la « réélaboration générationnelle du trauma de la dictature » et de « l'expérience du désenchantement politique »². L'imaginaire structurant de la post-dictature conditionne ainsi des pratiques artistiques variées – au théâtre, mais aussi au cinéma, dans le rock, les arts plastiques, la poésie et la littérature en général, ou encore la danse –, et fait apparaître, dans la multiplicité des productions, des lignes de convergences à la fois dans les espaces occupés (en marge des lieux de la culture légitime), dans les thématiques abordées (l'expérience sensorielle du corps, la rupture des chaînes de transmission, l'absence d'horizon, la déconstruction du récit national, etc.), et surtout une certaine « intonation » (tantôt badine, tantôt ludique, cherchant à échapper à toute solennité)³.

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.⁴ – écrit Florencia Dansilio.

La post-dictature renvoie donc d'abord à une période historique à géométrie variable, relativement brève sous l'angle de la transition institutionnelle (1983-1989), mais considérablement étendue et sans clôture définie, si on l'envisage, comme nous le ferons dans cette partie, dans la perspective des imaginaires sociaux. Or ces imaginaires sont également le ciment d'une vision du

jusqu'en 2012 car c'est l'année d'écriture de son ouvrage, mais 2012 ne marque pas une charnière particulière.

¹ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 92.

² *Ibid.*, p. 93.

³ Ces caractéristiques d'une esthétique de post-dictature ont été minutieusement étudiées dans la littérature – et plus précisément pour ce qu'on appelle le mouvement de la NNA, *Nueva Narrativa Argentina* – par Elsa Drucaroff dans son essai *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, *op.cit.*

⁴ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 102.

monde propre aux générations d'artistes de post-dictature qui se traduit par un « *ethos* commun »¹ et par des choix esthétiques qui singularisent des pratiques artistiques multiples et diverses, mais toutes marquées du sceau de cette post-dictature. Bien entendu, cette vaste période n'est pas un bloc homogène et, outre la diversité des productions culturelles en synchronie, il faut également prendre en compte certaines inflexions historiques fortes en diachronie : après la période de transition démocratique proprement dite (1983-1989), la décennie 1990 est celle de l'apogée des politiques libérales en Argentine (qui imprègnent l'imaginaire culturel dans un double mouvement d'apologie de la consommation et de paupérisation massive de la population). La crise de 2001 est ensuite une charnière fondamentale car elle incarne l'échec de ce modèle libéral et le dévoilement brutal de l'effilochage généralisé du tissu social ; mais elle ouvre aussi de nouvelles voies de résistances et de nouveaux modes de sociabilité. La période post-2001 – à l'intérieur de la post-dictature – est ainsi un moment d'embrayage où, « par le haut », depuis les politiques d'État des gouvernements Kirchner (2003-2015) – qui réouvrent notamment les questions du jugement des crimes commis sous la Junte et de la mémoire historique –, ainsi que « par le bas », depuis la société civile, on tente de rapiécer la fragmentation sociale héritée de la dictature, et qui s'est ensuite creusée dans les premières décennies de la post-dictature. Aujourd'hui, il semble que l'arrivée au pouvoir en 2015 du très libéral président Mauricio Macri, dont certains choix politiques vis-vis de la justice et de la mémoire de la dictature ont soulevé de vives polémiques², marque une nouvelle inflexion dans l'histoire complexe de la post-dictature, mais c'est là une période qui sort de notre champ d'investigation.

En ce qui concerne la famille dans les productions culturelles de post-dictature, on aurait pu penser qu'une fois l'étau dictatorial desserré, les artistes délaisseraient le microcosme familial si prégnant dans le théâtre sous la dictature, pour explorer d'autres formes de collectifs, plus directement politiques comme dans le théâtre antérieur à 1975, ou bien liés à de nouveaux modes d'être-ensemble comme les tribus urbaines. Et pourtant, on observe au contraire une surprenante multiplication des

¹ *Ibid.*, p. 118.

² En 2016 déjà, quelques mois à peine après l'élection de Macri, Darío Lopérfido, alors ministre de la Culture s'était illustré en déclarant « *en Argentina no hubo 30 000 desaparecidos* » et « *Argentina es un país con una historia violenta pero no más violenta que en otros países del mundo* », déclarations négationnistes et provocatrices qui avaient provoqué un tollé, non seulement auprès des associations de défense des Droits de l'Homme (comme *Abuelas de Plaza de Mayo*), mais aussi dans toute la société, et avaient contribué à pousser le ministre à démissionner. En 2017, des milliers de personnes se mobilisent de nouveau pour s'opposer à la décision de la Cour Suprême dite du « *Dos x uno* », étendant aux coupables de crimes contre l'humanité la possibilité de diminuer par deux leur durée d'emprisonnement, une fois purgés les deux tiers de leur peine. Ces récentes polémiques, tout comme la poursuite des procès contre les tortionnaires, ainsi que du travail de mémoire et de « récupération identitaire », notamment en ce qui concerne les « bébés volés » sous la Junte, prouvent combien la question de la dictature est toujours prégnante. La période dite de « post-dictature » ne semble donc toujours pas terminée.

fictions familiales au théâtre, mais aussi au cinéma¹ et dans la littérature², comme le souligne Josefina Ludmer dans son essai remarqué «*Temporalidades del presente*»³, dans lequel elle propose une radiographie des imaginaires dominants dans la fiction, au tournant des années 2000 :

Estas ficciones del 2000 [...] se organizan alrededor de la *familia* y construyen temporalidades y afectos familiares. [...] En las novelas del 2000 parecía no haber sociedad: [...] la forma familia es la que sostenía la mayor parte de las formaciones culturales de las ficciones.⁴

Loin d'attribuer cet effacement du social à un quelconque repli sur le privé, Ludmer articule cette sur-représentation de l'intime familial avec un imaginaire social de la temporalité fragmentée. Face à la rupture du *continuum* historique et des processus de transmission de la mémoire, problématique fondamentale de l'ère post-dictatoriale, les fictions chercheraient dans les histoires familiales une projection compensatoire de possibles articulations entre le passé et le présent.

La familia en las ficciones es una encarnación específica de la temporalidad: un modo de articular la sucesión, de llenar un hueco de tiempo y de marcar continuidad histórica. Sirve para subjetivizar la memoria, la historia, el futuro, los diferentes pasados, sirve para narrar en continuidad, en serie y en encadenamiento. [...] La familia liga temporalidades y subjetividades en formas biológicas, afectivas, legales, simbólicas, económicas y políticas: es un articulador.⁵

La cadena de padres e hijos puede ser leída como un deseo de continuidad y de cubrir la fisura o laguna temporal entre pasado y presente (después del salto modernizador), y también como un *mecanismo temporal de transición de dictadura a democracia* [...].⁶

Cette hypothèse de Josefina Ludmer nous semble particulièrement intéressante car elle prend le contrepied de la sempiternelle analyse des fictions familiales contemporaines comme reflets d'une « crise de la famille » (dont le syntagme « famille dysfonctionnelle » – tant appliqué au théâtre argentin ces dernières années – est un des avatars persistants⁷). Au lieu de refléter une destruction fantasmée de l'institution familiale, les fictions intimes – quels que soient les désordres qu'elles représentent – seraient au contraire une projection imaginaire d'un désir de reliaison dans une société fragmentée,

¹ Pour une analyse de la famille dans le mouvement du *Nuevo Cine Argentino* de post-dictature, voir Malena Verardi, «Representaciones familiares en el Nuevo Cine Argentino», IV Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2007, publié en ligne par Acta Académica, consulté le 22 mars 2019, <https://www.aacademica.org/000-024/72.pdf>.

² Outre l'ouvrage fondateur d'Elsa Drucaroff sur la *Nueva Narrativa Argentina* cité précédemment, voir également l'ouvrage de Ana Amado et Nora Domínguez (eds.), *Lazos de familia : herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires-Mexico-Barcelone, Paidós, 2004, ainsi que la récente monographie de Mariola Pietrak, *Hacia la pos/familia. Representaciones de la familia en siete autoras argentinas (1981-2013)*. Marta Traba, Matilde Sánchez, Laura Alcoba, Raquel Robles, Angela Urondo Raboy, Patricia Suárez, Florencia Abbate, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2018.

³ Josefina Ludmer, «Temporalidades del presente», *Boletín/10*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 2002, p. 91-112.

⁴ *Ibid.*, p. 109-110. Italiques de Ludmer.

⁵ *Ibid.*, p. 110-111.

⁶ *Ibid.*, p. 113. Italiques de Ludmer.

⁷ Voir le chapitre 1.

nous dit Ludmer, ce qui entre en résonance avec notre hypothèse-mère selon laquelle la famille est le support d'un imaginaire du lien¹. Dans le sillage de Ludmer, il nous semble en effet que les déchirements familiaux dans les fictions ne sont pas symptomatiques d'une perte contemporaine du sens de la famille, d'un effritement réel des liens affectifs, ou d'un glissement vers des « post-familles » désinstitutionnalisées, éphémères ou électives, consacrant l'autodétermination des individus dans la post-modernité². Pour autant, il ne s'agit pas de nier les évolutions que connaît l'institution familiale, dans l'ensemble du monde occidental, depuis les dernières décennies. En Argentine, alors que la dictature fondait son discours de légitimation sur un familialisme paternaliste érigeant la famille traditionnelle en valeur suprême de la société, les modes de faire-famille se sont effectivement transformés pendant la post-dictature, délaissant peu à peu le modèle patriarcal, autoritaire et vertical pour des configurations plus variées, flexibles et en réseau³. Ces nouvelles constellations familiales apparaissent dans les fictions post-dictatoriales – notamment dans certaines dramaturgies d'après 2001 qui renouent avec une forme de réalisme, comme les pièces de Claudio Tolcachir⁴ –, mais elles ne nous semblent pas être la clé de voûte de la sur-représentation de l'intime en Argentine sur l'ensemble de la période de post-dictature. D'ailleurs, si on s'écarte des nouveaux réalismes étiquetés « familles dysfonctionnelles », il devient évident que les images familiales développées par les théâtres de post-dictature ne sont pas – et heureusement – le reflet lisse de mutations réelles : violence déchaînée, récurrence du motif de l'inceste, rupture totale de la transmission intergénérationnelle, meurtres et dépeçages à tout-va, nous sommes loin d'un portrait des familles argentines contemporaines, ce qui prouve bien que ces images sont porteuses d'un imaginaire qui excède la question familiale. En revanche, selon l'hypothèse qui fonde notre travail, elles peuvent être l'écho, dans l'imaginaire, d'un lien social abîmé non seulement par le terrorisme d'État et la difficulté de mettre en place des politiques réparatrices et mémorielles après 1983, mais aussi par la progressive paupérisation et marginalisation d'une partie croissante de la population pendant la post-dictature. Cet effilochage progressif du tissu social, selon une logique de ruptures cumulatives, dessine une société fragmentée, prise dans un processus de déliaison pouvant aboutir à une forme de « dissociété », selon la typologie de Jacques Généreux⁵.

¹ Pour rappel, voir le chapitre 5.

² Pour la justification de cette affirmation, voir les chapitres 2 et 3 qui abordent en détails les débats historiques, sociologiques et anthropologiques quant à l'évolution des formes de faire-famille aujourd'hui, et écartent les hypothèses de la crise de la famille, de sa nucléarisation, ou encore de sa désinstitutionnalisation.

³ Voir le chapitre 3 pour une analyse détaillée de ces mutations.

⁴ Il s'agit d'un réalisme renouvelé que nous avons appelé « nouveau réalisme du quotidien », parfois proche d'une démarche ethnographique, sans message politique à faire passer, et qui tranche avec le « réalisme réflexif » ou « social » de la tradition théâtrale argentine. Voir le chapitre 11.

⁵ Pour la définition du concept de « dissociété », ainsi qu'une réflexion sur le lien social et les mécanismes du « faire société » ou de la déliaison, voir le chapitre 5.

Par ailleurs, la prégnance de la famille dans les fictions de post-dictature, peut être mise en lien avec la participation croissante de familles dans la vie politique et publique sur la période étudiée. C'est là un événement relativement nouveau, dans un contexte de recul des organisations collectives traditionnelles telles que les partis politiques ou les syndicats. L'émergence de ces nouveaux acteurs sociaux, définis par une appartenance familiale, est liée tout d'abord au contexte mémoriel de la post-dictature qui engage logiquement les proches des victimes du terrorisme : alors même que l'État tarde à s'engager durablement pour la mémoire et la justice, ce sont les associations pour la défense des droits de l'Homme telles que *Madres de Plaza de Mayo*¹, *Abuelas de Plaza de Mayo*², ou *H.I.J.O.S*³, créées sur la base d'un lien de parenté avec les victimes, qui sont les protagonistes de ce combat. Par ailleurs, si l'avènement de la société de consommation, qui consacre un individu-consommateur isolé⁴, a pu, dans un premier temps, encourager une forme de désaffection de la population pour la vie de la cité, les réalités sociales du pays ont rapidement rattrapé ce relatif mouvement de repli. Les politiques néolibérales de privatisation ont conduit à un désengagement quasi-total de l'État de ses fonctions de protection (celle-ci étant, rappelons-le, un des piliers du lien social) et ont pu provoquer un sentiment d'abandon chez les Argentins, souvent comparé d'ailleurs à une désertion parentale⁵. Face à la dégradation de l'économie et du bien-vivre, les populations qui subissent la paupérisation ou le déclassement sortent sur la place publique pour protester à coups de casseroles, symbole de la cuisine familiale par excellence, dans les fameux *cacerolazos* qui rythment le climat social argentin depuis la fin des années 1990. Outre le fort potentiel sonore de l'objet, c'est aussi un marquage identitaire qui caractérise les acteurs de ces protestations, non pas en tant que membres d'une classe (comme le bleu de travail ou le gilet jaune) ou d'un parti politique (comme les drapeaux et les chants), mais en tant

¹ Les Mères de la Place de Mai commencent à se réunir tous les jeudis devant le palais présidentiel pour réclamer l'apparition de leurs enfants disparus à partir du 30 avril 1977. Elles sont un des principaux foyers de résistance pendant la dictature, et elles continuent aujourd'hui à réclamer l'apparition de leurs enfants et la justice pour les crimes commis. Voir leur site officiel : <http://madres.org/> (consulté le 25 mars 2019).

² *Abuelas de Plaza de Mayo* est une association créée en novembre 1977 par des mères dont les filles (ou les compagnes de leurs fils) ont été arrêtées et séquestrées alors qu'elles étaient enceintes, et dont les enfants ont « disparus » après leur naissance en prison. Outre l'engagement pour que le jugement des crimes commis pendant la dictature, les *Abuelas* luttent toujours pour retrouver leurs petits-enfants dont l'identité a été usurpée, ce qui fait d'elles des acteurs de premier plan dans la vie publique argentine contemporaine. Pour plus d'informations à ce sujet, voir leur site officiel : <https://www.abuelas.org.ar/> (consulté le 25 mars 2019).

³ *H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)* est une association de défense des Droits de l'Homme composée d'enfants de victimes de la dictature. Apparue en novembre 1995, *H.I.J.O.S* symbolise l'entrée en lice de la nouvelle génération dans la lutte pour la mémoire et la justice. Tout en étant proche des *Madres* et des *Abuelas*, l'organisation s'en démarque aussi par des dynamiques propres à la nouvelle génération telles que son mode d'organisation (autogestion par groupes locaux, assemblées horizontales) ou d'autres modes de protester et d'occuper l'espace public comme les *escraches*. Voir par exemple le site officiel du groupe de Buenos Aires, <http://www.hijos-capital.org.ar/> (consulté le 25 mars 2019).

⁴ Voir Dominique Quessada, *La société de consommation de soi*, Paris, Verticales, 1999.

⁵ Voir Ana Amado et Nora Domínguez (eds.), *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, *op.cit.*, p. 18.

que citoyens lambdas, pères et mères de famille soucieux avant tout de remplir les écuelles du foyer. En outre, le désengagement de l'État oblige les populations victimes du déclassement social à réactiver des réseaux de solidarités familiales (l'exemple archétypal étant le retour à la cohabitation intergénérationnelle, faute de pouvoir s'offrir un logement unifamilial) qui, à l'encontre de toute la rhétorique sur la crise de la famille, consacrent là encore les liens de parenté comme des articulations clés du tissu social argentin pendant la post-dictature¹. Josefina Ludmer souligne également cette émergence des familles comme sujets collectifs politiques, qui participe sans doute à la prolifération des fictions familiales. Autrement dit, dans la dialectique entre les fragmentations et les résiliences du tissu social, entre les logiques de la déliaison et de la reliaison, la famille apparaît comme un protagoniste de premier plan, dans la réalité comme dans les fictions.

[La familia] aparece como un sujeto colectivo y político que se integra en la multitud que clama justicia y trabajo e invade todas las esferas. Los que buscan en las basuras y los caceroleros salen en familia, los hijos de piqueteros² marchan pidiendo alimento y trabajo para sus padres... Las familias (y no los partidos políticos) exigen al Estado sus derechos: trabajo, educación, o los fondos robados por el corralito. Se establece así una relación crucial entre la familia y la redefinición del Estado.

Las ficciones del 2000, una superposición de temporalidades centradas en la organización familiar, estarían anunciando, quizás, esta presencia pública de un nuevo sujeto político, que emerge al mismo tiempo como la condición y la negación de la sociedad: como grado cero de la sociedad, y a la vez como otro fundamento posible.³

Comment les images familiales déployées dans le théâtre de post-dictature peuvent-elles projeter les enjeux sociaux de la période, entre fragmentation sans précédent du tissu social et tentative de reliaison et de reconstruction du vivre-ensemble et d'une identité commune ? Et comment ces scènes familiales s'articulent-elles par ailleurs avec les mutations profondes du champ théâtral à partir de 1983, sous l'effet notamment de l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes se proclamant en rupture avec la tradition du théâtre indépendant ?

Dans un premier temps, nous étudierons dans le chapitre 9 le contexte à la fois politique et social, mais aussi théâtral dans lequel s'insèrent les œuvres du volet post-dictatorial de notre corpus. Nous nous focaliserons tout spécifiquement sur les changements dramaturgiques que portent les nouvelles générations du théâtre indépendant, ainsi que sur la transformation de leur rapport au

¹ Voir par exemple Maristella Svampa, « Liens sociaux et nouvelles formes de sociabilité : le cas de l'Argentine », in Bernard Hours et Monique Sélim (eds.), *Solidarités et compétences, idéologies et pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 55-72.

² Le mouvement des «*piqueteros*», apparu dans les années 1990, rassemble en général des chômeurs ou des personnes sans emploi ; leur mode d'action privilégié est la construction de barricades de fortune pour bloquer les routes, d'où l'appellation «*piquetero*», qui vient du mot «*piquete*» désignant un point de blocage.

³ Josefina Ludmer, «*Temporalidades del presente*», *op.cit.*, p. 112.

politique et sur l'émergence de nouveaux lieux qui bouleversent les manières de faire et d'aller au théâtre.

Dans un second temps, dans le chapitre 10, nous rentrerons pleinement dans l'analyse dramaturgique du corpus post-dictatorial, en proposant un parcours des représentations de la déliaison (familiale et sociale) chez des artistes aux esthétiques variées, mais paradigmatiques de grandes tendances dans le théâtre indépendant de post-dictature, depuis le « théâtre d'états » de Ricardo Bartís jusqu'aux expériences performatives de Beatriz Catani ou encore le théâtre ludique des artistes du Caraja-ji, sans oublier d'apporter un élément de comparaison avec le type de théâtre que font les générations antérieures pendant cette même période de post-dictature.

Enfin, dans le chapitre 11, nous aborderons certaines inflexions thématiques et dramaturgiques après la crise de 2001, témoignant de l'émergence de nouvelles dynamiques dans la société comme au théâtre et de l'engagement de processus de reliaison, depuis les nouveaux réalismes du quotidien, dont Claudio Tolcachir est sans doute le plus représentatif, jusqu'aux biodrames, notamment à travers l'exemple des créations de Lola Arias.

Chapitre 9

Théâtre et post-dictature : scénario du changement dramaturgique

Depuis le début de la post-dictature, on voit éclore en Argentine une floraison de fictions intimes, formant ainsi un horizon familial qui traverse plusieurs domaines artistiques (littérature, cinéma et bien sûr théâtre). Cette récurrence thématique est d'autant plus notable qu'elle se donne à voir transversalement, à un moment où les pratiques artistiques et les esthétiques sont plus hétérogènes et diverses que jamais. Les jeunes artistes, notamment au théâtre – mais pas seulement –, refusent de plus en plus de s'inscrire dans une tradition artistique définie, de suivre des modèles normés, et revendiquent au contraire une autonomie par rapport à leurs aînés, comme à leurs contemporains. Or dans ce contexte d'éclatement des pratiques théâtrales et artistiques en une mosaïque de micropoétiques, l'existence d'une ligne de convergence autour des scènes intimes ne laisse pas de nous interroger, d'autant plus qu'elle crée parfois une passerelle inattendue, autour de motifs communs ou « taches » thématiques¹, entre des artistes consacrés avant la dictature et des artistes émergents. Avant d'aborder dans le détail, au chapitre 10, ces différents motifs, nous chercherons dans ce chapitre à expliquer les enjeux de leur contexte d'émergence, tant du point de vue social qu'artistique.

En effet, l'obsession familiale du théâtre argentin de post-dictature est profondément liée, nous semble-t-il, à un certain scénario politique et social d'une part, mais aussi aux mutations profondes qui touchent les pratiques et les esthétiques théâtrales d'autre part. Tout d'abord, comme nous l'avons avancé dans l'introduction de ce troisième volet de notre travail, la thématique familiale, en tant que support d'un imaginaire du lien, peut drainer fictionnellement une forme d'érosion du lien social dans la société argentine. Nous verrons, à grands traits, dans une première partie comment le contexte économique, politique et social de la post-dictature a contribué à ce processus de fragmentation du tissu social, dont les déliaisons familiales se font l'écho dans les créations artistiques. Néanmoins, il nous semble que d'autres éléments, plus spécifiques au théâtre, pourraient également entrer en ligne de compte dans cette efflorescence familiale sur les planches. Comme nous le verrons dans une deuxième partie de ce chapitre, la rupture esthétique qu'entendent consommer les artistes de la nouvelle génération opère un virage vers des dramaturgies de plateau, valorisant le travail de l'acteur

¹ Pour la définition du concept de « tache thématique », voir le chapitre 7.

et ses capacités expressives personnelles, ce qui peut orienter les créations vers des thématiques plus intimes. De même, le rejet de la posture de l'artiste engagé et du théâtre ouvertement politique écarte les grandes fresques historiques ou sociales : plutôt que la violence politique ou l'âpreté de la lutte des classes, les nouvelles dramaturgies préfèrent fouiller les rapports de pouvoir intimes et tailler leurs conflits dramatiques dans le bois du quotidien. Si les problématiques domestiques n'étaient pas absentes dans le théâtre de la génération précédente (comme nous l'avons amplement vu dans la deuxième partie de ce travail), celles-ci se trouvaient souvent liées à une intention politique établissant un parallèle avec la situation sociale, alors que cette sémantique à double-fond est totalement abandonnée par les générations de post-dictature¹. Celles-ci établissent un autre rapport au réel, à la fois plus distant, par des dramaturgies qui tournent le dos à la *mimésis* classique, et plus enraciné dans le terreau quotidien que constituent un jeu d'acteur intimiste, des micro-drames fragmentés, ou des références à une culture populaire familière. Enfin, nous verrons dans un troisième temps, que la sur-représentation des scènes familiales peut aussi être une répercussion des conditions de production spécifiques du théâtre indépendant de post-dictature. En effet, l'explosion du circuit *off* a favorisé la création d'un chapelet de toutes petites salles de spectacles – parfois même dans des maisons ou des appartements privés – ce qui conditionne une forme de théâtralité intimiste, avec peu d'acteurs et peu de spectateurs, pour un « théâtre de boîte à chaussures », qui oriente aussi les choix thématiques des artistes.

I. L'Argentine de post-dictature : entre fragmentation sociale et tentatives de reliaison

Alors que le retour de la démocratie en 1983 avait soulevé en Argentine de grands espoirs, la période de post-dictature se caractérise par une accélération de la fragmentation sociale dans une société dont la cohésion se trouvait déjà bien élimée par les sept années de politique de la terreur menée par la Junte. Bien qu'il nous soit impossible, dans le cadre de ce travail, de proposer une analyse historique fine et vraiment nuancée de cette période complexe², nous tenterons dans cette partie d'en

¹ Nous avons vu néanmoins que cette *doxa* du théâtre métaphorique est à relativiser. Il n'en reste pas moins que l'attrait qu'exercent les théâtres de l'intime sur les nouvelles générations d'artistes est sans doute lié à leur émancipation vis-à-vis des impératifs éthiques et politiques qui gouvernaient la création des dramaturges de la génération précédente, même les plus novateurs et éloignés d'un théâtre à thèse, comme Eduardo Pavlovsky.

² À la complexité s'ajoute la longueur de la période : presque trente ans, contre les sept années de dictature, ce qui rend d'autant plus difficile l'exercice de contextualisation. Nous assumons ainsi de ne pas tout dire, de ne pas entrer dans certains détails qui permettraient de nuancer les grandes tendances dégagées, car notre objectif n'est pas de faire un travail

esquisser schématiquement les événements marquants et les principales dynamiques touchant le lien social, dans le but d'examiner à leur lumière les créations dramatiques de post-dictature.

A. *La transition démocratique : chronique des espoirs brisés*

«Ahora Alfonsín»

«Juntos para que Argentina gane»

«Más que una salida electoral, es una entrada a la vida»

Slogans de la campagne de Raúl Alfonsín en 1983

La campagne pour les élections présidentielles de 1983, qui doivent sonner le glas de la dictature militaire, soulèvent une effervescence populaire, politique, mais aussi artistique, qui se poursuit ensuite pendant les premières années du mandat de Raúl Alfonsín : c'est ce qu'on appelle le « printemps démocratique » argentin. Dans ce contexte, les artistes du théâtre indépendant qui ont massivement réinvesti le débat public depuis *Teatro Abierto*, s'impliquent politiquement dans ce nouveau démocratique. Le principal slogan de la campagne alfonsiniste, «*Ahora Alfonsín*», est d'ailleurs une trouvaille du dramaturge et metteur en scène Carlos Gorostiza¹, grande figure du mouvement indépendant (et qui avait notamment mis en scène *La Nona* en 1977). Le deuxième slogan cité en épigraphe souligne l'aspiration à ressouder une société fragmentée, tandis que le troisième renvoie bien à l'idée de « printemps », de nouveau salvateur. Alfonsín remporte ainsi le scrutin le 30 octobre 1983², sous les vivats de milliers d'Argentins réunis sur une Plaza de Mayo bondée. Le retour aux urnes est vécu comme un acte fondateur, mobilisant des affects très forts, réunissant des Argentins de tous âges et de tous bords dans ce qui ressemble à une cérémonie initiatique, et doit être un point d'amarrage pour la nouvelle démocratie et le retissage de la société.

Fue un día conmovedor [...]. Después de tantos años de horror, sufrimiento, poder elegir libremente a un presidente... Recuerdo que había una gran cola y todos nos mirábamos, sonreíamos de emoción, pero sin hablar, con la mirada nos decíamos todo. Recuerdo también que antes de salir puse la bandera argentina en el balcón de mi casa, después de tantos años.³ – raconte Taty Almeida, membre de *Madres de Plaza de Mayo*.

d'historien, mais de poser des repères et donner des clefs pour la compréhension du théâtre.

¹ Victoria Ginzberg, «El marketing que acompañó el candidato», *Página 12*, Numéro spécial *Cuando volvimos a votar*, 30 octobre 2008. Notons que le journal *Página 12* a d'ailleurs été fondé en 1987, pendant cette période de printemps démocratique.

² Raúl Alfonsín, candidat de l'UCR (*Unión Cívica Radical*, parti de centre gauche), gagne face au péroniste Ítalo Argentino Luder. C'est la première fois que le PJ (*Partido Justicialista*, parti officiel du péronisme) perd des élections. Plusieurs hypothèses cherchent à expliquer cette défaite électorale, comme le faible charisme du candidat ou bien l'aspect clivant et radical du péronisme, qui pouvait faire craindre un nouveau putsch militaire en cas de victoire.

³ Témoignage de Taty Almeida recueilli dans «Alegría y emociones encontradas», *Página 12*, Numéro spécial *Cuando volvimos a votar*, *op.cit.*

Fui a votar como quien va a la cancha un día de gloria. Tenía una euforia, una alegría, una libertad... Tenía 23 hermosos años, era estudiante de teatro y recuerdo que fui con mi pelo largo suelto y lleno de esperanzas a una escuela de Caballito. [...] La gente estaba de buen humor y reinaba la euforia. Lamentablemente, nunca más volví a vivir esa sensación en una jornada cívica como la que sentí en aquella de la recuperación de la democracia. Fue la primera y única vez que fui a votar con certezas y esperanzas.¹ – décrit l'acteur Gabriel Goity.

L'espoir soulevé par la nouvelle démocratie se cimente autour d'une double promesse de justice : la justice sociale, alors que les politiques libérales engagées par la Junte ont fragilisé l'économie du pays ainsi que les classes populaires², et le jugement des crimes commis pendant la dictature militaire. En ce sens, le 15 décembre 1983, quelques jours à peine après le début de son mandat, Alfonsín crée la CONADEP (la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*) chargée d'enquêter sur le terrorisme d'État. La commission rendra l'année suivante son fameux rapport intitulé «*Nunca más*», reconnaissant officiellement l'existence des camps de concentration et l'existence – si longtemps déniée – des « disparus ». Parallèlement, par un décret d'Alfonsín dérogeant la loi d'auto-amnistie par laquelle les militaires s'étaient prémunis d'un jugement³, la justice ouvre en 1985 le « Procès des Juntas » qui traîne sur le banc des accusés les dirigeants successifs de la dictature militaire. Sur les neuf généraux qui comparaissent, cinq seulement sont condamnés, dont Videla et Massera à perpétuité. Cette issue en demi-teinte du Procès des Juntas révèle la fragilité du nouveau pouvoir. Affaibli par une situation économique catastrophique et par la menace constante d'une intervention de l'Armée, le gouvernement d'Alfonsín peine à mettre en application son programme. Alors que celui-ci, face aux pressions militaires, avait déjà concédé la «*Ley de Punto final*» (en décembre 1986) qui déclarait prescrits tous crimes commis pendant la dictature qui ne seraient pas dénoncés dans les trois mois suivants la promulgation de la loi, le soulèvement militaire dit des «*carapintadas*» en avril 1987 met un coup d'arrêt à la politique de justice. Face à l'imminence d'un nouveau coup d'État, Alfonsín fléchit sa ligne mémorielle et fait passer une loi d'amnistie, la «*Ley de Obediencia Debida*» (le 4 juin 1987), statuant que tout militaire n'étant pas au sommet de la chaîne de commandement est considéré comme irresponsable des crimes qu'il a pu commettre, car il ne faisait qu'obéir aux ordres de ses supérieurs. Dans ce contexte chaotique, l'année 1987 marque une inflexion forte et la rupture de la précaire

¹ Témoignage de Gabriel Goity, «El día esperado», *Ibid.*

² «*La dictadura dejó una economía en recesión y con una tasa de inflación altísima; una distribución del ingreso fuertemente regresiva, en la que, al gran aumento y concentración de riqueza en grupos generalmente financieros, se contraponen una población trabajadora que perdió la mitad de su capacidad adquisitiva; un balance de pagos muy negativo, producto de una indiscriminada apertura comercial y financiera, que en la economía interna generó una contraparte de cierres de fábricas y aperturas de instituciones financieras de todo tipo; una deuda externa de seis a ocho veces mayor [...]. En suma, menos incluidos con más poder económico, más excluidos en los márgenes de la pobreza.*», Alfredo Pucciarelli, *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, p. 9.

³ La *Ley de Pacificación Nacional*, dite loi d'auto-amnistie, avait été promulguée par la Junte le 22 septembre 1983, afin d'empêcher que la Justice ne mette en accusation les militaires responsables de la répression une fois la démocratie rétablie.

cohésion sociale qu’avaient scellée les promesses démocratiques. La consécration d’une impunité massive devient alors l’acte fondateur d’une démocratie décevante, qui perd de sa légitimité pour grand nombre de la population, notamment pour les jeunes générations¹, et que le sociologue Alejandro Horowicz qualifie de « démocratie de la défaite »². Si l’instauration durable d’institutions démocratiques n’en reste pas moins une réussite, Horowicz veut souligner, par cette expression, l’impossibilité pour la jeune démocratie de consommer une rupture totale avec une dictature dont l’ombre pèse toujours lourdement dans les choix politiques. Cette continuité subie s’illustre notamment à travers les politiques économiques : malgré les promesses d’un plan de réindustrialisation et d’une meilleure répartition des richesses, le gouvernement Alfonsín, confronté à une dette extérieure abyssale (avec des taux d’intérêts excessivement élevés) et à une inflation galopante et hors de contrôle, n’ose pas entamer un bras de fer avec les puissances financières nationales et étrangères (potentiellement soutenues par l’Armée), et poursuit les politiques libérales de la Junta. Les promesses de justice sociale restent donc elles aussi lettre morte.

Alfonsín tenía otras opciones a su disposición. Podía haber declarado el impago de las enormes deudas del Estado argentino. Podía haberse unido a otros gobiernos de países vecinos que estaban atravesando la misma crisis y haber formado un cartel de deudores [...]. Pero parte de la especial dificultad de aquel momento estribaba en el legado del terrorismo de Estado: sobre el papel, eran libres, pero seguían imperando la cautela y el temor. Tras haber escapado a la oscuridad de la dictadura, pocos políticos electos estaban dispuestos a arriesgarse a padecer una nueva ronda de golpes de Estado respaldados por Estados Unidos, por el simple hecho de promover el tipo de políticas que habían motivado los golpes militares de la década de los setenta.³ – analyse Naomi Klein.

La transition démocratique, qui s’était ouverte sur l’enthousiasme de la société face aux promesses d’un renouveau politique et social, se clôt sur un bilan mitigé. D’une part, la jeune démocratie a survécu à trois putschs militaires des *carapintadas* (en 1987, 1988, puis 1990) et a prouvé qu’elle peut s’inscrire dans la durée. Mais ces menaces révèlent une fragilité qui freine une véritable rupture avec la dictature, et oblige le gouvernement à transiger sur ce qui devait être les deux piliers d’un nouveau pacte social : la justice et le changement de politique économique. La période s’achève sur la crise dite de « l’hyperinflation », qui atteint le taux record de 3000% en février 1989, ce qui précipite la démission d’Alfonsín et traumatise durablement les Argentins⁴. Pour Alejandro Grimson, après le terrorisme

¹ Voir Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 96.

² Alejandro Horowicz, «La democracia de la derrota», épilogue ajouté en 1991 à *Los cuatro peronismos* (1985), Buenos Aires, Edhasa, 2011.

³ Naomi Klein, *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Madrid, Paidós, 2007, p. 218-219.

⁴ Le souvenir traumatique qu’a pu laisser l’hyperinflation est un des facteurs pouvant expliquer l’attachement des Argentins à la politique monétaire de « convertibilité » dans les années 1990, même quand il est apparu évident que la parité pesos/dollar devenait insoutenable. Voir Alejandro Grimson, «Los fantasmas argentinos en movimiento», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*,

d'État et la guerre des Malouines, l'hyperinflation marque le troisième jalon fondamental de la corrosion du tissu social :

La hiperinflación fue una tercera experiencia de disgregación de la sociedad, de destrucción de lazos sociales básicos y de la confianza más elemental. Se trató de una situación de socavamiento de las bases primordiales de la vida social.¹

Loin d'avoir permis de recoudre les plaies ouvertes dans le lien social, la période de transition, après un bref printemps démocratique prometteur, n'a pas réussi son pari de réintégration de la société. Si la post-dictature est institutionnellement terminée en 1989, la société argentine doit toujours faire face aux fantômes du passé et aux politiques sépulcrales qui en découlent.

B. La décennie ultra-libérale : en marche vers la dissociété

«Estamos mal, pero vamos bien.»

Célèbre formule de Carlos Menem à propos de la situation du pays au milieu des années 1990.

Après la démission d'Alfonsín sur fond d'inflation cataclysmique, le péroniste Carlos Menem gagne les élections anticipées en mai 1989, et restera au pouvoir une décennie (double mandat de 1989 à 1995, puis de 1995 à 1999). Élu sur la promesse d'endiguer l'inflation sans renoncer à une politique de justice sociale, le péronisme, version ménémiste, opère rapidement un virage idéologique à 180 degrés, souscrit au Consensus de Washington et convainc les Argentins de la nécessité d'une batterie de mesures ultra-libérales pour « moderniser » l'économie et sortir de l'impasse inflationniste.

La hiperinflación abrió un surco profundo en la mentalidad colectiva: angustia, impotencia y búsqueda desesperada de soluciones que alivianaran tan pesada carga. [...] La ferocidad de la hiperinflación, en Argentina, fue uno de los factores que posibilitaron la aparición de Carlos Menem, un dirigente que, proveniente de las filas de un partido político de raigambre popular, se convirtió en el principal lancero introductor del neoliberalismo, del darwinismo social y económico, y en el propulsor de una sociedad injusta y degradada.² – décrit le journaliste Daniel Muchnik.

Sous prétexte de créer de l'emploi et de la croissance, le gouvernement indexe la monnaie nationale sur le dollar en 1991 (le fameux principe de convertibilité), dérégule les marchés et ouvre l'économie aux capitaux et produits étrangers. Comme lors de la période de la «*plata dulce*» aux débuts de la dictature, ces politiques produisent une illusion de décollément économique, en permettant aux

Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

¹ *Ibid.*, p. 35.

² Daniel Muchnik, *Los últimos cuarenta años. Argentina a la deriva*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2004.

Argentins de voyager à peu de frais à l'étranger et d'acquérir des biens de consommation importés autrefois inaccessibles (grâce à la convertibilité). Cette entrée fervente de l'Argentine dans l'ère de consommation de masse – miracle ou mirage du début des années 1990 – assoit provisoirement un certain consensus de la population autour des politiques du gouvernement : l'ultra-libéralisme devient hégémonique, en termes de gestion de l'économie, comme de valeurs partagées.

El consumo de bienes modernos, importados, constituyó una «demostración» central de las bondades del «modelo», luego de varios años de penurias y restricciones, [...] generando una transitoria sensación de prosperidad masiva. El consumo se expandió extraordinariamente en los primeros cuatro años de la vigencia de la convertibilidad y fue sostenido con endeudamiento externo. Una forma de interpretar este proceso es entenderlo como un comportamiento demagógico, en el que se distribuyen bienes «baratos» entre el público, generando consenso político, contra deuda externa que será pagada en un período posterior.¹ – analyse l'économiste Ricardo Aronskind.

Cependant, le revers de cette dérégulation des marchés est la fragilisation sans précédent de l'industrie nationale : les usines et les entreprises argentines ferment les unes après les autres et le chômage grimpe inexorablement au fil de la décennie 1990, ce qui grossit peu à peu la file des exclus du mirage économique et de la consommation². Parallèlement, le gouvernement de Menem entreprend de réduire au maximum l'emprise et les fonctions de l'État dans la vie économique et sociale. Entre 1989 et 1999, la quasi-totalité des entreprises publiques (à commencer par les transports, et notamment le rail) est privatisée, la fonction publique est drastiquement réduite, et les services restants sont soumis à des coupes budgétaires rigoureuses. C'est la fin de l'État Providence (installé depuis le premier péronisme dans les années 1940-1950), dont le système de protection sociale avait permis le développement d'une large classe moyenne, qui faisait de l'Argentine une exception sociale en Amérique latine, et constituait un trait identitaire fondamental de la société et un des piliers de son pacte social. Ces réformes structurelles s'accompagnent d'une cure d'austérité (avec la transformation du régime des retraites par exemple) et d'une flexibilisation du droit du travail (via la *Ley de Flexibilización Laboral* en 1991 qui ouvre la voie aux dits «*contratos basuras*», et fait une croix sur l'inconditionnalité de la journée de 8h, des congés payés et de la sécurité de l'emploi), selon des recettes de « modernisation » libérale aujourd'hui bien connues. Cette désarticulation du monde du travail bouleverse une société argentine traditionnellement salariale et de classe moyenne, qui voit augmenter en flèche le chômage, le travail illégal, l'économie informelle et l'appauvrissement de sa population.

Le prétendu programme de « modernisation » des années 1990 a ainsi pris la forme d'une fracture sociale profonde. L'ample classe moyenne argentine, symbole de la réussite du projet d'intégration

¹ Ricardo Aronskind, «La Argentina como negocio: razones del fracaso del experimento neoliberal», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, op.cit., p. 180.

² *Ibid.*, p. 176-178.

nationale, s'est retrouvée éclatée entre une majorité de perdants, venant alimenter les rangs des nouveaux pauvres, et une minorité de gagnants des réformes.¹ – explique Lucie Elgoyhen.

De nombreux membres de la classe moyenne subissent ainsi un déclassement social et rejoignent les classes populaires. Avec ce processus de paupérisation, c'est toute une croyance collective qui s'effondre : celle du pays des classes moyennes, cimenté par des valeurs de mérite et d'ascension sociale. Autrement dit, c'est un des piliers du récit national, du modèle d'intégration et de l'identité commune qui s'effrite, et affaiblit en ce sens la cohésion sociale. À l'échelle des individus, la perte de l'emploi et le déclassement économique entraînent une rupture dans la sociabilité, et peuvent provoquer une série de ruptures cumulatives qui marginalisent progressivement les déclassés, comme l'ont montré Serge Paugam², et Maristella Svampa pour le cas argentin³. À l'échelle du tissu social dans son ensemble, Svampa parle d'un processus de « latino-américanisation »⁴ de la société, dans la mesure où l'exception argentine (sa large classe moyenne) laisse progressivement place à une société polarisée entre une majorité de pauvres et une poignée de riches, entre perdants et gagnants de la libéralisation. Cette « grande asymétrie »⁵, selon l'expression de Svampa, caractéristique de la plupart des sociétés latino-américaines, ébranle profondément le modèle d'intégration et de vivre-ensemble argentin.

La dérégulation a produit une forte perte d'intégration systémique qui a eu un impact important au niveau de l'intégration sociale. Le résultat fut l'entrée dans un processus d'individualisation contrainte qui a entraîné la création de nouvelles stratégies orientées vers l'autorégulation et la survie.⁶ – écrit la sociologue argentine.

Ce processus de désaffiliation sociale réactive paradoxalement d'autres formes de sociabilité, et notamment les réseaux de solidarités familiales⁷, mais il consacre aussi un retrait désenchanté de la vie de la cité, une désaffection de la politique et un repli sur la sphère privée. Cela explique le peu de protestations sociales – notamment au début de la période –, d'autant plus que l'idéologie dominante

¹ Lucie Elgoyhen, *Le théâtre communautaire argentin. Quand les voisins montent sur scène*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2016, p. 24.

² Serge Paugam, *Vivre ensemble dans un monde incertain* (2015), La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2017. Voir le chapitre 5 pour le détail des mécanismes de désaffiliation sociale.

³ Maristella Svampa, « Liens sociaux et nouvelles formes de sociabilité : le cas de l'Argentine », *op.cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir Maristella Svampa, « A cinco años del 19/20 de diciembre », communication dans le cadre de la rencontre « Pañuelos en Rebeldía », 18 décembre 2006, texte disponible en ligne sur le site de la sociologue : <http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo35.pdf> (consulté le 28 mars 2019).

⁶ Maristella Svampa, « Liens sociaux et nouvelles formes de sociabilité : le cas de l'Argentine », *op.cit.*

⁷ « [...] face à un déficit des États dans leur rôle de garant de la sécurité sociale, se vérifiait en Amérique latine la survie et la vitalité des liens sociaux comme moyens de pallier autant que possible de tels manques à partir de la famille, des communautés et des organisations de base. », *Ibid.*

célèbre la responsabilité individuelle dans la réussite ou le déclassement, comme l'explique Ricardo Aronskind :

El régimen de apertura del mercado interno con tipo de cambio atrasado, que genera indefectiblemente un elevado índice de desempleo, logró disolver o atenuar la conflictividad social, trasladando al nivel de los individuos atomizados el costo de la transformación, en una época que proponía el logro o el fracaso individual como fin último de la vida social.¹

Cette atomisation croissante des individus fragilise la conscience de l'interdépendance qui est un des socles du lien social. Face au chômage et au déclassement de masse, le binôme compter pour/compter sur, reconnaissance/protection, au fondement de tout lien social², s'étiolé, et la société fragmentée prend le chemin de ce que Jacques Généreux appelle la « dissociété »³. Chez les plus riches, on retrouve le même processus d'atomisation : s'ils ne sont pas marginalisés, les secteurs favorisés semblent d'eux-mêmes faire sécession, en partant s'installer dans des zones fermées sécurisées : « Du côté des gagnants, les nouveaux liens sociaux qui se sont constitués durant les années 1990 rendent compte d'une réarticulation fondée pour une part sur la valorisation de la performance individuelle et, d'autre part, sur l'acquisition de nouveaux styles de vie centrés sur la sécurité privée⁴ », analyse Maristella Svampa. Les urbanisations privées (« *barrios cerrados* », « *countries* » ou « *chacras*⁵ ») se multiplient : on en décomptait plus de 400 déjà, rien que dans la région métropolitaine de Buenos Aires, en 2002⁶. La fracture sociale se double ainsi d'une ségrégation géographique et d'une fracture urbaine au sein des grandes métropoles, notamment à Buenos Aires. La paupérisation engendre un sentiment d'insécurité et une culture de la peur – savamment entretenue par le discours sécuritaire de certains politiques – chez ceux qui n'ont pas les moyens de se reclure dans des quartiers privés ; les balcons de la capitale se parent peu à peu de grilles sur toute leur hauteur, protégeant des intrus tout en bouchant la vue sur l'extérieur, triste symbole des mutations sociales et urbaines de Buenos Aires au cours des années 1990. La décennie ménémiste laisse donc une société exsangue en termes de cohésion, et un bilan économique et social désastreux : en 1999, les indices de santé, d'éducation, de revenus et de qualité de vie se sont considérablement dégradés, le chômage atteint le

¹ Ricardo Aronskind, « La Argentina como negocio: razones del fracaso del experimento neoliberal », *op.cit.*, p. 183.

² Voir le chapitre 5 et tout particulièrement les travaux de Serge Paugam.

³ Voir le chapitre 5. Jacques Généreux fait d'ailleurs de la société marchande néolibérale l'archétype des dynamiques de la dissociété.

⁴ Maristella Svampa, « Liens sociaux et nouvelles formes de sociabilité : le cas de l'Argentine », *op.cit.*

⁵ Les « *chacras* » sont des villages sécurisés privés.

⁶ Maristella Svampa, *ibid.* La sociologue explique que même au sein de ces espaces fermés, il n'y a pas de véritables interactions sociales pouvant recréer un vivre-ensemble isolationniste car l'ensemble des interactions relèvent de l'échange marchand : « le collectivisme pratique atteint des limites dans la marchandisation du lien, dans le sens où celle-ci sape toute possibilité de construire un ordre basé sur la réciprocité et la solidarité. En fin de compte, au fondement de ces micro-sociétés constituées en espèces de communautés-refuges et caractérisées par l'ordre et la transparence face à une société toujours plus anomique, se trouve l'idée de marchandisation des liens sociaux. », *ibid.*

seuil inégalé de 20%, 35% de la population vit sous le seuil de pauvreté, et on compte 10% d'indigents (c'est-à-dire de personnes ne pouvant pas couvrir leurs besoins alimentaires primaires)¹. Dans ce contexte, on voit apparaître de nouvelles figures dans l'espace public comme les «*cartoneros*» fouillant les poubelles dans le but de collecter des matériaux recyclables, les «*piqueteros*» qui bloquent les routes pour réclamer du travail à partir de 1996, ou encore les manifestants des «*cacerolazos*» réclamant une hausse de leur pouvoir d'achat à coups de cuillères sur de vieilles casseroles. Or *cartoneros*, *piqueteros* et manifestants armés de casseroles sortent la plupart du temps en familles, ce qui révèle de nouvelles manières de réoccuper l'espace public, à partir de réseaux de solidarité familiaux ou de proximité, en conséquence du repli sur le privé et de l'atomisation sociale.

Par ailleurs, dès le début de son mandat, Carlos Menem poursuit les renoncements du gouvernement Alfonsín en ce qui concerne le jugement des crimes commis pendant la dictature. Loin de se contenter d'une inertie déjà pernicieuse, le chef de l'État signe en 1990 une série de décrets octroyant l'amnistie à tous ceux qui avaient pu être condamnés, dans le cadre déjà restrictif des lois de *Punto Final* et *Obediencia Debida*. L'ensemble des militaires jugés et emprisonnés les années précédentes, Videla et Massera en tête, peuvent donc rentrer chez eux. Cette impunité accordée depuis le sommet de l'État provoque une vague d'indignation, notamment dans les associations de familles des victimes et de défense des Droits de l'Homme (comme *Madres* et *Abuelas de Plaza de Mayo* ou *H.I.J.O.S*). En ce sens, sur ce terrain-là aussi, ce sont les familles qui prennent le relais de l'État pour porter une revendication de justice. Au désengagement de l'État de la question mémorielle, s'ajoute l'accumulation d'affaires de corruption qui achèvent de délégitimer la sphère politique et les institutions de la jeune démocratie.

La désaffection du politique qui en découle se greffe par ailleurs sur un contexte international qui consacre l'ère du désenchantement après la chute du mur de Berlin et l'épuisement des grandes utopies politiques. En Argentine, comme dans les autres pays occidentaux, le paradigme postmoderne assoit de nouvelles valeurs et déploie des imaginaires culturels liés à l'individualisme, aux médias de masse et à la consommation². La télévision, les drogues, la musique électronique, mais aussi les sushis et la pratique du *delivery* sont quelques-uns des attributs de cet imaginaire d'une postmodernité mondialisée, de la fête et de l'insouciance politique, de la consommation et du spectacle, qui caractérise les années 1990 et que travaillent les jeunes générations d'artistes³. Carlos Menem, au sourire

¹ Rocco Carbone et Ana Ojeda, «Estallidos: de la democracia a la depresión», in David Viñas (ed.), *Literatura argentina Siglo XX. De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, Buenos Aires, Paradiso, 2010, p. 43.

² Voir la critique faite sur ce point par Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2000.

³ Voir Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, op.cit. Précisons que nous n'avons absolument rien contre les sushis et la musique électronique mais pointons simplement les éléments nouveaux de

télégénique et au *brushing* parfait, est d'ailleurs l'incarnation de cette nouvelle hégémonie des codes de la publicité et du divertissement cathodique, jusque dans la représentation politique (par ailleurs fortement délégitimée)¹.

Néanmoins, l'entrée dans la postmodernité ne se fait pas sur les mêmes bases en Argentine (et en Amérique latine en général) et dans le reste du monde occidental : il s'agit d'une sorte de postmodernité « périphérique », qui vient déconstruire l'idéologie moderne du progrès, avant même que ces pays aient pu jouir tout à fait de la modernité. L'historienne du théâtre Beatriz Rizk parle ainsi d'une « postmodernité du sous-développement », qui dessine un imaginaire culturel spécifique à l'Amérique latine, entre consommation et précarité, abondance et manque, grands centres commerciaux et bidonvilles :

Desde la perspectiva latinoamericana, el posmodernismo se instaura en «un modernismo del subdesarrollo» de sociedades que, exceptuando un sector minoritario, viven sumidas entre los símbolos capitalistas de una modernidad que no poseen, pero a la que quieren llegar, afanosamente, aunque sea implementando medidas drásticas y a veces nocivas como han sido las generadas por el llamado neo-liberalismo, y el vacío que dejó lo que se considera como la «falla» del pensamiento utópico [...]. Este enfrentamiento, y a la vez legado, de frustrados experimentos de modernización es la base de la que se nutre el escepticismo posmodernista latinoamericano.²

Le philosophe argentin Jorge Dotti développe une idée similaire à partir du concept de « postmodernité indigente »³, qui caractériserait selon lui l'Argentine des années 1990. D'après Dotti, le caractère définitoire premier de la postmodernité est l'hégémonie de la marchandisation (ce qu'il appelle en espagnol «*lo mercantil*») en tant que noyau basique de signification et d'articulation des liens sociaux :

La correspondencia que la situación de nuestro país guarda hoy con el espíritu posmoderno – o más directamente – nuestra pertenencia a la posmodernidad planetaria tiene su justificación en la función hegemónica que ha pasado a asumir *lo mercantil* como significación básica, que impregna las categorías en conformidad a las cuales se va instituyendo nuestra nueva sociabilidad. [...] Me refiero pues a *lo mercantil* como foco ideal de irradiación de sentido, en torno al cual gira la constelación de valores, expectativas, normas de conducta y creencias en general, que conforman un tipo de sociabilidad como tal.⁴

l'imaginaire culturel des années 1990.

¹ «[...] se abrió el espacio a quienes se mimetizaron con el estilo del entretenimiento televisivo, expresando una tendencia que excedía la política argentina con ejemplos como el de Alberto Fujimori en Perú, Fernando Collor de Melo en Brasil o Silvio Berlusconi en Italia. En ese contexto, la figura de Carlos Menem con todo su pintoresquismo se construyó en la campaña de 1989 incentivando sus similitudes con los pastores mediáticos y diferenciándose de la imagen de “políticos” de sus contrincantes.», Gustavo Aprea, «El camino hacia la indignación: las jornadas de diciembre de 2001 como emergencia de un modo de construcción mediática de las crisis», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001, op.cit.*, p. 216.

² Beatriz Rizk, *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano, Tomo 1*, Lawrence, LATR Books, University of Kansas, 2011, p. 87.

³ Jorge Dotti, «Nuestra posmodernidad indigente», in *Espacios de Crítica y Producción* (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras), n° 12 (juin-juillet), 1993, p. 3-8.

⁴ *Ibid.*

Cette hégémonie de la fonction marchande dans la sociabilité et les imaginaires sociaux doit s'articuler en Argentine (comme dans les autres pays dits « périphériques ») avec un retard de développement par rapport aux pays dits « centraux ». La marginalité économique et la pauvreté d'une majorité de la population entrent ainsi en dissonance avec l'imaginaire dominant et les nouveaux standards de la sociabilité : c'est pourquoi Dotti qualifie « d'indigente » cette appropriation latino-américaine de la postmodernité.

La décennie ménémiste, en accusant l'impunité pour les crimes commis sous la Junte, et en radicalisant la libéralisation économique du pays (processus enclenché depuis la dictature militaire) agit comme un catalyseur des forces de décomposition du tissu social. Après le terrorisme d'État, l'effondrement du mythe de l'ascension sociale et du pays des classes moyennes achève de corroder le grand récit de l'unité nationale, qui explose littéralement au moment de la crise de 2001.

C. La fissure : 2001, effondrement, chaos, et après ?

En 1999, sur fond de marasme économique et de mécontentement social, l'opposition au péronisme ménémiste remporte les élections grâce à une grande coalition, «*la Alianza*» (réunissant l'UCR dont est issu le nouveau président élu, Fernando De La Rúa et le FREPASO, coalition des partis de gauche non péronistes). Mais cette alliance de circonstance, qui entend ressouder le pays autour de la lutte contre la corruption, est fragile du fait de ses dissensions internes, et ne remet pas en question les politiques libérales et la convertibilité, qui pourtant n'est plus soutenable au vu de la dette abyssale du pays et de la valeur réelle de sa monnaie. Les finances publiques continuent à se détériorer et les mesures d'austérité imposées par le FMI en échange de nouveaux prêts en 2000 ne permettent pas d'endiguer le déficit public et aggravent au contraire la récession. Craignant une prochaine et inéluctable dévaluation de la monnaie, les Argentins essaient massivement de retirer leurs dépôts en banque, suite à quoi le gouvernement décide, en décembre 2001, de bloquer les retraits d'argent (ou plus précisément de les limiter à une centaine de *pesos* par semaine, ce qui couvre tout juste les dépenses quotidiennes) : c'est le fameux «*corralito*» qui déclenche la panique et la colère de la population. La classe moyenne déclassée et atomisée semble alors se remobiliser, sous les traits notamment des «*ahorristas*» (les épargnants), lesquels font le siège des banques et occupent la rue à grands coups de casseroles, convergeant ainsi avec les classes populaires, dans une crise politique et sociale sans précédent, incarnée par le slogan «*¡Que se vayan todos, que no quede ni uno solo!*». Sebastián Pereyra analyse comment cette remise en mouvement des classes moyennes appauvries, tout en signifiant un retour à la vie de la cité, reste profondément imprégnée par le processus d'individualisation et d'atomisation sociale subi tout au long de la décennie précédente, notamment à

travers la rhétorique anti-corruption qui individualise la faute politique, plutôt que de pointer les aberrations d'un système :

[...] representó la recuperación de la capacidad de acción para vastos sectores de la población que no tenían experiencia o trayectoria previa de militancia o que se habían replegado de la actividad política durante los años 90. La salida a la calle contrastaba de modo notable con la lógica de la delegación que había sido un rasgo marcado de la relación con la política de los sectores medios a lo largo de esa década.¹

[...] El vocabulario de la corrupción en la protesta permite entender de qué modo la actividad política es percibida en términos personales, inorgánicos y finalmente no ideológicos. [...] Es difícil no reconocer en el vocabulario personal e íntimo de la corrupción algo de la experiencia individualizante que caracteriza a los sectores medios a partir de los procesos de transformación que sufrió la sociedad argentina en las últimas décadas.²

Face à la colère sociale qui embrase le pays, le président De La Rúa déclare l'état de siège le 19 décembre 2001. Mais l'effet de cette annonce coup de poing est le contraire de celui escompté : au lieu de rentrer sagement chez eux, des millions d'Argentins sortent dans la rue pour protester contre une mesure qui rappelle trop, dans l'imaginaire collectif, les années de privation de libertés, comme l'analyse Alejandro Grimson :

El fantasma de la dictadura aparece en su constelación semántica relacionada a los derechos humanos. Quienes creyeron que el 19 de diciembre las personas salieron a la calle por sus ahorros no entendieron qué significaba, para quienes se dirigían a la Plaza de Mayo, las palabras «estado de sitio». Represión y muertos era parte de un panorama masivamente rechazado, cuestión que el gobierno no comprendió y que produjo los hechos del 20 de diciembre.³

Le 20 décembre 2001, alors que la foule se presse devant le palais présidentiel, l'exécutif ordonne aux forces de l'ordre de réprimer, laissant un solde de 36 morts dans l'ensemble du pays et des centaines de blessés. Ce sinistre bilan, qui attise encore la révolte, oblige le président De La Rúa à démissionner et à s'enfuir en hélicoptère de la *Casa Rosada*, en direct devant toutes les caméras de télévision, donnant à voir de la manière la plus sensationnelle possible la vacance subite du pouvoir. Les journées du 19 et 20 décembre 2001 cristallisent ainsi dans l'imaginaire la délégitimation des institutions, la décomposition de la société et la crise terminale (économique, sociale, politique) à laquelle doit faire face le pays. La retransmission en direct à la télévision des événements y joue un rôle primordial. Pillages de magasins, répression sanglante, fuite des responsables du pouvoir : les Argentins qui ne sont pas dans la rue contemplent abasourdis devant leur téléviseur des scènes de chaos incompréhensibles. Cette « spectacularisation » du réel, appuyée sur un dispositif télévisuel niant sa

¹ Sebastián Pereyra, «El 2001 como acontecimiento y como proceso: desestructuración social y crítica de la política», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, op.cit., p. 57-58.

² *Ibid.*, p. 63.

³ Alejandro Grimson, «Los fantasmas argentinos en movimiento», op.cit., p. 36.

médiatisation (retransmission en direct, sans analyse), compte pour beaucoup dans l'élaboration d'un imaginaire du chaos qui entache durablement l'imaginaire, et que l'on va retrouver tout particulièrement dans le théâtre postérieur à 2001. Gustavo Aprea explique :

Los hechos se fueron desarrollando frente a las cámaras sin la posibilidad de un ordenamiento previo y se visibilizaron como un estallido inesperado que sólo causaba indignación. En él no había lugar para el análisis sino una necesidad imperiosa de transmitir las sensaciones que compartían azorados participantes, periodistas y audiencias.¹

Les 19 et 20 décembre deviennent ainsi le visage de la crise, avec un ensemble d'images brutales et déconcertantes qui cristallisent la décomposition de tous les cadres du faire-société. Germán J. Pérez analyse comment cet imaginaire du chaos transparait dans la manière dont beaucoup d'Argentins décrivent ces journées à partir de l'expression «quilombo»². Le «quilombo», qui a même été théorisé politiquement par Ernesto Laclau³, c'est la grande dislocation de l'ordre établi, comme l'analyse Germán J. Pérez :

Esa forma abismal de destitución de los vínculos que regulan la convivencia social es lo que se connota cuando se habla del quilombo. Y la Argentina fue un quilombo en aquellos meses de diciembre de 2001 y enero de 2002. Vínculos sociales básicos, elementales, fueron desarticulados.⁴

Parmi ces cadres élémentaires de la vie sociale qui s'effondrent, il y a la représentation politique, mais aussi la monnaie par exemple, dont le caractère fiduciaire repose sur la confiance collective dans l'institution : «una moneda supone siempre la confianza de la comunidad que la utiliza; más aún, [...] toda moneda es en realidad confianza, en la medida en que ella expresa una forma de relación de la comunidad consigo misma»⁵, écrit la sociologue Mariana Luzzi dont la thèse s'attèle à démontrer comment la perte de confiance en la monnaie dégrade l'appartenance sociale⁶. Cet effondrement et son imagerie du chaos, accompagnés d'une réelle paupérisation massive (54,3% de la population vit sous le seuil de pauvreté début 2002, dans un pays où la pauvreté urbaine en 1970 était

¹ Gustavo Aprea, «El camino hacia la indignación: las jornadas de diciembre de 2001 como emergencia de un modo de construcción mediática de las crisis», *op.cit.*, p. 218-219.

² Le mot «quilombo», qui désigne au départ les communautés d'esclaves «cimarrons» (s'étant enfuis), renvoie en Argentine d'abord au monde de la prostitution (on appréciera le racisme du glissement sémantique), puis à l'idée d'un grand désordre, d'un chamboulement total, du chaos. Le «quilombo», c'est le «bordel» dans tous les sens du terme en langage familier, c'est la «chienlit» pour paraphraser un célèbre homme d'État français et appuyer la connotation politique du mot.

³ Voir Ernesto Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

⁴ Germán J. Pérez, «El quilombo y la huella. Dimensiones sociopolíticas del disloque», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, *op.cit.*, p. 104.

⁵ Mariana Luzzi, «La moneda en cuestión: del estallido de la convertibilidad a las discusiones sobre el "cepo cambiario"», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, *op.cit.*, p. 195.

⁶ Mariana Luzzi, *La monnaie en question : pratiques et conflits à propos de l'argent lors de la crise de 2001 en Argentine*, thèse de sociologie inédite dirigée par Monique de Saint-Martin et soutenue à l'EHESS en 2012.

estimée à seulement 3%¹⁾ engendre un sentiment de fragilité et de grande incertitude chez les individus : cela défait les dernières mailles d'un tissu social déjà fortement effiloché depuis 1976. En ce sens, la crise de 2001 marque une inflexion majeure dans l'histoire récente de l'Argentine : c'est une fissure profonde qui donne corps à un long processus de dislocation du lien social, mais c'est aussi une brèche par laquelle d'autres manières de retisser ce lien peuvent se faire jour. Comme dans le grotesque carnavalesque (qu'évoque d'ailleurs aussi le chaos du «quilombo»²⁾, l'effondrement peut être synonyme d'un certain renouveau. En ce sens, Maristella Svampa écrit :

[...] la Argentina se deslizó por la crisis política, económica y social más grave de su historia reciente, al tiempo que se descubrió como una sociedad profundamente movilizadora, que aspiraba a recuperar su capacidad de acción, a partir de la creación de lazos de cooperación y solidaridad, fuertemente socavados luego de una larga década de neoliberalismo.³

[...] diciembre de 2001 abrió la posibilidad de pensar la dinámica de lo social desde una nueva clave, a través del análisis de los procesos, no sólo de descomposición sino también de recomposición de los lazos sociales, mediante el surgimiento de nuevas formas de solidaridad. Ciertamente es que finalmente no hubo recomposición política «desde abajo», pero el tejido social organizativo del país cambió.⁴

La sociologue fait allusion à la rupture du consensus néo-libéral qui permet l'émergence d'une nouvelle génération militante, remettant à l'agenda politique une rhétorique de l'émancipation qui avait été stigmatisée, voire enterrée, par le grand récit de la fin de l'histoire et de la postmodernité⁵. Elle évoque également l'apparition de nouveaux acteurs qui essaient de retisser du lien social, « par le bas », par des modes d'organisation alternatifs, très ancrés localement. Ainsi voit-on fleurir à l'échelle des quartiers ou des villages une multitude d'initiatives autogérées, comme des clubs de troc, des assemblées de quartier ou diverses associations coopératives (notamment les «*fábricas recuperadas*»)⁶. C'est d'ailleurs dans ce contexte de retissage local du lien social que se multiplient les groupes de théâtre communautaire. Rocco Carbone et Ana Ojeda synthétisent :

El colapso de 2001 reveló una profunda crisis de la Argentina que se manifestó en una situación de desintegración de la economía, la sociedad y el Estado. En el marco de esta crisis se generaron,

¹ Voir Denis Merklen, « Le quartier et la barricade : le local comme lieu de repli et base du rapport au politique dans la révolte populaire en Argentine », *L'homme et la société*, n° 143-144, 2002/1, p. 143-164.

² Voir Germán J. Pérez, «El quilombo y la huella. Dimensiones sociopolíticas del disloque», *op.cit.*

³ Maristella Svampa, «Tras las lecturas y las huellas de diciembre de 2001», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, *op.cit.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Bien que la postmodernité revendique la fin des grands récits, il nous semble qu'il s'agit-là justement d'un autre grand récit qui, comme les autres, peut être déconstruit. C'est là un des paradoxes intéressants de la postmodernité.

⁶ Pour plus de détails sur le caractère local, communautaire et « assembléaire » de ces nouveaux mouvements, voir Maristella Svampa, «A cinco años del 19/20 de diciembre», *op.cit.* : «una de las grandes características de las movilizaciones sociales hoy, aquí y en otros países de América latina, es precisamente su carácter territorial, manifiesta en la defensa y recreación del barrio, del medio ambiente, de la comunidad. [...] Por último, está la forma asamblea, que ha cobrado centralidad y parece anunciarse como nuevo paradigma de la política». Sur les clubs de troc, voir tout particulièrement Maristella Svampa, « Liens sociaux et nouvelles formes de sociabilité : le cas de l'Argentine », *op.cit.*

sin embargo, una diversidad de nuevas respuestas populares que implicaron prácticas colectivas multidimensionales de solidaridad, luchas reivindicatorias, democracia directa e intervención política.¹

À ces nouvelles manières de recréer un être-ensemble « par le bas », s'ajoute, à partir de 2003, une reconstruction « par le haut » de la cohésion nationale. Après des mois d'instabilité politique (suite à la démission de De La Rúa, trois présidents se succèdent en quelques mois), marqués notamment par la dévaluation du *pesos* (qui fait perdre aux «*ahorristas*» leurs économies) ainsi que la suspension de paiement de la dette extérieure, le péroniste Nestor Kirchner accède à la présidence, avec seulement 23% des suffrages, après le retrait de son principal adversaire, Carlos Menem (lui aussi péroniste, mais tendance ultra-libérale) qui espérait faire son grand retour, mais abandonne le deuxième tour au vu des sondages défavorables. Malgré la faible légitimité que lui octroyait cette élection à demi-avortée, Kirchner se démarque de ses prédécesseurs en changeant radicalement de politique économique et sociale, et en osant affronter la question de la mémoire de la dictature. Après avoir demandé pardon au nom de l'État pour les actes commis pendant la Junte, il abroge les décrets et lois d'impunité, ce qui permet de trainer de nouveau sur le banc des accusés les personnes impliquées dans ces crimes. C'est le début d'une série de procès qui ne sont toujours pas terminés aujourd'hui, mais qui ont déjà permis la condamnation d'un grand nombre de tortionnaires et responsables militaires (Videla meurt ainsi en prison en 2013 par exemple). En matière de politique mémorielle, les trois gouvernements Kirchner (mandat de Nestor Kirchner 2003-2007, puis double mandat de Cristina Fernández de Kirchner 2007-2011 et 2011-2015) soutiennent également activement, en termes de communication comme de financement, les associations de défense des Droits de l'Homme et leurs diverses initiatives (notamment le cycle *Teatro x la Identidad*). Par ailleurs, le kirchnerisme renoue avec une rhétorique nationaliste et populiste héritée du péronisme historique. Dans l'optique de ressouder la nation autour d'une identité commune et d'un grand récit collectif (les ingrédients du récit national traditionnel ayant été mis à mal par la dictature puis l'effondrement économique²), on assiste à l'élaboration d'une nouvelle geste nationale à partir de la mise en récit de la crise de 2001 comme une grande révolte populaire contre l'ordre néolibéral mondialisé. C'est ce qu'expliquent Eduardo Rinesi et Gerardo Aboy Carlés :

¹ Rocco Carbone et Ana Ojeda, «Estallidos: de la democracia a la depresión», *op.cit.*, p. 50.

² Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises au cours de ce travail, deux ingrédients majeurs du récit national argentin étaient d'une part, l'axe civilisation/barbarie et le mythe du «*crisol de razas*» (voir le chapitre 6) et, d'autre part, le mythe du pays des classes moyenne et de l'ascension sociale. Le premier se trouve sérieusement mis à mal par la dictature, quand la barbarie se découvre au cœur même de l'État supposément civilisateur, et le second s'effrite avec l'effondrement économique et la « latino-américanisation » de la société.

Como narrativa de la reconstrucción, sostiene la necesidad de dar una consistencia mayor a esta mayoría de ciudadanos disconformes y desencantados, de hacer de ellos [...] un pueblo, y de construir ese sujeto colectivo, popular, desde arriba, desde el Estado.¹

Ese fue el desafío de Nestor Kirchner: construir un poder prácticamente desde la nada. Su narrativa acerca del pasado de corto y largo plazo parasitó el convulsionado estado de ánimo que emergió en la crisis. Hizo del heterogéneo clamor de 2001 con sus claroscuros, sus víctimas y beneficiarios de los 90 en las calles, la epopeya unitaria de un pueblo que se habría rebelado contra un pasado ominoso en el que a las políticas dictatoriales habían seguido las claudicaciones de la democracia. [...] el estallido local se convirtió en gesta nacional.²

Cette nouvelle narration permet de donner du sens à un événement qui était avant tout perçu sous le signe du chaos : la mise en récit est une mise en ordre (rassurante) de l'histoire, qui ouvre aussi la possibilité de ressaisir le passé et de refonder une cohésion sur un nouvel acte fondateur. Nous verrons d'ailleurs dans le chapitre 10, comment dans certaines tendances du théâtre postérieur à 2001, on observe un retour à un drame plus traditionnel, à une organisation classique de l'action, qui témoigne aussi, à notre sens, de ce besoin de remise en ordre du réel après l'effondrement. Si la période kirchnériste réussit une forme de relance du pays, sur le plan politique, économique, mais aussi en ce qui concerne la cohésion sociale, ce bilan est bien entendu à nuancer. Le « retour à la normale » qu'a signifié la première présidence des Kirchner a pu phagocyter ou stériliser une partie des protestations spontanées et des pratiques communautaires « par le bas » qui avait émergé avec la crise³. Pour autant, les contestations restent nombreuses et les critiques faites au pouvoir kirchnériste sont légion (à commencer par les affaires de corruption) – bien que nous n'ayons pas l'opportunité de nous y étendre dans le cadre de ce travail de thèse –, ce qui conduit à la défaite électorale du *Frente para la Victoria* (coalition menée par les péronistes kirchnéristes), en 2015, face au libéral et conservateur Mauricio Macri.

¹ Eduardo Rinesi, «¡Qué cosa, la cosa pública!», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, op.cit., p. 77.

² Gerardo Aboy Carlés, «Después del derrumbe. Avatares de una reconstrucción enraizada en la recuperación democrática», in Sebastián Pereyra, Gabriel Vommaro et Germán J. Pérez (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, op.cit., p. 82-83.

³ Maristella Svampa dénonce par exemple une stratégie visant l'hégémonie idéologique et pratiquant une forme de « démonisation » des luttes politiques et syndicales des adversaires. Voir Maristella Svampa, «A cinco años del 19/20 de diciembre», op.cit.

II. Changements dramaturgiques : enjeux d'une rupture générationnelle

« J'appartiens à une génération d'acteurs-auteurs-metteurs en scène qui a très peu de relations avec le passé immédiat du théâtre argentin. Notre génération est en rupture avec lui. Nous ne trouvons pas nos pères de théâtre dans notre pays. Chaque génération d'artistes est différente et souvent opposée esthétiquement à la précédente et presque toujours pour des raisons politiques. Ma génération a commencé à travailler quand la dictature militaire n'existait plus. »¹

Rafael Spregelburd

Tout en revendiquant toujours leur appartenance au « théâtre indépendant », les artistes qui commencent à travailler après 1983 clament haut et fort leur sentiment de rupture avec la génération précédente, comme en atteste la déclaration de Rafael Spregelburd en épigraphe. Alors que *Teatro Abierto* avait été en 1981, puis 1982, un grand moment de cohésion du mouvement indépendant, qui serrait les rangs autour du cycle pour faire face à la dictature, le retour à la démocratie est marqué par un éclatement de ce champ théâtral, et surtout par une fracture profonde entre les artistes consacrés – qui ont directement subi la censure ou la répression des années 1970 – et les artistes émergents qui vitupèrent la tradition théâtrale (avec ses codes esthétiques et éthiques). « *Lema: cuestionar la tradición. Los jóvenes no tenemos la culpa de que el típico teatro argentino, costumbrista, alegórico y prestigioso, agonice mientras el público se acostumbra a participar con su aburrimiento* »², écrit encore Spregelburd du haut de ses vingt ans, dans les années 1990. Si cette vision du « vieux » théâtre est quelque peu caricaturale (nous avons pu constater dans la partie précédente que la tradition argentine n'est pas faite seulement d'allégories floklorisantes), elle a le mérite de désigner clairement ce que rejette la nouvelle génération : une certaine esthétique réaliste d'une part (la peinture de mœurs conspuée par Spregelburd), et un impératif politique d'autre part (caricaturé ici sous les traits de l'allégorie). La sensation de n'avoir pas de « pères » ou de modèles artistiques, *leit motiv* des jeunes artistes, exprime le refus de perpétuer cette tradition nationale, propre au contexte argentin, mais entre aussi en résonance avec certaines tendances de l'ère postmoderne comme la revendication d'une auto-détermination des individus, ou la remise en cause d'une forme de paternalisme vertical vis-à-vis du

¹ Rafael Spregelburd, entretien avec Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 77.

² Entretien avec Rafael Spregelburd, *Clarín, Sí. Suplemento joven*, Sección «Última generación», 17 novembre 1995, p. 7.

spectateur dans le théâtre à prétentions politiques. Si chaque génération cherche effectivement à s'émanciper de la précédente, cette cassure est particulièrement aiguë dans l'Argentine de post-dictature où les jeunes générations se livrent à un parricide symbolique. Le sentiment d'être orphelin ou le bannissement de toute figure paternelle, outre les échos postmodernes liés à la chute des discours d'autorité, rappellent ainsi le contexte propre à la post-dictature argentine, avec ses transmissions brisées et sa perte de confiance en l'État (que projettent aussi les fictions théâtrales dans leurs images familiales, comme nous le verrons au chapitre suivant). Ricardo Bartís, figure de proue de la nouvelle génération, lie ainsi explicitement l'expérience de la rénovation théâtrale à la rupture traumatique qu'a constitué la dictature : «*La dictadura favoreció – y lo digo horrorosamente –, porque quebró todo, produjo una sensación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir*»¹. En ce sens, même si plusieurs générations de « jeunes » se sont succédé depuis 1983 (Bartís lui-même a aujourd'hui 70 ans), il y aurait bien une rupture matricielle entre dramaturges d'avant-dictature et artistes de post-dictature.

Comment s'articule cette fracture générationnelle, sur un plan esthétique dans les pratiques théâtrales, mais aussi dans les discours de légitimation ? Sur quoi se fonde-telle ? Comment s'inscrit-elle dans une dynamique de rénovation dramaturgique touchant, à des degrés divers, l'ensemble du théâtre occidental, tout en ayant des spécificités locales ? Enfin, ce « grand fossé » générationnel est-il aussi profond que pourrait le laisser penser la radicalité des discours de part et d'autre ?

A. Vers une autre conception de la dramaturgie

La tradition du théâtre indépendant argentin, telle qu'elle s'est déployée jusqu'à la fin de la dictature militaire, donne une prépondérance fondamentale au texte. Même la mise en scène très novatrice de *Telarañas* de Pavlovsky par Alberto Ure en 1977, qui met en place un travail inédit sur les intensités des acteurs, reste basée sur un texte, écrit et même publié avant les premières répétitions. Ce texto-centrisme, qui met en avant la figure de l'auteur-dramaturge, est la première cible des jeunes artistes qui vont refuser cette étiquette, et la pratique de « l'auteur-en-chambre »². Il en résulte une ouverture du concept même de dramaturgie, qui s'émancipe peu à peu du texte pour s'enraciner dans le plateau. Ce glissement de la chambre à la scène s'accompagne d'une remise en cause des grandes

¹ Ricardo Bartís, in Jorge Dubatti, «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar», *Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro*, n° 16, janvier-avril 2006, p. 19.

² Nous empruntons cette expression à Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 305.

traditions esthétiques du théâtre argentin, telles que le réalisme social ou le *grotesco criollo*¹, et transforme profondément les pratiques théâtrales locales. Cette révolution copernicienne dans le champ du théâtre indépendant s'est opérée en plusieurs étapes, depuis l'apparition d'une théâtralité alternative dans le circuit *under* jusqu'à la consolidation d'un nouveau canon encensé par la critique, les chercheurs et les festivals internationaux. À défaut de pouvoir nous attarder sur ces différentes étapes, nous renvoyons à l'excellente thèse de Florencia Dansilio consacrée à l'analyse sociologique de cette rupture², pour nous concentrer sur l'essentiel des transformations dramaturgiques que nous observerons ensuite dans les œuvres, dans le chapitre suivant.

a. La *movida under* : performances et spectacles post-dramatiques pendant la transition

Les prémisses du changement dramaturgique apparaissent au début des années 1980, peu avant la fin de la dictature, non pas dans les lieux fréquentés par les artistes du théâtre indépendant (comme le théâtre Payró, le Teatro del Pueblo ou le Picadero où débute *Teatro Abierto*), mais dans des espaces hybrides (entre le cabaret et la salle de spectacle, comme le Café Einstein créé en 1982), que Florencia Dansilio appelle des « interstices urbains »³, hauts lieux d'une vie nocturne souterraine pour une jeunesse qui étouffe sous une dictature agonisante. Avec le retour à la démocratie, on assiste à une floraison de ces espaces non conventionnels qui conforment ce qu'on appelle alors la « *movida underground* » portègne⁴, dont la programmation est profondément éclectique (groupes de rock, numéros de variété, sketches humoristiques, performances en tout genre) et le public éminemment jeune. Le Parakultural, créé en 1986, est sans doute le lieu le plus emblématique de ce mouvement, caractérisé par une culture de la fête et la désacralisation de la pratique théâtrale. Longtemps ignoré par la critique et la recherche, il s'avère que c'est pourtant là que s'est cristallisée une contre-culture

¹ Pour mémoire, le terme « créole » (« *criollo* »), dans le contexte latino-américain, signifie « national », par opposition à ce qui vient d'Espagne, métropole de l'ancien empire espagnol. Si le terme est directement hérité de la période coloniale, il n'a pas les mêmes connotations que le terme « créole » en français. Sur le genre du *grotesco criollo*, voir le chapitre 8.

² Florencia Dansilio distingue en particulier trois moments dans ce qu'elle appelle la « grammaire de la rupture esthétique » : « la disruption » dans les salles de l'*under* des années 1980, la « construction disruptive » au début des années 1990 avec l'affirmation de figures fortes dont la légitimité est croissante, et enfin la « capitalisation de la rupture » à la fin des années 1990 quand ces pratiques sont intégrées et réappropriées par de nouvelles générations. Elle propose par ailleurs une analyse fine des « cercles de célébration » du théâtre argentin (critiques, chercheurs, programmeurs) qui accompagnent la rupture esthétique, *Ibid.*

³ Florencia Dansilio, « Éroder les limites de la représentation. Scènes du politique dans le théâtre argentin de l'après-dictature », in Etienne Tassin (ed.), *Les politiques du praticable. Scénographies publiques et chorographies politiques*, *Revue Tumultes*, n° 42, 2014, pp. 165-180.

⁴ Le terme « *movida* » est une référence explicite à la « *movida* » espagnole, mouvement culturel alternatif pendant la transition post-franquiste (de 1975 au milieu des années 1980), tandis que le terme « *underground* » opère une filiation avec la contre-culture nord-américaine et notamment new-yorkaise.

bouillonnante, bouleversant les codes traditionnels de la représentation théâtrale, alors que le théâtre indépendant classique souffrait d'une certaine paralysie suite à la perte de l'ennemi immédiat que constituait la dictature¹. La figure paradigmatique de cette «*movida underground*» qui met sur le devant de la scène une théâtralité performative, basée sur l'improvisation et l'interaction avec le public, c'est Batato Barea qui refusait d'ailleurs l'appellation de comédien pour lui préférer celle de « clown travesti ». Personnage haut en couleur, au sens propre comme au figuré (puisqu'il puise dans une esthétique kitsch parfois qualifiée de « néobarroque »²), Batato Barea incarne ce refus des conventions théâtrales et de la représentation dramatique : il fait du corps du performer l'épicentre d'une théâtralité envisagée comme un « corps-à-corps » spontané et imprévisible avec le public. Déambulant la plupart du temps entre des spectateurs indisciplinés, Batato Barea et ses acolytes du Parakultural (Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, le quatuor féminin des Gambas al Ajillo ou encore le groupe des Macocos, pour ne citer que les plus connus) abolissent la séparation scène-salle et déconstruisent tous les paramètres du drame (personnages, intrigue, *mimésis*...etc.), dans des spectacles hybrides³ que l'on pourrait qualifier de « postdramatiques », selon le concept forgé par Hans-Thies Lehmann⁴. Ceux-ci partent d'un canevas ou d'une partition dramatique plus ou moins développés en amont, basés parfois sur le collage et l'intertextualité (*Los perros comen huesos* de Batato Barea est ainsi construit autour de poèmes d'Alejandra Pizarnik) : il n'y pas un rejet absolu des textes, mais du textocentrisme, du drame et de la rigidité de la représentation. Si les spectacles n'avaient pas toujours une qualité exemplaire au Parakultural, certains artistes comme Batato Barea ont monté des spectacles véritablement expérimentaux, rénovant complètement le concept de dramaturgie, et qui ont même été joué, parallèlement à leur trajectoire *underground*, dans des temples du théâtre public comme le San Martín ou le Cervantes.

Outre ce pilonnage des conventions dramatiques, les artistes de *l'under* bouleversent la pratique du jeu : balayant Stanislavski, Lee Strasberg et leurs méthodes encore hégémoniques dans le milieu théâtral indépendant, ils pratiquent toutes les hybridations (clown, cirque, danse, musique, chant, récit

¹ Ce moment d'essoufflement du théâtre indépendant traditionnel au retour de la démocratie s'observe notamment dans l'épuisement progressif des cycles *Teatro Abierto*, dont le dernier a lieu en 1985. Le désarroi momentané des artistes engagés ayant perdu leur ennemi immédiat est également l'objet d'un article de Pavlovsky intitulé « ¿Y ahora qué escribo, mamá? » dans *Clarín* en 1984. Cette dynamique de débrayage est par ailleurs soulignée par l'historiographie théâtrale argentine qui en conclut d'abord à une paralysie générale du théâtre, car le mouvement *under* est longtemps resté sous les radars de la critique. Voir Osvaldo Pellettieri (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol 5 : *El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna, 2001, ainsi que Gerardo Fernández, « Historias para ser contadas », *op.cit.*

² Voir Beatriz Trastoy et Perla Zayas de Lima, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC de la Universidad de Buenos Aires, 1997.

³ Outre les sketches et numéros, on peut citer des spectacles de plus grande envergure comme *Los perros comen huesos* de Batato Barea, créé au Teatro San Martín en 1986, puis joué au Parakultural, *La historia del teatro* (1989) du même Batato Barea, ou bien *Macocos, mujeres y rock* du groupe Los Macocos, créé en 1989.

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

autobiographique...etc.) et se réapproprient des formes de jeu populaire, fondées sur une poétique de l'excès et les débordements du corps. «*En este marco, la tendencia comunicativa de la representación corporal del teatro moderno fue sustituida por otra expresiva que mostró los cuerpos en su dimensión física, sensual y fisiológica, tematizando y exhibiendo sus enfermedades y diformidades*»¹, analyse María Florencia Heredia.



Figure 36 - Batato Barea dans *La historia del teatro* (1989) au Teatro Cervantes (2ème photo) et au Centro Cultural Ricardo Rojas en 1991 (3ème photo)²



Figure 37 - *Las Gambas al ajillo*³

L'importance de la présence scénique – affûtée dans la performance – est également liée à la précarité de ces espaces non-conventionnels, comme l'explique Florencia Dansilio : « dans ces lieux

¹ María Florencia Heredia, «Desplazamientos corporales en la década del ochenta: el teatro de la parodia y el cuestionamiento», in Osvaldo Pellettieri (ed.), *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008, p. 296.

² Source : Centro Cultural Recoleta.

³ Source : Conicet. Parmi les Gambas al ajillo, il faut noter la présence de María José Gabin qui joue les personnages féminins dans *Postales Argentinas* (1989) de Ricardo Bartís, que nous analyserons dans le chapitre suivant.

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 »¹. Or ces espaces alternatifs de production et de réception, qui conditionnent non seulement le jeu des comédiens, mais aussi la scénographie, la dramaturgie et même certaines thématiques, deviennent ensuite une des caractéristiques saillantes du théâtre argentin contemporain, avec la floraison progressive de petites salles dans les années 1990 puis 2000, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce chapitre. C'est donc aussi dans *l'under* que se développe cette capacité à utiliser la précarité et les contraintes matérielles de l'espace pour en faire les ingrédients de la théâtralité, habileté qui fera florès ensuite dans le circuit *off* du théâtre indépendant. L'esprit de fête qui imprègne et dépasse les spectacles (les Macocos organisaient d'ailleurs littéralement des fêtes, les «*bacanales macocales*», en marge de leurs performances²) contribue à désacraliser l'événement théâtral qui était jusque-là considéré comme un « Art » (avec toute la gravité solennelle que concède l'aura artistique), et associé en plus en Argentine à un discours épique sur la résistance face à la dictature, on ne peut plus éloigné des attributs du divertissement. Pour toutes ces raisons, la *movida under* est une charnière fondamentale dans l'histoire récente du théâtre argentin. Les artistes qui vont vertébrer ensuite ce renouveau théâtral avec des dramaturgies plus complexes (comme Ricardo Bartís et Daniel Veronese, entre autres) sont tous redevables de ce virage inaugural : certains ont débuté sur les planches du Parakultural (comme Vivi Tellas, María José Gabin ou Pompeyo Audivert), d'autres ont travaillé avec des figures de *l'under*, tous ont été spectateurs, profondément marqués, puis portés par ce vent nouveau soufflant sur les planches portègues pendant la transition démocratique.

b. Du dramaturge aux «teatristas» : développement des dramaturgies de plateau

À la fin des années 1980, les changements apportés par la *movida under*, en termes de déconstruction du drame, décentrement du texte, théâtralité performative, désacralisation du théâtre et transformation du jeu de l'acteur, sont réappropriés par d'autres artistes qui poursuivent la dynamique de rénovation théâtrale en théorisant ces ruptures et en développant des poétiques singulières, basées sur des processus d'expérimentation au long cours. Ricardo Bartís est sans doute la figure qui incarne

¹ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 205.

² Voir Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, *op.cit.*, p. 241.

le mieux cette cristallisation de la rupture. Alors que les performers de *l'under* se concentraient surtout sur l'expérience théâtrale, dans le *hic et nunc* de la rencontre avec le public, la démarche expérimentale de Bartís accorde une importance inédite aux processus de création et aux répétitions. Ce déplacement de focale permet de transposer certains enjeux de la performance (comme l'improvisation, le corps comme support de la théâtralité, le rôle central du comédien) à un processus de création de longue durée. S'il ne s'agit plus d'improviser devant les spectateurs, l'élaboration de l'œuvre se conçoit comme un processus hasardeux, collectif, sans cesse en mouvement, résultant des interactions constantes entre les artistes, et dont l'issue est inconnue des comédiens comme du dramaturge-metteur en scène. Le caractère fondamentalement imprévisible, ouvert et collectif du processus de création prolonge ainsi les improvisations des artistes de *l'under* et inaugure une forme de dramaturgie de plateau, pensée non seulement pour la scène, mais surtout depuis la scène. Cette centralité du plateau est si forte chez Bartís que souvent il n'y a même pas de support écrit pour les spectacles. Ainsi, quand Jorge Dubatti lui propose d'éditer *Postales Argentinas* (création emblématique que nous analyserons dans le chapitre 10), Bartís révèle qu'il n'y a aucun texte (à peine quelques notes sur les répétitions¹) et se montre réticent à l'idée même de publication : pour lui, explique-t-il, réduire l'œuvre théâtrale à son texte serait aussi dénué de sens que de publier uniquement le schéma technique de la création lumières.

Siento el texto tan ajeno a mí como si fuera separado, por ejemplo, el elemento de la luz, como si me propusieran transmitir el diseño de la iluminación de ese espectáculo, porque a alguien le podría interesar el tratamiento de la luz. Es un tanto extremo pero es casi la sensación de que quedaría muy reducido mi trabajo, quedaría colocado en un lugar de autor o de dramaturgo, y esa no es mi forma de ubicarme en el teatro [...].² – déclare Bartís.

Para Ricardo Bartís, el teatro es una experiencia efímera. Inmediatez e intensidad vital, que acontece en los cuerpos de los actores, en el convivio y en el encuentro de presencias. Bartís asimila la percepción teatral a la del devenir de nuestro régimen de experiencia real. El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo espectáculo nace con «fecha de vencimiento», como la experiencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla. [...] No hay teatro ni antes ni después del acontecimiento teatral – dentro de él, los ensayos.³ – explique Jorge Dubatti.

La pratique de Bartís met donc au centre de l'expérimentation et de la création théâtrales le jeu du comédien. Celui-ci est envisagé non pas comme un interprète, mais comme un co-créateur de l'œuvre : tout comme une plante peut s'enrouler autour de son tuteur, la création doit profondément

¹ Dubatti les appelle en espagnol des «registros de ensayo» et les a publiés comme des « pré-textes » pouvant servir une critique génétique dans Ricardo Bartís, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Jorge Dubatti (ed.), Buenos Aires, Atuel, 2003, p. 67-86.

² Ricardo Bartís, «Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego», *Conjunto* n° 111, octobre-décembre 1998, p. 84-86.

³ Jorge Dubatti, «Teatro perdido», in Ricardo Bartís, *Cancha con niebla. Teatro perdido : fragmentos, op.cit.*, p. 7.

s'enraciner dans le comédien, dans son corps, dans ses affects, dans ses potentialités expressives. En ce sens, l'acteur n'est pas un simple vecteur de la partition dramatique, mais son support inaliénable : il est indissociable de la création et irremplaçable. Écartant toute méthode de jeu prédéfinie, Bartís invite ainsi ses comédiens à générer leur propre langage pour construire ensemble, au fil de mois voire d'années de répétitions, une poétique singulière.

Même de façon confuse, nous comprenions déjà que le jeu est pure superficie, laquelle diffuse des discours émotionnels, rythmiques, énergétiques, qui ont autant de valeur que la parole. C'est ça que les spectateurs viennent voir et pas se gaver de la fable, de l'histoire, qui n'est qu'une excuse. Le jeu produit plusieurs discours. Il y a celui de la narration ou du personnage ou de l'histoire, mais on est bien obligé de produire un autre discours, poétique.¹ – raconte Ricardo Bartís.

Bartís développe et théorise ainsi ce qu'il appelle le « théâtre d'états » («*teatro de estados*»), fondant la théâtralité sur les affects et les intensités qui traversent le comédien. Outre les apports indubitables du théâtre performatif de *l'under*², il y a là une filiation directe avec le « théâtre d'intensités » d'Eduardo Pavlovsky, tel que nous l'avons étudié dans la partie précédente. Or il n'est pas anodin que l'une des premières pièces que Bartís ait montée soit justement *Telarañas* en 1985. Tout en clamant haut et fort son désir de rupture avec la génération antérieure et en poussant plus loin que ses aînés la déconstruction du drame et du texte, Bartís s'inscrit, par ce choix, dans la lignée des expérimentations de Pavlovsky dont il radicalise, d'une certaine manière, les postulats esthétiques. Son «*teatro de estados*», fondé sur la création collective, l'intensité et la présence scénique, est ainsi la première théorisation d'une dramaturgie de plateau en Argentine. La focalisation sur les intensités et les énergies qui se dégagent dans l'événement théâtral rappelle aussi le « théâtre énergétique » que Jean-François Lyotard appelait de ses vœux³, et marque ainsi une filiation avec les esthétiques postmodernes. Dans ces nouveaux paramètres de création, le dramaturge-metteur en scène s'efface derrière les comédiens : son rôle est de proposer un champ d'idées, des points d'amarrage pour les improvisations (textes, mythes...), puis de trouver le rythme de la pièce et le juste agencement. Autrement dit, il est avant tout un articulateur, un agent de liaison qui travaille à partir de la matière dramatique apportée par les acteurs (et non l'inverse).

El director es el responsable de la combinatoria de todas las fuerzas o elementos de aquello que se produce en el escenario. Es el que intenta generar el ritmo, no lo digo de manera únicamente

¹ Ricardo Bartís, entretien avec Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, op.cit., p. 26.

² « [...] c'est pendant les années 1980, et notamment par le biais du théâtre *under*, que s'est élaboré un "nouvel acteur" à Buenos Aires, 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 ou la scénographie). », écrit Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 438.

³ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 95-98.

musical, sino digo el ritmo como idea teatral, las combinatorias entre el tiempo y el espacio, y sobre todo las relaciones de lenguaje de la actuación [...]. Por otro lado formula o plantea un campo de ideas, ya sea en relación a un texto, a una novela, a ideas, y propone tomar caminos laterales, indirectos, multiplicar esas ideas y los rebotes dan otras ideas, pero sobre todo producir materialidad escénica, temperatura, gestos, ritmos, que se van seleccionando.¹ – écrit Bartís.

Ce processus de création enraciné sur le plateau suppose de longues périodes de répétitions, impossibles à délimiter à l'avance (entre un an et demi et deux ans en moyenne pour Bartís), ainsi qu'une incertitude fondamentale : on fixe un point de départ, mais le cap lui est toujours en mouvement, dans une démarche opposée à la mise en scène du texte où l'horizon est circonscrit par celui-ci. En ce sens, Bartís qui établit souvent des parallélismes entre le théâtre et le football², compare le processus de création à un terrain couvert de brumes («*una cancha neblinosa*»³) :

El fútbol: mucha pasión, mucha teatralidad. [...] A veces hay niebla en la cancha. Se hace difícil «jugar». Las distancias cambian. Se cree estar haciendo un juego y en realidad está pasando otra cosa. [...] Es una sensación que me ha acompañado siempre en la producción, en los ensayos: si se trata del juego que conozco, o si es otro juego, que se impone. Si uno es arrojado a otro lugar que puede tener consecuencias imprevistas para uno. Siempre he pensado que el teatro, la actuación y la dirección, no se eligen, sino más bien se padecen.⁴

Cette indétermination fondamentale du processus de création porte presque en elle-même des formes de théâtre post-dramatique, puisqu'on ne fait pas directement appel aux paramètres traditionnels du drame (personnages, intrigue...) pour structurer la création. Des personnages peuvent s'esquisser à mesure que l'on avance en terrain brumeux, ou pas, car ce n'est pas là l'essentiel de la théâtralité.

Hay un teatro dominante, [...] un teatro con personajes y límites precisos tanto físicos como emocionales en relación con un modelo de lo real, de lo dado como lo real. Los personajes cuentan una historia, éste es el relato. El relato preexiste al cuerpo del actor. [...] El pensamiento teatral que viene de la actuación tiene que ver más con el instante, con que no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único. En realidad se va al teatro, no tanto a que le cuenten una historia, sino ver a actuar.⁵ – déclare encore Bartís.

L'influence des théories et de la pratique de Bartís sur le milieu indépendant a été fondamentale car la plupart des artistes du théâtre argentin contemporain sont passés par les ateliers de son théâtre,

¹ Ricardo Bartís, «La seriedad y la mueca de la muerte», entretien avec Jorge Dubatti, 18 octobre 2002, publié dans *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 115.

² C'est en référence au football, capable de produire massivement cohésion, affects et intensités (comme idéalement le théâtre) qu'il nomme son théâtre le «Sportivo Teatral». Ce parallélisme entre les intensités du football et celles de la théâtralité n'est pas sans rappeler, là encore, le travail de Pavlovsky, et en particulier *Telarañas* (voir les chapitres 7 et 8).

³ Ricardo Bartís, «Conexión de mundos», entretien avec Jorge Dubatti, 20 mars 2002, publié dans *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

⁵ Ricardo Bartís, «Diálogo con Ricardo Bartís», in Pablo Garrofe (dir.), *El leer en el habla*, Buenos Aires, Altamira, 2000, p. 13-26, texte reproduit sous le titre «Contra el teatro de representación» in *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 118-119.

le Sportivo Teatral, et se réclament de son héritage, comme le montre bien Florencia Dansilio¹. Il a été le catalyseur de la rénovation théâtrale et de la généralisation des dramaturgies de plateau, par un « effet de contagion »² lié à l'importance du Sportivo Teatral comme lieu de socialisation, de formation et d'échanges pour les jeunes générations. Un autre propagateur fondamental des dramaturgies de plateau a été le groupe du Periférico de Objetos, fondé par Ana Alvarado, Emilio García Wehbi et Daniel Veronese en 1990, qui travaille à partir de l'interaction singulière entre les comédiens et des marionnettes ou des objets, dans une co-présence sinistre qui repose également sur un processus de création depuis le plateau.

Le type de narration que nous pratiquions avec le Periférico empruntait au langage visuel. La narration avec des objets diffère de la logique des mots, dans laquelle l'acteur se glisse plus confortablement. Je ne cesse de m'émerveiller quand un acteur travaille sur quelque chose de poétiquement déconcertant et, en même temps, proche et humain. J'ai besoin que ce qui l'entoure s'insère, d'une façon ou d'une autre, dans le discours.³ – confie Daniel Veronese dans un entretien.

Cette conception de la création met encore le travail du comédien au premier plan d'une théâtralité ancrée dans les corps et leur interaction avec ce qui les entoure : partenaires de jeu, public, objets, décor, atmosphère. En ce sens, on retrouve dans les processus de création du Periférico de Objetos la même incertitude matricielle, que décrivait Bartís avec la métaphore du terrain de football sous la brume :

L'insécurité est un des fondements de notre travail. Notre matériau est l'inconnu plus que le connu. Au cours des répétitions, nous cherchons à nous déconcerter nous-mêmes. Le mécanisme est à l'opposé de celui de la mise en scène traditionnelle, lorsque le metteur en scène sait ce qu'il va faire à la première répétition et où il en sera à la quinzième. Pour moi, c'est tout l'inverse. Parce que je ne sais pas ce qui va se produire dans la rencontre avec les acteurs. Or ce qui se produit dans la rencontre avec les acteurs est la chose la plus importante.⁴ – poursuit Daniel Veronese.

Si le Periférico ne se fonde pas sur un rejet viscéral du « texte vampire »⁵ comme dit Bartís (ils ont même monté en 1995 une version du *Hamlet-machine* de Heiner Müller, fidèle à la ligne près au texte original), les supports de la théâtralité ne sont pas les mots, mais la scène dans son ensemble et surtout le comédien, courroie de transmission des émotions, tisserand du fil de la théâtralité. Or cette revalorisation du rôle du comédien dans le cadre de dramaturgies de plateau devient ensuite prépondérante dans le théâtre argentin de post-dictature, comme le synthétise Florencia Dansilio :

¹ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*

² *Ibid.*, p. 286.

³ Daniel Veronese, entretien avec Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 37-38.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ Ricardo Bartís, «El texto, vampiro de la actuación», fragment d'un entretien de 1998, publié dans *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 12-14.

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. [...] Cette disruption, qui est d'abord exclusivement esthétique, sera renforcée par une discursivité de la rupture élaborée par les artistes et la critique théâtrale.¹

Pour accompagner ce renouvellement de la dramaturgie, les critiques argentins forgent de nouveaux concepts. Ainsi Jorge Dubatti parle-t-il de «*dramaturgias de escenas*» (ce qui serait un peu l'équivalent de notre expression française «dramaturgie de plateau»), concept qu'il oppose aux «*dramaturgias de autor*», et qu'il subdivise ensuite – selon une logique typologique si chère aux chercheurs argentins – en sous-catégories : les «*dramaturgias de director*» pilotées par le metteur en scène, les «*dramaturgias de actor*» aux mains des comédiens et les «*dramaturgias de grupo*» pour les créations collectives², même si en réalité ces variantes de la dramaturgie de plateau s'interpénètrent en permanence. En effet, on observe une déségmentation des fonctions théâtrales pendant la post-dictature : à l'instar de Bartís ou Veronese, la plupart des artistes argentins aujourd'hui sont à la fois acteurs, metteurs en scène, auteurs, et parfois même marionnettistes, traducteurs, costumiers, éclairagistes ou encore programmeurs ou gestionnaires de théâtre. Beaucoup refusent d'ailleurs l'étiquette de «dramaturge» qui leur semble étriquée et en décalage avec leur pratique du théâtre. S'est ainsi progressivement imposé le terme «*teatrlista*»³ pour désigner ces artistes polyvalents du théâtre argentin contemporain. Jorge Dubatti en donne la définition suivante :

El término «teatrlista» se ha impuesto desde hace unos quince años en el campo teatral argentino. «Teatrlista» es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo.⁴

Si le développement des dramaturgies de plateau est un phénomène qui s'inscrit dans une dynamique propre à l'ensemble du monde occidental à la fin du XXème siècle, la polyvalence radicale des *teatrlistas*, par contre, nous semble plus spécifique au contexte argentin et peut aussi s'expliquer par la précarité des conditions de production. Dans le circuit indépendant, le peu de moyens oblige

¹ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 240.

² Jorge Dubatti, «La escritura teatral en la Argentina: ampliación y cuestionamiento», in Jorge Dubatti et Vivian Martínez Tabares (eds.), *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006, p. 295-300.

³ Nous n'avons pas trouvé de traduction satisfaisante pour ce terme en français, le mot «théâtreux» ayant une certaine connotation négative et ne renvoyant pas du tout à la polyvalence que le mot «*teatrlista*» évoque en espagnol.

⁴ Jorge Dubatti, «El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad», *Arrabal*, n° 7-8, 2010, p. 19.

souvent les artistes à endosser plusieurs casquettes, mais cette contrainte matérielle est parfois resignifiée et intégrée comme un atout dans le processus de création. Cela peut aussi prendre une dimension éthique dans la revendication d'un mode d'organisation horizontal et égalitaire, qui s'articule de manière singulière, en Argentine, avec la logique artistique de l'écriture de plateau, comme le souligne Jean-Louis Perrier :

À la différence du théâtre institutionnel, où chacun tient son poste, du dramaturge au machino, sous la houlette du metteur en scène-commandant de bord, guidant le navire texte avec son équipage d'acteurs, l'auteur-metteur en scène est affecté par lui-même à la recherche. Il trace la route en la fabriquant. Il répond de l'œuvre dans sa totalité par la contribution de tous, à commencer par celle des acteurs. De près ou de loin, les acteurs tiennent, ou maintiennent, la main qui écrit. L'écriture est impensable sans perspective de scène, sans perspective actorale.¹

Jean-Louis Perrier parle d'écriture car à partir de la fin des années 1990, et surtout depuis les années 2000, une nouvelle génération d'artistes opère une forme de retour aux textes, après le grand rejet qu'avaient pu cristalliser les artistes de *l'under* ou Ricardo Bartís. Les *teatristas* du groupe du *Caraja-jí*² par exemple, très influencés par Bartís d'une part, mais aussi par des dramaturges ayant un rapport plus étroit à l'écriture comme Mauricio Kartún et José Sanchis Sinisterra³, reprennent la plume et revalorisent l'écriture théâtrale. Tout en procédant à une forme de retour au drame qui éloigne leurs productions du théâtre performatif ou postdramatique (avec notamment des personnages, une intrigue, un cadre spatio-temporel, même si ceux-ci sont délibérément malmenés), ces artistes – dont beaucoup sont aussi comédiens et sont passés par les ateliers du Sportivo Teatral – ne conçoivent pas leur travail d'écriture sans connexion étroite avec le plateau. Sans qu'il y ait une méthode unique, la plupart d'entre eux varient le degré de proximité avec le plateau selon les créations, sans jamais revenir totalement à une pratique « d'auteurs en chambre ». Ainsi Rafael Spregelburd décrit-il sa pratique de l'écriture « en parallèle » de plusieurs pièces, à partir de processus de création différents, mais qui s'interpénètrent du fait de la simultanéité.

Como ya había sucedido en 1997, y luego en 2003, el 2007 fue un año caracterizado por múltiples estrenos, lo cual implicó prácticamente tres años previos de escrituras simultáneas, de varias piezas muy distintas creciendo en paralelo como maleza mestiza y cimarrona. Esta característica, que yo

¹ Jean-Louis Perrier, « Introduction », in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, op.cit., p. 13.

² Le Caraja-jí est un groupe de jeunes *teatristas* créé à partir d'un atelier d'écriture dramatique organisé par le Teatro San Martín en 1994. Il est composé de Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes et Ignacio Apolo, dont les initiales (des prénoms) donnent son nom au groupe : C-A-R-A-J-A-J-I.

³ Bien que Sinisterra soit un dramaturge espagnol, nous avons été frappée par son importance dans les références et la formation des artistes argentins contemporains. Beaucoup ont suivi les ateliers qu'il a pu donner à Buenos Aires ou sont partis quelques mois ou quelques années se former à ses côtés au Teatro Fronterizo à Barcelone (comme c'est le cas de Rafael Spregelburd par exemple) ou au Nuevo Teatro Fronterizo à Madrid. Avec Ricardo Bartís et Mauricio Kartún, ils forment un trio de référence en matière dramaturgique, particulièrement mobilisé par les *teatristas* contemporains en Argentine.

en general tendía a ver como anomalía, ha empezado a instalarse en mis procesos creativos más bien como la norma: escribir *en paralelo* significa para mí satisfacer golosamente apetitos múltiples, y en la mayoría de los casos contradictorios. [...] Algunas de mis obras son trabajos solitarios de escritorio; otras responden a pedidos específicos. Algunas ocurren en el griterío fervoroso de los ensayos con los actores, y otras en la más absoluta intimidad [...]. [...] yo volvía a casa de un ensayo tumultuoso de *Acassuso* y me ponía a escribir – a lo mejor – otra obra. Para otras reglas. Para otra gente. Para otro país. Para otro destino.¹

Dans le tumulte de créations collectives, ou dans une intimité solitaire qui n'est jamais totalement hermétique puisqu'il écrit déjà pour des comédiens, un public et une scène en particulier, Spregelburd expérimente ainsi diverses modalités d'écriture, au cœur de la scène ou en bordure du plateau. Quel que soit le degré de proximité initiale avec la scène, les textes sont ensuite retravaillés, modifiés, passés à travers le corps des comédiens et au crible du plateau. La plupart des *teatristas* contemporains travaillent ainsi à partir de processus de création hybrides. Claudio Tolcachir, qui incarne aussi une forme de retour au drame et au texte, raconte par exemple que *La omisión de la familia Coleman* a été élaborée en trois temps : environ quatre mois d'improvisations avec les acteurs d'abord, puis une écriture en solitaire (travail d'articulation du matériau dramatique), et enfin un retour au plateau pour soumettre le texte à l'épreuve de la scène et modifier certains agencements².

Ainsi, depuis les propositions radicalement performatives de la *movida under* des années 1980 jusqu'à un certain retour au drame dans les années 2000, la post-dictature a été marquée par l'émergence, le développement et la généralisation de dramaturgies de plateau, sous l'égide d'artistes polyvalents, se mouvant aisément du texte à la scène ou de la scène au texte.

c. Hybridités et multiplicité

En termes de poétiques et de procédés dramaturgiques, les *teatristas* de la post-dictature s'autorisent toutes les hybridations. Mélange des genres, tendance à la parodie des formes canoniques ou codifiées, recours à l'intertextualité et au recyclage (parfois littéral puisque Daniel Veronese par exemple a pour habitude de réutiliser des éléments de la scénographie d'anciennes pièces³), leurs dramaturgies tissent et métissent des influences variées. Collages et patchwork dessinent ainsi des poétiques de la discontinuité et du fragment, qui parfois s'accommodent aussi d'un retour au drame ou au récit (Mariano Pensotti par exemple définit sa poétique comme un « théâtre romanesque »⁴).

¹ Rafael Spregelburd, «Prólogo», in *Los verbos irregulares*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 5.

² Voir l'entretien de Claudio Tolcachir in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, op.cit.

³ Voir l'entretien de Daniel Veronese, *ibid.*, p. 42.

⁴ Voir l'entretien de Mariano Pensotti, *ibid.*, p. 96-101.

Beaucoup de ces dramaturgies de plateau s'articulent aussi à un jeu intermédial autour de différents arts et supports : danse, audiovisuel, arts plastiques, projections, diffusion télévisuelle ou radiophonique en direct, musique *live*, sont autant d'ingrédients qui se mélangent pour produire des agencements singuliers. Cette dimension pluridisciplinaire de la scène s'accompagne d'une revalorisation de la culture populaire, à travers l'intégration de références à tout un pan de ce qu'on appelle aujourd'hui la « culture-pop », autrefois méprisée par le théâtre « d'art » : séries télévisées, grandes productions hollywoodiennes, chansons de variétés, monde du *comic* et de la bande-dessinée, figures de la mythologie populaire contemporaine (telles que Harry Potter ou Batman), esthétique kitsch...etc. Nous aurons l'occasion dans le chapitre 10 d'entrer plus en détails dans quelques-uns de ces agencements fictionnels hybrides, qui s'inscrivent dans une tendance forte des arts de la scène dans tout le monde occidental – que nous pourrions qualifier de « postmoderne » –, tout en conservant une singularité, dans le brassage d'un univers, d'une atmosphère et de références propres à l'Argentine. En ce sens, certains artistes rejettent même le concept de « postmodernité » (tout en assumant pleinement les processus d'hybridations), au nom de cette position périphérique qu'occupe l'Amérique du sud dans le monde occidental, qui détermine ce que Jorge Dotti appelle la « postmodernité indigente ». Sans nier ses caractéristiques, le qualificatif « postmoderne » relèverait ainsi, selon Rafael Spregelburd d'un tropisme eurocentré :

La distinction entre modernité et postmodernité est pour nous une catégorie européenne. Les pays périphériques, postcoloniaux, ceux qui ne participent pas au concert des nations sont des pays qui, en réalité, n'ont pas connu la modernité. Ils n'ont jamais bénéficié de ses avantages. On peut comprendre rationnellement cette distinction entre modernité et postmodernité, mais ce que ça raconte, c'est que l'Europe est en crise.¹

Face à l'appropriation singulière de certaines tendances de la postmodernité artistique (fragmentations, hybridations, intermédialité...etc.) par le théâtre indépendant argentin de post-dictature, la critique universitaire locale a tenté d'élaborer de nouvelles catégories pour décrire ces mutations. Osvaldo Pellettieri, autorité qui a contribué à faire des études théâtrales un champ disciplinaire à part entière en Argentine, parle d'un « théâtre de la postmodernité » qu'il subdivise (toujours suivant la tendance à la mise en case typologique) en un « théâtre de la résistance » qui essaierait de relier les procédés cités ci-dessus à des problématiques nationales (dont le paradigme serait Bartís) et un « théâtre de la désintégration » développant une forme « d'esthétique du nihilisme » (dont Veronese et Spregelburd seraient de parfaits exemples)². Cette dernière catégorie est vivement remise en question par les artistes eux-mêmes qui ne s'y reconnaissent absolument pas et, tout en les

¹ Entretien de Rafael Spregelburd, *ibid.*, p. 86.

² Osvaldo Pellettieri, «Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino», Revue *Aletria*, 2000, disponible en ligne, <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1233/1319>, consulté le 5 avril 2019.

mentionnant, nous préférons, pour notre part, ne pas enfermer notre analyse dans ces étiquettes. Jorge Dubatti, quant à lui, parle de «*teatro de la destotalización*»¹ pour éviter le terme postmodernité, et prend acte de la diversité irréductible du nouveau paysage théâtral argentin en forgeant le concept de « canon de la multiplicité ». Cette expression, qui frise l'oxymore, souligne le refus de toute unité esthétique de la part des artistes contemporains. Ainsi la multiplicité des poétiques ne serait pas seulement un état de fait, mais aussi une forme de ligne de conduite partagée, valorisant les singularités individuelles et l'originalité du langage de chaque artiste.

La nueva visión del mundo en la postdictadura tiene como correlato un conjunto de poéticas teatrales que llamamos «el canon del teatro argentino actual». Dicho canon se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo «canon de la multiplicidad».² – s'explique Jorge Dubatti.

B. Une fracture politique

« Pour un Eduardo Pavlovsky ou une Alejandra Boero, l'ennemi commun était clairement désigné. Alors qu'aujourd'hui, il est moins facile à cerner. [...] Mon mentor, Alejandra Boero, haute figure du théâtre indépendant à Buenos Aires, avait une conception politique, elle pensait qu'elle pouvait changer le peuple avec le théâtre. Je ne le crois pas. Je crois simplement que ce qui se passe dans un groupe de théâtre est contagieux pour le groupe, que la solidarité, l'énergie dans le travail, le bonheur dans le travail, sont contagieux, que la vocation du théâtre est contagieuse, et qu'il nous faut nous projeter, contre vents et marées, vers cet objectif. »³

Claudio Tolcachir

En fin de compte, ce qui unit peut-être le mieux les générations d'artistes de post-dictature, ce n'est pas leurs esthétiques multiples, mais leur rejet unanime de ce qui fédérait à l'inverse la génération précédente, à savoir une certaine conception politique du théâtre comme engagement. Même pour un dramaturge tel qu'Eduardo Pavlovsky, on ne peut plus éloigné du réalisme allégorique vilipendé par les « jeunes », la dimension éthique et politique du théâtre relève de l'évidence. Dans son essai *La ética del cuerpo*, dont le titre est déjà révélateur, Pavlovsky revient à plusieurs reprises sur cet

¹ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, *op.cit.*, p. 214.

² Jorge Dubatti, «El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad», *op.cit.*, p. 18.

³ Entretien de Claudio Tolcachir, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 111-112.

engagement éthique « irrévocable »¹ de l'artiste indépendant, sur une forme de « responsabilité intellectuelle »², qui ne se traduit pas nécessairement dans des thématiques politiques ou une théâtralité didactique, mais par un positionnement idéologique clair et par des actes forts (dont le paradigme reste *Teatro Abierto*, « exemple d'un comportement éthique »³). Aussi déplore-t-il ce qu'il considère comme un désengagement des jeunes générations à l'heure du désenchantement politique :

Cabalgamos lejos de sus inquietudes existenciales, de sus búsquedas de nuevas identidades. Nos ven dogmáticos, repitiendo viejos *slogans*. Cuando hablamos de política los jóvenes nos observan sin involucrarse. [...] Mi propuesta actual es [...] un socialismo poético y alegre, que se vaya inventando a sí mismo en nuevas prácticas concretas, sin renegar de sus principios ni de su ética. [...] Una verdadera utopía donde los jóvenes se sientan representados y nos acompañen en nuestras ilusiones, que también deberían ser las ilusiones de ellos.⁴

Or c'est cette injonction à embrasser des utopies qui ne sont plus les leurs que les artistes de la jeune génération ne supportent plus, quitte à caricaturer, pour mieux s'en émanciper, le théâtre de leurs aînés (qui n'était pas si dogmatique, didactique ou allégorique qu'ils le disent). Après la dictature, les dramaturges consacrés se tournent beaucoup vers des thématiques mémorielles (*Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro en est peut-être le paradigme), ou approfondissent la question de la subjectivité des tortionnaires (*El señor Laforgue* (1982) et *Pablo* (1987) de Pavlovsky), de la survie après le trauma (*El cardenal* (1991) de Pavlovsky), mais explorent aussi la précarité dans le contexte néolibéral du ménémisme (*Viejos conocidos* (1994) ou *Años difíciles* (1997) de Roberto Cossa). S'ils le font depuis des poétiques diverses (allant du réalisme néogrotesque chez Cossa, à un « théâtre d'intensités » plus proche des dramaturgies de plateau, chez Pavlovsky), ces œuvres restent toutes empreintes d'une certaine gravité dans les sujets abordés. Or les jeunes générations vont rejeter en bloc cette posture solennelle de l'intellectuel engagé, en revendiquant un droit inaliénable à l'irresponsabilité et à l'autonomie de l'art. Cela ne veut pas dire que leurs créations n'ont pas une dimension politique, mais celle-ci n'est plus une condition préalable à la pratique théâtrale. Nina Jambrina, qui analyse dans sa thèse la déconstruction du modèle du théâtre politique latino-américain, résume la situation en ces termes :

La relation jusque-là confiante et légitime du théâtre avec la politique devient plus suspicieuse et critique. Les nouvelles générations mettent à distance les valeurs et les pratiques d'un théâtre ontologiquement politique et militant des années soixante, soixante-dix. Elles font explicitement de la prétention politique un des objets mêmes de leurs questionnements. Elles doutent de la responsabilité du théâtre envers le présent, mais surtout de sa capacité à changer le monde, autrement dit ce que les générations précédentes avaient pu considérer comme évident. Ces

¹ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit., p. 141.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ *Ibid.*, p. 154.

changements de perspective amènent parfois à la revendication décomplexée d'un art apolitique et nihiliste, mais le plus souvent la situation provoque une recherche de reformulations esthétiques pour continuer à faire de la politique au théâtre, mais autrement. La question n'est pas abandonnée, mais déplacée vers d'autres formes et d'autres enjeux.¹

a. Pour un théâtre-machine : défense de l'autonomie de la création artistique

« Par les temps qui courent, il est difficile de revendiquer une référence politique. Dans les années 1970, nous pensions que la politique transformerait la réalité. Cette idée est morte. Elle n'est plus qu'une utopie folle. On ne peut plus rien miser sur l'action politique. Tout est perdu d'avance. »²

Beatriz Catani

D'une utopie à l'autre, les propos de la *teatrista* Beatriz Catani cités en épigraphe révèlent la dévalorisation du terme même d'utopie, qui a subi un glissement de sens : ce n'est plus un idéal vers lequel tendre et que l'on croit possible (le socialisme, la justice sociale, l'égalité entre les Hommes ou tout simplement un monde meilleur), mais une illusion ontologiquement inatteignable dont il faudrait se défaire pour accepter la réalité. De moteur de la politique, l'utopie est devenue « folle », synonyme du fameux *There is no alternative*. Néanmoins, loin de porter un discours thatchérien, Beatriz Catani évoque ici simplement ses propres désillusions politiques et se fait l'écho d'un changement d'époque, où les artistes des jeunes générations vont refuser de lier l'engagement politique et la pratique théâtrale. Non pas qu'ils aient une vision du monde « apolitique »³, mais les convictions ne doivent plus guider la création théâtrale : « Nous savons que toute tentative du théâtre pour dévoiler une situation politique ou indiquer une marche à suivre lui est fatale. D'autres disciplines, comme le journalisme ou la sociologie le font mieux. »⁴, poursuit Beatriz Catani. Si tous les artistes ne sont pas aussi radicaux qu'elle quant à la mort des projets politiques, tous s'accordent sur le fait que ce n'est pas au théâtre de s'en faire le héraut. L'art et le fait théâtral sont pensés depuis une autonomie fondamentale. Cela ne veut pas dire qu'ils sont nécessairement « apolitiques », mais qu'ils répondent, par nature, à une

¹ Nina Jambrina, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine* (Fabio Rubiano, Rafael Spregeburd et Gabriel Calderón), thèse de doctorat en Études théâtrales sous la direction de Monique Martinez et Víctor Viviescas, soutenue à l'Université Toulouse-Jean Jaurès le 25 janvier 2017, p. 24-25. Encore inédit, le manuscrit de la thèse est consultable en Open-Éditions, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01885100/document>, consulté le 5 avril 2019.

² Entretien avec Beatriz Catani in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 56.

³ Nous mettons ce terme entre guillemets car la prétention de se placer en dehors de la politique nous semble problématique et potentiellement illusoire.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

logique de création qui leur est propre et qui ne peut pas être soumise à un impératif extérieur, comme une visée politique. Ricardo Bartís conçoit ainsi la production artistique comme « une machine de production autonome »¹ (et on sent ici l'héritage de Deleuze et Guattari dans cette conceptualisation autour de l'image de la machine²). Veronese, dans la même ligne, développe lui aussi le concept de machine :

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. Une machine qui fait que $2 \times 2 = 5$. [...] J'ai toujours aimé définir les spectacles comme des machines à produire des perceptions. Essayons de ne pas penser seulement à de la froideur en pensant machine. [...] Je pense que les machines de poésie devraient appartenir à la catégorie céleste des machines de la vérité.³

La machine poétique (au sens deleuzien, et non pas « froid » comme dit Veronese), c'est ce qui établit des connexions imprévues, hors de tout diagramme prédéfini et sans idée matricielle ; elle est affranchie de la logique commune (« $2 \times 2 = 5$ ») – elle fonctionne sans organes diraient Deleuze et Guattari⁴ – mais permet d'atteindre une « vérité poétique », au-delà des discours et raisonnements articulés⁵. En ce sens la « théâtralité machinique » produit une véritable connexion entre la scène et la salle, à partir d'associations d'images (comme dans la poésie) et non par enchaînements d'idées. L'autonomie d'un théâtre-machine suppose donc de renoncer à une logique de communication avec le public (synonyme de transmission d'un discours et d'idées) pour y substituer ce que Bartís appelle un « effet de contagion » : « *No tenemos ninguna expectativa que producir otra cosa que contagio. No comunicación. El teatro no debe preocuparse por una idea comunicacional* »⁶. La logique verticale de communication ou de transmission d'un message défini *a priori* se voit ainsi remplacée par une logique, plus horizontale, de contagion ou de suggestion, où ce qui circule entre la scène et la salle est hors de contrôle. Cette idée d'une théâtralité affranchie du vouloir-dire et qui agit par contagion

¹ Bartís parle d'une « *máquina autónoma de producción de teatralidad* », in « Diálogo con Ricardo Bartís », *op.cit.*, p. 120. Juste avant, Bartís fait d'ailleurs explicitement référence à Deleuze.

² Voir les chapitres 4 et 8 pour le concept de machine chez Deleuze et Guattari.

³ Daniel Veronese, « Les machines de poésie. Réflexions au bout d'un après-midi agité », 15 mai 2001, publié sur le site du Kunsten Festival des Arts à l'occasion de la venue d'*Open House* de Veronese pour l'édition 2003, disponible en ligne, <http://www.kfda.be/fr/programme/open-house>, consulté le 8 avril 2019.

⁴ Voir le chapitre 8 pour le concept de corps sans organes.

⁵ L'idée d'une création théâtrale « machinique » n'a absolument rien à voir avec le concept de « pièce-machine » de Michel Vinaver, bien au contraire. La « pièce-machine » est ce bel animal dramaturgique parfaitement structuré par des « organes » dramatiques (l'intrigue, les personnages, la causalité, la linéarité...) ; à l'inverse, les œuvres issues d'un processus de création « machinique » sont la plupart du temps des « pièces-paysage », selon la terminologie de Vinaver : le caractère imprévisible et autonome du processus de création les pousse du côté du fragmentaire. C'est le théâtre en tant que processus artistique qui force ici l'analogie avec la machine, et non pas les pièces en elles-mêmes qui sont loin des rouages bien huilés du théâtre classique.

⁶ Ricardo Bartís, in « Encuentro con Ricardo Bartís: relación entre el texto y la puesta en escena », in Iñigo Ramírez de Haro (dir.), *Cuadernos Escénicos*, n° 3, 2001, p. 37-43, cité dans Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 148.

nébuleuse se retrouve ensuite, quasiment mot pour mot, chez la grande majorité des artistes de post-dictature, quelle que soit leur esthétique, comme par exemple chez Spregelburd :

El problema de las ideas en teatro es justamente que el teatro no es el mejor medio para transmitir ideas. Tal como yo lo entiendo, el teatro no es una herramienta de comunicación. Es una herramienta de contagio, de locura, de transmisión de impresiones, pero no de comunicación en el sentido estricto. Cuando yo digo A, no espero que todos entiendan A, para eso escribiría un artículo periodístico.¹

Chez Bartís, la théâtralité machinique est aussi liée au décentrement du texte, comme il le suggère avec la métaphore de la création théâtrale sur le plateau comme un organisme autonome (variante vitaliste de la machine, qui devient également un *leit motiv* dans le discours des artistes de post-dictature) :

[...] los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso.²

Les *teatristas* qui reviennent aux textes au milieu des années 1990 revendiquent la même autonomie radicale de la création dramatique. C'est même là l'acte fondateur du groupe du Caraja-jí, qui accuse publiquement la rupture entre les générations autour de la question politique. En effet, en 1994, Juan Carlos Gené avait convoqué huit jeunes artistes³ pour composer un répertoire « jeune » pour la troupe de la *Comedia Juvenil* du théâtre San Martín, dans un atelier de dramaturgie dirigé par deux monstres sacrés du théâtre indépendant Bernardo Carey et Roberto Cossa, et qui aurait donc pu être un moment d'échanges et de transmissions entre les générations. Néanmoins, au bout de trois mois à peine, de fortes dissensions éclatent autour des choix esthétiques et surtout thématiques des jeunes dramaturges : ces derniers trouvent absurde la commande d'écrire des « pièces jeunes », tandis que leurs aînés reprochent à leurs productions d'être vides de sens et complètement à côté de ce qui leur était demandé. L'atelier est dissous, les huit *teatristas* partent poursuivre leur travail au Teatro Payró où ils baptisent leur groupe «Caraja-ji», et s'en suit une série de passe d'armes dans la presse, entre Javier Daulte et Roberto Cossa notamment, à propos de ce que doit être le théâtre. Au cœur de la polémique, la question de la responsabilité politique du théâtre. Une fois la bataille médiatique quelque peu dissipée, Javier Daulte y revient, de manière plus structurée, dans une série de trois articles, intitulée «*Juego y Compromiso: el Procedimiento*»⁴ qui fait office de manifeste pour toute une

¹ Rafael Spregelburd, «Defensa de un teatro idiota», *La Nación*, 27 avril 2001.

² Ricardo Bartís, «El texto, vampiro de la actuación», *op.cit.*, p. 13. C'est nous qui soulignons.

³ Pour rappel, il s'agit de Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes et Ignacio Apolo

⁴ Javier Daulte, «Juego y compromiso: el Procedimiento» (articles écrits entre 2001 et 2003), 1^{er} article «La verdad» publié dans la revue *Conjunto*, n° 136, 2005, 2^{ème} article «La Responsabilidad» et 3^{ème} article «La Libertad», publiés dans

génération. Dans les deux premiers volets de cette triade théorique, Daulte commence par une concession, en reconnaissant l'importance et la nécessité du théâtre engagé pendant la dictature :

Durante tiempos dictatoriales y al fin de estos, al teatro (y a otras disciplinas artísticas) le tocó en suerte una responsabilidad indudable. Responsabilidad que ejerció. Se inscribió en el imaginario como la Responsabilidad *del* Teatro, que hablaba de un fuerte compromiso con la realidad. [...] El momento culminante de esta situación se produce con el fenómeno de Teatro Abierto. [...] El teatro debía hablar de determinadas cosas. Era su obligación. Y se la cumplió con valentía y, en muchos casos, con enorme capacidad.¹

Mais à partir de cette situation politique exceptionnelle – exigeant du théâtre un rôle de circonstances – on en a déduit à tort que la responsabilité politique était consubstantielle à la pratique théâtrale. Or c'est justement le contraire, explique Daulte : la nature du théâtre est d'être « non nécessaire » et « ludique », mais il a été contraint par le contexte autoritaire à endosser un rôle qui n'était pas *a priori* le sien : «*en la medida en que la situación externa (la coyuntura de terror social de una época lamentable) se modifica, el teatro recupera su especificidad, que es apenas (y nada menos) que su propio arte, su lenguaje específico*»². Pourtant, déplore Daulte, les protagonistes du théâtre résistant des années 1970-1980 font preuve d'une crispation autour d'une morale de la Responsabilité au théâtre, au nom de laquelle ils dénigrent les nouvelles dramaturgies et créent un « fossé générationnel »³ :

Allí comienza una sorda (y a veces no tan sorda) discusión. La vieja generación reclama la vigencia de esa Responsabilidad. De algún modo, exigía continuar recordando lo que había sucedido. Aparece entonces el concepto de *Memoria*. Había que *recordar* los horrores padecidos por una sociedad entera y el teatro debía asumir esta Responsabilidad, heredera de la anterior.⁴

Vent debout contre cette injonction mémorielle, Daulte entend briser cette hégémonie de la Responsabilité, en faisant du groupe du Caraja-ji le héraut d'une « irresponsabilité » assumée du théâtre. En ce sens, il renverse les accusations qu'on avait pu leur faire (frivolité, désengagement, nihilisme, produits du ménémisme), dans un retournement du stigmat qui fonde une nouvelle pratique :

Hubo que esperar a los años 90 para que una nueva generación de dramaturgos se animase a producir obras *irresponsables*. El surgimiento del grupo Caraja-ji [...] fue portavoz de esa irresponsabilidad. Como involuntarios representantes de esa nueva generación de creadores, desestimaban el reclamo de la generación anterior acerca de la Responsabilidad del teatro. Había en ese grupo algo de gratuita irreverencia, claro. [...] Y la pelea que se produjo fue violenta y se

Conjunto, n° 140, 2006. L'ensemble est disponible sur de multiples sources, comme par exemple la revue (*Pausa*) *Quadern de teatre contemporani*, n° 39, 2017, en ligne <http://www.revistapausa.cat/juego-y-compromiso-el-procedimiento/>, consulté le 10 avril 2019.

¹ Javier Daulte, «Juego y compromiso: el Procedimiento», «La responsabilidad», *op.cit.*

² *Ibid.*

³ Daulte parle de «*bache generacional*», *ibid.*

⁴ *Ibid.*

hizo pública. Las obras de estos nuevos autores eran tachadas de extranjeras, de ser indiferentes a los problemas de la sociedad local y, en definitiva, de frívolas.¹

Aux accusations stigmatisantes de frivolité ménémiste, Daulte et ses camarades du Caraja-ji renvoient à leurs accusateurs celles d'un didactisme verticaliste qu'ils n'hésitent pas à qualifier de «dictatorial»² (avec tout ce que l'adjectif peut avoir de provocateur dans le contexte de post-dictature). Car prétendre savoir poser la ligne de partage entre ce qui est sérieux et responsable d'un côté et ce qui est frivole et superficiel de l'autre relève pour Daulte d'une morale bourgeoise alimentant la « tranquillité des consciences » – imputation qui avait de quoi faire frémir les artistes engagés, apôtres du « réveil des consciences », et les dramaturges réalistes grands pourfendeurs dans leurs œuvres de la classe moyenne embourgeoisée.

Hoy el problema de *lo importante* es, por lo menos, discutible. Porque veamos un poco: ¿cuáles son esas cosas importantes? ¿Quién las determina? [...] El teatro, en tanto juego, es un lugar de incomodidad [...]; su obscenidad es tal que puede producirnos náuseas [...]. Afortunadamente, la cultura (uno de los inventos más caprichosos que se conocen) funciona, como buen padre adoptivo, de garante moral de tan bastarda práctica. [...] La Cultura funciona como una empresa de seguridad de conciencias. Y la tranquilidad de conciencia, después de la económica, es el bien más preciado de nuestro mundo burgués.³

Derrière la provocation et l'outrage à la responsabilité, le terme clé dans cette diatribe de Javier Daulte est celui de « jeu ». Renouer avec un art du désordre et de la déstabilisation (loin du conformisme rassurant de la responsabilité) suppose de retrouver son essence ludique. Et ludique ne veut pas dire nécessairement frivole, drôle ou irrévérent, mais renvoie à l'autonomie radicale de la création. Tout comme le jeu instaure un monde à part, avec ses propres règles, la création théâtrale doit elle aussi s'appuyer sur un langage qui lui est propre et des normes qui la structurent de l'intérieur (à rebours des injonctions politiques extérieures) :

Ahora, el juego tiene su realidad propia; es un mundo paralelo, un mundo en sí mismo, infinito y cerrado al mismo tiempo; infinito porque sus posibilidades y variantes están regidas por el azar, y cerrado porque ese infinito no traspasa nunca los límites del juego. Quiero decir que no hay dos partidas de dados iguales, pero nunca dejaremos de jugar a los dados.⁴

À partir de l'analogie avec le jeu, Daulte opère un glissement autour du terme « engagement » : au théâtre, il doit bien y avoir un engagement radical, non pas dans les contenus (pour une cause

¹ *Ibid.*

² «En los últimos tiempos el teatro ha adquirido una estatura moral que tomó prestada o que se le ha impuesto de alguna manera, pero que no le corresponde. Me refiero a cierto teatro [...] al que me gustaría llamar *teatro responsable* y tal vez didáctico o, en definitiva, por qué no, dictatorial. Un teatro que usa el teatro para hablar de cosas importantes.», Javier Daulte, «Juego y compromiso: el Procedimiento», «La Verdad», *op.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

extérieure), mais dans la forme, dans la fidélité aux règles que l'on se fixe au départ de la création et auxquelles il faudra se soumettre, peu importe où elles mènent :

El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso. Pero, ¿de qué compromiso habla el juego? El compromiso con las reglas de ese juego y con ninguna otra cosa. [...] ¿Qué compromiso puede suponer el teatro como juego que apenas pretende construir una ilusión? La respuesta puede sonar «descomprometida». Enunciémosla así: en teatro el único compromiso posible es con la *regla*.¹

Autrement dit, la véritable question au théâtre n'est pas le contenu (politique ou non) : c'est la structure formelle de la pièce qui doit primer. Mais cette apologie de la forme n'autorise pas tout, sans quoi l'on pourrait tomber dans ce que Daulte appelle le «*cualquiercosismo*»² (le « grand n'importe quoi », serait-on tenté de traduire en français). Chaque création théâtrale doit répondre à des règles particulières, que le *teatrista* appelle également le « dispositif », puis surtout le « Procédé » («*el Procedimiento*») que l'on retrouve dans le titre de cette série d'articles manifestes, avec une majuscule, comme un nouveau totem opposé à celui de la Responsabilité), et qu'il définit ainsi : «*algo que hacía que la obra funcionase por sí sola más allá de los contenidos puntuales de la misma*»³. Ce Procédé, auquel est soumis tout le processus de création n'est en rien un code générique qui viendrait de la tradition ou d'une théorie théâtrale, mais une ou un ensemble de règles fixés arbitrairement pour une création donnée : c'est par exemple l'analogie avec l'esthétique des films d'horreur de série B dans *El Pánico* de Rafael Spregelburd⁴, ou bien la transposition du dispositif cinématographique de la profondeur de champ (qui permet d'avoir une scène à double-fond) dans *La Estupidez* du même Spregelburd⁵. Daulte établit ainsi un parallélisme entre le dispositif arbitraire mais implacable du Procédé et la logique des systèmes mathématiques (analogie qui sera d'ailleurs développée ensuite par Spregelburd) :

La Matemática elabora sistema de relaciones, las explora y tienta sus límites. A la Matemática no le importa si trabaja con números y letras o Clovs y Hams, es decir que es indiferente a los contenidos. *Al sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material, lo llamaré Procedimiento*. [...] *El Procedimiento* (concepto que sigue la línea del *juego*) es arbitrario tal como son arbitrarias las reglas de todo juego. Las reglas son las que son porque sí. La regla no se cuestiona. Se acepta.⁶

¹ *Ibid.*

² Javier Daulte, «Juego y compromiso: el Procedimiento», «La Libertad», *op.cit.*

³ Javier Daulte, «Juego y compromiso: el Procedimiento», «La Verdad», *op.cit.*

⁴ Rafael Spregelburd, *La estupidez; El pánico. Heptalogía de Hieronymus Bosch*, Buenos Aires, Atuel, 2004.

⁵ Voir Eugenia Guevara, «Procedimientos cinematográficos en la escena teatral posmoderna: la profundidad de campo en *La Estupidez* y *Lúcido* de Rafael Spregelburd», in Roger Mirza (ed.), *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*, Montevideo, Universidad de la República y Ministerio de Educación y Cultura, 2012.

⁶ Javier Daulte, «Juego y compromiso: el Procedimiento», «La Verdad», *op.cit.*

Or l'autonomie de l'art et la mécanique serrée que suppose une théâtralité chevillée au Procédé rappellent le théâtre-machine de Ricardo Bartís ou Daniel Veronese. Chez ces derniers, comme chez les *teatristas* du Caraja-ji le rejet de l'injonction politique et des formes traditionnelles passe une expérimentation sur les formes, dans une conception ludique, organique ou machinique de la création théâtrale qui souligne sa forte cohérence intrinsèque. Tel un *conatus* spinozien, la machine des uns ou le Procédé des autres fonctionne comme un moteur interne de la création théâtrale, une force de persévérance dans son être, de développement autonome. Jorge Dubatti, du côté de la critique, élabore une théorie similaire en empruntant au dramaturge Mauricio Kartún l'idée de « création autopoïétique », elle-même dérivée du concept d'« autopoïèse » (renvoyant à la propriété d'un système vivant de se produire lui-même et de maintenir son organisation), forgé par les biologistes Humberto Maturana et Francisco Varela¹. Jorge Dubatti avance :

Si el cuerpo poético no se impone por su lógica interna, por las exigencias que va desplegando su dinámica, no hay semiotización que lo salve, ni en lo formal ni en lo temático. Las reglas de la vida de ese cuerpo no vienen de un campo externo, sino desde el seno mismo de la especificidad de los saberes teatrales. [El teatro es] *creación autopoietica*, en la que la vida del cuerpo poético va dictándole al artista las opciones que le son orgánicas.²

Mauricio Kartún, quant à lui, raconte :

«El teatro sabe». Hay algo que viene de la energía misma que produce la obra, los actores, el espacio que tiene como un carácter ordenador. Yo en ese sentido he querido ser una especie de médium de la organicidad del material. El material viene y yo trato de que la organicidad se consiga respetando lo que el material genera. La obra tiene una organicidad, es la construcción autopoietica de una criatura que se desarrolla frente a tus ojos, adentro de sí misma [...], una construcción que es una composición de elementos cuyas virtudes no pueden ser extrañadas desde afuera, sino desde adentro.³

Savoirs autopoïétiques du théâtre transmis par un dramaturge-médium : la rhétorique de l'autonomie organique de la création prend ici des accents mystiques. Autrement dit, le grand récit de la Responsabilité du théâtre a peu à peu été remplacé par le grand récit de son autonomie, pour lequel la critique a forgé de nouveaux concepts et dressé de nouveaux totems. Cette sanctification de l'autonomie d'un théâtre machine ou organisme a même engendré dans le discours critique certaines prouesses tautologiques, comme la fameuse expression dont Jorge Dubatti a fait le titre d'un de ses livres : «*el teatro teatra*»⁴, du néologisme «*teatrar*» qui résumerait cette poussée interne et autonome qui régit la création théâtrale contemporaine. L'objectif dudit volume, explique Dubatti dans

¹ Humberto Maturana et Francisco Varela, *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*, Dordrecht, Boston, D. Reidel Pub. Co., 1980. Comme souvent, la généalogie du concept n'apparaît pas chez Dubatti.

² Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad, op.cit.*, p. 115-116.

³ Mauricio Kartún, *La Madonnita*, Buenos Aires, Atuel, 2005, p. 91.

⁴ Jorge Dubatti, *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrológica*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2009.

l'introduction, c'est «reconocer que [...] “el teatro teatra”, que el teatro produce una experiencia y un conocimiento específicos desde la singularidad de su acontecimiento»¹. Même à l'heure du « canon de la multiplicité » (autre concept de Dubatti), il est frappant de constater cette convergence des différents systèmes théoriques (via les images de l'organisme, la machine, les règles du jeu, le dispositif, le Procédé, ou les savoirs transcendants) qui tous consacrent l'idée d'une autonomie fondamentale du théâtre et disqualifient donc l'intentionnalité politique. Ce qui avait déclenché une orageuse polémique dans les années 1990 semble aujourd'hui faire consensus ou du moins tenir une position hégémonique. Pour revenir à Javier Daulte, s'il n'embrasse pas le mysticisme vitaliste de Kartún et Dubatti, on retrouve chez lui aussi l'idée que la création autonome est productrice d'une forme de « vérité poétique » (concept qu'on a déjà vu chez Bartís et Veronese), plurivoque et non déterminable a priori, mais non moins tangible dans le *hic et nunc* de la représentation.

Lo que importa no es el personaje, ni la puesta en escena, sino la construcción del engaño, la construcción de un *procedimiento*. Si esa *fidelidad* es desinteresada, consecuente, es capaz de conducirnos a lugares impensados. En el final del camino de la *fidelidad* es posible que advenga un sentido, una verdad. Esto quiere decir que la verdad es a posteriori, no a priori. [...] *La fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad*. Es importante aclarar que la naturaleza de esa verdad es solo corroborable en el momento mismo de la experiencia teatral y en ninguna otra parte. [...] No se la puede reemplazar por la verdad de ningún otro tipo de discurso. No hay verdad del teatro que pueda aprehenderse sin ir al teatro.²

Or cette idée de vérité poétique, issue de ce que Daulte appelle la «responsabilidad hacia adentro»³ (par opposition à la «responsabilidad hacia afuera» du théâtre militant), écarte le spectre de la frivolité et donne ses lettres de noblesse à un théâtre émancipé des impératifs politiques. Les discours de légitimation des nouvelles dramaturgies reposent ainsi sur un glissement et une resémantisation des termes de responsabilité et vérité qui fondaient l'éthique de leurs aînés. On retrouve exactement la même rhétorique chez Rafael Spregelburd qui va jusqu'à récupérer le terme de « résistance », mais depuis cette nouvelle perspective :

La fidelidad ciega al procedimiento inventado es nuestra prueba de responsabilidad con nuestra época. [...] [El teatro] es un mecanismo lúdico que, puesto en funcionamiento, construirá, en el mejor de los casos, verdades *a posteriori*. El teatro no parece una buena herramienta para la demostración de verdades *a priori* [...]. [El teatro como] una ficción autosuficiente y orientada en la inmanencia, puro devenir imaginario en la escena logra instaurarse como «alternativa de lo real» y, desde otro plano, es capaz de emprender la resistencia.⁴

Ainsi, les nouvelles dramaturgies refusent de soumettre le théâtre à un impératif politique et affirment la préséance de la forme par rapport aux contenus. Elles consacrent en ce sens l'autonomie

¹ *Ibid.*, p. 9.

² Javier Daulte, «Juego y compromiso: el Procedimiento», «La Verdad», *op.cit.*

³ Javier Daulte, «Juego y compromiso: el Procedimiento», «La Responsabilidad», *op.cit.*

⁴ Marisa Hernández, Entretien avec Rafael Spregelburd, *Hispanamérica*, año 34, n° 102, 2005.

radicale de la création artistique : par rapport au réel et à la situation politique d'une part, mais aussi par rapport à l'artiste lui-même et à son intentionnalité. Le processus de création est envisagé comme une force interne autonome (dont on a tout au plus fixé le cadre, les règles de fonctionnement général), une sorte de *conatus* artistique. Cette autonomie machinique ne produit pas pour autant des œuvres ou des spectacles vides de sens : au contraire, elle garantit l'élaboration d'une épaisseur sémantique, d'une polysémie émancipée des idées de ses producteurs. C'est ce que les artistes argentins appellent une « vérité poétique », par essence relative et plurielle, découverte *a posteriori* dans le *hic et nunc* du spectacle. De ce fait, l'autonomie du théâtre suppose un autre rapport au spectateur : sans aller jusqu'à prononcer une coupure nette entre l'émetteur et le récepteur (comme peut le faire Jacques Rancière¹), les *teatristas* de post-dictature chassent à l'unisson la notion de communication entre la scène et la salle pour privilégier l'idée d'une « contagion », lien plus nébuleux qui connecte sans assujettir. En ce sens, loin de consacrer des caprices formalistes solipsistes, la revendication de l'autonomie théâtrale peut se concevoir comme une tentative de fonder une théâtralité ouverte à l'altérité, dans une véritable dialectique du même et de l'autre (en termes ricoeurien²). La théâtralité par contagion, c'est un lien fragile et nébuleux qui brise l'unilatéralité vectorielle de la communication pour essayer de connecter imperceptiblement l'univers des uns et l'univers des autres. C'est un lien profondément poétique, enraciné dans une communauté d'imaginaires, que Ricardo Bartís décrit à partir des images de la maille et de la « *ligazón* » (terme plus ancré dans le concret que « *vínculo* » ou « *enlace* » pour exprimer l'idée de lien en espagnol) :

[...] el teatro intenta por momentos producir niveles de energía que permitan conectar mundos que de otra manera nos son ajenos, inconexos. El teatro, sumatoria de escenas que se ignoran, que se hacen señas entre sí, que se desconocen. El intento a través de los procedimientos teatrales de crear una malla, una *ligazón* que no es el sentido, que no es la narración tradicional, sino la construcción poética que genera una «verdad» proveedora de formas [...].³

On voit bien ici comment ce lien poétique s'ancre paradoxalement dans une esthétique du fragmentaire, liée à l'autonomie théâtrale. Quand il n'y a plus d'auteur-démiurge officiant de grand ordonnateur pour tisser un fil linéaire (dans la structure de l'œuvre, comme dans le rapport au spectateur), l'œuvre pousse, telle une orchidée sauvage, sur des racines rhizomatiques qui connectent en tous sens et forment une nébuleuse poétique. Ainsi, la désacralisation des discours d'autorité (que l'on retrouve certes de manière générale à l'ère postmoderne) s'écarte ici de la célébration d'un individu-roi et se greffe sur une véritable volonté d'ouverture à l'altérité. En témoignent ces propos de

¹ Selon ce dernier, le spectacle serait « une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur », Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 20.

² Voir les chapitres 4 et 5 et le fondement de notre problématique sur le lien et ses grammaires.

³ Ricardo Bartís, «Conexión de mundos», *op.cit.*, p. 9.

Rafael Spregelburd qui fonde la désolennisation ludique du théâtre non pas sur un jeu égotiste, mais sur un mouvement de décentrement de soi :

La solemnidad no tiene que ver con la falta de humor sino con la afirmación fascistoide de una única verdad. [...] Para evitar la solemnidad en un proceso creador hay que saber deshabitarse. Comprender que debo poder ver lo mismo y otra cosa al mismo tiempo. Descreer de mis convicciones previas a la obra, y burlarme también – de ser posible – de la permanencia de aquellas convicciones que pudieran surgir después de la obra. Solo así mi mirada no será la única clave para desenredar la obra; incluir otras miradas es mi garantía ritual de teatralidad y de confrontación con mis contemporáneos. La falta de solemnidad es fundamental para permitir que en ese hueco sea necesaria la presencia de otro. De un espectador porque en eso consiste el rito teatral.¹

La théâtralité, explique Spregelburd, se fonde par conséquent sur une pluralité irréductible des points de vue et donc du sens, qui intègre l'altérité à l'intérieur même de la dramaturgie. L'autre n'est plus seulement dans la salle, mais aussi sur la scène et dans le processus de création. Face à cette fragmentation irréductible, le Procédé, la règle du jeu ou la forme est ce qui fixe un cadre commun et garantit une cohérence interne (machinique ou organique) à la création.

En resituant la polémique sur la fracture politique autour de la question centrale de l'autonomie artistique, il nous semble que l'on peut dépasser les clivages faciles entre théâtre engagé, sérieux et responsable des artistes consacrés, et théâtre frivole, postmoderne et irresponsable des nouvelles générations. Au-delà d'un certain discrédit des « utopies » politiques (avec lequel nous avons ouvert cet argumentaire), la nouvelle « intonation »² (ludique, ironique, distanciée) du théâtre de post-dictature ne vient pas servir des dramaturgies purement récréatives. Si les artistes travaillent beaucoup sur l'humour et la complicité ludique, cette démarche désolennisée se fonde sur un autre rapport au réel, explore d'autres liens avec les spectateurs et repose sur une véritable pensée de la différence et de l'altérité qui déplace peut-être le politique du contenu thématique des œuvres à la pratique théâtrale et à l'événement spectaculaire en eux-mêmes.

¹ Marisa Hernández, Entretien avec Rafael Spregelburd, *op.cit.*

² Nous reprenons ici le terme à Elsa Drucaroff qui fait de l'intonation distanciée et non solennelle la marque de fabrique des récits de la NNA (*Nueva Narrativa Argentina*). Le parallélisme avec le théâtre nous semble ici évident. «*La narrativa anterior entona grito, acusación, proclama, denuncia, reflexión, explicación sesuda; si bromea es con un fin serio: criticar y denunciar; si juega (como jugaron, cada uno a su modo, Cortázar o Borges), es para hacer preguntas filosóficas que no son juegos. Serio concierto sinfónico que inevitablemente tendrá timbales en su parte culminante: esa es la música de gran parte de la buena literatura anterior. La nueva se toma menos en serio. Predomina la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a la carcajada o apenas sobrevolar; pero siempre una distancia que no se desea recorrer: la que llevaría a tomarse demasiado en serio. [...] Casi siempre se detecta una cierta distancia irónica o autoirónica acerca de lo que se está contando, la voluntad que poseen quienes narran de no utilizar el poder que les da su posición distanciada para consolidar un "mensaje" sólido y seguro que explique por qué ocurre lo que ocurre, o de qué modo podría evitarse.*», Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, *op.cit.*, p. 21-22.

b. Un déplacement du politique ?

Les dramaturgies de post-dictature nous invitent ainsi à repenser la notion de politique au théâtre, en dehors des cadres traditionnels du « théâtre sous condition de la politique »¹, où la priorité était la transmission d'un message ou le dévoilement d'une situation. Tout d'abord, même si les œuvres des nouvelles générations n'abordent pas frontalement de thématiques mémorielles ou politiques, elles sont nécessairement traversées par un « inconscient socio-historique » (pour reprendre une formule de Pavlovsky que nous avons déjà commentée²) et des imaginaires qu'imprègnent le passé traumatique et le présent incertain de l'Argentine de post-dictature. En ce sens, plus que l'intention des artistes ou les images dramatiques³ proposées, c'est souvent la réception des œuvres qui découvre en elles une force d'évocation du réel et une dimension politique, comme le rappelle Jorge Dubatti :

En la Argentina basta con dibujar una silueta para que se presenten los desaparecidos; alcanza con referirse al padre muerto para que resuenen inmediatamente en la conciencia los nombres de la historia; el simple gesto autoritario recuerda la dictadura e inscribe la referencia a los abusos y desigualdades del poder social. Lo político atraviesa vertiginosamente las metáforas teatrales de los teatristas más diversos.⁴

Si nous souscrivons tout à fait à cette analyse, il faut prendre garde néanmoins au glissement qui consiste à en conclure que tout est donc nécessairement toujours politique. Il nous paraît quelque peu exagéré d'ériger tout le théâtre contemporain argentin en parangon de résistance, comme peuvent y tendre certains discours des critiques. Jorge Dubatti écrit par exemple :

La mayor fuerza política del teatro está en su capacidad metafórica. Alcanza entonces con que el teatro sea bueno artísticamente para que se genere una ilimitada producción de pensamiento político. Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. [...] El teatro porta un carácter social resignificado en el marco de las condiciones culturales y políticas del nuevo orden mundial. Acontecimiento convivial, aurático, no desterritorializable ni mercantilizable, eminentemente micropolítico [...], el teatro es una práctica naturalmente anticapitalista y antiimperialista, antiglobalizadora y antihegemónica.⁵

Ce discours de célébration greffe l'idée selon laquelle le théâtre serait ontologiquement politique⁶ sur une rhétorique néo-révolutionnaire, caractéristique d'une frange de la gauche intellectuelle

¹ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, op.cit., p. 70.

² Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*, op.cit. Voir le chapitre 7.

³ Nous utilisons ici le terme « image » au sens large, non pas comme une représentation strictement visuelle, mais comme un champ d'associations évoqués par l'œuvre, une « métaphore » dans son sens plein (c'est-à-dire polysémique et indéterminable).

⁴ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, op.cit., p. 197.

⁵ *Ibid.*, p. 197-198. C'est nous qui soulignons.

⁶ C'est là un des socles idéologiques de l'institution du théâtre public en France par exemple. Voir Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

argentine. Mais malgré la radicalité apparente du discours, il risque au contraire de dissoudre le politique dans la généralité : «*es político incluso el teatro que no sabe que lo es*»¹, affirme encore le critique argentin. Cette idée d'un théâtre politique à la Monsieur Jourdain nous paraît problématique, car tout en ayant le mérite d'élargir le concept de politique, elle risque de le galvauder en le généralisant et en stérilisant de ce fait sa politicit . Une fois pos es ces pr eauctions liminaires, on peut tenter d'esquisser quelques pistes autour d'un glissement du politique dans une partie de la production th eatrale argentine de post-dictature.

Tout d'abord, à rebours de la tradition militante, l'autonomie artistique elle-même, âprement défendue par les jeunes dramaturges, peut révéler une dimension potentiellement politique et émancipatrice, de par sa capacité à briser l'ordre naturalisé du monde, comme l'explique Jacques Ranciere :

Ce que le singulier de l'« art » désigne, c'est le découpage d'un espace de présentation par lequel les choses de l'art sont identifi es comme telles. Et ce qui lie la pratique de l'art à la question du commun, c'est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible. L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il présente les structures de la soci ete, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type d'espace et de temps qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace.²

On retrouve ici la force de mise en désordre du jeu – que nous évoquions déjà pour l'analyse de *Telara nas* de Pavlovsky³ –, sa capacité à casser l'hégémonie du *statu quo* en découvrant qu'il est possible d'instaurer d'autres règles et d'établir un autre ordre des choses. Dans le contexte des dramaturgies de post-dictature, cette vertu subversive du jeu entre en résonance avec les théories de Javier Daulte ou Rafael Spregelburd sur la préséance du Procédé et « l'engagement dans la règle » au théatre. Sur ce point, notre réflexion est amplement redevable au travail de thèse de Nina Jambrina qui explore avec finesse ce qu'elle appelle « l'alternative ludique pour un théatre politique contemporain »⁴. Sans céder à l'illusion du tout politique, elle part du concept d'« hétérotopie » de Michel Foucault⁵, en tant qu'espace hors des lieux et du temps ordinaires abritant un imaginaire utopique, pour poser l'hypothèse « d'hétérotopies ludiques »⁶ au théatre. Certaines  uvres (parmi

¹ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, op.cit., p. 197.

² Jacques Ranciere, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 36-37.

³ Voir le chapitre 8.

⁴ Nina Jambrina, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, op.cit., p. 95.

⁵ Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

⁶ Nina Jambrina, *ibid.*, p. 185.

celles de Rafael Spregelburd par exemple) opéreraient ainsi un « décrochage fictionnel »¹, permettant de « suspendre l'existant »² à partir d'un système de règles servant à construire cet écart, c'est-à-dire à « disposer l'hétérotopie du jeu »³. Néanmoins, il n'y a « hétérotopie ludique » que si cet écart fictionnel porte en lui une certaine remise en question de l'ordre du monde (que Nina Jambrina appelle une « vision dystopique »⁴) pouvant déboucher sur une forme de « perspective utopique »⁵. De ce fait, le théâtre autonome et ludique est potentiellement – mais pas nécessairement – politique, comme le synthétise Nina Jambrina :

La perspective politique et le mode du jeu sont étroitement articulés ici et c'est bien l'articulation elle-même qui fait sens. Autant le questionnement pour le présent et l'envie d'en changer les dysfonctionnements que l'affinité pour une appréhension ludique de l'expérience et le pas de côté qu'elle implique ne peuvent pas se suffire à eux-mêmes. [...] Le dispositif du jeu n'est pas en soi politique, il le devient selon l'utilisation qui en est faite. La *politique du jeu* serait donc sans cesse à rejouer, et par là-même à vérifier [...].⁶

Cela ne veut pas dire que les artistes doivent penser *a priori* la dialectique dystopie-utopie et insuffler cette dimension politique en amont (cela romprait l'autonomie artistique et tout potentiel émancipateur pour le spectateur), mais il faut que les œuvres soient porteuses de dissensus, tel que le définit Jacques Rancière, c'est-à-dire d'une forme de suspension de l'évidence du « partage du sensible » :

Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités. Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. C'est en quoi consiste un processus de subjectivisation politique, dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible.⁷

Le dissensus, *a contrario* du message politique, ne suppose ni intention préalable de l'artiste, ni vectorialité de l'œuvre, ni prévision de ses effets. Le théâtre du dissensus est ontologiquement « intransitif », selon l'expression de Rancière, ce qui établit un lien plus égalitaire entre la scène et la salle, comme l'explique Nina Jambrina :

¹ *Ibid.*, p. 190.

² *Ibid.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 189.

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ *Ibid.*, p. 291.

⁶ *Ibid.*, p. 428.

⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 55.

Il s'agit d'un dispositif artistique qui renoncerait à avoir une finalité extérieure à lui-même ou du moins qui ne l'anticiperait pas arbitrairement comme on a pu le reprocher aux modèles de théâtre politique antérieurs. Envisagé comme intransitif, ce théâtre tendrait à suspendre une détermination et une attribution explicite de ses effets en laissant l'expérience partagée en décider.¹

Les nouvelles dramaturgies argentines se présentent ainsi souvent comme un « théâtre de l'indéfinition »², qui porte une force de dissensus, tout en orientant le moins possible la réception. Cette production du sens non anticipée et partagée, dans le *hic et nunc* du spectacle, rappelle l'idée d'une théâtralité par contagion – et non par communication – vue précédemment. Outre son potentiel émancipateur, cette transformation de la conception du politique au théâtre est en elle-même un acte politique puisqu'elle remet en question le rapport de domination qui pouvait exister dans la verticalité transitive du théâtre politique traditionnel, qui distinguait clairement ceux qui savent de ceux qui doivent être éclairés. Elle permet de repenser les rapports entre la scène et la salle depuis une perspective plus horizontale et égalitaire. Cependant, on peut se demander si l'intransitivité absolue au théâtre n'est pas un « concept horizon », un idéal vers lequel tendre, plutôt qu'une réalité effective. Est-il possible, dans la mesure où on n'est pas dans une pure performance et où il y a quand même une mise en forme dramaturgique, de ne pas orienter du tout la réception, de ne pas semer de signes le champ de la scène ? L'essentiel de ce glissement vers l'intransitivité se trouve peut-être dans la démarche d'effacement de soi des artistes, même si elle est toujours incomplète, et dans le souci constant de faire une place à l'altérité. Autrement dit, sans effacer complètement le geste ordonnateur de la dramaturgie, il s'agit de travailler sur une dialectique du même et de l'autre, de tisser conjointement un lien plutôt que d'enchaîner le spectateur. Cette relativisation de l'intransitivité, au regard de la perpétuation d'un geste dramaturgique nous rappelle ces mots de Joseph Danan :

J'ai déjà dit qu'entre ce refus de toute dramaturgie et une dramaturgie « de pouvoir », il me semblait essentiel de chercher aujourd'hui, pour le théâtre du moins, une voie médiane. Pour le théâtre du moins, car c'est la mise en tension des éléments de signification voire de signes (que jamais n'annulera complètement le rejet de la sémiologie) et d'un matériau livré avec le moins possible de sens imposé, qui me paraît fructueuse. Ce qui est en jeu, c'est la part respective de directivité induite par le travail de l'artiste et de liberté du spectateur.³

Parallèlement à cette transformation du lien au spectateur vers plus d'horizontalité, les nouvelles pratiques au sein du théâtre indépendant remettent également en cause les rapports de domination qui peuvent exister dans les modes de production et de création théâtrales. Nous avons évoqué déjà la figure du *teatrlista* qui bouleverse la division du travail (et ses hiérarchies) entre écrivain, dramaturge,

¹ Nina Jambina, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine* (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón), *op.cit.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 432.

³ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010), Arles, Actes Sud – Papiers, 2017, p. 63.

metteur en scène et acteur. Ricardo Bartís, pionnier dans l'implantation de cette pratique de décloisonnement en souligne la dimension politique. L'éthique de la profession se déplace ainsi du contenu des œuvres ou du lien au public à la défense d'un mode de production alternatif aux logiques dominantes, qui peut aussi relever d'un dessein politique et d'un projet d'émancipation. Sur ce point, la reconfiguration du rôle du comédien, à partir de la pédagogie de Bartís, est tout à fait significative puisqu'il s'agit d'émanciper l'acteur de sa dimension d'interprète « soumis » à la fois au texte et aux desiderata du metteur en scène, selon un principe d'autonomie créative des comédiens. Cette nouvelle *praxis* pluridisciplinaire fait émerger un « comédien émancipé », ayant une pleine conscience de ses « capacités » expressives, créatives et productrices, pour reprendre la terminologie de Jacques Rancière¹. Si ce projet d'émancipation par le processus de création peut parfois entrer en résonance avec une certaine rhétorique du développement personnel individualiste², il s'articule au contraire chez Bartís à une véritable pensée politique du collectif, où l'acteur est considéré comme un « prolétaire »³ artistique, vendant sa force de travail et soumettant son corps à la production d'une œuvre dont les orientations lui échappent trop souvent. Émanciper les comédiens du diktat du dramaturge ou du metteur en scène serait ainsi, en quelque sorte, se réappropriier les outils de production (en l'occurrence, les corps des acteurs) pour se rendre maître des processus de création. Cette lecture marxiste de la réorganisation du travail théâtral pendant la post-dictature, tel que la pense Ricardo Bartís par exemple, force peut-être un peu le trait, mais elle témoigne de la permanence d'un discours politique dans le milieu théâtral indépendant. Celui-ci s'est simplement déplacé des contenus et d'un impératif d'efficacité de la représentation théâtrale à la revendication d'un mode de production alternatif qui dépasse de loin la question des comédiens. Il s'agit de s'émanciper non seulement des hiérarchies traditionnelles dans la création, mais surtout des logiques de marché qui président la plupart du temps à la question de la production. À partir de la question de l'émancipation des comédiens, se trouve ainsi remis en cause l'ensemble des paramètres de production artistique, comme l'explique Florencia Dansilio :

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. [...] L'appel à l'autonomie artistique des comédiens et à leur émancipation n'est pas chez Bartís un propos théorique, mais la proposition

¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*

² Voir Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 301-302 : « 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 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. ».

³ Entretien de Ricardo Bartís avec Florencia Dansilio, réalisé en 2014, *ibid.*, p. 276.

d'une *praxis* théâtrale qui se traduit par une incitation à l'organisation, au rassemblement, à la production d'un langage, malgré les conditions de production ou la structure des marchés des arts de la scène.¹

À l'heure de l'ultra-libéralisme triomphant dans l'Argentine ménémiste des années 1990, cette prise de position à la fois idéologique (contre l'individualisme et les logiques du marché) et pratique (à la marge des grands circuits de production) est un acte politique fort. En ce sens, l'autonomie artistique impulse une reconfiguration du concept d'indépendance théâtrale. Alors que les deux piliers de celle-ci, était jusqu'à la fin de la dictature, la revendication d'un théâtre d'art exigeant esthétiquement et l'engagement politique dans une forme de théâtre de combat (dont *Teatro Abierto* reste le paradigme), l'indépendance de la post-dictature est avant tout économique. Cela ne veut pas dire que les *teatristas* indépendants ne peuvent pas bénéficier de quelques subventions publiques² ou de co-productions, mais leur pratique refuse ontologiquement de se soumettre aux exigences de rentabilité ou de productivité des autres circuits³. La plupart des créations issues du théâtre indépendant (fussent-elles co-produites ou en partie subventionnées) sont le fruit de processus créatifs s'étendant sur de longs mois voire sur plusieurs années. Pour ne prendre qu'un seul exemple, *Viejo, solo y puto* de Sergio Boris, que l'on a pu voir en France en 2018 et dans de nombreux festivals internationaux, est l'aboutissement de plus deux ans d'expérimentation dans un théâtre indépendant de Buenos Aires, ce qui serait totalement impensable dans une grande institution ou un établissement privé. En ce sens, l'indépendance théâtrale aujourd'hui permet une liberté de disposer de son temps qui est en elle-même politique à l'heure de l'accélération du monde⁴. C'est ce que souligne Jean-Louis Perrier :

Le théâtre indépendant vit et croît dans une autre temporalité. Pas de réponse à une commande, mais des propositions de travail. Pas de livraison à une heure fixée auparavant, mais seulement quand la pièce est advenue. Pas de contrat d'objectif, mais la nécessité du cheminement. En cela aussi, disposer d'un lieu où il est possible de répéter sans retenue s'avère vital.⁵

¹ Florencia Dansilio, *ibid.*, p. 277.

² Sur ce point, bien que la politique de subventions soit toujours relativement limitée (empêchant ainsi toute comparaison avec le système théâtral français), il faut signaler l'importance capitale de la *Ley Nacional del Teatro* de 1996 (qui crée l'*Instituto Nacional del Teatro*) allouant un budget annuel pour soutenir l'activité théâtrale, ainsi que celle de *Proteatro*, créé en 1999, soutenant l'activité des groupes et salles de théâtre de Buenos Aires.

³ Loin de marquer une crispation sur l'indépendance économique, le développement des modes de production alternatifs s'accommode tout à fait d'une plus grande flexibilité dans les trajectoires personnelles (les *teatristas* ne travaillant pas exclusivement dans le circuit indépendant) et d'une certaine porosité entre circuits indépendant, officiel ou public et commercial. Voir Florencia Dansilio et Joana Sanchez, « Des planches portègues aux scènes internationales : singularités et trajectoires du théâtre indépendant argentin », *Alternatives théâtrales*, n° 137, mai 2019.

⁴ Voir Paul Virilio, *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris, Galilée, 1977.

⁵ Jean-Louis Perrier, « Introduction », in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 14. Malgré ce que dit Perrier, il faut remarquer qu'il y a quand-même des œuvres de commande dans le théâtre indépendant, notamment pour les artistes ayant acquis une renommée internationale et travaillant à cheval entre le milieu indépendant local et les grands circuits internationaux, ce qui engendre des processus de production souvent hybrides et des stratégies d'adaptation diverses (c'est le cas par exemple de Rafael Spregelburd, Federico León, Mariano Pensotti ou encore Lola Arias).

Des créations autonomes, prises dans un espace-temps alternatif et dans une organisation du travail plus horizontale, voilà ce qui réinjecte du politique dans le théâtre de post-dictature, non plus dans l'intentionnalité des œuvres, mais via ses modes de production. Or si cette *praxis* indépendante n'est pas crispée dans une marginalité isolationniste et s'accommode d'une certaine frange de compromis avec d'autres circuits (par les subventions, les co-productions et la circulation des artistes), c'est parce que ce modèle économique alternatif repose avant tout sur une construction symbolique – et donc politique –, explique Ricardo Bartís :

Il existe un théâtre qui est incorporé comme objet culturel à une dynamique de production : c'est le théâtre officiel, commercial. Ce n'est ni bien, ni mal, ça existe. Et il y a un autre théâtre, comme le Sportivo, qui fonctionne avec d'autres accords. [...] Pour survivre, il est obligé de mettre en branle une machine imaginaire qui comprend son mode de financement.¹

Autrement dit, au-delà même de la question strictement financière, l'indépendance théâtrale est une « machine imaginaire » qui promeut d'autres valeurs et d'autres pratiques, alternatives au discours capitaliste et libéral dominant. En ce sens, même un artiste courtisé par les festivals internationaux comme Rafael Spregelburd s'inscrit dans cet imaginaire alternatif et lui donne même une portée utopique :

Je pense que ce qu'on appelle la réalité est une construction artificielle de ceux qui ont le pouvoir. La différence est que ceux qui ont le pouvoir politique ne disent pas : ceci est un artifice, à la différence des artistes. Tous les arts qui n'ont pas pour objectif le marché sont une alternative à cette représentation faite par le pouvoir. Et c'est en cela qu'ils sont une utopie parce que le pouvoir aimerait se saisir d'eux pour en faire un produit de consommation.²

On voit ici comment la revendication de ce mode de production alternatif, soustrait au marché et à la société de consommation, s'énonce en termes d'opposition politique au pouvoir. Elle s'articule par ailleurs, dans ces propos de Spregelburd, à l'autonomie artistique (via la question de l'artifice assumé) et au potentiel subversif du jeu (en tant qu'il bouscule la « réalité » du « *There is no alternative* » asséné par le pouvoir). Pour le dire autrement, les modes de production et de création du théâtre indépendant seraient une démonstration en actes – et non plus dans les discours – qu'une autre organisation de la société est possible. Cela est d'autant plus fort que la diffusion de ces modes de production alternatifs est concomitante à la conquête de l'hégémonie par l'ultra libéralisme dans l'Argentine des années 1990. En ce sens, la pratique indépendante est aussi une force de dissensus – au sens ranciérien –, ou une hétérotopie pratique, pour reprendre le concept de Foucault.

¹ Entretien avec Ricardo Bartís, *ibid.*, p. 23. Le « Sportivo » est le « Sportivo Teatral », espace de représentations, de formations et d'ateliers de Bartís.

² Entretien avec Rafael Spregelburd, *ibid.*, p. 85.

Comme pour la célébration de l'autonomie, ce déplacement du politique au sein du théâtre indépendant a été accompagné par le discours de la critique universitaire. L'éloge des artistes indépendants, résistant contre vents et marées aux logiques du capitalisme dominant et à ses crises dévastatrices, s'est imposé comme un des nouveaux grands récits forgeant l'identité du théâtre argentin de post-dictature. Voyons, à titre d'exemple, ces propos de Jorge Dubatti et Ricardo Bartís :

El teatro argentino de la postdictadura no sólo es resistencia: también *resiliencia*, capacidad de construir en la adversidad. Genera sentido con la falta de sentido, obtiene riqueza de la pobreza, encuentra productividad en el dolor, transforma la precariedad en potencia estética e ideológica. Los teatristas de la postdictadura han sabido encontrar los mecanismos para transformar la fragilización, la pobreza y la violencia en opciones creativas. [...] «A diferencia del teatro europeo y americano – nos decía Ricardo Bartís en un diálogo reciente –, el argentino no necesita dinero para sus producciones. Hemos aprendido a trabajar sin plata, y hemos convertido la precariedad de nuestros medios en una fuerza ideológica y estética» (diciembre de 2001).¹

Tout en soulignant la spécificité des générations de post-dictature, ce discours crée un pont avec les artistes engagés consacrés, en préservant la notion de clef de résistance – au prix d'un certain nombre de glissements. La résistance politique devient ainsi résilience économique et idéologique, mais on retrouve la logique d'affrontement contre un pouvoir dominant et oppresseur. Autrement dit, Goliath a changé de visage (ce n'est plus la dictature, mais l'économie de marché, ou l'organisation capitaliste du monde, dans sa version néolibérale), mais les David restent.

Loin de consacrer une pratique théâtrale apolitique, la post-dictature est un moment de reconfiguration de la dimension politique au théâtre : du contenu des œuvres aux processus de création et de production, des ambitions révolutionnaires à l'action locale, de la libération des peuples aux émancipations individuelles, et d'un message à transmettre au rétablissement d'un véritable lien avec autrui dans un contexte où le lien social est malmené. On assiste ainsi à un glissement du politique vers ce que les Argentins appellent la « micropolitique » (en reprenant le concept de Deleuze et Guattari), comme en témoignent ces propos d'Emilio García Wehbi (l'un des fondateurs du *Periférico de Objetos* aux côtés de Veronese et Ana Alvarado) :

L'expérience du marxisme, du socialisme sous la forme de l'Union soviétique a été le grand échec du XX^e siècle. L'autre grand échec du XX^e siècle du point de vue du système social est celui du capitalisme. L'apparition d'une troisième voie aura besoin de nombreuses années pour se concrétiser. Ce qu'on peut avancer, c'est ce que définissait Guattari comme micropolitique : de

¹ Jorge Dubatti, «El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad», *op.cit.*, p. 21. On notera que les propos rapportés de Bartís datent de décembre 2001, en plein cœur de la crise économique. Or il est vrai que le théâtre indépendant a su résister à la crise grâce à ses modes de production alternatifs, et en est même sorti renforcé puisqu'il s'est produit un véritable « printemps » théâtral en 2001-2002 à Buenos Aires. Voir Cristina Oñoro et Joana Sanchez, «Respuestas del teatro independiente ante la crisis. El ejemplo de la Casa de la Portera (Madrid 2012-2015)», in *Cuadernos Aispi*, 7/2016, p. 63-78, disponible en ligne, <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/998>, consulté le 16 avril 2019.

petites actions collectives de groupes qui ne répondent pas forcément aux mêmes mouvances idéologiques ni aux mêmes objectifs, mais œuvrent ensemble dans leur opposition au capitalisme.¹

Ainsi, la rupture générationnelle s'est cristallisée autour de divergences esthétiques et politiques. D'une part, la remise en question du texto-centrisme et l'essor des performances (avec la *movida under*) ont favorisé l'émergence de dramaturgies de plateau et l'avènement de la figure du *teatrlista* polyvalent, dont toutes les activités (de l'écriture au jeu) s'articulent autour d'une pratique de la scène. Revendiquant une totale liberté de création, ces artistes ont développé des poétiques diverses et singulières – formant ce que Jorge Dubatti appelle le « canon de la multiplicité » – qui entrent parfois en résonance avec certaines esthétiques de la postmodernité, tout en s'inscrivant dans le contexte particulier de l'Argentine de post-dictature. D'autre part, la rhétorique militante des artistes de la génération précédente a subi un *aggiornamento* radical : les notions de vérité et d'engagement sont resémantisés à partir de l'autonomie de l'art et d'une pratique micropolitique de la résistance, depuis les modes de production et de création théâtrales. Si ce « fossé générationnel » a été abondamment alimenté par les discours des artistes de part et d'autre (notamment lorsqu'éclatent des polémiques comme lors de la création du Caraja-ji), ainsi que de la critique (en particulier à travers les concepts forgés par Jorge Dubatti pour accompagner les changements), il faut toutefois relativiser cette rhétorique de la rupture. Comme nous avons essayé de le montrer tout au long de cette partie, on peut tendre de nombreux ponts entre les pratiques et les discours des « Anciens » et des « Modernes » du théâtre indépendant. Ricardo Bartís lui-même, apôtre du bouleversement dramaturgique, s'est formé avec Alberto Ure (qui avait monté *Telarañas* en 1977, pièce que Bartís a d'ailleurs remontée en 1985) ; il a travaillé avec Eduardo Pavlovsky, aux côtés duquel il a joué dans *Pablo* (en 1987, sous la direction de Laura Yusem, laquelle avait mis en scène *La malasangre* de Gambaro en 1982) ; sa théorie du « théâtre d'états » est d'évidence fortement redevable du « théâtre d'intensités » pavlovskien. De même, quand les jeunes dramaturges du Caraja-ji claquent la porte du Teatro San Martín, ils trouvent refuge au Teatro Payró, haut lieu du théâtre indépendant toutes générations confondues (où s'était joué par exemple *El señor Galíndez* et la première version de *Telarañas*). Malgré les affirmations de certains artistes, il existe ainsi une forme de continuité indéniable entre les générations², à travers les trajectoires individuelles, les espaces partagés, mais aussi la permanence de certaines notions clefs (comme l'indépendance ou la résistance), fût-ce au prix de leur resémantisation.

¹ Entretien avec Emilio García Wehbi, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, op.cit., p. 69.

² Nina Jambrina, empruntant une expression de Victor Viviescas, parle d'une « continuité dans la rupture », *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine* (Fabio Rubiano, Rafael Sprengelburd et Gabriel Calderón), op.cit., p. 25.

III. Faire du théâtre n'importe où : enjeux des espaces du théâtre indépendant de post-dictature

«Se quebró totalmente la idea de lo profesional – lo digo con todo respeto – como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte.»¹

Ricardo Bartís

Le renouvellement des dramaturgies du théâtre indépendant pendant la post-dictature s'appuie également sur une reconfiguration de ses espaces de production et de réception. Au-delà des enjeux géographiques de l'émergence de nouvelles salles (petites, autogérées et alternatives), ces mutations spatiales ont également une incidence directe sur les dramaturgies qui s'y élaborent. On ne fait pas le même théâtre dans une grande salle de 1500 places et dans un appartement privé dans lequel se serre une vingtaine de spectateurs. Les grands piliers du renouveau théâtral que sont les dramaturgies de plateau et l'autonomie de l'art sont d'ailleurs eux-aussi tributaires de ces nouveaux espaces puisqu'ils sont les garants de ces pratiques (en permettant des processus de création de longue durée et une nouvelle forme d'indépendance théâtrale). En ce sens, le théâtre argentin de post-dictature – qui peut par certains aspects s'inscrire dans une tendance générale de la postmodernité occidentale – assoit ici sa spécificité. Enracinées dans de petits espaces singuliers et alternatifs, les dramaturgies de post-dictature ne peuvent pas être analysées hors-sol. Elles travaillent souvent à partir de ce qui nous semble être une « théâtralité intime » (souvent greffée à un théâtre de l'intime – c'est-à-dire traitant explicitement de l'intimité –, mais pas forcément). Par ailleurs, dans le contexte d'effilochage du tissu social pendant la post-dictature, ces théâtres peuvent apparaître comme des hétérotopies – selon le concept de Foucault – où l'on peut éprouver d'autres manières d'être-ensemble et retisser une forme de lien social, que ce soit dans les relations entre les artistes ou dans le rapport intimiste, convivial et complice qui s'instaure avec le public.

¹ Ricardo Bartís, in Jorge Dubatti, «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar», *op.cit.*, p. 19.

A. Les salles alternatives du circuit off, biotope du théâtre indépendant de post-dictature

Buenos Aires, « capitale mondiale du théâtre »¹ serait « la ville avec le plus de théâtres au monde »², se plaisent à dire parfois les Argentins. Et s'il y a peut-être là quelque exagération, il est vrai que l'offre théâtrale y est vertigineuse. Chaque week-end les quelques 287 salles de la ville³ proposent entre 350 et 450 spectacles différents⁴, pour un total de plus de quatre millions de places vendues annuellement⁵. Dans ce bouillonnement de l'activité théâtrale, 80% des espaces sont des « salles indépendantes », c'est-à-dire n'étant ni publiques (circuit dit « officiel »⁶), ni gérées par un impresario appartenant à l'AADET (circuit dit « commercial »⁷), mais autogérées, en marge des logiques de service public ou de rentabilité qui président aux deux autres circuits⁸. S'il existait déjà quelques salles indépendantes emblématiques avant 1983 (par exemple le Teatro del Pueblo, berceau du mouvement du théâtre indépendant, ou le Teatro Payró), on assiste à une véritable prolifération de ces espaces pendant la post-dictature, comme l'affirme Florencia Dansilio qui a cartographié précisément l'évolution de l'équipement théâtral portègne entre 1989 et 2003 :

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

¹ Carolina Amoroso, «Buenos Aires capital del teatro», *La Nación*, 17 novembre 2013.

² Laura Ventura, «La ciudad con más teatros del mundo», *La Nación*, 26 novembre 2008.

³ Ce chiffre vient de l'agence de presse EFE, «El tarifazo de electricidad hace peligrar a las salas de Buenos Aires», 27 mars 2016, voir <https://www.efe.com/efe/america/cono-sur/el-tarifazo-de-electricidad-hace-peligra-a-las-salas-teatro-buenos-aires/50000553-2878963>, consulté le 17 avril 2019.

⁴ Jean-Louis Perrier compte 450 spectacles sur un week-end de 2010 (Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, op.cit., p. 10), et Florencia Dansilio 327 sur un week-end de juin 2016 (*La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 184). La différence ne semble pas liée à une baisse structurelle de l'activité, mais à un simple hasard du calendrier.

⁵ Chiffre de l'agence de presse EFE, op.cit.

⁶ Le circuit officiel ou public est composé du Teatro Nacional Cervantes (unique théâtre national argentin), le Complejo Teatral de Buenos Aires (composé par le Teatro San Martín, le Teatro Alvear, le Teatro Regio, le Teatro Sarmiento et le théâtre La Ribera), ainsi que d'autres institutions publiques comme le Teatro Colón (qui se concentre plus sur l'opéra).

⁷ L'AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales) réunit des entrepreneurs et des producteurs du monde du spectacle à l'échelle nationale. À Buenos Aires, 26 salles font partie de ce circuit dont 15 sont concentrées sur la fameuse avenue Corrientes, « Broadway portègne ». Voir sur ce point le mémoire de recherche de Baptiste Mongis, *Les Mondes du théâtre à Buenos Aires. Structures, mobilisation politique et activisme artistique (2004 – 2017)*, Mémoire de M2 en sociologie sous la direction de Denis Merklen, soutenu le 11 juin 2018 à l'Institut des Hautes Études d'Amérique latine (IHEAL – Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), manuscrit inédit transmis par l'auteur, p. 36-37.

⁸ Sur ce point, voir Baptiste Mongis, *ibid.*

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.¹

Cette analyse souligne le déplacement de l'activité théâtrale (Florencia Dansilio parle d'une nouvelle « polycentralité du théâtre dans la ville de Buenos Aires »²) vers des quartiers (dits « péricentraux ») tels que Palermo, Almagro, San Telmo, Villa Crespo, Boedo qui subissent justement dans les années 1990 un processus de paupérisation, suite à la relégation sociale dont souffrent les classes moyennes appauvries. Dans ce contexte, les nouveaux espaces culturels fonctionnent souvent comme des poches de lien social permettant de réinvestir des quartiers en voie de déclassement. La zone de l'Abasto par exemple, autour des anciennes halles de la ville, qui s'était peu à peu marginalisée au point d'être considérée comme un endroit « *feo* » (c'est-à-dire laid, mais aussi risqué, mal famé), est aujourd'hui un des points névralgiques du théâtre indépendant (au cœur d'Almagro que F. Dansilio considère comme l'un des nouveaux « nœuds »³ du théâtre portègne). Dorénavant, les rues y bouillonnent joyeusement d'activités, non seulement le week-end, mais tous les soirs de la semaine car beaucoup de salles sont ouvertes tous les jours (que ce soit pour des représentations, ou pour des ateliers de formation). Ainsi, ces théâtres indépendants contribuent-ils à revaloriser certains quartiers et à retisser du lien social dans un contexte difficile. On en comptait 70 en 2002, puis 134 en 2008⁴ et plus de 200 en 2016⁵, conformant ce qu'on appelle aujourd'hui le « circuit *off* » de Buenos Aires. Parmi ces théâtres indépendants, 70% sont des espaces dit « non conventionnels », créés dans des lieux réhabilités ou réaménagés pour accueillir une activité théâtrale qui n'était pas leur vocation première, comme des hangars, d'anciennes usines, des caves ou encore des maisons privées (cas sur lequel nous reviendrons plus en détails). Comme nous l'avons vu pour la *movida under*, pionnière dans l'investissement de ces espaces alternatifs, les artistes indépendants vont s'appuyer sur les caractéristiques propres à ces lieux, y compris leur précarité, pour en faire un des ingrédients de l'expérimentation théâtrale et du renouveau dramaturgique.

Les contraintes spatiales et matérielles ne sont 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 scène/salle, etc.).⁶ – écrit Florencia Dansilio.

¹ Florencia Dansilio, *op.cit.*, p. 148. Voir également les cartes produites par F. Dansilio à ce sujet, *ibid.*, p. 160, 162 et 165.

² *Ibid.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 164.

⁴ Laura Ventura, «La ciudad con más teatros del mundo», *op.cit.*

⁵ Florencia Dansilio, *op.cit.*, p. 184.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

Non seulement le paysage spécifique de ces lieux est intégré à la création théâtrale (Bartís revendique même une « esthétique de la précarité »¹), mais surtout s'impose peu à peu l'idée qu'il est possible de faire du théâtre partout et avec à peu près n'importe quoi, comme l'exprimait Bartís dans la citation mise en épigraphe. Une forme de « philosophie du trois bouts de ficelle » ouvre des possibles inattendus et stimule la créativité des artistes. Sans faire l'éloge de la précarité – qui est toujours blâmable, ne serait-ce que pour les conditions de vie des acteurs du secteur² – force est de constater qu'elle ne fait pas obstacle à l'activité théâtrale en Argentine et la pousse même hors de ses sentiers battus (dans les caves, les garages, les appartements...). En termes de fonctionnement, il existe globalement deux grandes catégories dans cet ensemble de salles : celles qui appartiennent à un artiste ou à une compagnie (qui s'y produit donc prioritairement, même si elles peuvent accueillir d'autres artistes ; c'est le cas du Sportivo Teatral de Bartís, du théâtre El Cuervo de Pompeyo Audivert ou encore de Timbre 4 de Claudio Tolcachir), et celles qui n'ont pas de compagnies propres et sont donc des lieux d'accueils (parmi les plus célèbres, La Carpintería, El Camarín de las Musas ou le petit théâtre El Piso). Toutes sont à la fois des salles de spectacle, des espaces de répétition (pouvant être loués) et de formation (avec des cours et des ateliers) : elles reposent ainsi sur un modèle économique hybride où l'activité doit être diversifiée, et comprennent souvent aussi un petit bar ou un espace de restauration, voire une librairie. Sur la plateforme *Alternativa Teatral* (qui concentre toute l'information sur le circuit *off* de Buenos Aires), la présentation du théâtre Timbre 4 souligne cette polyvalence, tout en mettant en exergue le processus de production d'une part et la fonction sociale de l'espace théâtral (décrit comme une « fête ») d'autre part, à savoir l'amont et l'aval des représentations dont l'accueil n'est qu'une petite composante du lieu :

Timbre 4 es un espacio donde se hace teatro. Un lugar de investigación y producción que desde 2001 fue creciendo y desarrollándose combinando las búsquedas artísticas del desafío teatral con la conexión y el diálogo hacia un público cada vez más amplio. También es un espacio de formación, donde alumnos y profesores desarrollan técnicas y experiencias que alimentan a su vez la gestión teatral. Timbre 4 es una fiesta, es el alimento que nos nutre, nos protege y nos impulsa. Nos obliga a crecer y crece con nosotros.³

Dans ces espaces indépendants, le rapport au lieu déborde ainsi le *hic et nunc* du spectacle et instaure d'autres liens, entre les artistes et avec les spectateurs. La compagnie Timbre 4 (dont le nom

¹ *Ibid.*, p. 216.

² Il est d'ailleurs notable que la notion « d'artiste professionnel » ne recouvre pas la même réalité en France et en Argentine. En France, on est considéré comme professionnel quand on arrive à vivre de son métier ou qu'on a obtenu le statut d'intermittent du spectacle. En Argentine, les contours de la professionnalisation sont beaucoup plus flous car peu d'artistes réussissent à vivre exclusivement du théâtre, si bien que la professionnalisation se mesure plutôt au degré d'engagement et d'expérience dans le métier que par un critère institutionnel ou économique.

³ Présentation du théâtre Timbre 4 sur *Alternativa Teatral*, <http://www.alternativateatral.com/espacio431-timbre-4>, consulté le 17 avril 2019.

se confond d'ailleurs avec celui du lieu) décrit une forme de lien symbiotique avec cet espace amniotique qui a couvé l'ensemble de ses créations (même quand elles partent ensuite faire le tour du monde comme *La omisión de la familia Coleman*). Pour les théâtres qui n'ont pas de compagnie propre, on retrouve la même polyvalence ouverte sur la vie sociale du quartier et soucieuse avant tout de créer des liens, comme en témoignent la présentation et la programmation du théâtre El Piso (avec des cours en semaine et des spectacles le week-end) :

El Piso – Cultura escénica es un espacio de investigación, creación, producción, enseñanza y encuentro de las artes y los artistas de todas las disciplinas. Desde hace 12 años, quienes lo hacemos todos los días venimos profundizando en la posibilidad de ofrecerle a nuestro barrio, a nuestra ciudad y a aquellos que llevan adelante el quehacer artístico un lugar de pertenencia y de crecimiento, personal y colectivo, estético y profesional.¹



Figure 38 - Support de diffusion montrant la polyvalence du théâtre El Piso²

Cartelera de teatro		Cursos, talleres y seminarios	
Viernes		Lunes	
20:30 hs	Lo que puede un cuerpo	19:00 hs	Entrenamiento Físico y Flexibilidad Cecilia Gruner
21:00 hs	Cuatro Noras \$ 250,00 / \$ 200,00	19:00 hs	Taller de Actuación Claudio Grillo
23:00 hs	Amorbo	Martes	
Sábado		19:00 hs	Preparación física e investigación en danza Cecilia Gruner
20:30 hs	Centrifuga. Programas delicados	20:00 hs	Taller de teatro Pablo Bellocchio
23:00 hs	Cortázar para armar	Miércoles	
Domingo		10:00 hs	Entrenamiento Físico y Flexibilidad Cecilia Gruner
18:00 hs	Galileo, sobre la mesa \$ 180,00	19:00 hs	Entrenamiento Físico y Flexibilidad Cecilia Gruner
20:00 hs	ATROCES - Teatro intrascendente \$ 250,00	21:00 hs	Taller de montaje Impro y soundpainting - Cortázar para armar Gonzalo Hernán Rodolico
Proximamente		19:00 hs	Taller de Actuación Claudio Grillo
» Mi. Me. (Mundo interno... Mundo externo) (28/04/2019)		21:00 hs	Impro Avanzada y sub técnicas Gonzalo Hernán Rodolico
		Jueves	
		19:00 hs	Preparación física e investigación en danza Cecilia Gruner
		Viernes	
		10:00 hs	Entrenamiento Físico y Flexibilidad Cecilia Gruner

Figure 39 - Programmation du théâtre El Piso pour la semaine du 15 au 21 avril 2019³

¹ Présentation du théâtre El Piso – Cultura escénica sur *Alternativa Teatral*, consulté le 17 avril 2019, <http://www.alternivateatral.com/espacio1562-el-piso-cultura-escenica>.

² Source : Page facebook de El Piso – Cultura escénica.

³ Source : *Alternativa Teatral*.

Tout en cherchant à assurer leur viabilité économique par cette polyvalence (qui est en même temps ce qui en fait des lieux de sociabilisation importants), ces théâtres sont très rarement rentables, et parfois ne cherchent même pas à l'être, comme dans le cas pour Bartís qui n'hésite pas à fermer complètement le Sportivo Teatral pendant des mois voire des années si le travail d'expérimentation théâtrale l'exige :

Avoir un lieu pendant de nombreuses années m'a permis de survivre, mais c'est aussi un poids car il est difficile de maintenir un lieu sans programmation commerciale, sans ouverture systématique au public. C'est un principe chez nous : tant qu'un spectacle n'est pas fini, on ne répète pas le suivant. Nous n'ouvrons le Sportivo que quand notre spectacle est mûr et nous ne faisons pas de publicité dans la presse. [...] Depuis quelques années, il y a dans le quartier un public potentiel pour faire fonctionner la salle en permanence, mais ça ne nous intéresse pas, nous ne savons pas faire ça. Nous souhaitons pouvoir disparaître de temps en temps, avoir une vie un peu clandestine. C'est cela le style du Sportivo.¹

Si certaines salles comme le Sportivo ou El Piso refusent encore toute subvention, la mise en place de politiques publiques de soutien à l'activité théâtrale (fussent-elles encore maigres)² à la fin des années 1990 a contribué à la floraison de ces espaces qui, à défaut d'être absolument indépendants *stricto sensu*, restent autogérés³ et assoient un véritable modèle alternatif, comme le souligne Jean-Louis Perrier :

Les théâtres indépendants opposent les initiatives individuelles déployées en faisceaux aux hiérarchies verticales, le rassemblement des énergies aux distributions de rôle de circonstance, la germination du multiple aux allées calibrées par espèces, la lente maturation des œuvres aux productions planifiées, dans une exigence artistique à la mesure de cette course pour survivre qu'impose un pays économiquement, socialement et politiquement instable.⁴

Cette résilience intrinsèque aux espaces alternatifs a été particulièrement palpable au moment de la crise de 2001. Alors que le pays faisait face à un effondrement économique et à un appauvrissement général de sa population – en particulier des classes moyennes, public privilégié du théâtre alternatif –, on aurait pu s'attendre à une période de débâcle culturelle. Or cela n'a pas été le cas, bien au contraire. Même quand le *corralito* limitait les retraits d'argent en décembre 2001, les gens ont continué à aller au théâtre. À partir de 2002, on assiste même à un emballement du circuit *off* et à une éclosion sans précédent des salles alternatives⁵, comme le souligne la presse qui n'hésite pas à parler

¹ Entretien avec Ricardo Bartís, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 33.

² La *Ley Nacional del Teatro* (1996) et Proteatro à Buenos Aires (1999) prévoient l'octroi de subventions à des compagnies, à des projets spécifiques ou à des espaces.

³ Sur ce point, voir Baptiste Mongis, *Les Mondes du théâtre à Buenos Aires. Structures, mobilisation politique et activisme artistique (2004 – 2017)*, *op.cit.*, p. 44.

⁴ Jean-Louis Perrier, « Introduction », in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 10.

⁵ Le mouvement du Théâtre communautaire, connaît une trajectoire similaire avec un véritable essor à partir de 2001-2002, dans la lignée de l'émergence de mouvements sociaux assembléistes et horizontaux suite à la crise. Voir Lucie

d'une « résistance culturelle »¹ face à la crise, grâce à aux modes de production alternatifs : «*El teatro dio una muestra de empuje en medio de una crisis económica terminal. En la cubierta del Titanic, pero acostumbrado*»², titrent deux journalistes de *Página 12*. Ainsi, alors que le quotidien *La Nación* déplorait une baisse de 48% des places vendues (tous circuits confondus) entre mai 2000 et mai 2001³, le CELCIT⁴ annonce début 2002 que le nombre de spectateurs a augmenté de plus de 100% par rapport à l'année précédente⁵. Comment expliquer cette surprenante vitalité du théâtre indépendant, dans un contexte semble-t-il on ne peut plus défavorable ? Tout d'abord, malgré les apparences, il peut y avoir des éléments propices, d'un point de vue strictement économique, dans un contexte de crise, comme l'explique Florencia Dansilio :

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.⁶

Mais au-delà de l'urgence matérielle qui favorise les modes d'organisation alternatifs et autogérés, il nous semble que le théâtre a ici joué une fonction sociale : celle d'hétérotopie, c'est-à-dire de lieu où se raccrocher très concrètement à des solidarités de proximité, mais aussi à des constructions imaginaires pour penser le présent et le futur, dans un contexte dominé par l'impression du chaos. Ainsi Jean-Louis Perrier écrit-il à propos de ces petites salles non conventionnelles :

Une pratique qui a curieusement explosé au moment de la faillite du pays, au début du XXI^e siècle. La multiplication des théâtres fut alors moins un symptôme passif, qu'une tentative d'alternative active à la corruption générale de l'économie, du spectacle, de la pensée. Lorsque les grands engagements politiques ont failli, les théâtres sont devenus des lieux où poser le monde autrement, avant de songer même à y faire retour.⁷

En ce sens Claudio Tolcachir parle d'un « théâtre de l'urgence », matérielle certes, mais surtout d'une « urgence spirituelle »⁸. Par cette expression, il pointe le besoin de continuer, d'aller de l'avant,

Elgoyhen, *Le théâtre argentin. Quand les voisins montent sur scène*, op.cit.

¹ Silvina Fiera, «Un viejo espacio de resistencia», *Página 12*, 8 août 2001.

² Hilda Cabrera et Cecilia Hopkins, «El teatro dio una muestra de empuje, en medio de una crisis económica terminal. En la cubierta del Titanic, pero acostumbrado», *Página 12*, 28 décembre 2001.

³ Susana Freire, «El teatro en tiempo de crisis», *La Nación*, 3 juin 2001.

⁴ Le CELCIT (*Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral*) est un institut de création, de formation et de diffusion du théâtre latino-américain.

⁵ Beatriz Trastoy, «El teatro argentino en tiempo de crisis: nuevas reflexiones, nuevos temas, nuevos personajes, nuevas propuestas escénicas», in Osvaldo Pellettieri, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, p. 102.

⁶ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 164.

⁷ Jean-Louis Perrier, « Introduction », op.cit., p. 15.

⁸ Entretien avec Claudio Tolcachir, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, op.cit., p. 107-108.

de se regarder, de se construire au moment même où le pays s'effondre, ce qui explique, pour lui, que 2001-2002 soit une date charnière dans le théâtre indépendant :

2001, quand le pays s'est effondré, est l'année où il y a eu le plus de créations de salles nouvelles, alors même qu'on avait la sensation que le grand projet argentin mourait, qu'on ne pouvait plus compter sur le pays pour nous projeter dans la vie. Du coup, on a commencé à ficeler des projets avec les moyens du bord et le théâtre en ce sens est très généreux puisqu'il ne demande qu'un espace et une personne qui vienne vous voir pour ne pas mourir.¹

À ce besoin d'aller de l'avant des artistes, le public répond par une présence massive (toute proportion gardée puisqu'on reste dans un circuit alternatif) qui témoigne peut-être aussi d'une forme d'élan utopique pour retrouver un sens, une image de soi, des imaginaires, alors que toutes les certitudes s'écroulent. C'est cette hypothèse d'une fonction symbolique et sociale du théâtre alternatif en temps de crise qu'avance également la chercheuse María Cristina Pons pour expliquer le « boom culturel »² en 2001 :

La crisis sacudió el concepto y la percepción que el país tenía de sí mismo, de su potencial, de su inserción en el mundo global y de su destino eventualmente próspero. [...] la vitalidad de la cultura no sólo se percibe como el último bastión que le permitió a la sociedad reconocerse en un país que se había derrumbado, sino también le permitió a muchos rescatar algún sentido de dignidad humana y ciudadana cotidianamente amenazadas.³

On retrouve une idée similaire chez Daniel Veronese qui relie cette fonction hétérotopique du théâtre au concept de « vérité poétique », que nous avons vu précédemment :

Era difícil sacar 10 pesos pero sucedió. La gente iba al teatro y pagaba 10 pesos. Estábamos tan cansados y hartos de las mentiras del discurso político y periodístico... La gente venía a buscar algún tipo de verdad, una verdad poética. Creo también que los momentos de comunión emocional aparecen en los tiempos de crisis [...] porque me parece que en esos momentos necesitamos alimentar el espíritu y expresar las cosas.⁴

Si la crise a mis en évidence la dimension hétérotopique du théâtre se faisant dans ces salles du circuit *off*, il nous semble que celle-ci est consubstantielle à ces lieux, dans la mesure où ils reposent sur une logique de solidarité et de travail collectif. Large recours au bénévolat⁵, mode d'organisation horizontale, tentative de s'extraire autant que possible des lois du marché, de l'offre et de la demande, rejet d'une logique de rentabilité, rassemblement des énergies via des réseaux associatifs sont autant

¹ *Ibid.*, p. 110-111.

² María Cristina Pons, «Neoliberalismo y producción cultural. Reflexiones sobre la “explosión cultural” argentina post-crisis del 2001», in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

³ *Ibid.*

⁴ Daniel Veronese, cité par Éloïse Cohen-de Timary, «En Argentina, la crisis de 2001 no ha refrenado la creatividad», *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de cultura*, n° 10, octobre 2009, disponible en ligne <http://otrolunes.com/archivos/10/html/este-lunes/este-lunes-n10-a01-p01-2009.html>, consulté le 18 avril 2019.

⁵ Si le large recours au bénévolat met en exergue le don de soi dont font preuve certains artistes, il ne faut pas non plus glorifier cette pratique qui est avant tout une stratégie de survie, liée à une précarité structurelle qui reste déplorable.

de modes d'organisations alternatifs qui se posent en contre-modèles du système de valeurs dominant dans la sphère économique. Nous avons d'ailleurs été frappée par le fait que les artistes font souvent appel à l'image familiale pour décrire les liens spécifiques qui les unit dans le cadre de ce circuit alternatif : quand on demande à Federico León s'il cherche à créer un sentiment de communauté dans le processus de création de ses spectacles, il répond laconiquement, comme si cela suffisait à tout dire : « Oui, une famille »¹. Cet « esprit familial »², tant de fois mis en avant par les artistes pour décrire une forme d'intimité et de solidarité très particulières dans un milieu qui reste quand même professionnel³, peut s'expliquer par notre hypothèse selon laquelle l'image familiale fonctionne comme support d'un imaginaire du lien. Elle révèle ainsi la force des liens qui se tissent dans ces espaces, et dont l'intensité hors-norme, sur de longues durées, pousse les artistes à aller puiser dans l'imagerie familiale pour les décrire : « Dans ces salles, on peut rester un moment. Les gens viennent ici depuis dix ans. Il y a un sentiment d'appartenance. Si l'espace est généreux avec les gens, les gens sont en général très solidaires »⁴, déclare Andy qui dirige le théâtre El Piso et a présidé l'association ESCENA fédérant les plus petites salles du off⁵. Depuis l'analyse sociologique, Baptiste Mongis dégage ce qu'il appelle un « *habitus* intersubjectif »⁶ qui caractériserait les artistes indépendants. Les liens qu'ils tissent dans le circuit *off* relèvent d'une étroite dialectique du même et de l'autre, se jouant sur le temps long à partir de la construction d'un véritable sentiment d'appartenance configurant un « nous » au-delà des « je », comme dans la sphère familiale. Sandra Chomette souligne également cette dynamique collective, enracinée dans les lieux du théâtre indépendant, qui participe à la singularité de la création argentine :

La notion de groupe [...] est l'une des caractéristiques sur lesquelles se fonde l'acte de création théâtrale en Argentine. « Famille », « collectif », « groupe affinitaire », « coalition temporaire », quelles que soient leur configuration, la façon dont ils se nomment, les membres d'une équipe s'engagent de fait à partager un temps certain, à construire leur façon d'être ensemble dans la durée. Qu'ils se soient choisis ou aient été réunis par une seule personne pour l'occasion, la temporalité du processus de création façonne un nous « très singulier » selon l'expression de Ricardo Bartís, une énergie propre au groupe [...] ; au sein d'un spectacle, les individus, quelle que soit leur force, peuvent m'apparaître extrêmement distincts mais jamais séparés.⁷

¹ Entretien avec Federico León, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 131.

² Voir notamment les entretiens conduits par Baptiste Mongis, *Les Mondes du théâtre à Buenos Aires. Structures, mobilisation politique et activisme artistique (2004 – 2017)*, *op.cit.*

³ Comme nous l'avons expliqué plus en amont les critères de définition de la professionnalisation ne sont pas les mêmes en Argentine et en France.

⁴ Entretien d'Andy avec Baptiste Mongis, *ibid.*, p. 91.

⁵ L'association ESCENA (*Espacios Escénicos Autónomos*), créée en 2010, réunit ce qu'on appelle le « *off du off* », à savoir une vingtaine de toutes petites salles indépendantes, dont la jauge est inférieure à 100 places. L'association s'est constituée dans un objectif de lutte et d'entraide afin d'obtenir les habilitations officielles qui leur permettrait de ne plus risquer de continuelles fermetures. Une autre association, ARTEI (*Asociación Argentina del Teatro Independiente*), plus grande, fédère l'ensemble des salles du circuit *off* dont la jauge peut aller jusqu'à 300 places.

⁶ Baptiste Mongis, *ibid.*, p. 54.

⁷ Sandra Chomette, « La pratique de l'acteur dans le contexte argentin », in Denise Laroutis et Christilla Vasserot,

Or, comme le suggère ici Sandra Chomette, ce lien très particulier qui unit les artistes a une incidence directe sur les créations artistiques, l'énergie qui se dégagent des représentations, l'impression d'intimité qui peut en émerger. C'est ce que raconte également Federico León, avec une rhétorique presque mystique, puisant sans cesse dans la métaphore familiale pour décrire cet extraordinaire sentiment de communauté dans le travail de création théâtrale (qu'il oppose d'ailleurs au cinéma).

À travers [...] la pièce, j'instaure des relations avec des gens que je n'aurais aucune chance de fréquenter au quotidien. Je n'ai pas d'amis octogénaires, ni d'enfants. Mes relations avec eux sont créées à partir de la pièce et dans la pièce. [...] Pour *El Adolescente*, on répétait jusqu'à neuf heures d'affilée les derniers mois, au point de s'endormir pendant les répétitions. Tout cela fait partie d'une relation particulière qui se tisse dans le processus de création. Un acteur sur scène trouve une énergie corporelle qui vient d'on ne sait où. Il peut se couper un doigt ou se casser une jambe et continuer à jouer. Ce qui est vrai d'une mère dont l'enfant passe sous une voiture : elle va trouver la force de soulever la voiture et de sortir son fils, est vrai d'un metteur en scène : quand je dirige, je peux ne pas dormir, ne pas manger, ça a à voir avec l'énergie produite par l'œuvre. [...] le monde du cinéma est plus hiérarchisé, alors qu'au théâtre il y a le sentiment d'appartenir à une même équipe, d'un engagement commun, qui implique chacun d'une autre manière qu'au cinéma. [...]. Une communauté. Le cinéma est plutôt une industrie.¹

Ce qui pourrait passer pour de la souffrance au travail, voire de la maltraitance des comédiens est ici porté aux nues, au nom du principe supérieur de la communauté artistique, dont l'imaginaire se nourrit même d'un familialisme naturaliste (comme en témoigne le passage sur l'instinct maternel galvanisant). La conjonction de cette dynamique intersubjective forte entre les artistes et d'espaces non conventionnels pour accueillir le public place résolument la théâtralité particulière des créations indépendantes sous le sceau de l'intime. Beaucoup de salles ne peuvent accueillir qu'une vingtaine de spectateurs, ce qui crée une proximité inédite entre la salle et la scène, littéralement à portée de main. Même plaqués contre le mur du fond, les spectateurs restent aux premières loges et peuvent presque littéralement sentir le souffle des comédiens. Cette proximité physique bouleverse le jeu d'acteur, mais aussi les dramaturgies : le théâtre, art de la vue par excellence, doit être repensé depuis les possibilités de ces espaces étriqués. Pas de jeu de perspectives, pas d'illusions dans la scénographie, pas de grandes machineries, mais un théâtre qui doit assumer son dépouillement et ses artifices, un théâtre qui peut travailler sur les cinq sens, dans le cadre de ce petit espace partagé par les comédiens et les spectateurs. Du fait de la promiscuité, les uns et les autres s'observent au plus près, se voient rire, grimacer, transpirer : il devient presque impossible de masquer, sous l'illusion des lumières, ces empreintes corporelles qui dessinent aussi la trace de l'intime. D'un point de vue dramaturgique, il y a donc aussi toute une série de contraintes liées à ces petits espaces que nous considérons comme leurs « biotopes »,

Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine, 30 auteurs sur un plateau, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez

¹ Entretien avec Federico León, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, op.cit., p. 132.

leurs « lieux de gestation » privilégiés, même quand les œuvres tournent ensuite dans d'autres circuits ou à l'international. La distribution, par exemple, se doit d'être relativement réduite et la floraison de drames familiaux (toute la veine étiquetée « famille dysfonctionnelle ») peut aussi être comprise dans ce contexte matériel très particulier. Certains artistes peuvent s'en émanciper grâce à des co-productions leur permettant d'expérimenter sur d'autres terres : Spregelburd par exemple a monté des œuvres pharaoniques, comme *Bizarra* (2003), épopée-feuilleton en dix chapitres, porté par plus de 50 comédiens, dans un théâtre public, le Centro Cultural Rojas¹ ; de même José María Muscari, artiste indépendant renommé, crée en 2017 dans un grand théâtre commercial (l'IFT), *Bollywood*, un spectacle total mêlant danse, théâtre et comédie musicale, volontairement démesuré, mobilisant 50 acteurs et danseurs, issus quasiment tous du milieu indépendant². Cependant, à quelques exceptions près, même quand les artistes ont des possibilités matérielles plus amples, les dramaturgies argentines correspondent souvent à ce que l'on a appelé un « théâtre de boîte à chaussures »³, faisant de la proximité scénique et de l'intensité du jeu des comédiens les clefs d'une théâtralité intimiste. Pour décrire la théâtralité particulière des biodrames, forme de théâtre (auto)biographique inventée par Vivi Tellas à Buenos Aires (nous y reviendrons dans le chapitre 11), le chercheur catalan Juan Manuel Urraco Crespo forge le concept « d'intimité performative »⁴, à partir des écrits de Erika Fischer Lichte sur la performance⁵. Or il nous semble que même au-delà de ces poétiques de l'intime (puisque les biodrames mettent en scène des récits de vie intime), le concept « d'intimité performative » peut être idoine pour décrire l'intimité de l'expérience artistique dans le circuit alternatif argentin. Il n'est d'ailleurs sans doute pas anodin que ce soit dans ce contexte que Vivi Tellas théorise les biodrames et expérimente autour de ces dramaturgies du réel⁶. Du théâtre de témoignages aux drames familiaux, en passant par des formes plus performatives travaillant sur l'immédiat de la présence sur scène comme le « théâtre d'états » de Bartís, les diverses dramaturgies du nouveau théâtre indépendant s'articulent

¹ Cecilia Hopkins, «Bizarra, esa vieja pasión por el culebrón llevada a los escenarios», *Página 12*, 10 septembre 2003.

² Voir Juan José Santillán, «Lo nuevo de Muscari. *Bollywood*: la desmesura de la India en Once», *Clarín*, 15 juin 2017.

³ Voir Florencia Dansilio, *op.cit.*, p. 439.

⁴ Juan Manuel Urraco Crespo, *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina. Una escritura con sede en el cuerpo*, thèse de doctorat en Philologie catalane et Études théâtrales, dirigée par Francesc Foguèt, soutenue à la Universitat Autònoma de Barcelona en octobre 2012., texte inédit, p. 86.

⁵ Erika Fischer Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011. Cet ouvrage écrit en allemand et traduit en espagnol n'a pas encore été traduit en français.

⁶ L'expérience des biodrames a été accueillie par le Centro Cultural Ricardo Rojas qui est un centre d'expérimentation théâtrale public, dirigé alors par Vivi Tellas. Néanmoins, celle-ci est une figure reconnue du théâtre indépendant, qui a même fait ses armes dans les groupes de *performers* de la *movida under*. Le type d'expérimentation qu'elle décide de mettre en place en arrivant à la tête du Rojas est donc fortement tributaire de son expérience dans les circuits les plus alternatifs du théâtre indépendant. C'est d'ailleurs exclusivement à des artistes issus de ce milieu qu'elle fait appel pour monter les différents biodrames du cycle.

ainsi autour d'une forme d'intimité performative, profondément enracinée dans la spécificité des salles du circuit *off*.

B. Les « maisons-théâtres », acmé d'une théâtralité intimiste

Parmi les petites salles du circuit *off*, certaines d'entre elles ont particulièrement retenu notre attention pour le rapport particulier qu'elles instaurent avec l'espace domestique intime : celles qui s'ouvrent dans des appartements privés ou des maisons, et que nous appelons les « maisons-théâtres » ou « *casas-teatros* ». Il ne s'agit pas seulement d'anciens bâtiments d'habitation entièrement réaménagés en centres culturels, mais de lieux hybrides où le théâtre est accueilli dans un espace qui est encore souvent partiellement habité, ou qui garde tout au moins sa structure d'habitation. Même quand les lieux ouverts au public ne sont pas (ou plus) ceux de l'espace domestique, on s'attache à y préserver les marques de leur histoire, de leur familiarité intime, d'une distribution des pièces clairement disposées pour l'habitat et non pas pour accueillir un public. Il en ressort une reconfiguration du rapport espace public / espace privé qui pousse à l'extrême le jeu sur l'intime coutumier de ces espaces alternatifs. C'est ce que Claudio Tolcachir (dont le théâtre Timbre 4 est l'exemple paradigmatique de ces maisons-théâtres) appelle la poétique de « l'espace envahi », où la théâtralité privée originaire du lieu est mise en scène, au service d'une aura intime qui dépasse largement la salle de spectacle :

Penser un spectacle à Timbre 4 m'excite beaucoup parce que cela me permet d'aller au-delà du théâtre. Les spectateurs n'entrent dans la salle qu'après être passés par un long couloir, ils traversent une scénographie qui va au-delà du théâtre. La scénographie qui m'intéresse est celle de l'espace envahi, de l'espace modifié, d'un espace dont on ne sait où est la part du lieu et où la part du jeu.¹

L'expérience théâtrale commence donc bien en amont de la confrontation avec la scène, et se prolonge en aval de la représentation, dans les excroissances de la salle de spectacle (couloirs, cuisine-bar, patios, antichambres...etc.), grâce à la spécificité intimiste de l'espace, qui en fait aussi un lieu privilégié de sociabilité et de rencontres. En ce sens, les maisons-théâtres conditionnent de nouvelles manières (plus intimes) de faire du théâtre pour les artistes, mais aussi d'aller au théâtre pour les spectateurs.

L'un des premiers à travailler cette scénographie de l'espace domestique envahi est Ricardo Bartís quand il déplace le Sportivo Teatral (créé en 1986 dans le quartier de Villa Crespo) dans un nouvel espace à Palermo en 1998. Bien que Bartís n'y ait jamais habité lui-même, il prend soin d'articuler le

¹ Entretien avec Claudio Tolcachir, in Jean-Louis Perrier et Judith Martin, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant. Entretiens avec Judith Martin et Jean-Louis Perrier*, op.cit., p. 116-117.

nouvel espace en préservant sa configuration d'origine : celle d'une «*casa-chorizo*» toute en longueur, typique de l'habitat portègne¹. Tout dans la mise en scène de l'espace, de son patio extérieur garni de plantes grimpantes à la disposition labyrinthique des pièces, en passant par le style des meubles, les tableaux accrochés aux murs ou encore la peinture des éléments de bâti, rappelle son passé de maison d'habitation. Or cela transforme complètement l'expérience du spectateur et son appréhension du lieu de théâtre, comme nous l'avons écrit dans un article à quatre mains avec Florencia Dansilio :

Dès que l'on pénètre dans ce lieu, on est introduit dans un univers singulier, qui rayonne déjà d'une aura théâtrale. Tout en baignant le spectateur d'une atmosphère chaleureuse et familière, cette antichambre théâtrale, au seuil de la salle de spectacle, fait déjà partie, en réalité, d'un processus de réception, profondément enraciné, comme celui de création, dans les lieux.²



Figure 40 - Le Sportivo Teatral dans une casa chorizo



Figure 41 - Patio et entrée du Sportivo Teatral

¹ Sur ce point, voir le chapitre 3.

² Florencia Dansilio et Joana Sanchez, « Des planches portègnes aux scènes internationales : singularités et trajectoires du théâtre indépendant argentin », in *Alternatives théâtrales*, n° 137, mai 2019.



Figure 42 - Salle de spectacle du Sportivo Teatral¹

Sur la dernière photographie, on voit que l'espace dédié au public est structuré par de frêles bancs amovibles ce qui permet non seulement de le reconfigurer en permanence (selon les besoins des créations), mais donne aussi l'impression que le théâtre n'est qu'un invité temporaire dans ce lieu qui pourrait reprendre ses allures de salon familial si tôt le spectacle terminé. Aucun aménagement théâtral lourd ne vient ainsi défigurer la scénographie intimiste propre à l'espace domestique. Lors des représentations au Sportivo, il n'est pas rare qu'une partie du public s'assoit également par terre, s'accommodant une place où l'on peut dans la salle en espérant ne pas gêner le passage des comédiens. La place attribuée aux regardants n'est ainsi pas parfaitement délimitée, pour privilégier une expérience intimiste de partage commun d'un même espace plutôt qu'une construction du regard à partir d'une ségrégation minutieuse entre l'espace d'où l'on voit et celui d'où l'on est vu. Par ailleurs, les créations de Bartís épousent, dans leur dramaturgie même, cet espace, qui en est le biotope ou l'utérus, et à partir duquel elles s'articulent, selon la poétique du « théâtre d'états ». La dramaturgie de plateau devient ici dramaturgie de salon (sans que cela n'ait rien à voir avec le drame bourgeois), travaillant sur la théâtralité intimiste propre au lieu. Par ailleurs, les spectacles sont souvent accompagnés d'un accueil « para-spectaculaire » qui contribue à instaurer un lien intime et diffus entre les « présents » (sans que l'on sache toujours s'ils seront ensuite du côté des comédiens, des techniciens ou du public) : au Sportivo, on vous proposera souvent (gratuitement) un petit verre de vin en arrivant et vous vous retrouverez rapidement en train de discuter avec vos voisins dans le patio, comme s'il s'agissait d'une soirée d'été entre amis, si bien que l'on est parfois presque surpris quand Bartís vient annoncer que la représentation va commencer. Parmi les artistes qui ont monté des spectacles au Sportivo, on peut citer par exemple Analía Couceyro qui y avait créé en 2001 *Tanta mansedumbre* à partir d'un dispositif déambulatoire dans les différentes pièces de la maison-théâtre. À peine arrivé, on proposait au spectateur un café ainsi qu'une part de gâteau cuisiné par la mère de l'artiste, dans un jeu

¹ Source : Sportivo Teatral (pour les quatre photos).

entre l'événement public et la cérémonie privée cherchant à faire du spectateur un complice (par la déambulation active), voire presque un proche (par ce partage d'un goûter familial). Dans ce cas précis, les frontières mêmes de la représentation sont presque imperceptibles puisqu'Analía Couceyro rejoint le public dans le patio et commence une narration déambulatoire alors même que certains spectateurs viennent d'arriver ou en sont encore à remercier chaleureusement la maman pour le gâteau. «*Desde un principio quise correrlo de un lugar tradicional. Desde que comencé a pensarla, no la imaginé como una obra teatral, sino como una experiencia, una forma de compartir algo*»¹, explique Analía Couceyro. On a donc la construction d'une théâtralité intime, c'est-à-dire d'un lien intimiste et familial avec le spectateur, à partir de la scénographie « naturelle » du lieu, mais aussi des dispositifs dramaturgiques et para-spectaculaires qui s'inscrivent dans cette cérémonie en bordure du théâtre et du familial.

Sur cette frontière avec l'intime, à la fin des années 1990, Beatriz Catani crée avec Federico León, Jorge Sánchez et Alfredo Martín le groupe Teatro Doméstico, qui va, entre autres, monter *El líquido táctil* (1997) de Daniel Veronese, sous la direction de celui-ci, dans le grand Teatro Cervantes. Mais outre cette incartade sur une scène publique, la compagnie Teatro Doméstico fait honneur à son nom avec par exemple le projet *Perspectiva Siberia*, pensé, répété et représenté (après trois ans de création) dans la maison de Jorge Sánchez, rue Mario Bravo dans le quartier de l'Abasto, où il habite vraiment, et qui se transforme en théâtre ponctuellement les vendredis, samedis et dimanches soir, pendant quasiment toute l'année 2001. *Perspectiva Siberia* est un montage à partir d'un large ensemble de textes fictionnels et personnels (des lettres notamment), biographiques et autobiographiques de Dostoïevski, où la lecture des textes tient une grande part dans la mise en scène. Ce patchwork de textes s'articule à une trame simple servant de fil rouge au montage rhapsodique : l'histoire d'une famille de lecteurs frénétiques, composée d'un trio bibliophage, Teo, Liza et Iván. Cette pièce part ainsi de textes littéraires classiques, mais l'objectif n'est pas tant de les « donner à entendre » (comme le veut la dramaturgie classique) que de travailler sur la question de la lecture à haute voix (et non pas la déclamation théâtrale), c'est-à-dire sur une incarnation intime du texte, dans un rapport presque duel entre celui qui lit et celui qui écoute, avec très peu d'espace entre la bouche de l'un et l'oreille de l'autre, comme quand on lit une histoire aux enfants le soir avant qu'ils ne s'endorment. Cette centralité de la lecture, en tant que duo intime lecteur/auditeur (couplé à l'articulation intime également entre écriture et oralité) était accompagnée d'une « intrigue » focalisant sur les rapports familiaux entre les trois personnages, ainsi qu'un choix de textes cherchant à montrer l'homme Dostoïevsky derrière l'écrivain, c'est-à-dire là encore l'aspect personnel derrière le personnage public. Or c'est justement

¹ Voir Alejandro Cruz, «En escena pero con la mayor intimidad», *La Nación*, 16 novembre 2001.

ce travail polyfacétique sur l'intime qui a peu à peu engendré la nécessité d'investir un lieu qui puisse accueillir de manière symbiotique ce montage. Alors qu'au départ la compagnie n'utilisait la maison de Jorge Sánchez que comme lieu pratique et gratuit pour répéter, le lieu s'est peu à peu imposé comme le biotope naturel et constitutif du spectacle, comme le raconte le propriétaire des lieux :

Quando planteamos el trabajo a partir de la obra de Dostoievski pensamos que el espacio debía ser un lugar pequeño, íntimo. Empezamos a ensayar en mi casa y al poco tiempo nos dimos cuenta que era el lugar indicado, que no podía ser otro, sobre todo a medida que empezaban a aparecer cuestiones de puesta, de narración espacial que nos ayudaba a contar lo que queríamos.¹

Le théâtre de l'intime cherche ainsi à coïncider avec une scénographie intimiste qui permettrait de générer une théâtralité, c'est-à-dire un rapport avec les spectateurs, lui-même intime. Plus que la thématique familiale ou personnelle, c'est vraiment le montage autour de la question de la lecture, en tant que rapport de proximité, qui a été décisif pour mettre en place ce dispositif : *«Esa relación con la lectura nos empezó a ganar y sentíamos que tenía que estar presente. Y en ese juego, la cercanía con el otro debía ser real»*², rapporte Alfredo Martín. Placer le spectateur dans un dispositif aussi intime que celui de la lecture familiale, le faire entrer dans le monde de l'écrivain, presque physiquement, comme s'il était dans le salon de Dostoïevsky : voilà l'enjeu posé par un montage qui combine lecture théâtralisée, représentation mimétique et expérience d'immersion (puisqu'on offre même aux spectateurs un verre de vodka à siroter pendant le spectacle, histoire de se sentir « comme en Russie », en compagnie de l'écrivain). Le montage joue ainsi de l'articulation entre plusieurs niveaux d'intimité : celle de Dostoïevsky, celle des personnages de l'intrigue, celle du rapport instauré par la lecture à haute voix et celle du lieu.

El objetivo no era otro que adentrarse en el mundo de Fiodor Dostoievsky para descubrir al hombre detrás del novelista. [...] Y qué mejor para un lector que un sillón, una lámpara de pie, un libro... y alguien a quien leerle. Con un límite muy difuso, impreciso y permeable, los tres actores apenas separan ficción de realidad. Y de ello son testigos los espectadores que participan – vodka en mano – del convite.³

*«Así armamos el espacio como un living con algunos sillones desparramados, para dar con el clima de lo que les pasa a los personajes»*⁴, raconte Beatriz Catani. L'espace réservé aux spectateurs est donc intégré à la scénographie. Nous disons scénographie et non pas scène car le public n'est pas mobile et qu'il y a toujours une séparation, même floue, entre un espace dentelé où sont commodément assis les 25 spectateurs (comme si le public était disposé en îlots) et l'espace investi par les comédiens. Par ce dispositif scène-salle ressemblant à un archipel, les spectateurs ont l'impression d'être dans le

¹ Verónica Pagés, «Los Karamazov viven en Abasto», *La Nación*, 26 octobre 2001.

² *ibid.*

³ *ibid.*

⁴ Alejandro Cruz, «En escena pero con la mayor intimidad», *op.cit.*

spectacle, dans un décor savamment disposé pour paraître naturel et nier sa condition même de décor, puisque quand on arrive, on n'a pas l'impression qu'il s'agit d'un artifice, mais du salon de Jorge Sánchez « dans son jus », tel qu'il l'utilise tous les jours. Pourtant, il y a toujours un geste scénographique minimal, ne serait-ce que dans la disposition « éparpillée » des chaises et des fauteuils dont parle Beatriz Catani. Mais il est imperceptible car absorbé par la configuration du lieu, biotope « naturel » de la dramaturgie. Par cet effacement du geste scénographique qui joue sur la frontière entre la fiction et le réel, cette théâtralité intime pourrait presque être analysée comme un nouveau naturalisme, travaillant non pas à partir de thématiques, mais d'une expérience intime qui brouille les cartes de la fiction et les limites du réel. «*No puedo decir si me gustó o no. Puedo decir que estuve ahí adentro, en medio de los personajes*»¹, raconte un spectateur en sortant de la maison. On voit bien ici que ce qui a primé pour lui, c'est l'expérience d'immersion qui se construit sur une théâtralité intime. D'autres spectateurs soulignent la dimension chaleureuse du living, le confort des fauteuils molletonnés, l'odeur domestique du lieu, en un mot, tout ce qui contribue à créer l'illusion d'intimité familiale, dans un espace qui est d'ailleurs (et c'est là tout le vertigineux paradoxe) vraiment un lieu domestique.

Ese olor hogareño es el que percibe la gente al entrar a la sala de lectura para disponerse a Proyecto Siberia. El público y su respiración está incluido en el espectáculo; si bien no participa de manera activa, la cuarta pared lo comprende, lo abarca, está a sus espaldas. Él también es Proyecto Siberia.² – écrit Verónica Pagés.

Les mots employés par la journaliste sont particulièrement révélateurs de la condition d'« expérience » de la réception : on ne s'assoit pas pour écouter et regarder, mais on « se dispose au spectacle », comme s'il fallait se laisser pénétrer par son énergie, en être partie prenante au sens physique, communier avec lui (« être aussi *Proyecto Siberia* », comme conclut Pagés). Si l'implication (émotionnelle ou intellectuelle) du spectateur est le propre de toute théâtralité, elle est ici mise en scène directement par le dispositif. Dans ce nouveau naturalisme intimiste, le quatrième mur qui garantit l'illusion n'a pas disparu : il s'est déplacé en amont du spectacle, à la porte d'entrée de la maison-théâtre. D'ailleurs, la traversée labyrinthique de la maison (qui bruisse de l'activité de ses habitants, même « lorsqu'il y a théâtre ») fait partie intégrante de l'expérience théâtrale : c'est un parcours initiatique à travers la maisonnée, qui met en place la théâtralité intime.

Hay que tocar el timbre, subir una pequeña escalera, saltar un amplio comedor, pedir perdón por interrumpir una lección de violín, atravesar un pequeño vestidor y, entonces sí, es posible sentarse en el living de la casa de Jorge Sánchez.³

¹ *ibid.*

² Verónica Pagés, «Los Karamazov viven en Abasto», *op.cit.*

³ *Ibid.*

En réalité, la ritualisation de l'intime commence même bien en amont, dès les circuits de diffusion de la pièce qui ne se fait connaître que par un bouche-à-oreille chuchoté entre amis, générant ainsi l'impression que l'on va vivre un moment privilégié : dès le moment où l'on téléphone pour réserver sa place, on se sent complice des artistes et le mécanisme intime commence à se mettre en place. C'est ce que raconte Alejandro Cruz :

[...] el público se convierte en cómplice del boca a boca que asiste a un lugar en el cual ni siquiera hay un cartelito que diga «teatro». De todos modos, el rito se establece. [...] Una ceremonia casi clandestina, muy por fuera de los circuitos de difusión habitual. Una ceremonia amparada en el boca a boca, en la tensión que implica llegar a una esquina buscando la clave, el dato que indique que se está en el lugar adecuado. Y cuando en una puerta de una casa del Abasto, a la hora pautada, otras caras andan en situación de espera, se confirma que se está en el lugar adecuado. Y parece ser que ahí, en ese primer encuentro con un desconocido se comparten cosas y, casi por elevación, se rompe con toda noción de anonimato. Y hasta el vasito de Vodka antes de la función puede convertirse en el disparador de un comentario al pasar.¹

Cruz décrit ici un véritable rituel de reconnaissance où l'on découvre les autres spectateurs comme ses semblables, et où l'on se reconnaît aussi collectivement comme public : «*el rito se inicia cuando el intrépido buscador toca el timbre de un portero eléctrico y, cuando del otro lado atienden, dice tímidamente: “Soy yo, el público”*»², ajoute-t-il. Or cette pièce a été jouée tout au long de l'année 2001, en pleine crise économique, moment qui marque aussi l'essor des salles indépendantes et tout particulièrement du théâtre domestique et des maisons-théâtres. Outre les avantages économiques que peuvent avoir ces petits formats, il y a dans la théâtralité intime qui se joue dans ces cérémonies théâtrales une forme de conjuration de la déliaison sociale et de la perte de sens qui bouleversent alors le pays. Jorge Sánchez fait remarquer que les thématiques du châtement et du salut qui imprègnent l'œuvre de Dostoïevsky résonnent tout particulièrement avec les enjeux du moment : «*Es impresionante, si estos textos los hubiésemos dicho hace seis meses remitirían a una cosa, hoy es imposible que no remitan a lo que está pasando y a la sensación de pérdida de sentido*»³. Or il nous semble que le dispositif intime lui aussi s'offre comme une réponse théâtrale au contexte de crise. Il permet de ressentir dans sa chair, dans les regards échangés avec les autres, dans la discussion entamée devant la sonnette ou grâce au verre de vodka, dans le confort du fauteuil moelleux, dans cette odeur familiale qui imprègne les lieux, que tout n'est pas décousu, qu'il y a toujours du lien entre cette masse d'inconnus qui conforment une société. Alors que les piliers institutionnels du lien social sont en train de s'effondrer, il est possible, dans cette intimité théâtrale à la frontière du privé et du public, de toucher concrètement l'épaisseur d'un lien qui subsiste encore dans des niches locales (comme avec les

¹ Alejandro Cruz, «En escena pero con la mayor intimidad», *op.cit.*

² *ibid.*

³ Verónica Pagés, «Los Karamazov viven en Abasto», *op.cit.*

assemblées de quartier, les clubs de troc ou les groupes de théâtre communautaire) et ne demande qu'à être retissé. On pourrait croire que ces maisons-théâtre sont les indices d'un repli sur le privé touchant même les espaces culturels ; et il est vrai que la diffusion par bouche-à-oreille atteint rapidement les limites d'un certain entre-soi. Mais il nous semble pourtant qu'il faut les comprendre, dans leur contexte d'émergence, comme un mouvement d'ouverture. Alors que la précarité aurait pu menacer d'immobilisme l'activité théâtrale, le fait d'envisager de monter une pièce dans son salon, à défaut de pouvoir être programmé dans un théâtre, témoigne d'une dynamique vitale sans précédent dans le théâtre indépendant argentin. Elle suppose par ailleurs d'ouvrir littéralement au public l'espace domestique – qui est le plus privé qui soit – pour en faire un lieu de partage artistique, de rencontres et d'échanges. C'est donc une dynamique proprement inverse à celle de l'enclosure. Alors que l'espace et les services publics sont massivement privatisés par les politiques libérales, le théâtre indépendant puise une nouvelle fois dans ses modes d'organisation alternatifs pour y opposer une résistance pratique, par une dynamique d'ouverture des espaces privés. Retisser un lien social ouvert sur la communauté, en prenant appui sur un lieu intimiste empreint de cet « esprit de famille » qui habite l'espace domestique dans nos imaginaires : tel est le paradoxe vivifiant de la multiplication des maisons-théâtres à Buenos Aires à partir de 2001.

Néanmoins, Jorge Sánchez n'a jamais eu l'intention de transformer durablement sa maison en théâtre : bien que *Perspectiva Siberia* se soit quand même prolongé sur toute une année, l'ouverture de l'espace domestique est restée ici cantonnée à un projet spécifique. Mais beaucoup de maisons-théâtres sont conçues au contraire comme des centres culturels amenés à s'inscrire durablement dans la vie du quartier, ce qui permet d'ailleurs de sortir progressivement de l'entre-soi consubstantiel à une réception presque « clandestine », comme dans le projet du Teatro Doméstico. Se pose alors la question de la viabilité et de la permanence de ces espaces, notamment après la catastrophe de Cromañón le 30 décembre 2004¹, suite à laquelle le Gouvernement de la Ville de Buenos Aires soumet les lieux culturels indépendants à de drastiques normes de sécurité, qui ne sont absolument pas pensées pour les petites salles, et encore moins adéquates aux maisons-théâtres dont la jauge ne dépasse pas la cinquantaine de spectateurs la plupart du temps. Les artistes indépendants ont dû collectivement se mobiliser pour obtenir, après des années de lutte, une adaptation de la législation spécifique aux espaces dont la jauge est inférieure à 300 personnes, mais beaucoup de maisons-théâtres, par leur dimension encore plus réduite, peinent à obtenir la sacro-sainte « habilitation » municipale et souffrent

¹ La República Cromañón était une discothèque dans l'incendie de laquelle ont péri 196 personnes. La salle qui avait une jauge de 1000 personnes accueillait le soir du drame plus de 3000 spectateurs pour un concert de rock et les sorties de secours avaient été fermées par des cadenas pour éviter la fraude et n'ont pas pu être réouvertes à temps pour sauver le public, pris de panique, de l'asphyxie et des mouvements de foule.

de constantes fermetures¹. Un modèle réussi de petite maison-théâtre qui s'est transformée en point névralgique du circuit *off* est l'incontournable Timbre 4, fondée par Claudio Tolcachir et sa compagnie (également en 2001) dans le quartier un peu plus périphérique de Boedo². Le réaménagement théâtral de ce qui était au départ un tout petit appartement, dans lequel venait d'emménager Claudio Tolcachir, commence, comme souvent, par un problème économique : l'envie de monter des spectacles sans possibilité de se produire sur scène. En l'occurrence, Tolcachir et ses acolytes souhaitaient en 2001 monter un spectacle sous forme de cabaret :

On ne pouvait le faire dans aucune salle conventionnelle [...]. Et le plus ressemblant à un cabaret, c'était dans un bar, mais on ne nous laissait pas y donner des représentations les week-ends. Du coup, on s'est dit, faisons-le ici. Dans cet endroit carré, qui était déjà peint en noir sans que personne sache pourquoi.³

Alors qu'il reste le lieu d'habitation de Tolcachir, les membres de la future compagnie travaillent ensemble à aménager, tant bien que mal, ce tout petit espace pour pouvoir y monter leurs spectacles :

Les lumières, on les a faites avec des bouteilles d'huile d'olive. On faisait nous-mêmes les connexions électriques, moi j'ai construit la console lumière, comme j'avais appris quand j'étais petit, avec les luminaires, et tu entras, tu avais les actrices en train de peindre, de tout préparer, et tout ça coïncidait avec cette époque d'effondrement économique du pays. Donc toi, tu voyais ce pays qui s'écroulait, et là, on créait une sorte de refuge.⁴

On retrouve ici ce que nous avons appelé la « philosophie des trois bouts de ficelle », ainsi que le besoin d'aller de l'avant, de construire quelque chose même au cœur de l'effondrement, de s'accrocher à un projet qui fonctionne vraiment comme une hétérotopie, au sens foucauldien, c'est-à-dire un lieu dans lequel se jeter à corps perdu pour ouvrir une ligne d'horizon utopique. On comprend aussi que cette expérience partagée d'un « construire ensemble » forge des liens qui dépassent le cadre traditionnel d'une compagnie de théâtre, et se ressent ensuite dans l'interaction et l'énergie des comédiens sur scène. Ici le *teatrista* polyvalent dont parle Jorge Dubatti (comédien, écrivain, dramaturge, metteur en scène) n'hésite pas à se faire aussi maçon, électricien, plombier ou plaquiste pour mener à bien un projet théâtral. Ce petit groupe d'artistes complets baptise ensuite conjointement

¹ Voir Baptiste Mongis, *Les Mondes du théâtre à Buenos Aires. Structures, mobilisation politique et activisme artistique (2004 – 2017)*, *op.cit.*

² Avant l'installation de Timbre 4, Boedo était un quartier relativement marginalisé d'un point de vue culturel et en voie de déclassement. Tolcachir raconte souvent que, pendant les premières années de cette maison-théâtre, de futurs spectateurs téléphonaient pour savoir s'il n'était pas imprudent de venir en voiture, ou si l'on pouvait se risquer à porter des bijoux ou une montre sans crainte de se faire détrousser. Ces anecdotes révèlent l'importance de cette salle indépendante pour briser les idées reçues et la paranoïa ambiante dans ces quartiers appauvris : Timbre 4 a ainsi très concrètement contribué à revaloriser le quartier, puis à le revivifier en générant l'ouverture d'autres lieux culturels ou bars et restaurants autour de la maison-théâtre.

³ Entretien avec Claudio Tolcachir réalisé par Baptiste Mongis, *op.cit.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

la troupe et le lieu, comme si l'une ne pouvait vivre sans l'autre, du nom de « Timbre 4 », parce qu'il fallait littéralement sonner au n°4 pour accéder à l'appartement.



Figure 43 - Porte d'entrée de Timbre 4¹

C'est dans le petit appartement, premier incubateur du Timbre 4 tel que nous le connaissons aujourd'hui, que Claudio Tolcachir et sa troupe ont créé, le 6 août 2005, la pièce qui fera leur succès international (et lancera, bien malgré eux, la mode de la dysfonction familiale²) : *La omisión de la familia Coleman*. Sans entrer dans l'analyse de la pièce, signalons tout de même que, comme pour le *Perspectiva Siberia*, la dramaturgie s'articule autour de la scénographie naturelle de son biotope, l'appartement. Au centre de la scène, de l'intrigue, et des affrontements entre les personnages, se dresse un vieux canapé qui est devenu l'un des symboles de la pièce, presque son neuvième protagoniste. Or ce qui aurait pu être un simple élément de décor, assez classique dans le cadre d'un drame familial, se trouve ébranlé par le fait que la scène soit aussi le *living* réel de Tolcachir, biotope naturel du canapé. Loin d'assumer un statut d'accessoire de théâtre, il acquiert ainsi la tangibilité indétronable des murs, du sol, du « vrai ».



Figure 44 - La omisión de la familia Coleman au Timbre 4 en 2005³

¹ Source : Timbre 4.

² Voir sur ce point le chapitre 1.

³ Cette photo servira à l'affiche de la pièce. À mesure qu'évolue la distribution et les moyens de communication de la



Figure 45 - La omisión de la familia Coleman au Théâtre du Rond-Point en 2010¹

Était-ce réellement le canapé de Tolcachir ? Son salon ressemblait-il vraiment à celui des Coleman ? Tout l'intérêt de cette dramaturgie jouant sur l'intimité des lieux se trouve dans cette ambiguïté que cultive également le jeu d'acteurs :

Les acteurs doivent être capables de créer une forte ambiguïté, au point que les spectateurs puissent se questionner : est-ce qu'ils ne joueraient pas leur propre rôle ? Alors que c'est totalement de la composition. La mise en scène doit être inscrite dans le même mouvement, je ne veux pas qu'elle soit au-dessus de la pièce, elle ne doit mettre en œuvre que le strict nécessaire pour que la pièce se réalise.²

Ne pas mettre la mise en scène au-dessus de la pièce, cela veut dire construire la dramaturgie dans la scénographie naturelle de l'espace et travailler avec et à partir de celle-ci. Les codes de la représentation, de la *mimesis*, et donc *in fine* toute la dramaturgie, s'en trouvent bouleversés.

La réalité spatiale conditionne l'écriture. Il est important de pouvoir toucher un mur qui est un vrai mur parce que cela peut rendre le personnage aussi solide que ce mur. Si les spectateurs sont face à une fenêtre qui est réelle, le personnage à côté doit être aussi réel.³

On trouve ici une forme de « réalisme performatif », qui ajoute à la structure réaliste du drame (puisque la dramaturgie est très classique dans *La omisión de la familia Coleman*), l'authenticité de lieux ou d'objets dont la fonction réelle correspond aussi à leur fonction mimétique : ici, le salon et ses attributs. Il est particulièrement surprenant, dans un contexte où fleurissent des dramaturgies fragmentaires, des machines imaginaires parfois même fantastiques, de constater l'amarrage au réel qui structure, du moins à ses débuts, l'écriture de Claudio Tolcachir : « mon intention est de créer des êtres vivants, complexes, dont le public puisse sentir la présence »⁴, déclare-t-il. Autrement dit, la

compagnie, les affiches seront refaites avec d'autres photos, mais qui toutes reprennent la composition de ce cliché initial, qui renvoie immédiatement à la « marque » *familia Coleman*. Source : *Clarín*.

¹ On notera que le canapé, mais aussi l'occupation générale de l'espace, ne sont plus les mêmes entre les deux mises en scène. Source : Théâtre du Rond-Point. Images floutées pour la version de diffusion de la thèse.

² Entretien avec Claudio Tolcachir, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, 114-115.

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

forme de réalisme qu'il pratique ne se construit pas (ou pas uniquement) autour de la composition de profils psychologiques, mais s'appuie paradoxalement sur une forme de théâtralité performative (« faire sentir la présence »), qui s'enracine dans la proximité des corps des regardants et des regardés, et dans ce que nous avons appelé le « naturalisme intimiste » de l'espace théâtral domestique. En ce sens, cette dramaturgie fait renaître un réalisme tant conspué par les nouvelles générations, mais sur le terreau – nouveau et fertile – des expérimentations théâtrales de post-dictature (performance, écriture de plateau, théâtralité énergétique...etc.). Elle marque l'avènement singulier d'une sorte de « réalisme de plateau », qui est en même temps un réalisme de l'espace domestique. Plusieurs questions se posent alors : d'abord, ne peut-on jouer que des drames familiaux dans ce genre d'espace ? Nous avons bien vu avec le groupe Teatro Doméstico que ce n'est pas le cas, mais il faut alors se départir du réalisme, pour travailler sur des poétiques plus hybrides, comme le montage *Perspetiva Siberia*, ce qui n'empêche en rien de jouer avec l'effet de réel induit par l'intimité des lieux. Ensuite, pour des dramaturgies si chevillées à un espace particulier, la transposition hors de leur biotope originaire, sur d'autres scènes, notamment plus grandes dans le cadre de festivals internationaux ou d'un passage au circuit commercial (comme ça a été le cas pour *La omisión de la familia Coleman*) peut être problématique. Même quand cette migration hors-les-murs est plutôt réussie (comme pour la pièce qui nous occupe), ce bouturage du spectacle sur d'autres scènes suppose toute une série d'ajustements (on voit bien sur les photos prises au théâtre du Rond-Point que la taille de la salle casse l'effet de promiscuité qui faisait partie intégrante du spectacle à Buenos Aires), et fait perdre le jeu performatif avec le lieu qui était pourtant structurel (le mur n'est plus un vrai mur, la fenêtre n'est plus une vraie fenêtre, le canapé affiche ostensiblement sa condition d'accessoire). Autrement dit, il faut que la dramaturgie ait d'autres ressources que celles du réalisme performatif lié à l'espace pour qu'elle puisse fonctionner ailleurs. Aujourd'hui, la maison-théâtre Timbre 4 a beaucoup évolué depuis les débuts de *La omisión de la familia Coleman*. Son propriétaire a pu acheter le hangar contigu à l'appartement, puis une deuxième salle, si bien que Timbre 4 ressemble plus aujourd'hui à un théâtre alternatif typique qu'à un petit appartement. Néanmoins, comme dans le cas du Sportivo Teatral de Bartís, la compagnie formée en coopérative, a pris soin de préserver les allures domestiques de ce qui se présente désormais comme une longue *casa-chorizo* dans son intégralité, selon la poétique de « l'espace envahi » chère à Tolcachir, bien qu'il n'y habite plus. C'est un espace convivial de rencontres et de partage, jouant sur l'histoire du lieu et de sa pièce phare (qui s'y joue toujours, mais dans une des salles aménagées du théâtre où le salon des Coleman est devenu un décor parmi d'autres).



Figure 46 - Patio de Timbre 4 dans une casa chorizo¹

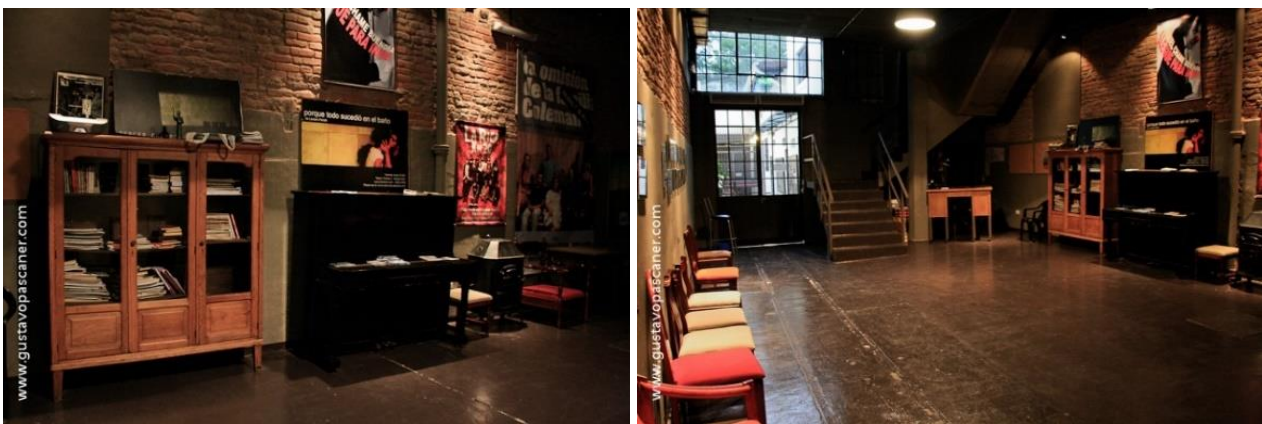


Figure 47 - Avant-salle principale de Timbre 4²

Aujourd'hui Claudio Tolcachir crée toujours ses nouvelles pièces au théâtre Timbre 4, même quand elles bénéficient de grandes co-productions, comme *Dínamo*, une de ses dernières créations, écrite collectivement avec Lautaro Perotti et Melisa Hermida³, co-produite par le Festival d'Avignon 2015. Même si Tolcachir avait peu à peu pris ses distances avec le réalisme radical de ses débuts, *Dínamo* est la première pièce, nous semble-t-il, qui paraît rompre un peu plus franchement avec cet héritage réaliste. Ce drame de la solitude et de la communication impossible met en scène trois femmes qui vivent, ou survivent, presque sans se croiser dans un même lieu, une vieille caravane. Du fait de cette fable sommaire, il n'y a pas vraiment d'articulation progressive d'une intrigue, de début ou de fin, mais une succession de micro-actions juxtaposées, de bribes d'échanges qui ne constituent jamais vraiment un dialogue (l'une des protagonistes est d'ailleurs une migrante parlant un langage imaginaire). La pièce travaille ainsi essentiellement sur les intensités qui se dégagent du jeu des

¹ Source : Timbre 4.

² Source : Timbre 4.

³ Co-produite, entre autres, par le Festival d'Avignon, la pièce est créée en 2015 à Timbre 4 avant d'être portée sur les planches du *In* de la cité des Papes (édition 2015). On mesurera le grand écart, à quelques mois d'intervalle, entre les deux scènes, en termes d'appropriation de l'espace.

comédiennes pour donner poétiquement le spectacle de cette solitude radicale des individus – dans une société fragmentée – même quand ils partagent un espace aussi étriqué qu’une minuscule caravane, tête de Jivaro de l’espace domestique. Pour autant, le dispositif scénographique de la pièce nous semble directement hérité du réalisme performatif des lieux du théâtre domestique. Il reproduit avec minutie une véritable caravane, à laquelle on aurait ôté la paroi latérale pour que le public puisse voir à l’intérieur, c’est-à-dire très concrètement, le quatrième mur.

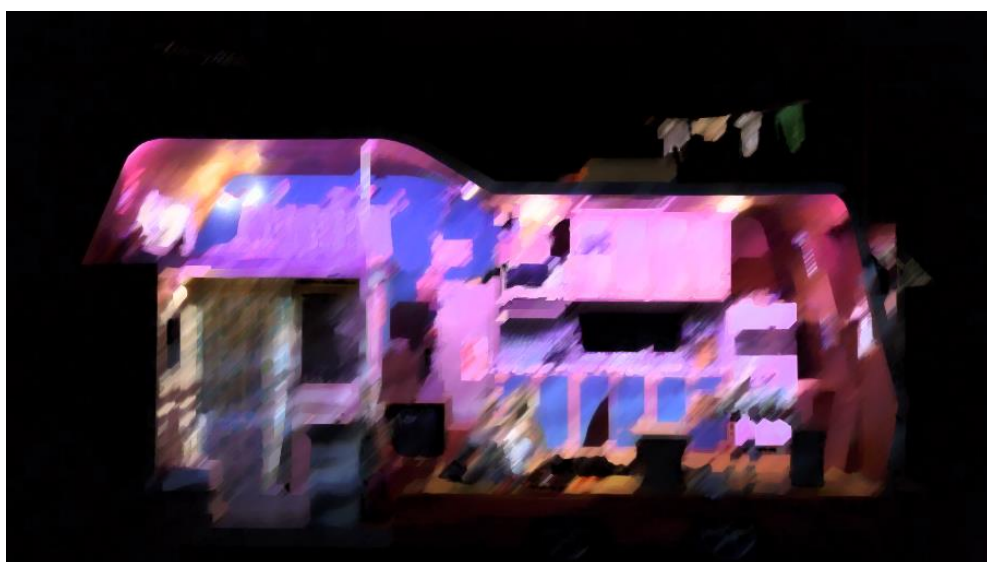


Figure 48 - Dínamo au Festival d'Avignon 2015¹

¹ Source : festival-avignon.com. Photos : Christophe Raynaud de Lage. Images floutées pour la version de diffusion de la thèse.

La déconstruction des paramètres traditionnels du drame (intrigue, personnages, dialogue) dans cette pièce se trouve, en quelque sorte, compensée, par l'extrême réalisme d'une scénographie qui tente de reproduire l'impression d'immersion dans un espace domestique « réel » par cette levée littérale du quatrième mur de la caravane. Le fait que le reste de l'espace scénique soit plongé dans le noir et jamais utilisé, comme s'il n'existait pas, contribue à l'effet de réel de la scénographie, comme si on avait déposé sur la scène une « vraie » caravane, sur laquelle on aurait opéré une coupe transversale, comme lorsqu'on observe un organisme au microscope (comparaison qui n'est pas sans nous rappeler le théâtre naturaliste). En ce sens, le dispositif scénographique de la caravane, maison roulante, permet ici très concrètement de déplacer directement le biotope domestique autour duquel s'articule la dramaturgie, ou du moins ici l'illusion d'un biotope domestique. Tout en jouant sur la désarticulation du drame, *Dínamo* prolonge donc paradoxalement une forme de réalisme performatif ancré dans les lieux, dont *La omisión de la familia Coleman* est le point de départ et le paradigme. Par ailleurs, si ce dispositif semble résoudre *a priori* la question de la transposition géographique de la pièce (puisqu'il suffit de déplacer la caravane), il se pourrait que ce soit en réalité une difficulté supplémentaire. Car si le salon des Coleman était étrangement spacieux au théâtre du Rond-Point, cette réorganisation de la scénographie (plus dilatée) en fonction de l'espace scénique disponible permettait en même temps de s'adapter aux caractéristiques du théâtre d'accueil (un plateau de 20 mètres sur 10 et une jauge de 700 places en l'occurrence). La caravane de *Dínamo*, par contre, reste la même, concentrée sur un petit espace éclairé dans un cadre noir (plus ou moins grand du coup selon la taille de la scène) à Timbre 4 et au Festival d'Avignon. Or le dispositif de coupe naturaliste (avec tous les détails scénographiques qui en font l'épaisseur), tout comme le jeu intensif des comédiens (à l'opposé d'une expressivité ostensible) nécessite une certaine proximité avec le public pour que la théâtralité opère. Assis au fond d'une salle de 1000 fauteuils, il est très difficile de percevoir les subtilités d'une poésie de la solitude s'inscrivant paradoxalement dans la promiscuité des personnages, la subtilité de leurs gestes, leur interaction avec les détails de l'espace ou les croisements presque imperceptibles des regards. *La omisión de la familia Coleman* et *Dínamo* peuvent donc être vus comme les deux faces d'une même pièce : celle d'une théâtralité intimiste qui se construit autour de l'ancrage dans un espace « réel » ou le plus réaliste possible.

Si Timbre 4 est aujourd'hui un théâtre très en vue, sans doute l'un des plus connus du circuit *off*, ce n'est pas le cas de la plupart des maisons-théâtres qui ont ouvert ces dix dernières années et qui se caractérisent au contraire par une certaine marginalité à l'intérieur du réseau alternatif. Elles font partie ce qu'on appelle « le *off* du *off* », et leur émergence révèle aussi des enjeux générationnels ainsi qu'une critique vis-à-vis de du mode d'organisation des principaux théâtres du circuit indépendant qui

perdraient, aux dires de ces jeunes artistes, leur âme alternative. Cette vision critique est portée par ceux qui conformeraient la troisième génération d'artistes de post-dictature (après celle de Bartís et Veronese, puis celle de Sprengelburd, Daulte et Tolcachir pour schématiser), ayant autour de la trentaine, ne bénéficiant pas de co-productions et souffrant d'un certain déficit de légitimité par rapport à leurs aînés, rendant parfois pour eux le circuit indépendant aussi compétitif et peu accueillant qu'avait pu l'être le circuit officiel ou commercial pour les générations précédentes. «*Era muy claro con lo que tenían que romper Javier Daulte, Daniel Veronese, Ricardo Bartís o Federico León. ¿Y nosotros, con qué rompemos? Con nada. Y encima te dicen que somos una fotocopia y que es mejor verlo a Veronese o a Sprengelburd que a nosotros*»¹, déplore ainsi Santiago Governori. Outre la position trop hégémonique selon eux des artistes indépendants consacrés, ils dénoncent une commercialisation de certaines des plus grandes salles du circuit indépendant, celles dont la jauge est de 200 à 300 personnes, et où le *turn-over* est relativement important. Il y aurait ainsi « une sorte de pression démographique »² dans ces salles, selon l'expression de Matías Feldman, qui rendrait souvent impossible des processus de création long et *in situ*. Les périodes de répétition sont certes plus longues que dans les autres circuits, mais pas indéfinies et le temps qu'une pièce reste à l'affiche dépend quand même de son succès auprès du public. «*Dan el espacio, pocos ensayos y si no viene mucho público tenés que irte. [...] Lo que está separado es el teatro del lugar. [...] Veo obras que están muy bien en el living de una casa o donde ensayan y cuando van al teatro quedan raras, porque el teatro es espacio*»³, confie encore Matías Feldman. Plus grinçant encore dans la critique de certains espaces, Lisandro Rodríguez va jusqu'à les assimiler à des lieux de divertissement plutôt que des centres culturels :

Me parece que el teatro independiente [...] empezó a tomar las lógicas del teatro comercial. A tal punto que a muchas salas nuevas que se abrieron [...]. Hay muchas salas que se abrieron estos últimos años que son más cervecerías que teatro. Hay que diferenciar teatros que venden cervezas de cervecerías que venden teatro. Me parece que hay que pensar más cómo encaramos las obras, cómo las abrimos.⁴

C'est dans ce contexte d'une saturation de l'offre dans le théâtre indépendant (qui a explosé après 2001) – voire, aux dires de certains, d'une relative commercialisation de certains lieux – que les maisons-théâtres se sont vraiment multipliées. Elles ne sont plus alors forcément liées à la recherche d'une théâtralité intimiste (même si elles capitalisent toujours sur la scénographie intime des lieux), mais répondent au besoin d'avoir un espace à soi pour pouvoir se produire. «*Yo me imagino, a futuro,*

¹ Sonia Jaroslavsky, «Romper con lo preestablecido», *Alternativa Teatral*, 15 mai 2009.

² *Ibid.*

³ Sonia Jaroslavsky, «Ser parte de un caldo de cultivo y nada más», *Alternativa Teatral*, 23 août 2007.

⁴ Matías Córdoba, «Lisandro Rodríguez: “El teatro no me da felicidad, me asusta y a la vez me permite seguir y crear en algo”», *Farsa Mag*, 2 mai 2018, disponible en ligne <http://farsamag.com.ar/lisandro-rodriguez-el-teatro-no-me-da-felicidad-me-asusta-y-a-la-vez-me-permite-seguir-y-crear-en-algo/>, consulté le 20 avril 2019.

un ámbito donde cada creador tenga un espacio propio en el cual mostrar sus obras. En vez de estar yendo a distintos teatros y ver donde exhibirla, veo un teatro que es de determinado creador»¹, explique Matías Feldman. Et en effet, de nombreux artistes n'hésitent plus à créer leur propre espace chez eux, en assumant pleinement le fait qu'il ne peut y avoir aucun modèle économique viable pour eux (contrairement à la coopérative de Timbre 4). «Nosotros tenemos que saber que podemos vivir de otra cosa (relacionada con el teatro o no), que podemos hacer teatro independiente porque tenemos la panza llena»², dit Feldman qui ajoute ailleurs : «no vamos a vivir nunca de eso. No me canso de decir que podemos haberlo porque somos burgueses. Es imposible vivir de una sala en la que caben 30 personas»³. Parmi cette nouvelle vague de théâtres-maisons, nous pouvons citer le Zelaya dans l'Abasto, dont le jardin et la petite piscine font un lieu unique, et où Federico León vivait encore jusqu'à fin 2017, date à laquelle il a ressenti le besoin de dissocier théâtre et maison⁴ ; et on voit dans cet exemple l'articulation compliquée entre le théâtre et l'intimité et comment l'espace public a peu à peu gagné l'espace privé jusqu'à en chasser ses habitants. On peut évoquer également la maison-théâtre Defensores de Bravard à Villa Crespo, *casa-chorizo* aux vitres colorées, aménagée par Matías Feldman et Santiago Governori, mais qui n'a jamais été leur lieu d'habitation, qui a été acquise dans le but de devenir un espace d'expérimentation théâtrale (un peu sur le modèle du Sportivo Teatral de Bartís), et qui n'est donc pas meublée comme un espace d'habitation (bien qu'une cheminée veille toujours dans l'une des salles) et ne bénéficie donc pas de l'aura domestique que peuvent avoir d'autres espaces à leurs débuts.

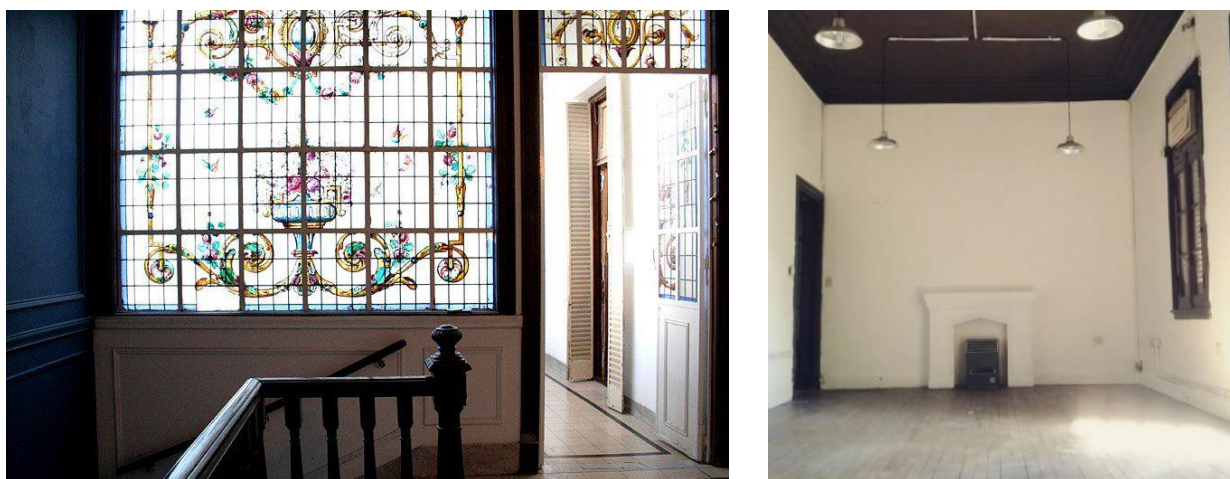


Figure 49 - Espacio Defensores de Bravard⁵

¹ Sonia Jaroslavsky, «Romper con lo preestablecido», *op.cit.*

² *Ibid.*

³ Edith Scher, «Colectivo ESCENA: esto recién empieza», *Alternativa Teatral*, 15 janvier 2011.

⁴ Alejandro Lingenti, «El nuevo espacio para amantes del teatro, el cine y la comida», *La Nación*, 14 mai 2018.

⁵ Source : Page Facebook Defensores de Bravard.



Figure 50 - Centro Cultural Zelaya¹

De manière générale, aucun espace ne préserve longtemps une adéquation totale entre lieu de vie et lieu de représentation. Il y a toujours un compromis à trouver entre privé et public, soit que l'on divise l'espace pour en réserver une partie à l'habitat, soit que les habitants finissent par céder la place au théâtre (comme dans l'exemple précédent). Un autre exemple intéressant de ce point de vue est celui de Lisandro Rodríguez qui a également ouvert son propre espace en 2004, *El Elefante Club Teatro*, dans son tout petit appartement d'Almagro. Pour ce faire, il y a fait abattre une première cloison pour pouvoir créer une toute petite salle de spectacle pour douze spectateurs, puis fait tomber une seconde cloison afin d'élargir la capacité à une petite vingtaine. On a ainsi un théâtre qui avance littéralement en abattant le quatrième mur (puis un cinquième...), avec là encore un recul de l'espace privé et de ses cloisonnements structurels à mesure que l'espace du théâtre gagne du terrain. Néanmoins, dans ce premier temps, on a une certaine superposition du théâtre et de l'espace à vivre ; l'artiste baptise ainsi son théâtre-maison « *el Elefante Club Teatro* » en référence à l'un de ses cendriers en forme de patte d'éléphant. Mais bien qu'il ait pris quelques libertés architecturales avec cet appartement, il se trouve qu'il n'en était que locataire, et le jour où le contrat de location prend fin, on lui demande gentiment de quitter les lieux pour aller abattre des cloisons ailleurs². Il décide alors d'acquérir une petite maison de plein pied dans le même quartier, avec l'aide économique de ses proches (dont le *teatrlista* Santiago Loza auquel il s'associe)³, et la consacre au théâtre, tout en veillant

¹ Source : Page Facebook du Centro Cultural Zelaya.

² Alejandro Cruz, «La extraña trama de un elefante que tira paredes», *La Nación*, 21 avril 2012.

³ Ses fonds étant insuffisants, Lisandro Rodríguez s'associe à trois amis artistes qui prennent des crédits et mettent leurs économies dans l'affaire. La somme ne suffisant toujours pas, ce sont alors les solidarités familiales qui entrent en jeu : la grand-mère donne un bijou, l'oncle une montre, la marraine une grosse somme d'argent, les amis aident à faire l'électricité ou la peinture. La trajectoire chaotique de l'*Elefante Club Teatro* est un exemple de la manière dont se construisent ces

à préserver son aura domestique, notamment grâce à la cuisine ancienne, pavée de magnifiques *azulejos* qui accueillent aujourd'hui le public. À côté de cette chaleureuse entrée « dans son jus », on a aménagé une salle de spectacle étroite pouvant recevoir 32 spectateurs¹.



Figure 51 - L'entrée et la salle de spectacle de l'Elefante Club Teatro



Figure 52 - Santiago Loza et Lisandro Rodríguez dans la « cuisine » de l'Elefante Club Teatro²

Ces petits espaces du *off* du *off* sont réunis dans l'association ESCENA (créée en 2010)³, réunissant entre 20 et 25 salles (au gré des fermetures imposées par les autorités), qui se mobilise pour obtenir une législation spécifiquement adaptée à ces lieux et lutter contre les fermetures jugées arbitraires⁴. La création de ce collectif est intéressante car elle marque une inflexion forte dans la démarche de ces artistes. Alors que la floraison des théâtres-maisons ressortait de la volonté de chacun d'avoir un espace propre où mener individuellement ses expérimentations artistiques, dans une forme

espaces, petit à petit, avec les moyens dont on dispose sur le moment, et dont le principe fondamental est l'auto-gestion. Voir *ibid.*

¹ Aujourd'hui l'*Elefante Club Teatro* a été rebaptisé *Los Vidrios*.

² Sources : *cargocollective.com* et *La Nación* (figures 44 et 45).

³ En ce qui concerne le fonctionnement interne de l'association, voir Baptiste Mongis, *op.cit.*, p. 90-91.

⁴ *Ibid.*

de repli à la marge sur des îlots refuges par rapport à l'ensemble du circuit indépendant (même si jouent des solidarités familiales ou affinitaires pour les mettre en œuvre), leur rassemblement dans une association témoigne d'un passage à l'action collective. Autrement dit, les espaces qui sont nés de multiples initiatives individuelles ont besoin d'une assise collective pour survivre et s'installer durablement dans le paysage théâtral portègne.

Es que la etapa individualista se agotó. Ese modelo ya no podía subsistir más. Si no nos juntábamos, nos iban a comer la cabeza no sólo los inspectores, sino cualquier política cultural. Era necesario. Y ahora están dadas las condiciones para que la gente pueda trabajar en conjunto. Es algo que está ocurriendo en la sociedad en general. Las cosas en conjunto tienen más fuerza¹. – déclare Rubén Sabadini du Vera Vera Teatro.

Entre nosotros, los de ESCENA, [...] nos prestamos sillas, o bien todos juntos compramos botiquines para que nos salgan más baratos, y así nos vamos pasando ayuda. Además hicimos un festival, [...] en el cual todas las funciones se llenaron. En cada obra, le decíamos al público lo que había el día siguiente en otras salas y le contábamos la problemática por la que estábamos atravesando. Toda la gente firmaba las planillas que teníamos de adhesión. Me parece que el trabajo colectivo está siendo el vector de todo lo que está pasando.² – ajoute Lorena Vega du théâtre Abrancancho.

Avant, il y a dix, quinze ans, on ne travaillait pas ensemble. Aujourd'hui, on s'unit, on change de stratégie. Tu dois apprendre à travailler en groupe. Le théâtre en groupe nous fortifie. Ça signifie aller d'une seule voix contre le gouvernement [de la Ville] qui nous tend vers l'individualisme. Ce théâtre [El Piso] est un meilleur théâtre depuis qu'il s'est uni à d'autres pour penser ce qu'est le théâtre dans la Ville de Buenos Aires.³ – affirme par ailleurs Andy, propriétaire du théâtre El Piso.

Par le collectif ESCENA, il y a donc une politisation forte de ces artistes qui abandonnent toute velléité isolationniste (qui est toujours une tentation première dans la dynamique des théâtres-maisons) pour revenir au discours indépendant traditionnel sur l'importance du collectif et de la communauté.

Ainsi, la multiplication des théâtres-maisons à Buenos Aires est-elle un phénomène majeur du milieu théâtral indépendant portègne en ces débuts de XXIème siècle. Ses enjeux sont multiples en termes de modification du paysage théâtral de la ville, des lignes de force dans le champ culturel, mais aussi et surtout pour les dramaturgies spécifiques qui s'enracinent dans ces espaces domestiques et transforment profondément les manières de faire et d'aller au théâtre. On peut considérer que ces maisons-théâtres marquent l'aboutissement de projets d'expérimentation théâtrale instaurant un jeu sur l'intimité des lieux et du rapport aux spectateurs, qui nous semble par ailleurs caractéristique de l'ensemble du théâtre indépendant argentin contemporain.

¹ Edith Scher, «Colectivo ESCENA: esto recién empieza», *op.cit.*

² *Ibid.*

³ Entretien avec Baptiste Mongis, *op.cit.*, p. 90-91.

C'est dans ce contexte général de fragmentation politique et sociale, de bouleversement des dramaturgies et de reconfiguration des lieux du théâtre argentin que fleurissent les images familiales dans les productions théâtrales de post-dictature. L'ensemble des évolutions politiques, sociales, dramaturgiques et géographiques étudiées dans ce chapitre peuvent apporter, à titre d'hypothèses, plusieurs facteurs d'explication à cette prolifération des fictions familiales, dont nous allons maintenant étudier quelques exemples précis, dans les chapitres 10 et 11. Tout d'abord, elles peuvent être une réponse imaginaire et culturelle au processus d'effilochage de la cohésion sociale qui se poursuit après la dictature – malgré les promesses et les espoirs de la transition démocratique –, qui s'aiguise pendant la décennie libérale du ménémisme, et se cristallise avec la crise de 2001. Le motif de la famille pouvant fonctionner comme le support d'un imaginaire du lien, il est alors logique que les artistes se tournent – même inconsciemment – vers ces images familiales pour tenter de sémiotiser le mouvement de déliaison qui mine la société. Par ailleurs, cette projection de la décomposition sociale dans un imaginaire de la déliaison familiale s'appuie également sur les mutations dramaturgiques et idéologiques qui affectent le théâtre argentin indépendant pendant la post-dictature. L'émergence de dramaturgies de plateau, enracinées dans les intensités qui traversent les corps des acteurs et des spectateurs, dessinent une forme de théâtralité, c'est-à-dire de lien entre la scène et la salle, plus charnelle, plus affective, et en définitive plus intime. Conjugué à l'abandon de la rhétorique et des objectifs militants du théâtre politique traditionnel, ce nouveau théâtre conçu pour et depuis la scène, dans une conception micropolitique de la théâtralité, peut favoriser le choix de thématiques familiales, travaillant sur la dimension micropolitique de l'intimité. Enfin, il nous semble que cette dynamique est aussi le produit de l'enracinement du théâtre argentin de post-dictature dans des lieux spécifiques, petits, alternatifs et autogérés : les contraintes structurelles de ces espaces (comme l'étroitesse de la scène), ainsi que l'intimité du rapport scène/salle qu'ils instaurent (poussée à son comble dans les théâtres-maisons) font des relations familiales un thème privilégié pour les nouvelles dramaturgies qui s'y déploient.

Chapitre 10

Paysages de la déliaison dans les théâtres de post-dictature

Pendant la post-dictature, les fictions théâtrales travaillent tout particulièrement la thématique familiale, avec ses déchirements, ses relations de pouvoir, ses non-dits et sa violence insidieuse ou débridée. Cette obsession familiale est telle qu'elle engendre même le fameux syntagme « famille dysfonctionnelle », prétendant réunir cette production foisonnante autour de la famille et ses conflits sous la bannière unificatrice de la dysfonction, empruntée à l'univers des séries télé, et plus en amont aux thérapies cognitivo-comportementales¹. À rebours de cette tentation réductrice, nous voulons, dans ce chapitre, proposer un parcours à travers ces images familiales qui ne soit pas balisé par des catégories, certes rassurantes, mais nécessairement mises en échec par la multiplicité propre au théâtre de post-dictature². Alors que dans la partie précédente, nous avons pu ébaucher trois grandes taches thématiques (tyrannie, anéantissement et paranoïa) pouvant articuler une grande partie des fictions familiales produites pendant la dictature³, ce balisage en grandes lignes thématiques nous semble autrement plus ardu pour le théâtre de post-dictature. Sans renoncer à repérer des taches sémantiques significatives, il nous faut faire preuve de modestie théorique, et renoncer à couvrir l'ensemble du vaste champ des fictions familiales de la période. Tout comme le paysage théâtral de post-dictature est constitué d'une multiplicité kaléidoscopique de dramaturgies, le discours critique doit, nous semble-t-il, s'adapter à son objet d'étude et se résoudre à être fragmentaire, renoncer aux typologies totalisatrices et aux ambitions prométhéennes. Ainsi plaçons-nous notre discours critique sous les modestes auspices du paysage. Tout comme les dramaturgies contemporaines s'articulent souvent autour de tableaux (et Michel Vinaver parle alors justement de « pièces-paysages »), nous proposons dans ce chapitre un parcours à travers les fictions familiales du théâtre de post-dictature, comme une série d'estampes significatives, de vignettes paradigmatiques, mais sans prétention à embrasser l'ensemble du panorama.

Bien qu'aucune catégorie critique ne puisse saisir de manière unifiée ce vaste ensemble d'images familiales, nous proposons de placer notre parcours dramatique sous le sceau de la déliaison. Tant par

¹ Voir le chapitre 1 pour l'analyse et la généalogie de ce syntagme qui ne nous semble pas une catégorie critique pertinente.

² Voir le chapitre 9 et en particulier de concept de « canon de la multiplicité » de Jorge Dubatti.

³ Voir le chapitre 7. Bien que ces trois taches thématiques se retrouvent très largement dans les fictions familiales (et même souvent non familiales) de la période, l'ensemble de la production théâtrale ne peut s'y réduire. Si elles nous semblent particulièrement opérantes pour décrire le théâtre écrit et monté pendant la dictature, il ne s'agit que de grandes tendances (reflétant la dynamique d'écrasement de l'altérité dans la société), et non pas de catégories totalisatrices.

les motifs dramatiques exposés sur la scène, que par les structures dramaturgiques elles-mêmes, les théâtres de post-dictature se plaisent souvent à décomposer l'architecture familiale et l'ossature du drame. Si l'on part de notre problématique générale selon laquelle le noyau thématique de la famille est le support d'un imaginaire du lien, on peut tenter de lire ces familles déliées, protagonistes de drames fragmentés, comme les « émergents fictionnels »¹ d'un moment historique complexe où les liens sociaux, abîmés par l'expérience dictatoriale, continuent de s'étioler². L'horizon de ce que Jacques Généreux appelle la « dissociété »³ – décomposition mortifère du corps social – semble ainsi planer, avec plus ou moins d'acuité, sur ces fictions théâtrales. À travers des poétiques et des dramaturgies des plus diverses (dont nous avons essayé de poser quelques jalons dans le chapitre précédent), les théâtres de post-dictature nous entraînent ainsi dans une promenade en terres désolées. Imaginaire de l'effondrement apocalyptique, rupture de la transmission entre les générations, identités en ruines, silence forcé, enfermement dans un éternel présent, sans racines passées ni horizon futur, violence, coupures et charcutages en tous genres, présence fantomatique de traumatismes, aliénation et dégradation de l'humain dans un monde réifié, prégnance d'un sentiment de chaos : voilà quelques-uns seulement des motifs récurrents qui peuplent les paysages de la déliaison dans les fictions post-dictatoriales. En ce sens, même si ces théâtres ne portent plus ouvertement un message social ou politique, ils projettent toujours, à travers cette mosaïque foisonnante de la déliaison, les heurts de la société. Bien que les dramaturges aient renoncé à « vouloir dire », les images dramatiques, elles, continuent à nous parler des blessures passées, des déchirures du présent et des (des)espoirs futurs. Ainsi Jean-Louis Perrier énonce-t-il à propos de la « nouvelle génération » du théâtre indépendant :

Chez tous, à des degrés divers, quelle que soit la forme, la question de l'identité, de l'argentinité affleure. La respiration politique, sociale du pays, son histoire, transparaissent, sa culture et son inculture. Les comptes avec l'horreur ne sont pas réglés, s'ils peuvent l'être jamais, tant elle continue de courir l'actualité, passée du tragique absolu à la comédie sordide, traversant souterrainement aussi bien les formes théâtrales naturalistes que les déploiements imaginaires. Le théâtre indépendant est le point focal où se manifeste le désarroi d'un pays qui n'a peut-être pas d'autre lieu où formuler ses vérités, sinon dans cet examen collectif que la scène alternative exige [...].⁴

¹ Pour le concept d'« émergent fictionnel » (emprunté à Marcos Zangrandi), lié à celui de « tache thématique » (théorisé par David Viñas et repris par Elsa Drucaroff), voir le chapitre 7.

² Voir le chapitre 9 pour l'analyse des dynamiques de fragmentation sociale pendant la post-dictature.

³ Voir le chapitre 5.

⁴ Jean-Louis Perrier, « Introduction », in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 17.

I. Estampes de l'effondrement : *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís

«*El futuro ya fue*»¹
Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota

La première station de notre parcours de la déliaison découvre un paysage ravagé. L'Argentine a disparu, le Río de la Plata est asséché, et Buenos Aires gît, défigurée sous les pluies acides. Les « cartes postales argentines » qu'offre Ricardo Bartís en 1988² s'ancrent définitivement dans un imaginaire apocalyptique. Or le choix d'ouvrir notre corpus par cet imaginaire de la grande Fin n'est pas seulement anecdotique. *Postales argentinas* marque une charnière fondamentale dans l'histoire du théâtre argentin³. Tout d'abord, ce spectacle est la première création de Ricardo Bartís à s'affranchir complètement d'un texte-support (auparavant Bartís avait monté *Punto muerto* de Bravi et *Telarañas* de Pavlovsky en 1985, ainsi que *La dernière bande* de Beckett en 1986). Avènement retentissant d'une dramaturgie de plateau *made in* Argentine, *Postales argentinas* marque profondément les esprits et devient la pièce-manifeste du «*teatro de estados*» de Bartís et son Sportivo Teatral, ainsi qu'un modèle théorique et pratique pour toute la jeune génération. Considérée par la critique comme l'archétype de ce qu'on appellera désormais en Argentine la «*dramaturgia de actor*» ou «*dramaturgia de dirección*»⁴, la pièce devient presque immédiatement un « classique » – le premier à faire entrer au panthéon du théâtre argentin les nouvelles dramaturgies de post-dictature. Outre l'impact réel que le spectacle a eu sur le public, cette canonisation précoce est aussi due au truchement de Jorge Dubatti qui encense la pièce, théorise à partir de celle-ci, et surtout insiste auprès de Bartís pour la publier, alors que l'artiste se montrait réticent à l'idée de figer noir sur blanc un théâtre qui pour lui n'a vraiment d'existence que dans le *hic et nunc* de la représentation.

A fines de 1989, luego de haber visto *Postales argentinas* una decena de veces, le solicité a Bartís el texto para estudiarlo. «No está escrito», me contestó, «y no creo que haga falta escribirlo, porque esto no es literatura». [...] luego de una persecución sostenida [...], Bartís aceptó la propuesta de

¹ Extrait d'une chanson du groupe de « rock national » Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, également appelé « Los Redondos », dont le premier album sort en 1984 et qui symbolise la « culture jeune » de la post-dictature. Extrait cité par Josefina Ludmer, « Temporalidades del presente », *op.cit.*

² Après quelques générales ouvertes à un public choisi dans les locaux du Sportivo Teatral à Buenos Aires, la création de *Postales argentinas* a eu lieu en Espagne, lors du Festival Ibéro-américain de Cadix en 1988. La pièce a ensuite fait sa première argentine au Teatro Municipal San Martín en avril 1989, puis est restée à l'affiche du Teatro Payró, dans le circuit *off*, jusqu'à la fin de l'année 1990. Elle est interprétée par Pompeyo Audivert et María José Gabín (tous deux issus du théâtre *under*), accompagnés par Carlos Viggiano au bandonéon.

³ Osvaldo Pellettieri (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Galerna, 2001 ; Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino*, *op.cit.*

⁴ Voir le chapitre 9 pour ces concepts élaborés par Jorge Dubatti et qui recouvrent *grosso modo* ce que nous appelons des « dramaturgies de plateau ».

escribir el texto y me propuso un procedimiento singular: dictármelo. Fue en marzo de 1990. Durante siete reuniones (a razón de una semanal), en su viejo estudio de la calle Ramírez de Velazco y Juan B. Justo, en el cuarto de la terraza y bajo una parra llena de uvas y abejas, Bartís me dictó el texto mientras iba recordando de memoria el espectáculo. Le propuse incorporar, antes de cada escena, el breve paratexto correspondiente publicado en el programa de mano de la pieza. Pasada la primera etapa del dictado y ya tipeado el texto, asistí al proceso de la escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados que suplían las lagunas de semejante «proeza» de la memoria.¹ – raconte Jorge Dubatti.

Cette mise en récit (rappelant le *storytelling*) du singulier processus d'écriture de la pièce – esquissant presque une nouvelle « carte postale » avec l'artiste et son scribe sous la treille entourés des abeilles, comme l'essaim bouillonnant de la mémoire vive – contribue à forger la légende qui canonise cette création. Ainsi, dès 1991, les *Postales argentinas* de Bartís sont-elles gravées dans le marbre², inaugurant la pratique d'une écriture dramatique *a posteriori*, comme résidu fragmentaire d'un spectacle sans amarrage textuel³, qui fait ensuite école chez beaucoup d'artistes de post-dictature. Par ailleurs, il n'est pas anodin que ce texte charnière s'inscrive dans un imaginaire apocalyptique. Alors que certains dramaturges consacrés s'attachent à construire un théâtre de la mémoire (dont *Antígona furiosa* de Gambaro, créée en 1986, est le prototype), les nouvelles générations clament l'impossibilité de comprendre le passé, le vide du présent et l'absence de futur, comme le suggèrent les paroles des Redondos citées en épigraphe : «*El futuro ya fue*» (« le futur, c'est fini »).

A. Contempler la dégénérescence du monde : post-dictature et imaginaire (post-)apocalyptique

Au commencement était la Fin : l'imaginaire de l'apocalypse se dresse, avec *Postales argentinas*, en geste inaugural du théâtre de post-dictature. La pièce part de la reconstitution, par des troubadours-archéologues du futur, de l'histoire du poète raté Héctor Girardi, l'un des derniers Argentins survivant avant la disparition définitive de ce pays. Si la révolution dramaturgique opérée par le « théâtre d'états » a été amplement commentée⁴, le foyer thématique autour de l'imaginaire apocalyptique est, de ce fait, passé au second plan. Pourtant, si l'on s'écarte de la production théâtrale, il est frappant de constater que la création de Bartís entre en résonance avec tout un ensemble de fictions dystopiques

¹ Jorge Dubatti, in Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, op.cit., p. 38.

² Nous utiliserons tout au long de l'analyse cette première édition de *Postales argentinas* in Jorge Dubatti (ed.), *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991, p. 5-23. La pièce a depuis été rééditée dans *Cancha con niebla*, op.cit., p. 41-61. Nous nous appuyons également sur une captation de la mise en scène originale, mise en ligne par l'actrice protagoniste, María José Gabin, le 20 mars 2018, consultée le 7 mai 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=9nkuarsVJWk>.

³ Le recueil des œuvres de Bartís, *Cancha con niebla*, est d'ailleurs sous-titré *Teatro perdido: fragmentos*.

⁴ Voir par exemple Martín Rodríguez, «La puesta en escena emergente y su futuro», in Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna, 2000, p. 167-188.

(apocalyptiques et surtout post-apocalyptiques¹) qui fleurissent, à partir de la fin des années 1980, chez les jeunes auteurs argentins. Tandis qu'Elsa Drucaroff souligne l'absence d'horizon comme l'une des caractéristiques structurantes de la *Nueva Narrativa Argentina*², Fernando Reati fait du roman de science-fiction dystopique l'une des tendances fortes de la littérature post-dictatoriale, dans un essai dont le titre, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*³, fait inmanquablement écho à la pièce de Bartís. Si Reati ne soulève pas directement cette référence, le titre de l'essai, ainsi que son amorce fictionnelle⁴, peuvent laisser penser que le chercheur argentin a pu voir *Postales argentinas* dans sa jeunesse et l'assimiler à cette nébuleuse qu'est l'imaginaire dystopique. Plus récemment, la chercheuse belge Annelies Oeyen a consacré sa thèse au motif post-apocalyptique dans la littérature argentine de post-dictature, en soulignant tout particulièrement le rôle de la ville dans cet imaginaire⁵. Dans ces deux travaux de recherche, les points de contact avec le monde de *Postales argentinas* sont légion, à commencer par ce motif de la dystopie urbaine que l'on retrouve par exemple dans le roman d'Abel Posse, *La Reina del Plata* (publié en 1988 et donc parfaitement contemporain de la pièce de Bartís). Ce titre fait écho au surnom traditionnel de Buenos Aires et souligne ironiquement, par cette appellation révolue, sa splendeur passée ; «*Adiós, Buenos Aires, la reina del Plata...*»⁶ dit également, dans un même geste de nostalgie railleuse, le protagoniste de la pièce de Bartís dans sa dernière réplique. Sans entrer plus en détails dans ces parallélismes entre la pièce et ces fictions romanesques, notons qu'ils forment ensemble un système d'échos troublant qui révèlent, nous semble-t-il, l'existence d'un imaginaire collectif post-apocalyptique, particulièrement prégnant au tournant des années 1980-1990. Bien avant la crise de

¹ Les fictions apocalyptiques sont celles qui se situent au bord du précipice, devant l'imminence de la catastrophe, ou bien au cœur de la chute, en tant que récit du cataclysme. Les fictions post-apocalyptiques s'ouvrent après le grand effondrement et se centrent sur le devenir des survivants. Dans *Postales argentinas*, nous retrouvons ces deux dimensions car la fiction-cadre se situe dans un futur post-apocalyptique où l'Argentine est morte, mais à partir duquel on fait retour au cœur de l'effondrement et de l'agonie nationale.

² Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit.

³ Fernando Reati, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006. Les œuvres étudiées sont les suivantes : *Manuel de historia* de Marco Denevi (1985), *La Reina del Plata* d'Abel Posse (1988), *Una sombra ya pronto serás* d'Osvaldo Soriano (1990), *Las repúblicas* d'Angélica Gorodischer (1991), *No somos una banda* d'Orlando Espósito (1991), *El aire* de Sergio Chejfec (1992), *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992), *Los misterios de Rosario* de César Aira (1994), *La muerte como efecto secundario* d'Ana María Shua (1997), *El oído absoluto* de Marcelo Cohen (1989), *Cruz diablo* d'Eduardo Blaustein (1997), *Planet* de Sergio Bizzio (1998) et *2058, en la Corte de Eutopía* de Pablo Urbanyi (1999).

⁴ L'essai commence ainsi : «*Si en la década de 1990 un hipotético viajero argentino se hubiera trasladado con la máquina del tiempo al porvenir, ¿qué postales nos habría enviado para darnos noticias de su viaje?, ¿qué imágenes de la Argentina del futuro nos habría hecho llegar, y con qué palabras habría descrito para nosotros esa tierra a la vez familiar y desconocida?*», *ibid.*, p. 13.

⁵ Annelies Oeyen, *Escrituras del derrumbe. Ciudades posapocalípticas: Marcelo Cohen y la narrativa argentina posdictatorial*, Thèse de doctorat en Études Hispaniques, inédite, soutenue à l'Université de Gand le 12 mai 2011.

⁶ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, in Jorge Dubatti (ed.), *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991, p. 23.

2001, l'effondrement s'inscrit profondément dans l'inconscient collectif argentin : c'est même, selon Annelies Oeyen l'une des pierres angulaires de la « reconfiguration de l'espace imaginaire »¹ de la post-dictature :

La estética del posapocalipsis establece una relación innegable con las inquietudes del presente de la escritura, como el neoliberalismo, la tensión entre lo global y lo local, la desindustrialización, la migración, la fragmentación urbana y social [...]. [...] la realidad física extratextual queda descontextualizada, extrañada, radicalizada, despojada, barbarizada, lo que desemboca en una literatura de ciencia ficción posapocalíptica marcada por el desencanto, el olvido, la pérdida, el fracaso y un reducido potencial utópico.²

Fernando Reati tire une conclusion similaire de son analyse des romans de science-fiction de la post-dictature qui, selon lui, projettent symboliquement (comme dans un rêve) les angoisses face à la décomposition du tissu social, et jouent en ce sens un rôle de compensation cathartique :

En definitiva, y como ocurre siempre en tiempos de crisis, el arte ofrece a través de sus metáforas algunas de las mejores respuestas a la angustia, y por eso muchos se vuelcan a él para encontrar, si no una solución, al menos la fantasía que sirva de catarsis y alivio ante la incertidumbre cotidiana. [...] Cuando el presente genera incertidumbre, temor y desconcierto, aparecen en el arte todo tipo de nostalgias por el pasado y proyecciones hacia el futuro. Las novelas de anticipación que aquí estudio forman parte de esa proyección del deseo y el miedo hacia lo que vendrá, cuando leen el futuro en clave de presente neoliberal.³

Si l'univers narratif du roman se prête particulièrement bien à la fresque post-apocalyptique, cette construction d'un monde dystopique peut être plus complexe dans le cadre resserré du drame⁴. *Postales argentinas* se présente, dès le programme distribué aux spectateurs, comme un « *sainete de ciencia-ficción en dos actos* »⁵, s'inscrivant en ce sens à la fois dans la continuité d'un genre dramatique traditionnel incarnant la culture populaire nationale, et dans la veine contemporaine de la science-fiction, en pleine expansion dans le roman, mais encore très peu explorée sur les planches. Le sous-titre annonce donc d'emblée un spectacle hybride, entre le connu et l'inconnu, le passé et le futur, la continuité temporelle posée par la tradition *sainetera* du Río de la Plata, et la rupture d'un « théâtre d'anticipation » qui propose un saut dystopique inédit dans un monde où l'Argentine est morte. Or

¹ Annelies Oeyen, «Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, n° 247, avril-juin 2014.

² *Ibid.*

³ Fernando Reati, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, *op.cit.*, p. 33.

⁴ Bien que le processus de création de *Postales argentinas* tire en partie la pièce du côté de la performance, la catégorie de « théâtre postdramatique » ne nous semble pas parfaitement appropriée pour la définir. Car si la création n'a pas été pensée depuis les paramètres du drame, le résultat final de ce processus de création performatif ne s'affranchit pas d'une forme de drame (avec des personnages, une intrigue sommaire, des actions, etc.). Loin du « drame absolu » de la Renaissance, *Postales argentinas* n'en reste pas moins un drame, certes décousu, déconstruit, décomposé, désordonné (nous y reviendrons dans une deuxième partie), pour peu que l'on s'attache à « penser l'élargissement du drame » et son « débordement » du modèle canonique, selon les expressions de Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 12, 16 et 17.

⁵ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, *op.cit.*, p. 5.

l'entre-deux temporel, suspendu entre les vestiges d'un temps révolu et le vide d'un monde en friche est le propre des fictions post-apocalyptiques. Cela établit une forme de contact complexe entre les temporalités à partir d'une poétique des ruines, où l'articulation temporelle s'établit paradoxalement sur une rupture radicale de la continuité, sur un grand saut elliptique, une apocalypse ravageuse qui est à la fois un barrage et un pont. Tout l'univers de *Postales argentinas*, à la fois mélancolique et dévasté, est construit autour de ce hiatus temporel, de cet interstice vertigineux, en même temps charnière articulatoire et puits sans fond. Alors que la science-fiction classique incarne souvent la projection dans l'avenir par des avancées technologiques (qui marquent la continuité moderne du « progrès » de la science), les fictions post-apocalyptiques se caractérisent par leur rapport aux vestiges de ce qui a été détruit : elles sont tout autant tournées vers le futur que vers le passé. Ce mouvement paradoxal d'anticipation rétrospective est construit dans *Postales argentinas* grâce à une double projection dans le futur, à partir de la mise en abyme du drame. En effet, alors que l'action principale se situe à Buenos Aires en 2043, au cœur de l'agonie de l'Argentine, celle-ci est encadrée par un futur plus lointain, depuis lequel le drame central va nous être rapporté comme appartenant à un passé oublié, alors même que pour le spectateur il se situe dans un futur dystopique. La première scène du spectacle, à la manière d'un préambule méta-théâtral, nous transporte ainsi aux alentours de 2300¹, où de lointains descendants de cette ancienne civilisation qu'était l'Argentine proposent une série de conférences théâtralisées cherchant à comprendre et reconstruire, à partir de manuscrits conservés comme des reliques antiques, certaines coutumes de ce pays disparu.

Actriz: Continuamos esta noche con el ciclo de Conferencias tituladas «Postales Argentinas». En el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. Pasión trunca, por cierto. Igual que el país al que perteneció Girardi, estos textos son sólo 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. Con ustedes, la estampa de hoy. (*Con una señal ordena que vayan a sus lugares. Apagón.*)²

Ce geste archéologique, nécessairement fragmentaire et spéculatif, présente ainsi le drame à suivre comme une « tranche de vie », qui est aussi une « tranche d'histoire », un instantané particulier, une « carte postale » parmi d'autres, puisque «*Postales argentinas*» n'est pas le titre spécifique du drame que l'on va voir, mais celui du cycle de conférences dans son ensemble, que l'on prend en cours de route, le temps d'une soirée, d'une histoire, d'un fragment. Par cette projection à double fond, dès l'orée du spectacle, celui-ci n'est donc pas placé sous le signe d'une envolée vers le futur, mais d'un

¹ La date n'est pas précisée dans le texte transcrit par Dubatti, mais Bartís la mentionne dans un entretien avec le journal *La Razón* : «*Postales Argentinas es una conferencia teatralizada que dan descendientes de emigrados argentinos en Europa dentro de trescientos años*», Ricardo Bartís, *Cancha con niebla, op.cit.*, p. 38.

² Ricardo Bartís, *Postales argentinas, op.cit.*, p. 6.

retour vers le passé. La genèse du drame central se présente ainsi comme une poétique des ruines, comme la reconstruction parcellaire d'un monde qui a disparu, ce qui, nous le verrons, détermine également la structure morcelée du drame. Or ce double mouvement d'anticipation-rétrospection, en faisant du futur proche (2043) un passé lointain (par rapport à 2300), a pour conséquence d'effacer complètement le présent des spectateurs. 2043, moment d'agonie du paysage national, se présente comme l'horizon indépassable de la mémoire historique (du futur), comme une rupture matricielle en-deçà de laquelle il n'y a plus rien. Ce blocage de la ligne temporelle, embourbée dans un traumatisme fondateur, nous rappelle l'affirmation de l'un des protagonistes du roman *Memoria falsa* (1996) d'Ignacio Apolo, qu'Elsa Drucaroff analyse comme paradigmatique de l'appréhension du temps par les générations de post-dictature : «*No viejo, a mí no me joden. El mundo tiene veinte años*»¹. Autrement dit, avant 1976 (et la dictature), le néant, comme l'explique Drucaroff :

[...] mirando desde hoy, 1976 parece ser el único comienzo, allí empiezan la tragedia y la pesadilla; la democracia corrupta y decepcionante que vivimos se tolera porque, en todo caso, es mejor que aquello, mejor que lo único que pareciera estar realmente atrás. La pesadilla de la dictadura y su masacre adviene incomprensible, súbita, tiñe el horizonte al que damos la espalda con dolor, sangre y muerte. No se ve otra cosa. [...] la sensación es que la dictadura militar es el coágulo en el que todo el pasado se resuelve, todo lo que se puede concebir como pasado detrás de la democracia. [...] «El mundo tiene veinte años» [...]. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú.²

Cette impossibilité d'ausculter le passé traumatique ou de voir au-delà de celui-ci fonctionne comme un caillot bloquant le flux temporel, comme un accident vasculaire historique, que Drucaroff appelle le « tabou de l'affrontement »³. Or le cadre fictionnel post-apocalyptique dans *Postales argentinas* et son mouvement paradoxal d'anticipation rétrospective, nous semblent être une traduction dramatique de cet enlisement temporel de l'imaginaire autour d'un moment traumatique, qui va ici s'incarner en 2043 dans l'histoire d'Héctor Girardi, au cœur d'un effondrement à la fois individuel et collectif. En effet, dans *Postales argentinas*, la donnée de départ est la mort irrévocable d'une Argentine dont il ne reste que des reliques : pas de reconstruction après les flammes, pas de paradis terrestre, rien que des cendres froides de 300 ans. Si la science-fiction, ainsi que le thème de l'apocalypse, existaient déjà dans la littérature hispano-américaine du XX^e siècle⁴, l'imaginaire post-apocalyptique de la post-dictature (celui d'un futur-passé ou d'un passé-futur, segment temporel

¹ Ignacio Apolo, *Memoria falsa*, Buenos Aires, Atlántida, 1996, cité par Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre*, op.cit., p. 26. Ignacio Apolo est par ailleurs dramaturge et membre du collectif Caraja-ji (voir le chapitre 9).

² Elsa Drucaroff, *ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ Voir Geneviève Fabry, « L'imaginaire apocalyptique dans la culture contemporaine. Essai de typologie appliqué à la littérature hispano-américaine », *Revue théologique de Louvain*, n° 42, 2011, p. 191-216.

déraciné et sans horizon) est vidé de toute composante utopique (alors que celle-ci est consubstantielle au messianisme de l'apocalypse) et de tout renaître possible.

L'imaginaire post-apocalyptique des textes les plus récents du Cône Sud [...] débouchent sur une mise en cause radicale des coordonnées fondatrices de l'être au monde dans les sociétés latino-américaines (rapport au temps et à l'espace) et une atomisation du sens aux conséquences éthiques et culturelles incalculables.¹ – remarque Geneviève Fabry.

Alors que l'Apocalypse biblique et ses avatars portent la promesse d'une renaissance édénique, l'imaginaire post-apocalyptique enferme le temps dans un « ici-présent », pris dans une « condition de perte » ou « condition de déchéance »², analyse Richard Bégin. La ligne temporelle est brisée et les espoirs déçus, à la suite d'une « apocalypse sans royaume », selon l'expression du philosophe allemand Günther Anders³. Tandis que, comme l'explique Bertrand Gervais, la perspective de l'apocalypse future offre un « principe de lisibilité »⁴ du monde car elle couronne une trajectoire téléologique, la perspective de la post-apocalypse porte un regard désenchanté sur une désolation sans remèdes et un présent incompréhensible. Cette suspension du temps dans une déliquescence sans fin nous semble caractéristique d'une certaine vision du monde propre à la période de post-dictature, comme le suggèrent ces propos de Ricardo Bartís :

Je suis dans une culture où le temps est hors de ses gonds : ce qui est derrière n'est pas derrière, le passé ressemble au présent et au futur, nous vivons dans la culture ou la politique des situations déjà vécues, nous vivons des situations archétypales du théâtre. Comme il est étrange ce pays ! Comme nous sommes étranges !⁵

En ce sens, l'imaginaire post-apocalyptique est un des avatars par lequel, dans le roman comme au théâtre, les générations de post-dictature « sémiotisent la défaite »⁶, selon la formule d'Elsa Drucaroff. Bartís lui-même ne dit pas autre chose quand il déclare dans un entretien avec *Página 12*, au moment de la création du spectacle : « *Creo que el lenguaje de Postales es precisamente el de asumir la situación de basura que nosotros producimos* »⁷. « *Éste es un país en que no se prometen cosas*,

¹ *Ibid.*

² Richard Bégin, « L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie », in Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (ed.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire, Cahier Figura*, n° 19, Vol. 2, 2008.

³ Günther Anders, *La menace nucléaire : considérations radicales sur l'âge atomique*, Monaco-Paris, Le Serpent à plumes, 2006.

⁴ Gervais explique : « [...] la fin apparaît comme une hypothèse interprétative. Elle sert à comprendre, à interpréter le monde, un monde du moins dont les signes ne s'interprètent pas d'emblée, et à lui fournir une direction, un sens, même si c'est celui négatif de sa clôture. La fin permet de lire ce qui normalement reste illisible, à savoir le futur ou le proche avenir, et ce qu'il en est de la destinée humaine. En fait, la fin est un principe de lisibilité. », Bertrand Gervais, « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Sociétés*, n° 24, 2004/2.

⁵ Entretien avec Ricardo Bartís, Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant, op.cit.*, p. 28.

⁶ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre, op.cit.*, p. 135.

⁷ Entretien cité dans Ricardo Bartís, *Cancha con niebla, op.cit.*, p. 62.

entristecido por la sensación de la derrota»¹, déclare encore le *teatrista*. Comme l'explique Drucaroff, «*la derrota es lo que retrató y retrata la NNA² consciente o inconscientemente, una y otra vez*»³. «*Los jóvenes semiotizan el mundo vencido que recibieron, lo asumen sin beneficio de inventario, con la dignidad de toda generación nueva*»⁴, ajoute encore l'essayiste. Le chercheur brésilien Idelber Avelar assimile cette acceptation de la défaite au travail du deuil. Aussi parle-t-il de la littérature de post-dictature dans le Cône Sud comme d'une «topologie de la défaite»⁵ : «*la postdictadura viene a significar [...] el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente*»⁶. L'acceptation de la défaite ne signifie pas ici de s'y résigner, en saluant un «*there is no alternative*» propre à la fin de l'histoire, mais de la reconnaître, comme dans le processus du deuil, ouvrir les yeux sur un paysage ravagé, prendre acte de la désolation, pour pouvoir peut-être ensuite travailler à construire autre chose, à partir de cette situation. Parmi «*las estrategias que incorporan el trabajo del duelo como imperativo postdictatorial*»⁷, Avelar souligne par ailleurs les fictions dystopiques et la reconfiguration du motif de l'apocalypse⁸. Au théâtre, *Postales argentinas* nous semble être le premier jalon de cette vision du monde endeillée propre à la post-dictature. Si le champ sémantique de la post-apocalypse a, de toute évidence, plutôt été travaillé dans le roman qu'au théâtre, c'est sans doute parce que le mode narratif permet plus facilement de déployer des univers dystopiques que les divers agencements dramatiques. Dans le spectacle de Bartís, c'est l'enchâssement de la fiction dans un futur à double fond – même si la fiction-cadre, celle des troubadours-archéologues de 2300, ne réapparaît plus après avoir introduit le drame d'Héctor Girardi –, qui permet de construire un agencement dramatique et temporel post-apocalyptique. Car c'est ce préambule méta-théâtral qui permet d'appréhender le drame central depuis sa condition de vestige. Bien que le théâtre de science-fiction ne soit pas encore aussi répandu que son homologue romanesque, cet imaginaire de la défaite sempiternelle – cristallisé dans la post-apocalypse – plane sur un grand nombre de créations théâtrales de post-dictature. La mort de l'Argentine revient comme une métaphore récurrente dans l'ensemble du théâtre de Bartís, dominé par l'expérience de l'échec, de la dégradation, de l'écroulement

¹ Autre entretien avec Página 12, *ibid.*, p. 150.

² Pour mémoire, la NNA est ladite *Nueva Narrativa Argentina*, c'est-à-dire la littérature de post-dictature.

³ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre*, *op.cit.*, p. 135.

⁴ *Ibid.* p. 154.

⁵ Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2000, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ Il analyse en particulier *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, ainsi que *Lumpérica* et *Los vigilantes* de la chilienne Diamela Eltit.

(notamment avec *Donde más duele*¹, *De mal en peor*², ou encore *La Pesca*³). Les paysages désolés, saturés de déchets, se retrouvent également chez Rafael Spregelburd, dans *Spam*⁴ par exemple, et surtout dans *La Paranoia* qui reformule un théâtre d'anticipation comique puisque l'intrigue a lieu « plus ou moins en 5000 ou 20000 ans après J.C »⁵.

B. Le monde en ruines, le moi en morceaux et le nous en charpie : le drame d'Héctor Girardi au cœur de l'effondrement

Une fois le cadre post-apocalyptique posé par la première scène, le drame central, représenté par nos deux troubadours-archéologues, peut commencer. Cette plongée à la fois archéologique et futuriste dans la Buenos Aires dévastée de 2043 est portée par la musique du bandonéoniste, qui convoque immédiatement l'imaginaire de la culture nationale, tout en y insufflant un air de mélancolie propre aux sonorités du tango. Sur cette mélodie nostalgique, nous découvrons le protagoniste du drame, Héctor Girardi, dont le nom évoque à dessein un poète populaire du tango, Héctor Gagliardi, grand panégyriste de Buenos Aires, dans la plus pure tradition de la poésie *tanguera*. L'intrigue est simple : Héctor est un employé de la Poste argentine (où n'arrive plus aucune lettre puisque tout est en train de s'effondrer) dont le rêve est d'être écrivain, mais qui n'arrive pas à trouver l'inspiration pour écrire et plagie donc tout ce qui lui passe par la main, des monuments de la littérature, aux lettres qu'il trouve à la poste, en passant par les journaux. Tout en étant un drame de la solitude, celui-ci s'articule en deux actes autour de deux relations fondamentales (parodiant évidemment les clichés du tango), celle de l'homme avec sa mère (dans le premier acte), puis avec sa femme, Pamela Watson (dans le deuxième acte). Les deux actes sont donc construits de manière strictement parallèles (Héctor tente de trouver l'inspiration grâce à l'intercession de la muse féminine, mais ses tentatives se soldent par un échec et la mort de l'inspiratrice), parallélisme souligné par le fait que María José Gabin incarne les deux personnages féminins et travaillent sciemment à créer des échos entre les deux.

¹ *Donde más duele* a été créée en 2003 à Amsterdam et est publiée dans Ricardo Bartís, *Cancha con niebla, op.cit.*, p. 240-267.

² *De mal en peor* a été créée en 2005 au Sportivo teatral à Buenos Aires ; le texte est inédit à ce jour.

³ *La Pesca* a été créée en 2009 au Sportivo teatral à Buenos Aires ; le texte est inédit à ce jour.

⁴ Rafael Spregelburd, *Spam*, Paris, L'Arche, 2016. Le texte original en espagnol est à ce jour inédit. La pièce a été créée en 2013 au Centro de Experimentación del Teatro Colón.

⁵ Rafael Spregelburd, *La paranoia. Heptalogía Hieronymus Bosh VI*, Buenos Aires, Atuel, 2008.



Figure 53 - Postales argentinas : Héctor, Pamela Watson et le Bandonéoniste¹

Tout en étant profondément comique (dans la tradition revendiquée du *sainete*), le drame d'Héctor superpose une quête identitaire et littéraire individuelle ratée et l'effondrement collectif de la Nation, incarné par le paysage en ruines d'une part, et par l'affaissement dérisoire des grands motifs de l'identité argentine d'autre part (le tango bien sûr, la littérature, mais aussi la culture politique – le péronisme en particulier –, le cliché de l'attachement à la mère, etc.). Le thème, classique dans la littérature apocalyptique, de la catabase², c'est-à-dire du parcours initiatique dans un monde dévasté que l'on peut assimiler à une descente aux Enfers, est par avance voué à l'échec, du fait de la structure répétitive et circulaire de la pièce. Loin du drame d'apprentissage, l'errance répétée d'Héctor, entre sa mère et Pamela, mais surtout entre les méandres de l'écriture, s'inscrit dans l'éternel présent infernal de la décadence post-apocalyptique. D'ailleurs, si le spectacle du Sportivo durait à peine plus d'une heure, le temps dramatique par contre s'étire à l'infini et embrasse la vie d'Héctor, elle-même élastique, puisque l'acte II s'ouvre sur une ellipse de 123 ans («*La vida cotidiana. Mientras los últimos sobrevivientes deambulan por la ciudad en llamas, Héctor Girardi y Pamela Watson se aman durante 123 breves años, porque los años del amor son siempre breves* »³). Tout en faisant ici du fantastique de science-fiction un ressort comique, cet étirement temporel rappelle « l'heure de la mort dilatée à l'extrême, comme dans une agonie »⁴ et « le temps infiniment plastique »⁵, caractéristiques selon Jean-Pierre Sarrazac de ce qu'il appelle le « drame-de-la-vie »⁶ (par opposition au « drame-dans-la-vie »,

¹ Source : Sportivo Teatral

² Voir Morgane Leray, « La fin du monde ou la fin de l'amour ? Errance, solitude et Révélation : pour une lecture herméneutique de l'imaginaire apocalyptique contemporain », in *Que les ténèbres soient*, atelier *Texte et Image* de l'UQAM, Montréal, 2011, publication en ligne, <https://imagapoca.hypotheses.org/63>, consulté le 8 mai 2019.

³ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, *op.cit.*, p. 19. Il s'agit ici d'un extrait du programme, réinséré en chapeau de l'acte II par Dubatti dans la transcription textuelle de la pièce.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op.cit.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

concentré sur un épisode, ses péripéties et son retournement de fortune final). Le drame d'Héctor n'est plus orienté vers une « catastrophe » au sens aristotélicien, mais se situe au cœur de la grande Catastrophe (l'effondrement). Celle-ci s'en trouve vidée de toute téléologie dramatique ainsi que de sa condition exceptionnelle. Le drame d'Héctor est voué au désœuvrement circulaire du quotidien. Il se déploie sur un régime infra-dramatique, qui consacre paradoxalement la normalisation du chaos, la banalisation de l'Apocalypse, comme le montre clairement le passage cité précédemment où l'idylle amoureuse d'Héctor et Pamela coexiste paisiblement avec une ville en flammes qui n'en finit pas de brûler. Alors que le roman peut déployer de grandes fresques apocalyptiques s'étalant dans le temps et dans l'espace, *Postales argentinas* frappe l'imaginaire grâce à son élasticité temporelle. Celle-ci réussit à créer un effondrement éternel, depuis le microcosme familial, grâce à un traitement oxymorique du temps : l'infra-dramatique dans l'apocalypse. Ce drame du temps qui passe est notamment souligné dans le deuxième acte, où il s'articule à l'usure progressive de l'intimité du couple, typique du « drame-de-la-vie » et de son tragique du quotidien. Au lieu d'être reléguée hors-scène et hors-drame, l'ellipse de 123 ans est ainsi figurée par une longue scène muette où la répétition des gestes suit les mesures du bandonéon.

Música en la oscuridad [...] Acciones mudas con fondo de bandoneón. Se prende la luz al fondo. El bandoneonista arriba de la escalera, con un pie apoyado en ángulo con el mueble. Girardi está dormido tapado con un diario contra el roperito. Pamela sentada adelante, a la izquierda, en el proscenio, también tapada por un diario. La música relata la actividad de ellos y las sucesivas dormidas que son como el paso del tiempo. Girardi va al correo, pasa por debajo de la pierna del bandoneonista como si fuera la puerta, fabrica con el pedazo de metro una pluma y con una visera y con un sello trabaja en la ventanilla mientras roba sobres. Ella lava y plancha los poemas de Héctor, arrugados pedazos de papel de diario tirados en el piso. Él llega, entra en la casa y se come el tiempo. Chupa las agujas del reloj que ella mueve como una cacerola. Ella le limpia y plancha la cabeza. Ella plancha en el centro. Él, a la izquierda, sentado, trata de escribir.¹

Dans cet éternel retour du repassage pour elle, de l'écriture et du tamponnage postal pour lui, les actions infra-dramatiques se conjuguent à une étrangeté poétique (qui n'est pas sans rappeler les fictions fantastiques de Boris Vian). L'image d'Héctor suçant littéralement les aiguilles de la pendule projette ainsi l'enfermement temporel, tandis que le bandonéon assume une sorte de fonction épique («*la música relata la actividad de ellos*»), en transformant ces micro-actions muettes en récit de vie, ou plutôt en drame-de-la-vie, tel que le décrit Jean-Pierre Sarrazac :

Car il s'agit bien de ceci, qui est le véritable objectif de ces dramaturgies : nous faire entrer, nous spectateurs – spectateurs de ces autres spectateurs de leur propre vie que sont les personnages –, dans le rythme même du lent écoulement de la vie ; nous faire éprouver cette temporalité qui est celle de l'attente sans fin.²

¹ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, op.cit., p. 19.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op.cit., p. 103.

Parallèlement à cette dramatisation du temps dans une scène muette, la pièce est jalonnée de longues ellipses que l'on découvre au détour des tirades d'Héctor, sans qu'elles supposent de véritables interruptions dramatiques. Or tout le jeu avec le temps réside dans cette continuité dramatique qui semble contredire l'écoulement elliptique énoncé, et qui construit l'élasticité temporelle d'un « ici-présent » éternel. «*Durante ocho meses no hizo más que repetir esas palabras agoreras que caían sobre mi cráneo*»¹ commente par exemple Héctor alors que sa mère répète les mêmes vers, transformant ainsi une litanie de quelques minutes en interminable ressassement. «*27 de agosto, hoy hace un mes que maté a mi madre. Su cadáver empieza a despedir un extraño olor*»², annonce encore le protagoniste alors qu'il vient à peine d'ensevelir son corps sous des journaux usés, et surtout, alors que la soi-disant défunte s'apprête à se relever, comme si elle avait simplement feint la mort quelques instants pour l'effrayer. Alors que les répliques d'Héctor se dédoublent sans cesse entre le dialogue au présent et le récit au passé, le temps dramatique (celui des actions et du dialogue sur scène) semble contredire le temps épique de la narration. De même, dans la scène 7, après le meurtre de Pamela, Héctor fait un long monologue, mimant ce qu'il est en train d'écrire, où le récit au passé s'amalgame progressivement aux actions présentes, créant de nouveau le paradoxe temporel d'un passé-présent éternel :

(*Está sentado junto a la ventana. Retoma la escritura.*) Durante ocho años, permanecí en un letargo imperturbable, sin vinculación alguna con el mundo de las letras y las ciencias y alejado de todo acontecimiento popular. Me dedicaba a observar por la ventana la lenta pero inexorable disolución de la materia de las cosas. Hasta que una tarde, enfrascado en esa contemplación sin propósito, pude ver algo extraño en Buenos Aires: una paloma blanca se acercaba a la casa, con rumbo nornoroeste. Me acerqué más a la ventana: no podía dar crédito a mis ojos... lo que tomaba forma a medida que se aproximaba... esa paloma nívea y fulgurante era... ¡Pamela Watson! (*Ella entra por la ventana, sostenida por una soga y con unas alas decididamente trunchas.*)³

À mesure qu'Héctor raconte sa solitude catatonique et le temps qui passe, le passé devient présent, par la magie performative du récit : l'épique redevient dramatique et Pamela apparaît magiquement transformée en colombe, comme si les huit années d'attente étaient passées en un clin d'œil. Par ailleurs, pour réaliser cette prouesse consistant à « inscrire le temps, la durée d'une vie entière dans l'espace du drame »⁴, le théâtre va « convertir le temps en espace ; la vie en paysages »⁵, explique Sarrazac. Et c'est exactement ce que font Bartís et les comédiens du Sportivo avec leurs «*postales argentinas*», cartes postales offrant des clichés dégradés d'une argentinité moribonde. Au tableau domestique de l'agonie intime, répond ainsi en toile de fond le paysage dévasté de l'apocalypse

¹ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, op.cit., p. 14.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op.cit., p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

nationale, dans une analogie entre le micro-drame d'Héctor et le macro-drame du pays qui structure tout le système de résonance de la pièce. Le premier espace désolé est donc celui du foyer (maternel, puis conjugal) correspondant à l'unique scénographie du spectacle. Cet espace scénique, à la fois délabré et asphyxiant, rappelle les intérieurs expressionnistes des «*grotescos criollos*» de Discépolo¹ (qui est une source d'inspiration récurrente pour Bartís). Détérioré, il est composé d'objets décrépits (vieille table, chaises dépareillées et bringuebalantes, buffet éventré). Étouffant, il est saturé de vieux journaux, en piles immenses ou bien en morceaux sur le sol. Tout en figurant également le passage du temps, cette accumulation de périodiques évoque des montagnes de détritrus, vestiges journalistiques du temps passé, qui transforment l'espace domestique en dépotoir, en décharge saturée par des actualités révolues. Cette inscription du temps dans un amoncellement d'objets qui ensevelit les corps trahit l'influence de Beckett dans la dramaturgie de Bartís, et construit une forme de paysage apocalyptique domestique ; «*me preparo para el final de la partida*» dit d'ailleurs la mère, engoncée (au prix de terribles contorsions) à l'intérieur d'une grande valise, dans une claire référence au texte et aux corps beckettien (Fin de partie bien sûr, mais aussi Oh les beaux jours, entre autres). L'écrasement des personnages par l'espace et les objets contraste par ailleurs avec leur recherche d'inspiration et d'une transcendance, comme s'ils étaient maintenus à terre et entravés dans leur désir d'élévation par ce trop-plein de matière.



Figure 54 – Postales argentinas : 1er acte « maternel » (à gauche) et 2ème acte « conjugal » (à droite)²



Figure 55 – Postales argentinas : La mère sortant de la valise

¹ Sur le *grotesco criollo*, voir le chapitre 8.

² Source : captation mise en ligne par Maria José Gabin sur sa chaîne Youtube. Sauf indication contraire, toutes les illustrations de Postales argentinas sont issues de la même source.

Cette exposition d'un espace domestique délabré sur la scène, est à l'unisson de l'autre paysage protagoniste de la pièce, celui d'une Buenos Aires apocalyptique. Le théâtre indépendant et l'esthétique de Bartís étant peu enclins aux grandes machineries qui auraient pu reproduire une scénographie de l'apocalypse (ce qui explique d'ailleurs le choix d'implanter ici l'imaginaire de l'effondrement dans le cadre resserré d'un drame familial), le paysage urbain est toujours relégué dans le hors-scène. Il est d'abord présentifié pour les spectateurs grâce aux descriptions chapeautant les scènes dans le programme qui leur est distribué à l'orée de la représentation : y est décrit «*Buenos Aires en el 2043, una ciudad devastada*»¹, dans laquelle le drame se déroule «*mientras los últimos sobrevivientes deambulan por la ciudad en llamas*»², alors qu'à l'extérieur du foyer bat une «*lluvia radioactiva*»³, souillant «*las anarajandas aguas del Riachuelo*»⁴, définitivement polluées. Si nous avons rhétoriquement synthétisé ces éléments en une phrase, rien dans le drame ne permet de les articuler logiquement ou temporellement. Ruines, flammes, radioactivité et pollution : la pièce s'amuse ici avec les *topoi* de l'imaginaire apocalyptique contemporain, dans une logique d'accumulation comique de clichés – au sens à la fois topique et photographique, ce qui est le principe même de la carte postale. L'imagerie archétypale de l'apocalypse est d'autant plus saisissante ici qu'elle se greffe, à contre-emploi, sur la galerie d'Épinal de Buenos Aires, capitale cosmopolite du progrès et de la modernité, « Paris de l'Amérique du Sud », «*Reina del Plata*», ambassadrice de la civilisation en terres barbares (comme la décrivait Sarmiento⁵), et qui abrite aussi les ruelles étroites, chargées de souvenirs nostalgiques, chantées par le tango et reprises par les ténors de la littérature nationale, de Borges à Ernesto Sábato, en passant par Mujica Lainez⁶. À titre d'exemple, parmi tant d'autres, citons le tango intitulé «*Buenos Aires*», du poète Héctor Gagliardi dont le nom a inspiré celui du protagoniste de Bartís :

Sol de América latina
sobre el Río de la Plata
para vos la serenata
de tu gente que te admira.

Por eso con tus esquinas
con tus barrios y tus calles
te saludo Buenos Aires,

¹ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, op.cit., p. 6.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, op.cit. Voir à ce propos le chapitre 6.

⁶ Voir par exemple *Misteriosa Buenos Aires* (1950) de Manuel Mujica Lainez et *Sobre héroes y tumbas* (1961) d'Ernesto Sábato.

capital de mi Argentina.

Sos la máquina que avanza
al compás del porvenir,
la cuna de mi sentir
y el norte de mi confianza;

sos la meta que se alcanza
siguiendo la Cruz del Sur,
tu canción es gratitud
y tu bandera de esperanza.

[...]

Dans *Postales argentinas*, le paysage dévasté nous est également rapporté par les discours des personnages, parfois au détour des dialogues («*Mamá, cuando venía hacia aquí me detuve en las ruinas del Congreso*»¹, «*estoy árido como estos barrios que se mueren*»²), et plus souvent dans des tirades monologuées où l'action dramatique devient récit. Le personnage se présente alors comme un observateur, souvent monté sur un escabeau ou sur une chaise comme pour figurer le devenir panoramique du langage, et le devenir paysage du drame.

Héctor: (*Escribiendo con un metro amarillo de ferretería, sobre un pedazo de diario e intermitentemente mirando a su alrededor.*) 45 años, hoy, atravieso una Buenos Aires que emite sus últimos estertores. En las esquinas, las fogatas de los sobrevivientes iluminan los esqueletos rancios de mis vecinos de antaño. Hay viento y hay cenizas en el viento. [...] Debo ir en busca de esa luz, aquella capaz de iluminar mi torpe itinerario de escritor, la musa, mi madre. A lo lejos su casa enterrándose definitivamente en las márgenes secas del Río de la Plata.³

Sur ce promontoire dégradé, parodiant la position du poète romantique face à l'immensité de l'horizon, Héctor (dont la verve grandiloquente est aussi un pastiche *esperpéntico* des envolées romantiques) est paradoxalement à la fois statique et en mouvement, puisqu'il raconte, écrit et déambule, d'un même jet d'encre et de parole performative. Alors que le théâtre épique distingue normalement sujet agissant et sujet racontant (puisque même s'il s'agit du même personnage, on peut distinguer l'action du commentaire), il y a ici une confusion entre ces deux plans, liée au traitement particulier du temps et de l'action dramatique dans la pièce. On écoute ainsi un récit au présent qui dit une action en train de se faire depuis l'immobilité paradoxale de son sujet. Si cette superposition de l'écriture, de la parole et de l'observation déambulatoire affiche avec ironie son invraisemblance au théâtre, elle renvoie parodiquement à la posture archétypale de l'écrivain-promeneur-observateur que

¹ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, *op.cit.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 6-8.

l'on retrouve des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau à l'«*Album porteño*»¹ de Rubén Darío, ou encore aux *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt, passée sous le filtre de l'imaginaire apocalyptique. Les deux autres moments forts de cette contemplation bavarde du paysage dévasté sont les scènes 4 et 8 qui clôturent chacun des actes, où Héctor se rend au «*Puente de La Noria*», à la lisière sud de la capitale, afin d'y jeter les corps de sa mère, puis de Pamela, avant de faire lui-même le grand saut. Le choix du lieu est symbolique puisqu'il marque la fin (administrative) de Buenos Aires (et c'est là qu'avec le suicide d'Héctor terminent aussi le drame et l'histoire rétrospective de l'Argentine) ; mais c'est aussi un lieu légendaire – toujours dans le jeu avec les mythes et clichés qui entourent la ville – puisqu'on raconte que des sirènes y happaient les nouveaux venus dans les eaux troubles du Riachuelo.

Héctor: Voy en dirección nornoroeste, rumbo al Puente de La Noria, con todo el peso de la muerte de mi madre en mi conciencia. Todos son despojos, desechos de la jactancia humana, hundidos en la fosforescente negrura de la noche. (*Pausa.*) Y allí, entre restos de fábricas, viviendas y automóviles, la silueta del puente emergiendo sudorosa como una estatua negra del pasado. Caminé hacia allí. Miré las aguas anaranjadas y recordé cuando mamá me hacía jugo de naranjas. Otros tiempos...²

Le paysage apocalyptique se transforme ici en *Memento mori*, spectacle de la vanité du monde («*desechos de la jactancia humana*»), alors que le registre héroï-comique démine toute possible dérivation solennelle : la comparaison entre les eaux polluées de la rivière et les jus d'orange d'antan est éminemment comique, tout comme l'oxymorique « noirceur fluorescente » de la nuit radioactive, qui actualise parodiquement le fameux « soleil noir » baudelairien³, et inaugure ce que l'on pourrait appeler un « grotesque apocalyptique » ou un « *esperpento* d'anticipation ».

Escena VIII.

Regreso a la cita inconclusa en el Puente de La Noria. Al pie de esa estatua negra del pasado, Héctor Girardi abandona el cadáver alado de Pamela Watson y se arroja a las anaranjadas aguas del Riachuelo.

Héctor: (*Con ella en brazos.*) ¡Qué hermosa está Buenos Aires! ¡Negra! ¡Negra y brillante como un presagio de la muerte! (*Deja a Pamela en el piso.*) Aquí estamos, viejo Puente de La Noria, como ayer, descubro ahora a punto de morir, todo. Adiós Pamela, mi pequeña muchacha, mi ilusión, no haberme dado cuenta antes que te amaba... Adiós, madre, donde quiera que esté tu espíritu imbatible... Adiós, Buenos Aires, la reina del Plata... Buenos Aires, mi tierra querida. Adiós, muchachos compañeros de mi vida... Adiós, cosas muertas... Parto hacia ti, anaranjado mar de Buenos Aires. (*Hace un bollo con sus papeles, lo arroja, mima con su cuerpo la caída.*)⁴

Outre le titre sus-cité du roman d'Abel Posse, le spectateur argentin aura reconnu, dans cette tirade, l'allusion à *Buenos Aires, mi tierra querida* de Julio Saraceni, classique dans le genre de la

¹ Voir Rubén Darío, *Azul* (1888).

² Ricardo Bartís, *Postales argentinas, op.cit.*, p. 17.

³ Voir Charles Baudelaire, « Le désir de peindre » dans *Le Spleen de Paris*.

⁴ Ricardo Bartís, *Postales argentinas, op.cit.*, p. 23.

comédie musicale *tanguera* au cinéma, ainsi que le premier vers du célèbrissime tango de Gardel «*Adiós muchachos, compañeros de mi vida*», se présentant comme les adieux d'un moribond, et dont tout le discours d'Héctor (pour ne pas dire tout le drame) semble être un vaste pastiche :

Adiós muchachos, compañeros de mi vida,
barra querida de aquellos tiempos.
Me toca a mí hoy emprender la retirada
debo alejarme de mi buena muchachada.
[...]
Acuden a mi mente recuerdos de otros tiempos,
de los buenos momentos que antaño disfruté,
cerquita de mi madre, santa viejita,
y de mi noviecita, que tanto idolatré.¹

Même au bord du suicide, Héctor, plagiaire invétéré, pioche dans la poésie populaire nationale pour faire ses adieux. Or cet usage permanent du pastiche et de l'emprunt de citations revêt une dimension particulière dans le cadre du grotesque apocalyptique. En effet, par le recours permanent à des allusions littéraires, voire au lardage du texte par des morceaux de phrases directement empruntés, *Postales argentinas* se présente à nous comme un texte palimpseste. Cet agencement fait de collages et de réécritures, où les fragments d'autres textes sont réutilisés pour composer la partition dramatique, rappelle la poétique des ruines propre à la littérature post-apocalyptique. Tout comme le paysage dévasté laisse entrevoir les débris-souvenirs de ce qui n'est plus, les tirades d'Héctor affichent leurs calques littéraires, comme autant de traces d'une culture effondrée. Des emprunts du plagiaire aux empreintes du passé, la littérature se présente aussi comme un vaste paysage offert aux spectateurs au fil de l'errance du protagoniste. Couches temporelles et couches scripturales s'entremêlent ainsi pour créer l'étrange sentiment d'un ici-présent de l'effondrement perpétuel, où tout n'est que vestige.

L'intrigue, elle aussi, opère par stratification puisqu'au monde en ruines répond une crise identitaire, à la fois individuelle et collective, incarnée dans les affres littéraires d'Héctor : «*¡Qué horror, mamá! ¡Qué horror! No puedo escribir... La inspiración ha huído de mí como una amante veleidosa...*»². Si le thème du manque d'inspiration est un classique de la tradition du *grotesco criollo* (dont l'archétype est *Stéfano* de Discépolo et dont on a vu aussi un avatar parodique avec le personnage de Chicho dans *La Nona* de Cossa), il prend ici des accents particuliers. La stérilité artistique d'Héctor, qui cherche désespérément à saisir les mots d'autrui pour suppléer à son vide intérieur, est la projection d'une identité brisée, d'un moi en morceaux, dans un monde devenu incompréhensible. La dévastation

¹ Célèbre tango écrit par César Felipe Vedani et interprété par Carlos Gardel, voir Carlos Alberto Cosentino (ed.), *Letras de tango: de ayer, de hoy y de siempre*, Buenos Aires, Andrómeda, 2003, p. 16-17.

² Ricardo Bartís, *Postales argentinas, op.cit.*, p. 12.

apocalyptique du monde fonctionne alors comme une synecdoque de cet égarement du moi, qui dit aussi la décomposition de tous les cadres identitaires (la Nation, la famille, la culture) qui constituaient un nous et permettaient au moi de tisser son identité. Autrement dit, la répétition plagiaire du même projette, nous semble-t-il, la mise en échec du tissage du moi, en tant que dialectique du même et de l'autre reposant sur un ensemble de repères fondateurs¹. L'aridité littéraire, tout comme la sécheresse apocalyptique, sont alors les symptômes de la déliaison du moi et de la décomposition du monde. À l'échelle du monde, du moi et du nous, tout n'est plus que fragments.

Dans le théâtre de la période dictatoriale, nous avons vu que le problème de l'identité individuelle était placé sous le sceau de l'anéantissement de toute subjectivité dissidente au sein du groupe familial. Cette hypertrophie du même, projection d'un lien social tyrannique, s'incarnait dans la figure du despote (souvent le père, comme dans *La malasangre* de Gambaro) et entravait, par la force, la construction identitaire des enfants (comme avec l'impersonnage du gamin dans *Telarañas*)². Or dans le théâtre de post-dictature, l'origine de la crise identitaire est strictement inverse. À l'oppression d'un pouvoir tyrannique succède le vide absolu ; à l'omnipotence des pères, la solitude des fils. La quête identitaire n'est alors plus une lutte pour la subjectivité, mais une errance dans un monde sans (re)pères. En effet, la majorité des pièces à sujet familial de la période post-dictatoriale, que nous avons pu voir et lire, brille par l'absence des pères³, incarnation séculaire de l'ordre du monde⁴. Parfois ce sont les deux parents qui disparaissent de l'intrigue pour laisser place à un drame monogénérationnel, où seul le lien fraternel horizontal structure un système des personnages qui traduit ainsi la rupture de la continuité historique, comme c'est le cas entre autres dans *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese. Souvent, le lien familial vertical se concentre sur la seule relation avec la mère, en général malsaine, voire incestueuse (comme dans *Postales argentinas*), comme si cette ultime transgression traduisait aussi le désordre du monde⁵. Quelquefois, on trouve aussi le schème des parents-enfants, c'est-à-dire de parents (en particulier les mères) totalement irresponsables, se comportant comme des

¹ Sur ce processus de construction identitaire nécessairement pris dans une dialectique du même et de l'autre, voir le chapitre 4.

² Voir le chapitre 7.

³ Citons entre bien d'autres exemples les pièces familiales de Tolcachir (*La omisión de la familia Coleman* et *El viento en un violín*), celles de Romina Paula (*Fauna*, *Algo de ruido hace* et *El tiempo todo entero*), *La escala humana* de Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian, *Lúcido* et *El Pánico* de Rafael Spregelburd, *Cuánto es mucho para mamá* de Clara Anich, *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese, *Cuerpos a-banderados* de Beatriz Catani, *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanian, *Striptease* de Lola Arias, *Pollerapantalón* de Lucas Lagré, *Maldita sea (la hora)* de Julio Chávez, *Cotillón* et *Piel de chancho* de José María Muscari, etc.

⁴ Voir Peter Von Matt, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, op.cit.

⁵ Là encore la thématique de l'inceste revient très souvent sur les planches de post-dictature. Elle est au cœur de l'intrigue de *La familia argentina* de Alberto Ure, et on en trouve des échos, entre autres, dans *Mujeres soñaron caballos* de Veronese, *La omisión de la familia Coleman* de Tolcachir, *Fauna* de Romina Paula ou encore *El Pánico* de Spregelburd, etc. Sur la question de l'inceste dans l'imaginaire, voir également le chapitre 3.

adolescents attardés et n'assumant absolument pas la fonction parentale d'orientation du moi et de balisage du monde¹. Dans cet effacement ou cette distorsion des figures parentales, à chaque fois, se joue le drame de l'absence de repères et la perspective de la déliaison.

Dans *Postales argentinas*, qui est une pièce charnière (comme le thématise le motif de l'apocalypse), les injonctions parentales à embrasser une identité assignée n'ont pas encore disparues, mais elles sont réduites, elles aussi, à l'état de vestiges. Ce n'est plus le père castrateur qui tyrannise le fils, mais la mémoire du père disparu qui fait office d'émasculatation symbolique («*no soy un hombre. [...] Nunca seré como papá...*»² se lamente Héctor). Or le chemin indiqué par le souvenir du père, c'est celui de l'écriture qui devient en ce sens l'incarnation de l'assignation identitaire.

Héctor: [...] Todo parece recordarme una ley de la sangre: debes escribir (*Se escribe sobre la frente.*), es un mandato ancestral que ha llegado hacia mí a través de un espermatozoide pleno de lírica y misterio... (*Se derrumba.*) ¿Pero, cómo no se me ocurre nada?³

On a ici un jeu entre la transcendance verticale (via le registre, l'inscription dans une tradition ancestrale et l'évocation mystique) et le bas corporel, dans une logique grotesque carnavalesque où la transmission générationnelle est rabaissée à l'épopée d'un spermatozoïde apollinien. Le registre héroï-comique dégrade ainsi ironiquement la figure paternelle absente en simple fluide éclairé, et la dure Loi du père se liquéfie littéralement en lymphes séminales. L'écriture et la virilité sont d'ailleurs étroitement imbriquées dans la pièce, car les deux fonctionnent comme des totems de l'injonction identitaire (tout comme dans *Telarañas* il fallait que le gamin soit «*macho*» et supporter de Lanús), laquelle est symboliquement portée par les femmes (la mère incestueuse, puis Pamela). La panne d'inspiration est donc à la fois stérilité morbide et panne sexuelle, dévoilant un moi exsangue et démembré, alors que l'injonction s'inscrit dans la chair du protagoniste qui s'écrit symboliquement sur le corps.

Pamela: (*Rompiendo papeles.*) No puedo más... esta mentira, ¡Héctor! (*Sollozando.*) Finges escribir, cuando en realidad robas cartas de un Correo inexistente... (*Reprobadora.*) Pensar que con estos versos me sentí mujer. Pensé que eras un hombre... (*Camina.*) ¡Toma, quédate con ellos!, me voy (*Pamela vuelve con una pequeña valijita y al abrirla se transforma en la madre.*) ¡Tú solamente debes escribir, recuerda el anhelo de tu padre! (*Sale de detrás de la valijita y ante la confusión de Héctor es Pamela.*) ¡Estás seco! ¡Estás seco como mi vientre y frío como el sol de Buenos Aires, Héctor! La ciudad se hunde y yo con ella.⁴

Le moi en miettes d'Héctor se projette ainsi dans ses textes qui sont de véritables patchworks plagiaires : le panthéon des grands poètes de langue espagnole (Pablo Neruda, Rubén Darío, Antonio

¹ Entre autres exemples, citons *El pánico* et *Lúcido* de Rafael Spregelburd, *La omisión de la familia Coleman* de Tolcachir, *La escala humana* de Daulte, Tantanian et Spregelburd, *El tiempo todo entero* de Romina Paula, etc.

² Ricardo Bartís, *Postales argentinas, op.cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 6-8.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

Machado, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Goytisolo), mais aussi Shakespeare et James Joyce, Gardel et Perón, se mêlent aux fragments de lettres et aux coupures de presse, dans des écrits palimpsestes, au sens figuré comme au sens propre puisque Héctor écrit sur les vieux journaux. Sa quête identitaire ne suit alors plus la logique du chemin initiatique, mais celle du parchemin gratté. Or si le collage littéraire peut être fécond, ce qui caractérise (et stérilise) ici la pratique d'Héctor, c'est l'impossible appropriation de ces fragments, que rien ne vient lier ou tisser ensemble. Il en résulte une superposition absurde, où les bribes textuelles sont juxtaposées, mais non pas assemblées. Alors que le recyclage littéraire s'inscrit potentiellement dans une dialectique du même et de l'autre fructueuse, dans une dynamique d'appropriation et de resémantisation, l'agglomérat de citations réalisé par Héctor ne fait que mettre en évidence leur altérité indépassable, leur ultime déliaison.

Héctor está paleando en un rincón sobre una pila de diarios viejos. Agarra un diario y lee.

Héctor: «Vendo Fiat 1500» (*Anota en otro diario.*) «Vendo Fiat 1500». «Depilo a la cera negra» (*Anota en otro diario.*) «Depilo a la cera negra». «Paritarias y negociaciones». (*Anota en el diario.*) «Paritarias y negociaciones». (*Carraspea para llamar la atención de su madre y lee el poema en actitud de recitador.*) «Vendo Fiat 1500. Depilo a la cera negra. Paritarias y negociaciones.» (*Se lleva los papeles a la boca y se los empuja con la pala.*)¹

Le plagiaire, confronté à l'absurdité de son texte rapiécé, se fait bibliophage, donnant ainsi à voir une image scénique saisissante qui traduit le gavage forcé que supposent les injonctions identitaires. Le geste n'est d'ailleurs pas sans rappeler ironiquement le mouvement de l'anthropophagie littéraire au Brésil², qui prônait l'appropriation culturelle comme moteur de la création : outre les citations explicites, on a donc tout un réseau sémantique d'allusions littéraires, qui sont mises en pièces par le rabaissement grotesque, réduites à l'état de traces dégradées et vidées de leur sens. Bien entendu, les passages sont éminemment comiques, d'autant plus que Pompeyo Audivert déclame littéralement son texte, dans une parodie absurdisée du mélodrame qui s'inscrit parfaitement dans la veine du grotesque apocalyptique. L'Apocalypse biblique se trouve d'ailleurs au premier plan des textes parodiés. Car l'injonction à écrire, matrice du drame d'Héctor, est au cœur du texte johannique³ où la Révélation doit être propagée par l'écrit et non pas par la parole d'un prophète : « Un ange me dit : Écris ! [...] ce sont là les paroles véritables de Dieu » (*Apocalypse*, 19.9). L'ordre d'écrire réapparaît ainsi treize fois dans ce texte qui met en scène l'écriture comme relai de la parole oraculaire⁴. Or cette articulation entre la révélation divine et le devoir d'écrire est largement parodiée dans *Postales argentinas*, notamment à travers la caractérisation des femmes (la mère, puis Pamela) comme muses,

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Voir Oswald de Andrade, *Manifeste anthropophage* (1928), Paris/Bruxelles, Black Jack ed., 2011.

³ On parle de « texte johannique » pour désigner l'Apocalypse de Jean dans la Bible.

⁴ Voir Jean-Pierre Prévost, « L'Apocalypse ou l'explosion de l'imaginaire », revue *Tangence*, n° 35, mars 1992, *Des écritures à lire*, p. 35-45.

pythies, médiums ou archanges permettant d'établir une relation directe entre l'inspiration céleste et la plume de l'écrivain.

Madre: [...] Te miraré desde allí para guiar el impulso de tu pluma. Tú solamente debes escribir. Recuerda (*Lo acaricia hasta que la caricia se convierte en un pellizco.*) el anhelo de tu padre... Todo se derrumbará y tú serás el único testigo sobreviviente...

Héctor: No entiendo...

Madre: El apocalipsis... (*Señala hacia adelante en dirección al público.*)¹

La parodie des prétentions oraculaires de la mère atteint son paroxysme dans la scène 3 quand Héctor décide de se « connecter » (avec un vieux téléphone) au flux divin de l'inspiration, en passant par l'intermédiaire du corps de sa mère, à laquelle il injecte une drogue hallucinatoire avec la pointe d'un parasol, dans un usage des objets rappelant les associations automatiques des surréalistes :

Héctor: [...] ¡Sí, Gerardo Otaegui! Farmacéutico anarquista sobreviviente del paupérrimo Bernal, me había entregado antes de morir un poderoso alucinógeno que en el interior del cuerpo de mi madre produciría alta temperatura intestinal, acelerando su torrente sanguíneo, provocándole asociaciones y figuras literarias... (*Va al armario, busca la goma, la sombrilla y se dirige hacia la madre.*)

Madre: (*Sorprendida.*) ¿Qué es eso, Héctor?

Héctor: (*Falsamente obsequioso.*) Calcio, mamita. Calcio para sus huesitos. [...] ¡Déme la mano, mamá! (*Le ata la goma al brazo.*) Abra y cierre el puñito, mamá. (*Le inyecta con la sombrilla. Le conecta el teléfono.*) Conecté a mi madre y me dispuse a escuchar el sótano literario de su conciencia. (*Escucha. Silencio tenso, golpea el teléfono.*) ¡Hola!...

Madre: (*Siniestramente.*) Silencio a tu alrededor... El fétido aliento de la muerte empieza a rasgar tu carne para volverte polvo helado de la nada. (*Madre avanza hacia él. Él retrocede aterrorizado.*) Sientes en tus huesos tumefactos el aleteo del mal...

Héctor: (*Aterrorizado.*) ¿Qué... quién es usted?

Madre: Ya no puedes ver... cuervos enloquecidos han arrancado tus obscenos ojos protuberantes...

Héctor: (*Escuchando el teléfono despavorido.*) ¿Hola? ¿Quién es usted? ¡Usted no es mi madre! ¿Hola? ¿Quién...?

Madre: Estás muerto, ven a mí, mandíbulas furiosas masticarán los despojos de tu alma y la arrojarán al infierno...

Héctor: (*Gira.*) Como en una pesadilla, intenté correr pero mis pies no se despegaban del piso...

Madre: (*Lo gira, empieza a citar monólogo de Macbeth.*) Venid a mis senos maternos y convertid mi leche en hiel... (*Sigue recitando.*)

Héctor: (*Descubriéndola, le pega con el tubo del teléfono en la cabeza, la madre retrocede y va hacia la mesa, él la sigue.*) ¡Shakespeare, vieja impostora!²

¹ Ricardo Bartís, *Postales argentinas, op.cit.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 14.

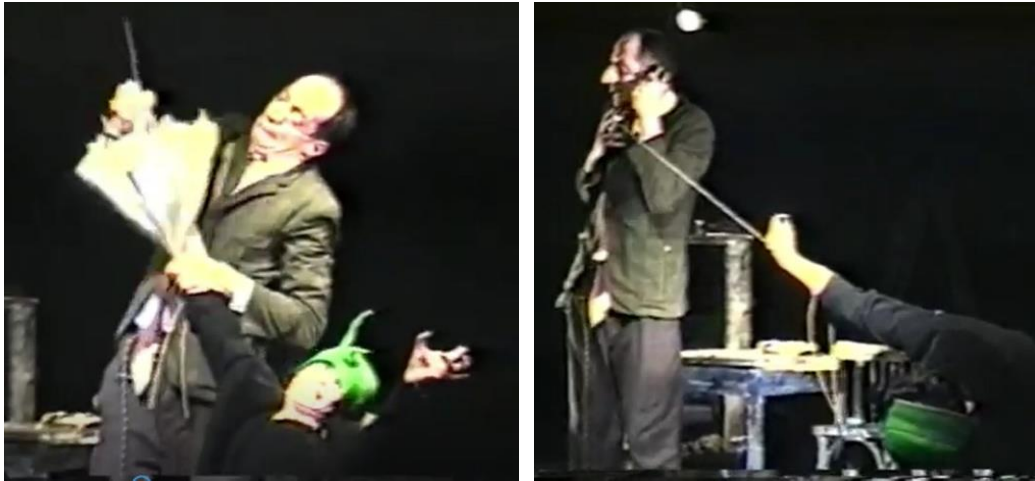


Figure 56 - Postales argentinas : scène de la connexion téléphonique

Parodie grotesque de la vision-révélation divine, le passage est désopilant. La parole prophétique, traditionnellement « imprévisible et tranchante »¹, devient littéralement une logorrhée macabre hors de contrôle, rabaissée au rang d'erreur de numéro par les interruptions apeurées d'Héctor. La tentative d'élévation vers la parole divine se change inopinément en plongée terrifiante dans un inconscient lui-même plagiaire. Il faut remarquer également dans ce passage le rapport particulier des corps réifiés (la mère est réduite à une sorte d'appareil téléphonique) avec les objets qui les entourent et dont l'usage premier est détourné. Ce motif, typique de la littérature post-apocalyptique² mais aussi du surréalisme, est ici déployé par Bartís sur un mode grotesque, par un recyclage absurde. En ce sens, l'utilisation décalée des objets (le parasol-piqûre, mais aussi le téléphone qui sert tantôt de verre, tantôt de jumelles³, etc.) rappelle aussi la récupération à contre-emploi des fragments textuels. Tout devient palimpseste : les mots, les corps et même les choses.

La parodie de l'oracle se retrouve également au deuxième acte, selon la structure binaire et répétitive de la pièce (de la mère à la femme) quand Pamela revient changée en colombe (ou plutôt grotesquement affublée de fausses ailes), en parodie de l'archange révélateur, pour promettre à Héctor la résurrection de son inspiration : «*Volverás a escribir. (Llevando sus manos al pecho de él.) Eso es,*

¹ Jean-Pierre Prévost, « L'Apocalypse ou l'explosion de l'imaginaire », *op.cit.*

² « Avec le monde ancien, c'est aussi le sens du monde qui s'est évaporé. Les choses sont là, présentes sous une couche de néant, mais ne font pas sens, ont perdu leur utilité première pour devenir des énigmes. Aussi les objets les plus prosaïques deviennent-ils subitement source d'une grande fascination. », écrit ainsi Anaïs Boulard dans son mémoire de M2 en Lettres Modernes, *L'écriture post-apocalyptique contemporaine. De la dégénérescence du monde à l'energeia poétique*, sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet, soutenu à l'Université d'Angers en juin 2011.

³ Les notes de répétitions, incluses par Dubatti dans *Cancha con niebla*, indiquent la volonté de «*buscar obsesivamente relación personajes con objetos*» (p. 71) dans les lignes d'expérimentation du processus de création. L'usage décalé des objets se retrouve à plusieurs reprises dans ces notes (alors même que seulement quelques-unes de ces combinaisons ont été conservées dans la version finale), par exemple : «*Ella utiliza el teléfono como ducha, el cable de la plancha para arreglarse los pies, los relojes con corazones, la plancha como un bebé, la valija se mete adentro*», Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 72-73.

Héctor... Deja que mis manos operen el milagro de la resurrección literaria... deja hacer a estos dedos empapados de revelaciones...»¹. Le rabaissement de la parole oraculaire révèle un monde submergé dans un chaos sans retour, une « apocalypse sans royaume », où plus aucune transcendance ne peut remettre en ordre le réel et redonner du sens à cette grande mascarade.



Figure 57 - Postales argentinas : Paloma revient en colombe

Par ailleurs, en comprenant que ses muses également sont des plagiaires, Héctor se découvre «*huérfano de historia*»² et s'abîme dans des angoisses existentielles :

Héctor: (*Va hacia adelante y se dirige al público.*) ¡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.*) ¿Quién soy? ¿Adónde voy? ¿Dónde estoy? ¡Estoy huérfano de historia!³

Au-delà de la dimension parodique, le passage est révélateur, nous semble-t-il, du sentiment de vide historique et de forclusion du passé, caractéristique de la vision du monde des générations de post-dictature. Cela rejoint aussi l'une des préoccupations constantes de Bartís : la mise à jour des fictions qui nous construisent, des mécanismes par lesquels l'histoire officielle, les discours médiatiques et politiques – mais aussi en fin de compte personnels et familiaux – naviguent en permanence entre le réel et l'artifice, et sont de gigantesques fabriques fictionnelles. Alors que la réalité tangué face à la mise en récit (et donc potentiellement, en fiction) du monde, le jeu théâtral «*obliga a reflexionar desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder constituye ficciones, cómo el Estado es una ficción, cómo esta situación en que estamos ahora es también una ficción*»⁴, déclare Bartís. Pour Héctor,

¹ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, op.cit., p. 22.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.* p. 10. Dans ce doute identitaire provoqué par l'usage de la fiction par la mère, on peut voir aussi une référence parodique à *Niebla* de Miguel de Unamuno, où le personnage se rebelle contre son auteur et la dimension fictionnelle – et donc destructible à tout moment par son créateur – de son existence.

⁴ Entretien cité dans Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, op.cit., p. 33. L'entretien date de 2002, en pleine crise économique,

découvrir que les images de son enfance, construites par les récits maternels, ne sont que des artifices plagiaires, comprendre qu'il s'est construit avec les mots et les souvenirs d'autrui, suppose un effondrement des repères identitaires les plus intimes, une mise en crise du réel et une pulvérisation du moi.

Or si le sentiment que tout n'est que simulacre remonte au baroque¹, il est exacerbé pendant la post-dictature par la découverte de la machine étatique terroriste², le phénomène d'usurpation d'identité des « bébés volés » (dont le processus de « récupération identitaire » est autrement plus traumatique que le drame d'Héctor), ainsi que le déploiement massif de la société du spectacle (que Bartís et Dubatti appellent la « trans-théâtralisation » du social³). En ce sens, la perte de repères du protagoniste de *Postales argentinas* projette aussi le malaise d'une société post-dictatoriale déboussolée. Dans ce grotesque apocalyptique, la déliaison s'emboîte comme des poupées russes : le monde est en ruines, le moi est en miettes et le nous en charpie. Cette mise en abîme de l'effondrement est caractéristique de l'imaginaire apocalyptique dans la mesure où l'eschatologie est toujours un « miroir de la communauté »⁴, comme l'analyse Morgane Leray : « La fin du monde, ou plutôt la fin d'un monde, interroge le rapport de l'individu au groupe, dans leur relation ontologique et affective »⁵. Pour Jorge Dubatti et María Fukelman, il ne fait aucun doute que la pièce métaphorise les conséquences de la dictature sur le tissu social :

Metaforiza la desintegración y desaparición del país, como puesta en evidencia de las consecuencias del horror de la dictadura. Después de la dictadura, la Argentina ya no podrá ser la misma, ya no se recuperará de la represión, el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura y el asesinato, la violación de los Derechos Humanos y la complicidad civil que acontecieron entre 1976 y 1983 [...].⁶

ce qui explique sans doute aussi l'exacerbation du sentiment de vivre une grande mascarade.

¹ Voir par exemple *La vida es sueño* et *El gran teatro del mundo* de Calderón, mais aussi le théâtre de Shakespeare.

² «Yo nunca – aún militando en organizaciones de base – comprendí la potencia de la maquinaria del Estado; nunca, nunca se supuso que iba a ser ésa la respuesta y la masacre. Aún en los meses posteriores, con sinceridad, a mí me costaba con algunos compañeros creerlo. Cuando me decían que en la ciudad había diecisiete campos de concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo.», raconte Ricardo Bartís in Jorge Dubatti, «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe militar», *op.cit.*

³ Voir Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, *op.cit.*, p. 14-15. À ce propos, Bartís déclare également : «Ahora los actores no podemos actuar porque todo es actuación. La mentira, aquello que era el elemento básico del teatro, la mentira como elemento metafísico, como reflexión de una verdad perversa y falsa que es siempre la verdad, pierde su valor porque todo es mentira, todo es artificio, sonambulismo, superchería.», in Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 141.

⁴ Morgane Leray, « La fin du monde ou la fin de l'amour ? Errance, solitude et Révélation : pour une lecture herméneutique de l'imaginaire apocalyptique contemporain », *op.cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Jorge Dubatti et María Fukelman, «*Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país», *Stichomythia*, 11-12 (2011), p. 94-95.

Le sociologue Daniel Feierstein analyse effectivement la fragmentation du tissu social argentin comme une « conséquence symbolique »¹ du terrorisme d'État, comme le synthétise Annelies Oeyen :

Según el sociólogo argentino, el régimen de terror y el sometimiento social destinado a posibles opositores al régimen con una capacidad crítica, contestataria o solidaria han provocado cambios en los vínculos sociales y han acabado con el arraigado modelo social del peronismo. La lógica del horror puesta en marcha durante la dictadura afectó las relaciones de reciprocidad y solidaridad, y Feierstein se refiere concretamente a la desconfianza entre argentinos y la suspensión de las relaciones de solidaridad. Esta reconfiguración de las relaciones sociales no terminó con la caída de la dictadura. Al contrario, tuvo una repercusión prolongada resultando entre otras cosas en la tendencia individualista o el encierro íntimo y la imposibilidad de articular una política crítica o contestataria durante los años ochenta y noventa.²

Cette reconfiguration des relations sociales sous le signe de la méfiance et de la déliaison est perceptible dans *Postales argentinas*, outre le motif apocalyptique, dans la reconfiguration des liens familiaux, et notamment à travers le personnage de la mère, par la subversion de l'imaginaire national –en particulier *tanguero* – qui l'entoure. La mère, dans le tango, c'est l'incarnation de l'abnégation et du dévouement sans borne, le seul pilier immuable dans une vie parfois troublée, c'est la sainte, l'immaculée, la *pietá* qui recueille le fils dévoyé quelles que soient ses fautes, le pardonne et le console en toutes circonstances, comme on peut le voir, entre tant d'autres exemples, dans *Madre hay una sola*³ de José de la Vega (interprété par Gardel) ou *Pobre mi madre querida*⁴ de José Betinotti. Cet imaginaire de l'amour maternel indéfectible et virginal n'est pas spécifique à l'Argentine⁵, mais s'y trouve particulièrement aiguisé. Ainsi a-t-il aussi infusé dans la culture politique (notamment avec la figure d'Eva Perón, petite mère du peuple), et fait partie des grands mythes nationaux. Or *Postales argentinas* passe justement au crible tout l'imaginaire national : les mythes sont défigurés, pour pouvoir reconfigurer cet imaginaire dans les coordonnées spécifiques de la post-dictature. Ainsi, loin du saint comportement maternel, la mère d'Héctor a-t-elle tous les défauts : tricheuse, menteuse, cupide, elle est à la fois la mère culpabilisatrice et l'amante traîtresse. La proxémique du personnage, incarné par

¹ Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina. Hacia un análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones sociales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.

² Annelies Oeyen, «Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial», *op.cit.*

³ «*Pagando antiguas locuras / y ahogando mi triste queja / volví a buscar en la vieja / aquellas hondas ternuras / que abandonadas dejé. / Y al verme nada me dijo / por mis torpezas pasadas, / palabras dulcificadas / de amor por el hijo, / ¡tan sólo escuché! / [...] ¡Madre hay una sola! / Y aunque un día lo olvidé / me enseñó al final la vida / que a ese amor hay que volver. / Y nadie venga a arrancarme / del lado de quien me adora / de quien con fe bienhechora / se esfuerza por consolarme / de mi pasado dolor. / Las tentaciones son vanas / para burlar su cariño; / para ella soy siempre niño, / ¡Benditas tus canas! / ¡Bendito tu amor!*».

⁴ «*¡Pobre mi madre querida, / qué de disgustos le daba! / ¡Cuántas veces, escondida, / llorando lo más sentida, / en un rincón la encontraba! / Que yo mismo al contemplarla, / el llanto no reprimía. / Luego venía a conformarla, / en un beso al abrazarla, / cuando el perdón le pedía. / ¿Po qué con ella tenemos / un corazón tan ingrato? / Qué poco caso le hacemos, / siendo que el ser le debemos / ¿Para qué darle un mal rato? / Si es la madre en este mundo / la única que nos perdona; / con sentimiento profundo, / sabe amar y no abandona.*»

⁵ Sur ce point, voir tout particulièrement le chapitre 2.

María José Gabin, rappelle d'ailleurs les déplacements saccadés d'un insecte, tandis qu'elle est affublée d'un chapeau vert extravagant qui lui donne des airs de mante religieuse.



Figure 58 - Postales argentinas : Héctor et sa mère

Outre les attouchements incestueux répétés que la mère prédatrice fait subir à Héctor contre son gré, l'angoisse de la dévoration par la femme-ogre se retrouve d'ailleurs dans la grotesque scène où elle tente d'aspirer son fils pour le faire retourner dans son ventre, c'est-à-dire au néant prénatal. Le retour aux sources, classique de la quête identitaire, devient alors aspiration cauchemardesque dans un trou noir («*el agujero negro*»), dans un corps à corps littéralement vertigineux (puisque les comédiens doivent réaliser des pirouettes acrobatiques) où la mise à bas devient mise à mort. Le retour *in utero* se fait catabase, descente infernale dans laquelle se joue une lutte pour la survie.

Madre: (*Se levanta la pollera y abre las piernas gritando.*) ¡Cumpliré con mi viejo designio, Héctor!... Volverás a tus orígenes, la concavidad húmeda te espera.

Héctor: (*Asustado.*) ¡No! (*Los gestos de Héctor muestran que es atraído hacia el útero de la madre, como chupado por una aspiradora.*)

Madre: ...A la membrana primigenia.

Héctor: ¡No, a la membrana NO!

Madre: Sí, retornarás al líquido acuoso de la nada, al agujero negro (*Hace con su cuerpo un movimiento de atracción.*)

Héctor: ¡No, al agujero negro no! (*Se mueve como absorbido por ella.*)

Madre: (*Luchando.*) ¡Te abortaré!

Héctor: (*Su cabeza es introducida entre las piernas de la madre, y queda colgando sobre sus espaldas. Ella se deja caer y empiezan a luchar. La madre va apareciendo por entre las piernas de él como si fuera un parto.*) Comencé a luchar... Era mi vida o la de mi madre... Sentí que al mismo tiempo que la mataba, la estaba pariendo.¹

Cette inversion de la naissance incarne symboliquement la déconstruction de l'archétype maternel, transformé en monstre féminin vampirique, tout comme la mère-patrie a pu se retourner

¹ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, *op.cit.*, p. 16. Là encore, on pourrait faire un parallélisme entre cette scène et la situation de *Niebla* de Miguel de Unamuno où l'auteur veut tuer son personnage et le renvoyer au néant.

contre ses enfants avec le terrorisme d'État. Le motif de la dévoration-avortement du fils fait également écho à la stérilité littéraire d'Héctor et à l'effondrement du grand récit national, menacé d'anéantissement. La révision de l'imaginaire national et de ses grands mythes politico-familiaux se retrouve aussi dans les interpolations de phrases connues de San Martín, père fondateur de La Nation, ou de Perón, comme dans l'extrait suivant qui enchaîne un fragment du dernier discours de Perón, faisant ses adieux depuis le balcon de la *Casa Rosada*, en juin 1974 (quelques semaines avant sa mort), puis un célèbre adage saint-martinien :

Héctor: Llevo en mis oídos la maravillosa música: Serás lo que debas ser o si no no serás nada. (*Intenta unas parrafadas.*)

Pamela: (*Asustada.*) ¿Qué pasa, Héctor?

Héctor: (*Desesperado.*) No... No puedo, Pamela... Algo se ha roto... definitivamente. No puedo escribir más.¹

L'impossibilité d'écrire pour Héctor dit sans doute ici la difficulté à poursuivre l'histoire nationale et sa geste héroïque après la brisure qu'a signifié la dictature. Comment écrire après le trauma ? Comment porter l'héritage du passé quand la transmission a été rompue ? Ces problématiques au cœur du drame d'Héctor sont aussi celles qui travaillent l'Argentine en cette fin de période alfonsiniste. De ce fait, *Postales argentinas*, depuis son grotesque apocalyptique, inaugure un certain nombre de motifs qui reviennent ensuite de manière récurrente dans les fictions dramatiques post-dictatoriales : l'effondrement bien sûr, réel ou ressenti, individuel ou collectif, l'impression de vivre dans le chaos, l'inceste comme ultime désordre, la rupture des chaînes de transmission, l'enfermement dans un présent éternel, l'effritement des certitudes et du moi ou encore la remise en question parodique de l'imaginaire national.



Figure 59 - *Postales argentinas* : mise à mort de la mère dans la scène du retour in utero²

¹ *Ibid.*, p. 22. L'adage de San Martín est «*Serás lo que debas ser o si no no serás nada*», tandis que Perón fait ses adieux aux Argentins réunis sur la Plaza de Mayo en ces termes: «*Llevaré grabado en mi retina este maravilloso espectáculo [...]. Llevo en mis oídos la más maravillosa música que, para mí, es la palabra del pueblo argentino*».

² Source : Sportivo Teatral

C. L'art d'agencer les fragments : une œuvre-manifeste pour une dramaturgie mosaïque

Postales argentinas est littéralement une « pièce-paysage », ou plus précisément une « pièce-carte postale », à rebours du bel animal aristotélicien. Le motif thématique de l'effondrement se reflète ainsi dans un ébranlement de la structure du drame, qui déploie aussi une poétique des ruines. En ce sens, la pièce de Bartís s'inscrit dans un mouvement général de décomposition – ou de transformation – de la forme dramatique qui est entrée au XX^e siècle, selon Jean-Pierre Sarrazac, dans « le régime de la déliaison »¹, où la lisse progression dramatique cède le pas à un « principe d'irrégularité »². Dans le théâtre argentin, on a vu cette tendance au désordre dramatique se cristalliser avec *Telarañas* de Pavlovsky, même si le drame classique reste encore globalement dominant jusqu'à la fin de la dictature³. Après 1983 par contre, tous les principes traditionnels de mise en ordre du drame volent en éclats chez les nouvelles générations d'artistes. À la proue de cette entreprise de démolition : Ricardo Bartís, qui conjugue les expérimentations autour de la déliaison dramatique avec la revendication d'une « esthétique de la précarité ». L'incomplétude, le parcellaire, la parataxe (c'est-à-dire la juxtaposition, par opposition à la liaison de la syntaxe) sont ainsi les principes d'une dramaturgie fragmentaire qui cherche à prendre « *la carencia como soporte estético* »⁴. Mais alors que, dans la fable, l'effondrement se présente comme une apocalypse sans royaume où tout est promis au néant, le travail de sape de la forme dramatique, en l'ouvrant à l'hétérogène et à la multiplicité peut s'avérer fécond. Alors que toutes les certitudes s'affaissent, c'est peut-être dans cette assomption du désordre, de l'arbitraire et de l'incertain que le théâtre, sens dessus dessous, peut encore faire sens.

Tout d'abord, par l'enchâssement du drame d'Héctor dans les conférences archéologiques de 2300, *Postales argentinas* opère un dédoublement de la fable et s'apparente à ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle une « dramaturgie du retour »⁵. Celui-ci prend pour modèle paradigmatique de cette dramaturgie rétrospective l'enquête policière : le crime a déjà eu lieu et il ne reste plus qu'à le recomposer. Ce qui devrait être la catastrophe théâtrale, l'action dramatique centrale, ne sera donc

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op.cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 63.

³ Il ne faut pas néanmoins caricaturer le théâtre antérieur à 1983, dans une vision binaire drame classique/drame moderne, car on trouve déjà des procédés épiques, des compositions en tableaux, etc. dans le théâtre indépendant depuis les années 1930.

⁴ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, op.cit., p. 62.

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op.cit., p. 42.

pas représenté directement : le centre de gravité du drame est déplacé du crime au tribunal où comparait le passé.

[...] le décollement de la fable, le dédoublement de la fable dramatique entre le niveau de l'histoire du crime et celui de l'enquête, bref la *secundarisation* du drame, se retrouvent partout. L'unité de temps est définitivement brisée, le drame objet – drame vécu – étant rejeté dans une antériorité sur laquelle se greffe le métadrame. Pour qu'il y ait enquête ou du moins retour sur le drame vécu, il y a nécessité d'un écart temporel [...] La dimension temporelle intervient massivement, structurellement et thématiquement, et instaure la bonne distance d'une dramaturgie du *retour*.¹

Or, comme nous l'avons vu précédemment, au début de la pièce de Bartís, la mort de l'Argentine a déjà eu lieu, sans que l'on ne sache jamais les causes de cette apocalypse nationale. Le drame de la fin de l'Argentine ne sera jamais ni expliqué, ni représenté. Tout au plus peut-on exhumer un micro-drame personnel, subjectif, celui d'Héctor, éclairant partiellement seulement le processus de décadence passé. Or ce dispositif rétrospectif est fondamental, car c'est grâce à lui que l'on peut appréhender l'histoire d'Héctor dans sa condition de ruines. Le drame central en devient fantomatique : il est un résidu du passé, nécessairement déterminé par la situation d'énonciation du métadrame.

L'*autre drame* est un drame secondaire, avec un jeu sur le passé, le retour – forcément *critique* – sur un drame primaire. Du drame vécu, l'auteur ne conserve que le fantôme, que ce qui fait retour sur le plateau. Nous avons affaire à ce que j'ai désigné [...] comme un « métadrame » par rapport auquel le drame vécu fait fonction de drame-objet.²

Le métadrame post-apocalyptique fonctionne ainsi comme un « retournement du drame »³ qui déforme tout le traitement du temps, comme nous l'avons analysé précédemment. Ce devenir-fantôme du drame, s'il reprend une tendance forte du drame moderne en général, nous semble tout-à-fait symptomatique du théâtre de post-dictature. En effet, il entre en résonance, dans le contexte argentin, avec une vision du monde post-dictatoriale qui est justement conditionnée par ce geste rétrospectif, par le « -post » (que l'on retrouve d'ailleurs dans le radical de « *Post-ales* ») qui condamne à devoir faire retour encore et encore sur le trauma fondateur, sur le crime matriciel que le présent doit déplier. Entre beaucoup d'autres exemples qu'on va en partie continuer à explorer, on retrouve cette dramaturgie du retour dans *Martha Stutz*⁴ de Javier Daulte qui se présente littéralement comme la reconstitution d'un procès suite à la disparition (hors drame) du personnage

¹ *Ibid.*, p. 41-42.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ Javier Daulte, *Marta Stutz*, Buenos Aires, Ultimo reino, 1997. La pièce a été créée en 1997, sous la direction de Diego Kogan au Teatro Payró.

éponyme ; dans *Cuánto es mucho para mamá*¹ de Clara Anich où l'intrigue familiale avec ses péripéties et reconnaissances vaudevillesques se déroule autour du cercueil de la mère, dont le suicide ouvre des interrogations et enclenche la machine à souvenirs et le grand déballage du passé ; dans *Fauna*² et *Algo de ruido hace*³ de Romina Paula où la mort de la mère est encore prétexte à rétrospection et tentative de reconstruction de ce qui est déjà révolu dès la première ligne du drame ; mais c'est aussi le cas dans les biodrames, que nous étudierons dans le dernier chapitre, dont le point de départ est le regard rétrospectif porté par les protagonistes sur leur passé ou celui de leur famille. Plusieurs pièces semblent également conjuguer le geste dramaturgique de rétrospection avec une thématisation du « devenir-fantôme », à travers des drames qui s'ouvrent effectivement quand le crime a déjà été commis (avec une structure d'enquête), mais où le personnage assassiné (incarnation du drame escamoté) apparaît sur la scène sous la forme d'un fantôme, et reste un personnage agissant parmi les autres – ce qui pose un certain nombre de défis en termes dramaturgiques, comme par exemple *El pánico*⁴ de Rafael Spregelburd, ou encore avec la comédie *Cuando te mueras del todo*⁵ de Daniel Dalmaroni.

Dans *Postales argentinas*, l'enchâssement dans le métadrame de 2300 est complété par les dédoublements permanents du personnage d'Héctor entre l'action et les dialogues au présent d'une part, et le récit et les commentaires épiques de l'action au passé d'autre part. Comme nous avons pu le voir précédemment, ce maillage épique-dramatique est particulièrement serré : le récit fait constamment irruption dans l'action (même lors des moments où le mouvement semble l'emporter, comme dans la scène acrobatique du retour *in utero*), à moins que ce ne soit au contraire l'action qui s'interpose dans un long récit. Parfois le passage de l'un à l'autre est clairement marqué par la position d'Héctor (qui se tourne face au public dans une adresse directe), d'autres fois le changement est quasi imperceptible. Est-on dans du théâtre essentiellement épique, illustré par moments par des capsules mimétiques, ou bien dans un drame où l'action est entrecoupée de commentaires ? Un des principes dramaturgiques de la pièce est justement de se situer dans cet entre-deux, dans ce va-et-

¹ Clara Anich, *Cuánto es mucho para mamá*, in Estéban de Gori [et al], *Disonancias dramáticas*, Buenos Aires, El 8vo loco Ediciones, 2013. La pièce a été créée en 2013, sous la direction de Jorge Brambati au Korinthio Teatro.

² Romina Paula, *Fauna*, *El tiempo todo entero*, *Algo de ruido hace*, Buenos Aires, Entropía, 2013. La pièce a été créée par la Compagnie El Silencio, dans une mise en scène de l'auteur, en 2013 au théâtre San Martín.

³ *Ibid.* La pièce a également été créée par la Compagnie El Silencio dans une mise en scène de Romina Paula, en 2007 à l'Espacio Callejón.

⁴ Rafael Spregelburd, *La estupidez. El pánico : Heptalogía de Hyeronimus Bosch*, Buenos Aires, Atuel, 2004. La dernière version de la pièce a été créée en juillet 2004 (après deux créations de versions précédentes) au Teatro del Pueblo, dans une mise en scène de l'auteur.

⁵ Daniel Dalmaroni, *Cuando te mueras del todo*, in Daniel Dalmaroni, *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 2010. La pièce a été créée en avril 2005, au Chacarerean Theatre à Buenos Aires, dans une mise en scène de Lía Jelín.

vient permanent entre l'action et la narration, le passé et le présent, le drame et le métadrame, ce qui place l'ensemble de la pièce sous le signe de la rétrospection et décompose le temps dramatique.

La rétrospection, avec son cortège de remémorations, réminiscences, reviviscences [...] inverse le sens du drame. Elle permet au personnage-souvenant d'effectuer des sauts erratiques dans le temps et dans l'espace. Elle fragmente le drame en rendant le personnage étranger à lui-même.¹ – analyse Jean-Pierre Sarrazac.

Ainsi, outre l'aspect déjà fragmentaire du drame d'Héctor de par sa condition de vestige du passé, les interruptions incessantes du flux dramatique par le commentaire rétrospectif hachent la partition dramatique, dans un véritable pêle-mêle temporel.

Par ailleurs, l'incomplétude structurelle du drame s'appuie sur des procédés de répétitions qui, là encore, mettent en échec la progression dramatique et instaurent un temps circulaire, enlisé dans un éternel retour du même. D'une part, alors qu'Héctor pensait trouver son salut dans les bras de Pamela, le déroulement du deuxième acte est sensiblement similaire au premier, dans un parallélisme minutieux entre les deux versants du drame et les deux personnages féminins. Non seulement chacune échouera dans son rôle de muse, puis sera assassinée par Héctor, mais – et c'est là que la répétition devient cérémonie grotesque – leur mort se répète à plusieurs reprises, comme si le personnage n'en finissait plus de mourir. Ainsi la mère ne meurt-elle pas moins de trois fois, ce qui est motif à parodier à la fois le cliché *tanguero* de la présence indéfectible de la mère (qui revient pour tricher et gagner la partie dans le premier extrait ci-dessous), et peut-être aussi la figure du zombie dans la *culture-pop* (qu'on retrouve notamment dans les fictions apocalyptiques contemporaines²), comme peuvent le laisser penser le redressement brutal du corps et les cris épouvantables que pousse la mère dans le deuxième extrait ci-dessous :

Madre: ¡Sí, sí, pero gané la mano! (*Sigue rompiendo el billete.*) Abro con cien y van cien más.

Héctor: (*Fuera de sí. Se levanta y se abalanza sobre ella. La ahorca.*) ¡Vieja inmundada! (*Vuelve en sí, horrorizado. Cree que ella murió y lloriquea con sus ojos de vizcacha halucinada. Avanza hacia el público.*) He matado a mi madre.

Madre: (*Reincorporándose.*) Treinta y tres de mano, ¡chinchón!

Héctor: (*Luego de sorprenderse, al público.*) ¡Comprendí, como todos ustedes, que mi madre es inmortal!³

Héctor: [...] Sentí que al mismo tiempo que la mataba la estaba pariendo. (*La mata. Lloriqueo de cuis. La tapa con unos diarios. Se va hacia el roperito con su sillita y escribe con la goma que usó para aplicar la inyección, en la puerta del mueble.*) 27 de agosto, hoy hace un mes que maté a mi madre. Su cadáver empieza a desprender un extraño olor. Sospecho que es la humedad.

Madre: (*Incorporándose con voz siniestra.*) ¡Aaaahhh!... ¡Inmortal!... ¡Inmortal!... ¡Héctor!...

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op.cit., p. 47.

² Le motif de la résurrection est également, une fois de plus, une parodie du texte biblique.

³ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, op.cit., p. 11.

Héctor: ¡No! (*Lucha con ella.*)

Madre: ¡Sí, inmortal!... A mí, Héctor... ¡A mí!...

Héctor: (*Comienza a ahorcarla con la goma. Sonidos del bandoneón estridentes, en paralelo con el movimiento de la goma que ahorca.*) ¡Morirás, ser endemoniado!

Madre: (*Resistiéndose.*) ¡AAAg!... NO... ¡Nunca!...

Héctor: ¡Sí, morirás! (*La mata definitivamente, mirando al bandoneonista.*) La maté. (*El bandoneonista se encoge de hombros. Héctor solloza, mientras la contempla [...]*)¹

Par trois fois, on retrouve ainsi la même triade strangulation-mort-pleurs animalisés, tel un rituel macabre, qui se répète ensuite avec Pamela. Comme dans le monde des *cartoons* (auquel une allusion est d'ailleurs faite à un moment donné²), les personnages peuvent mourir, puis se relever, pour mourir à nouveau quelques mètres plus loin, par un rebondissement (littéral et figuré) qui va plus loin que le simple *running gag*, et contribue à créer un sentiment d'enfermement auquel même la mort ne saurait mettre un terme. Derrière la répétition de la mort, c'est la logique même du drame (avec sa progression et ses catastrophes) qui est mise en échec et tournée en dérision. Néanmoins, là où le principe de répétition atteint son paroxysme, c'est dans le tissage textuel de la pièce, que ce soit par les effets d'échos dans la microstructure du dialogue, ou bien par le recours massif à l'interpolation. Celle-ci est d'ailleurs thématifiée dans la fable, à travers le motif du plagiat qui donne au drame d'Héctor une dimension hautement méta-théâtrale. Mais si, au niveau de la fable, les compositions d'Héctor ressortent du plagiat absurde, l'agencement dramaturgique des différentes interpolations, par Bartís, n'est pas arbitraire et produit du sens (même quand celui-ci est justement de donner à voir la déliaison du monde). Bartís ne plagie pas, il recycle ; et comme tout processus de réécriture, il transforme la matière première réutilisée, quand bien même il n'en changerait pas une ligne³. En soumettant les citations empruntées aux gestes de sélection, de segmentation et de montage d'un auteur-rhapsode, Bartís les resémantise. Il transforme la répétition ou la copie stérile en répétition-variation féconde. Comme l'écrit Sarrazac :

Essayer de conjurer la répétition – vécue – par une répétition – esthétique – créatrice de variations, telle semble être la démarche centrale du dramaturge moderne et contemporain. [...] Prendre la répétition au piège de l'art de la répétition, la capter et la musicaliser, jusqu'à produire de la différence et donc du sens.⁴

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Quand Pamela, transformée en colombe, prophétise qu'Héctor réécrira, un oiseau mécanique traverse la scène, affichant clairement la marque ACME qui est une marque fictive du monde des *Looney Tunes* et qui apparaît dans de nombreuses fictions de la culture-pop de *The Mask* aux jeux-vidéos, en passant par l'univers des *comics*. La marque ACME (fournissant explosifs et armes en tous genres) est particulièrement associée aux échecs à répétition du Coyote contre Bip-bip : dans *Postales, ce deux ex machina* mécanique est donc d'avance pointé du signe de l'échec, comme un élément de distanciation qui frappe la prophétie de l'écriture. Voir, *ibid.*, p. 22.

³ C'est tout le paradoxe de l'entreprise de Pierre Menard, « auteur du Quichotte », dans la nouvelle de Borges du même nom. Voir Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1944), Alianza, Emecé, 1971.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op.cit., p. 59-60.

Alors que les textes d'Héctor (répétition « vécue ») affichent parodiquement leur incohérence, *Postales argentinas* est un objet théâtral kaléidoscopique où les fragments tiennent ensemble et composent une fresque, certes hétérogène et parcellaire, mais non moins construite. Il faut d'ailleurs souligner la fonction de liant que jouent la musique et le personnage-musicien du bandonéoniste. En thématissant la question de l'interpolation, Bartís fait de *Postales argentinas* une œuvre-manifeste revendiquant une sorte de « poétique du lardage ». Le collage et l'intercalation deviennent ainsi, par la suite, des procédés structurants dans toutes ses pièces, et influencent également les créations d'autres artistes. Or, ce principe interpolateur instaure une véritable dramaturgie mosaïque, faites de fragments agencés, et conditionne tous les paramètres du drame. Les personnages ne sont plus construits par leur psychologie ou leurs discours, mais sont traversés par des voix multiples, provenant d'un grand ensemble culturel de références communes. Ils sont pénétrés, comme nous, par un inconscient socio-historique et collectif diffus, qui les transperce et transparait dans leur discours-patchwork, comme l'explique Ricardo Bartís à propos d'une autre de ses pièces, *Donde más duele*, inspirée du mythe de Don Juan :

Los personajes de nuestra obra son hablados, no saben bien por qué están compelidos a hacer determinadas cosas y decir otras. [...] Indagamos nuestra vinculación con los discursos y los funcionamientos fantasmales de los personajes que creen que determinadas situaciones o textos les pertenecen y son conductas ya vividas, textos ya dichos, situaciones ya configuradas.¹

Cette construction fantomatique des personnages (au sens où ils portent en eux les traces et les vestiges d'autres discours) rappelle le processus de schizophrénisation du drame, entamé par Pavlovsky avec *Telarañas*. Si les personnages de ce schizo-drame offraient déjà un décloisonnement systématique des identités, la poétique de Bartís investit cette béance identitaire en y incrustant littéralement les marques d'autrui. *Telarañas* déconstruisait le moi, *Postales argentinas* y réinjecte le monde. Dans les deux cas, on a une décomposition méticuleuse de l'individu, transpercé par la multiplicité et le collectif. La construction du personnage (et par extension, du drame) devient un art de la marqueterie. Par cette poétique du fragment, non seulement le drame est polyphonique, mais cette polyphonie vient se loger au cœur de personnages-mosaïques, dans un rapport métonymique avec l'ensemble du drame. Si nous employons le concept de polyphonie pour désigner cette multiplicité des voix, Ignacio Gutiérrez parle, lui, d'une « cacophonie » stylistique pour caractériser les créations de Bartís, afin de souligner combien elles s'écartent des canons aristotéliens :

Estas irrupciones recurrentes de fragmentos de discursos ajenos atraviesan a los personajes, los habitan y al hacerlo, cancelan la posibilidad de un estilo unitario y de algún tipo de consistencia u homogeneidad en el decoro.²

¹ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, op.cit., p. 232.

² Ignacio Gutiérrez, «Claves de la dramaturgia de Ricardo Bartís», in José-Luis García Barrientos (ed.), *Análisis de la*

Outre la dimension dramaturgique, cette multiplicité renvoie à une conception plus générale des identités comme étant plurielles et sans cesse en mouvement, « nomades » pour reprendre un terme cher à Deleuze et Guattari¹. Et Ricardo Bartís explique en ce sens :

Las palabras que uno ha dicho, las frases que ha leído o que han dicho otros, conviven. Funcionan tipo ventilador: un eje fijo que mueve el aire produciendo pequeños torbellinos. Todo está ahí y al mismo tiempo no es más que aire. Y sin embargo, todo está ahí.²

En ce sens, tout en disséquant le bel animal aristotélicien, la dramaturgie fragmentaire de Bartís inaugure peut-être un renouveau de la mimésis, où le drame se découvre parcellaire, à l'image du moi et du monde dans la post-modernité occidentale et la post-dictature argentine. Dans ce contexte, le théâtre, « comme un ventilateur » dit Bartís, fait circuler l'inconscient collectif à travers le drame, et « perfore »³ la réalité, à défaut de la représenter. Comme l'écrit Robert Abirached à propos du théâtre de l'absurde, « il porte, comme le voulait la mimésis aristotélicienne, la marque du réel, mais il s'agit de traces d'un monde envahi de toutes parts par l'irrationnel et dont la vérité est irréductible à la conscience, à l'identité et au principe de non-contradiction »⁴.

Du fait de cette coexistence harmonieuse de l'hétérogène, Oscar Cornago décrit la poétique de Bartís comme un théâtre baroque, ou « néobaroque », et la compare à celles de certains dramaturges espagnols contemporains comme Luis Riaza ou Francisco Nieva⁵. Le jeu avec les ruines, la dimension méta-théâtrale, la mise en exergue des artifices et la réflexion sur « l'hyper-théâtralisation »⁶ de la société moderne font effectivement du théâtre de Bartís une dramaturgie du simulacre, caractéristique d'un baroque moderne qui rompt avec l'unité du drame et l'univocité du sens. Or dans une société au bord de la déliaison, cette poétique du fragment, qui construit patiemment une mosaïque à partir d'une infinité de tesselles, peut paradoxalement signifier une véritable intégration de l'altérité, un fin maillage dialectique du même et de l'autre, qui tisse sans occulter et relie sans écraser. Loin de faire l'apologie de la déliaison (laquelle est au cœur de la fable, dans les pièces de Bartís comme chez beaucoup d'artistes contemporains, notamment dès qu'il est question de famille), la marqueterie dramaturgique, propre aux poétiques du fragment, se dresse peut-être déjà comme un art de la reliaison.

dramaturgia argentina actual, Madrid, Ediciones Antígona, 2015, p. 94.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, *op.cit.*

² Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 65.

³ Entretien avec Ricardo Bartís, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 22.

⁴ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, 1994, p. 293.

⁵ Oscar Cornago Bernal, «Teatralidades barrocas en Argentina y España (en torno a Ricardo Bartís)», *Teatro XXI*, n° 21, printemps 2015, p. 18-24.

⁶ *Ibid.*

Or la principale force centripète dans les créations de Bartís, celle qui appuie le geste rhapsodique de montage des fragments et les prémunit de la déliaison, c'est la présence scénique des comédiens et du musicien, la puissance de leur être-là, caractéristique du « théâtre d'états »¹, que Bartís se plaît à décrire comme une dramaturgie de l'«estar», par opposition au «ser» qui structure traditionnellement les personnages. Paradoxalement, le processus de création, ancré dans la pratique du plateau, est tout à la fois un facteur de fragmentation du drame et son liant inconditionnel. Le principe de répétition qui semble structurer le drame vient en réalité d'une création enracinée dans les répétitions, terreau fertile à partir duquel les artistes travaillent ce qui se manifeste, au départ, sans aucune structure. En se prêtant à la lecture génétique des notes de répétitions de *Postales argentinas*, publiées par Dubatti², on perçoit combien les divers éléments du drame sont apparus d'abord sous des formes embryonnaires, surgissant des improvisations, puis revenant de manière répétée, transformée, transfigurée. On y observe comment, au fil des répétitions, des noyaux thématiques, des images scéniques, des bribes de dialogue ont ainsi progressivement émergé (parfois avec des phases de flux et de reflux, disparaissant, puis réapparaissant dans les improvisations). Les interpolations elles-mêmes sont tantôt le fruit de suggestions de Bartís, tantôt issues d'improvisations des comédiens, ou bien de lectures partagées par les artistes. En ce sens, la dramaturgie de plateau à la Bartís, est nécessairement fragmentaire, faite de micro-actions et de bribes de discours. Car la répétition (au sens d'«ensayo») est un « champ de bataille »³, dit souvent Bartís, où règne le désordre, l'hétérogène et une part d'arbitraire. Le rôle de l'artiste-rhapsode est ensuite de lier cette multiplicité, sans pour autant la lisser, de trouver l'articulation micro-textuelle entre les fragments pour configurer la mosaïque du drame.

Cuando los ensayos son interesantes el nivel de estímulo es muy grande y uno siente que es impulsado, que aunque esté poco claro todavía el material, la narración, hacia dónde vamos a ir, el lenguaje, uno siente el estímulo *gozoso* de una materia nueva que está circulando y que ya no son las ideas, ni son la traducción de las ideas, sino pura materialidad escénica. Materialidad que tiene discurso, que tiene palabra, que tiene temas, pero que ya son parte de un mecanismo teatral donde las escenas en lo aparente a veces se ignoran entre sí, cuyo entrelazamiento y lógica deviene de lo escénico y no del sentido.⁴

On retrouve ici la rhétorique de l'autonomie d'un théâtre-machine que nous avons analysée dans le chapitre précédent et qui n'est pas sans rappeler non plus la mystique de la création littéraire que parodie *Postales argentinas*. Mais dans le rapport à l'écrit, le drame d'Héctor Girardi peut être encore lu comme un manifeste méta-théâtral. En effet, l'incapacité du protagoniste à se soumettre à l'injonction paternelle d'écrire traduit aussi le rejet du textocentrisme par Ricardo Bartís, qui

¹ Pour plus de précisions, voir le chapitre 9.

² Voir Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 69-86.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

revendique haut et fort la rupture avec les pratiques de ses aînés, et reprend régulièrement le parallèle traditionnel entre l'écrit et la figure du père¹ :

[...] la palabra, y sobre todo la palabra escrita [...] ha funcionado siempre como égida y elemento vinculado a la ley y por ende al padre, y nosotros percibimos en la actualidad de manera tremenda el dominio de lo que sería la dependencia de la escritura. La literatura empezó a funcionar como un vampiro de la actuación [...].²

Face au langage classique des pères, incarné par l'ossature aristotélicienne et le texte-vampire (image que rappelle bien le corps à corps avec la mère dévoratrice, relai de l'injonction paternelle à écrire³), une poétique baroque du fragment et de la mosaïque, ancrée dans les corps, pourrait ainsi esquisser une voix propre aux fils.

D. Le théâtre comme pont : une hétérotopie de la proximité

La théâtralité charnelle du « théâtre d'états », fondée plus que toute autre sur la co-présence des corps, constitue par ailleurs une résistance en actes aux dynamiques de déliaison. Alors que la société de post-dictature est profondément marquée par son passé récent, le souvenir des disparus et cette béance insurmontable qui troue le tissu social, les œuvres de Bartís s'affirment comme un théâtre de la présence, pouvant fonctionner comme une conjuration de l'absence et de la désunion. Beatriz Trastoy établit d'ailleurs un lien direct entre le développement de théâtralités performatives pendant la post-dictature et le besoin de travailler, depuis l'art, le trauma des disparus.

No sorprende que la relación conflictiva entre *cuerpo y palabra* haya sido el eje estructurador de estas tendencias emergentes, ya que el terrorismo de Estado implantado por el gobierno militar *de facto* se había basado en la desaparición forzada de personas y en el obstinado silencio oficial referido al destino último de las víctimas.⁴

Même si le rejet du textocentrisme et la valorisation des corps et de la performance s'inscrit dans une tendance générale du théâtre occidental, il se peut en effet que le contexte argentin les aiguise d'une façon toute particulière. Il est notable que le théâtre argentin se caractérise très spécifiquement par ce que nous avons appelé une théâtralité intime, qui s'appuie sur les lieux de représentation, mais aussi sur un certain style de jeu des comédiens, plus charnel, plus physique, plus énergétique et intimiste, dans la lignée du « théâtre d'états » de Bartís, et avant du « théâtre d'intensités » de Pavlovsky. Bartís insiste beaucoup sur la force même érotique qui se dégage d'un jeu d'acteurs

¹ Sur le père comme incarnation du *Logos*, de la Loi, et donc de l'écrit, voir le chapitre 2.

² Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 13.

³ L'image du texte-père-vampire renvoie également à l'ouvrage de Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

⁴ Beatriz Trastoy, « Miradas retrospectivas sobre la escena argentina desde fines del siglo XX », in José-Luis García Barrientos (ed.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, p. 15.

définitivement ancré sur le corps, ses pulsions et les connexions qui peuvent s'établir entre les co-présents (les comédiens entre eux, mais aussi entre la salle et le public). Si dans l'agencement dramaturgique, Bartís se fonde sur le lacunaire («*la carencia como soporte estético*»), le fil de la théâtralité, lui, repose sur la pleine présence des corps, qui vient suppléer à cette incomplétude et au sentiment de perte, de vide et d'effondrement qui peut se dégager du contexte social, comme l'analyse Oscar Cornago :

La representación se hace visible en su inevitable condición de algo que se pone en lugar de una ausencia, para conjurar un olvido o una carencia, la falta de esa presencia que hace necesaria la representación. [...] Como el propio teatro, la Modernidad última termina subrayando lo que le queda, su dimensión espacial, en la que tiene lugar el aquí y ahora de la (re)representación, siempre efímera. Esa dimensión se va fortaleciendo a lo largo y por medio de la actuación. Esta es, sin duda, otra de las características del teatro de Bartís [...]: su fuerte presencia espacial, el carácter inmediato, cercano y material que adquiere todo lo que en ella ocurre, hasta trascenderse en la poeticidad de sus presencias, de la materialidad física de los actores y la presencia sonora de las palabras.¹

Face à l'effondrement de tous les repères, la seule certitude tangible à laquelle se raccrocher est peut-être celle du corps, de ses sensations palpables, la souffrance ou le rire, la proximité ou le manque. Dans son analyse de la production narrative de la post-dictature, Elsa Drucaroff fait de l'exacerbation du corps comme ultime certitude l'une des tâches thématiques fondamentales de la période. Dans une société gangrenée par le simulacre, où les signes semblent creux et le monde vidé de sens, le corps serait le dernier bastion où trouver une vérité (et non pas La vérité), subjective et parcellaire certes, mais encore tangible.

Si creer que sólo hay lenguaje sumerge en la impotencia, en el orfanato helado en que nos alberga la razón y por lo tanto, paradójicamente, en percibir el mundo como convención incomprensible; si [...] lo que se ve desde arriba de la torre² es desesperanza hiperpoblada de signos que no remiten a verdad alguna, lo único que queda es el propio cuerpo, ésa es la certeza con la que se puede contar y lo único que puede refutar, resistir la desazón. ¿Cómo saber si hay algo más allá del signo? Porque el cuerpo goza o duele, porque algo no semiótico reacciona en nosotros. En una sociedad oscura donde no se vislumbra salida colectiva, los prisioneros de la torre se perciben condenados a la única seguridad y a la única arma de sus propias sensaciones físicas. Así, el cuerpo tiende a aparecer en sus obras, para bien o para mal, como refutación o confirmación creíble de lo que ocurre, es la trampa que no se puede eludir o el único paraíso.³

Ce que la NNA projette par l'imaginaire dans ses fictions, le théâtre permet de l'éprouver directement, dans le *hic et nunc* de la représentation. En ce sens, face à l'effondrement apocalyptique représenté dans *Postales argentinas*, la théâtralité intime du « théâtre d'états » se présente comme une

¹ Oscar Cornago Bernal, «Teatralidades barrocas en Argentina y España (en torno a Ricardo Bartís)», *op.cit.*

² Elsa Drucaroff fait ici allusion aux générations de post-dictature, les « prisonniers de la tour » qui font le titre de son essai. Elle reprend cette image de la tour comme projection de la succession des générations à Ortega y Gasset. Voir Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, *op.cit.*

³ *Ibid.*, p. 446.

forme d'hétérotopie de la proximité. «*Fuimos felices haciendo ese espectáculo, pese a que hablábamos de la muerte de la Argentina*»¹, résume Ricardo Bartís. Cette intimité est également portée par le grotesque qui va chercher le rire à partir d'un comique greffé dans les corps et qui produit une forme de jouissance par l'humour et la parodie. La musique du bandonéoniste apporte aussi sa pierre à l'édification d'une théâtralité intime, par sa force de communion nostalgique que Bartís compare avec l'intensité du jeu d'acteur :

Quand on entend la musique de son pays, quelque chose de la mélodie nous émeut, qui n'est ni dans la voix ni dans les paroles, et se perçoit beaucoup plus que la chanson elle-même, un stimulant puissant qui nous transporte. Il faut trouver ce stimulant dans le jeu, c'est lui qui peut nouer dans toute sa complexité le lien entre celui qui regarde et celui qui joue.

Le lien avec le public s'établit d'autant plus facilement que les comédiens de *Postales argentinas* puisent dans toute la palette des techniques de jeu du théâtre argentin populaires : le *sainete* bien sûr, mais aussi le mélodrame, la comédie dramatique, le clown, le cirque, la danse, l'acrobatie. Ce *patchwork* d'influences dans le jeu d'acteur transpose dans les techniques de jeu le principe d'appropriation-mosaïque à l'œuvre dans la dramaturgie. Y est mis tout particulièrement à l'honneur la tradition *criolla*, que Bartís qualifie de «*tan expresiva, de tanta rostricidad, tan intensa*»². La pièce est d'ailleurs dédiée à quatre grands comédiens populaires, Niní Marshall, Pepe Arias, Luis Sandrini (qui a clairement inspiré le ton déclamatoire d'Audivert dans le rôle d'Héctor) et Alberto Olmedo³. Les prouesses acrobatiques de Pompeyo Audivert et María José Gabin, deux comédiens qui viennent du théâtre *under* des années quatre-vingt (qui développe la performance en Argentine⁴), relèvent d'une forme de théâtre physique, tandis que les costumes, les postures, les accessoires comme le nez postiche d'Audivert, le recours aux grimaces et au procédé de la *maquietta*, rappellent la tradition du cirque *criollo* et la récupération de pratiques issues du *género chico*⁵.



Figure 60 - Postales argentinas : Pompeyo Audivert dans le rôle d'Héctor Girardi

¹ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 37.

² Leonardo Flaminia, «Ricardo Bartís. Contra la representación», entretien avec Ricardo Bartís, *Voces*, 23 avril 2011.

³ Ricardo Bartís, *Postales argentinas*, *op.cit.*, p. 5.

⁴ Voir le chapitre 9.

⁵ Voir Liliana Beatriz López, «Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena argentinas», *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, Vol 17, juin 2018, p. 169-180.

Outre l'exacerbation potentiellement rassurante des corps dans le contexte de post-dictature, ce jeu grotesque hybride permet aussi de renouer avec une tradition locale, et de s'émanciper des modèles et techniques nord-occidentaux jusque-là dominants (notamment la méthode Stanislavski). En ce sens aussi, la quête identitaire d'Héctor, en rupture avec les injonctions parentales, peut se lire comme une projection méta-théâtrale de la recherche d'une expressivité argentine propre, qui ne soit ni une pâle copie d'un modèle européen, ni un folklorisme exotique qui aurait intériorisé le regard européen sur les marges du monde occidental. Sur ce point, Bartís déclare :

Europa tiene una identidad propia, nosotros somos huérfanos, nosotros tenemos una historia tapada, reventada, oscurecida... [...] Está la creencia de que ellos nos descubrieron, amasijaron a los indios, dejaron algunos para las películas, y así se fue constituyendo nuestra identidad, que es una identidad de mezcla, confusa, sin la certeza muy clara de qué somos, nuestra melancolía, nuestra ridiculez, y nuestra inteligencia también deviene de una situación poco clara. [...] otro problema del teatro de Latinoamérica es que se aferra a modalidades folclóricas porque eso es lo que reconoce Europa [...].¹

Or tant la dramaturgie fragmentaire que le jeu-mosaïque des comédiens entrent en résonance avec cette identité plurielle qui est peut-être propre à l'argentinité. En ce sens, le grotesque, par essence hybride, serait un mode théâtral qui touche immédiatement le public argentin parce qu'il est ancré dans une mémoire collective invisible, dans des gestes et une façon de parler qui façonnent aussi un « nous » et facilitent une « reconnaissance » implicite entre la scène et la salle. « Le grotesque est le mode d'expression à Buenos Aires. Il est né de la confrontation des cultures italienne, espagnole, allemande, celles de toutes les immigrations. S'est développé alors un type d'expressivité très joué, pour qu'on puisse se comprendre entre nous. »², affirme Bartís, dans un jugement anthropologique plus intuitif que scientifique, mais qui éclaire ses choix esthétiques :

La actuación es parte de la memoria colectiva de una ciudad, se difumina en los gestos, nosotros nos movemos y gestuamos como hemos visto actuar o como hemos visto a nuestros padres que han visto actuar a nuestros abuelos... entonces la actuación perdura en la memoria, de una manera difusa pero perdura en la memoria colectiva.³

Tout en thématissant la rupture du continuum historique et de la chaîne générationnelle (par l'apocalypse et l'aridité du sol et de la plume dans *Postales argentinas*), le théâtre de Bartís s'inscrit tout de même dans un héritage historique collectif par le jeu, la parodie et surtout le grotesque. On retrouve d'ailleurs une idée similaire chez Rafael Spregelburd pour qui le grotesque et le pastiche sont ancrés dans la culture collective argentine.

¹ Leonardo Flamia, «Ricardo Bartís. Contra la representación», *op.cit.*

² Entretien avec Ricardo Bartís, in Judith Martin et Jean-Louis Perrier, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, *op.cit.*, p. 29.

³ Leonardo Flamia, «Ricardo Bartís. Contra la representación», *op.cit.*

Tengo la sensación de que el origen de nuestro sentido del humor híbrido, de la falta de formas puras que hay acá, tiene que ver naturalmente con la inmigración, debe haber motivos históricos para poder entender esto; la idea del pastiche está muy arraigada en nuestro sentido del humor, nos divierte la creencia de una forma que se presenta como pura, nos parece una estafa.¹

De ce fait, la présence très spécifique des corps dans le théâtre de Bartís permet de créer un lien symbiotique avec un public qui, malgré – ou grâce à – la déformation grotesque, doit se reconnaître dans les images théâtrales qui lui sont proposées. On retrouve ici l'idée d'une théâtralité qui fonctionne par « contagion » (par opposition à la communication)² où le spectacle « parle » au public (plus qu'il ne lui « parle de » quelque chose), c'est-à-dire qu'il entre en résonance avec son histoire, ses souvenirs, sa subjectivité, par le filtre direct de l'émotif. Tout chez Bartís doit devenir opérateur de résonances, vecteur de mélancolie, « agent de liaison » entre les co-présents par l'évocation d'un monde et d'une culture commune. Dans *Postales argentinas*, la proximité physique des comédiens avec la salle se conjugue ainsi avec la proximité culturelle sans cesse agitée par les multiples références littéraires, politiques ou populaires. De Perón au monde des *tunes*, de Rubén Darío aux zombies de la culture-pop, ce grand bric-à-brac culturel prétend réunir des spectateurs variés dans la cérémonie de la représentation théâtrale. En ce sens, Dubatti décrit le théâtre de Bartís comme une « culture-pont » qui conjure, par cette plongée intimiste dans un imaginaire commun, les ruptures du *continuum* historique et l'horizon de la déliaison.

Bartís persigue una cultura-puente entre el pasado, el presente y el futuro histórico argentino. Para Bartís hay una cultura nacional, un imaginario nacional, un destino y un sentido nacionales, que deben encarnarse mediúmicamente en el espesor de sentido de sus obras.³

Ainsi, *Postales argentinas* nous semble tout-à-fait paradigmatique d'une vision du monde post-dictatoriale, portant un regard endeuillé sur le passé traumatique et la perte de repères qui en résulte (comme le traduit ici le motif de l'apocalypse), ainsi que des dramaturgies des nouvelles générations, dans la mesure où elle inaugure le « théâtre d'états » et sa dramaturgie de plateau fragmentaire, tout en cherchant à instaurer un nouveau type de lien, plus charnel, intime et pulsionnel, avec le public. En conséquence de cela, et grâce à sa dimension méta-théâtrale et à l'immense succès dont elle a joui dès le départ, la pièce peut être considérée comme une œuvre-manifeste, déterminante dans l'histoire récente du théâtre argentin.

¹ Rafael Spregelburd, «Separar la realidad de la apariencia es difícil», Buenos Aires, *Glosario de urbanidad*, 2nda parte, 2005, en ligne, consulté le 17 mai 2019,

http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH65db/08101c36.dir/r62_09nota.pdf.

² Voir le chapitre 9.

³ Jorge Dubatti et María Fukelman, «*Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país», *op.cit.*, p. 93.

II. Coupures, mutilations et charcutages : la famille hémorragique (Bartís, Catani, Cossa, Daulte, Spregelburd et Tantanian)

«La familia es una extensión de la amputación. Es eso que sentimos que aún tenemos pero ya no está. Es el pie fantasma. El otro es el pie fantasma.»¹

Luis Ortega, épilogue au théâtre de Romina Paula

«Hay momentos que tengo ganas de meter la mano en la picadora de carne. [...] Sí, 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...»²

Ricardo Bartís, *El corte*

Après une longue station en terres apocalyptiques, avec une pièce qui permettait de poser le décor en balayant un certain nombre de motifs archétypiques et de procédés paradigmatiques du théâtre de post-dictature, poursuivons notre parcours par l'exploration d'un arc thématique qui traverse un vaste ensemble de la production postérieure à 1983 : les coupures, mutilations et taillades en tous genres qui charcutent la famille jusqu'à l'hémorragie. Si ce motif entre tout particulièrement en symbiose avec le traitement que les nouvelles générations d'artistes font subir à la forme dramatique, on le retrouve aussi, construit différemment, chez des dramaturges « classiques » du théâtre indépendant. Alors que, comme nous venons de le voir, le corps se présente comme la dernière certitude dans un monde en perte de repères, celui-ci ne sort pas non plus indemne des dynamiques de fragmentation. L'outrage contre le corps, sa profanation par la déchirure de la chair ou la mutilation des membres, attente ainsi à l'ultime bastion contre la déraison, à la dernière substance tangible où abriter le moi errant et s'amarrer à la réalité. Après la chute des grands récits, la perte du sens de l'histoire, des identités fermement établies et des discours transcendants, le dépeçage des corps semble achever le désossement du monde.

Le motif de la coupure, intrinsèquement lié à ceux du sang et de l'affrontement à l'arme blanche jouit d'une longue tradition dans la littérature argentine : des rixes mortelles du tango à la *gauchesca*, le couteau est l'attribut (phallique) indissociable des personnages *tangueros*, de Martín Fierro ou de Juan Moreira. Inscrit dans le grand axe civilisation/barbarie, qui polarise une grande partie de la culture

¹ Romina Paula, *Fauna, El tiempo todo entero, algo de ruido hace*, Buenos Aires, Entropía, 2013.

² Ricardo Bartís, *El corte*, in *Cancha con niebla, op.cit.*, p. 161.

nationale, la ritualité des corps offensés et du sang versé semble prendre racine au fondement de l'imaginaire national. En ce sens, Marcela Arpes parle d'une «*perduración del moreirismo constitutivo a la fundación de nuestro Estado-Nación*»¹ pour expliquer cette fascination pour la violence déchaînée et les corps décharnés dans les fictions théâtrales argentines. Si l'unification de la Nation s'est effectivement construite à partir de l'assimilation forcée ou l'extermination des populations marginales (*gauchos*, indiens et autres «*barbares*»)², l'histoire politique récente alimente également cet imaginaire du bain de sang. Tout en reprenant la rhétorique de la lutte contre la barbarie, la dernière dictature a ajouté le motif chirurgical, des amputations nécessaires aux ablations de cellules cancéreuses, à cet arc thématique déjà lourdement chargé de résonances politiques. Par ailleurs, la position de l'Argentine, exportatrice de biens agricoles (et tout particulièrement de viande) dans une économie de marché mondialisé, favorise, dans toute la littérature argentine, les projections métaphoriques de la Nation dans les images de l'exploitation agricole (comme dans *El campo*³ de Gambaro ou *Cuerpos a-banderados*⁴ de Beatriz Catani), de la boucherie (comme dans *El corte* de Bartís⁵) ou de l'abattoir (avec l'œuvre matricielle d'Esteban Echeverría *El Matadero*⁶), ou encore de la vache (comme dans *La cortina de abalorios*⁷ de Ricardo Monti), ce qui contribue à étoffer cet imaginaire de la chair en pâture.

Si la tache sémantique de la coupure inscrit ainsi le théâtre de post-dictature dans une certaine tradition de la littérature et du théâtre argentins, elle souligne aussi thématiquement, dans sa littéralité, le sentiment de brisure d'un *continuum* historique, de la geste nationale et de l'identité collective, suite au trauma de la dictature. Cette ultime lésion infligée au corps social invite à reconfigurer les imaginaires nationaux (comme on l'a bien vu avec *Postales argentinas*) et, en tout premier lieu, celui de la coupure, qui va donc être retravaillé et investi de nouvelles significations (qui se greffent à l'arc

¹ Marcela Arpes, «Cuerpo familiar profano en la dramaturgia del Siglo XX, XXI en el teatro argentino», in Gabriela Cordone, Carole Egger, Silvia Rosa Torres et Joana Sanchez (eds.), *Familias profanas: nuevas constelaciones familiares en la narrativa y la dramaturgia hispanoamericanas actuales*, Madrid, Visor, 2019 (sous presse).

² Voir «*Civilisation et barbarie : un imaginaire social de l'exclusion*», dans le chapitre 6.

³ Griselda Gambaro, *El campo* (1967), *op.cit.*, voir le chapitre 6.

⁴ *Cuerpos a-banderados* a été écrite et dirigée par Beatriz Catani, et créée en 1998, au Centro Cultural El Escudo de La Plata. Inédit, le texte est disponible en ligne sur le site de l'Archivo Virtual de Artes Escénicas, consulté le 21 mai 2019, <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1437>.

⁵ Signalons aussi le recueil intitulé *La carnicería argentina* qui réunit les écrits dramatiques de sept artistes de la jeune génération (Ariel Farace, María Laura Fernández, Carolina Balbi, Mariana Chaud, Santiago Governori, Julio Molina et Susana Ada Villalba) auxquels on a proposé d'écrire à partir de la relecture de classiques de la littérature argentine (Sarmiento, José Hernández, Echeverría et tous les grands opus ayant configuré l'imaginaire civilisation/barbarie). Il s'agit donc de textes de commande, publiés avant d'être montés, avec pour but explicite de se réappropriier l'imaginaire national. Le titre du recueil n'en est que plus significatif. Luis Cano (ed.), *La carnicería argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2007.

⁶ Esteban Echeverría, *El matadero*, *op.cit.*, voir le chapitre 7.

⁷ Ricardo Monti, *La cortina de abalorios* (1981), in *Teatro 3*, Buenos Aires, Corregidor, 2008. Cette pièce faisait partie du premier cycle *Teatro Abierto* en 1981 (voir le chapitre 8).

sémantique traditionnel), dans le contexte postdictatorial. L'un des axes de cette reconfiguration est le rapprochement entre deux arcs thématiques dans lesquels se coulait souvent la métaphore de la Nation : la coupure sanglante et le microcosme familial. Alors que les œuvres sus-citées antérieures à 1983 (*El Matadero*, *El campo* et *La cortina de abalorios*, parmi tant d'autres) font clairement de la dislocation des corps une affaire politique, la fascination pour la violence mutilatrice s'imisce, dans le théâtre de post-dictature, au cœur des liens familiaux. Si certaines dramaturgies ne reculent pas devant les crimes en série, les meurtres à la tronçonneuse et l'hémorragie généralisée (dans la veine d'une esthétique gore en pleine extension à la fin du XX^e siècle, mais qu'on peut faire remonter au Grand Guignol ou même aux tragédies sanglantes du siècle d'or et plus en amont encore, au théâtre de Sénèque aux effets spectaculaires et sanguinolents saisissants¹), d'autres effleurent simplement ce motif dans des dialogues effilés qui éclaboussent transversalement le corpus postdictatorial et empourpent d'une violence sourde les échanges apparemment les plus quotidiens. Ainsi en est-il de l'exposition de *El tiempo todo entero*² de Romina Paula (réécriture de *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams) qui s'ouvre sur l'évocation d'un féminicide à l'arme blanche :

Antonia y Lorenzo, en su casa, están escuchando «No hay nada más difícil que vivir sin tí», de Marco Antonio Solís.

Antonia: Él le escribe la canción a ella desde la cárcel. La gracia es que parece una canción de amor, de separación; pero lo que en realidad pasa es que ella ya está muerta. Y está muerta porque él la mató, el cantautor, la asesinó.

Lorenzo: ¿Y eso es verdad?

Antonia: Sí, lo sabe todo el mundo. Es algo que se sabe. [...]

Lorenzo: ¿Cómo la mató?

Antonia: No sé bien. Diría que a cuchillazos. Era con sangre, de eso me acuerdo. Cuchillazos puede ser.

Lorenzo: O tiros.

Antonia: Sí, no, pero eso es a distancia, es más cobarde. Menos pasional. Cuchilladas da más pasional.

Lorenzo: Puñaladas.³

Si le chanteur mexicain n'a pas vraiment assassiné sa compagne, la référence à cette légende urbaine donne immédiatement la tonalité du drame : elle transforme l'innocente chanson romantique en confession criminelle, travestit le *crooner* en meurtrier et, par ce geste, nous avertit que sous la surface tranquille du quotidien peut poindre une violence déchaînée⁴. L'action infra-dramatique de

¹ Voir Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (ed.), *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.

² Romina Paula, *El tiempo todo entero*, in *Fauna, El tiempo todo entero, Algo de ruido hace*, op.cit.

³ *Ibid.*, p. 63. La pièce a été créée par la Compañía El Silencio à l'Espacio Callejón en 2007, dans une mise en scène de Romina Paula

⁴ L'existence même de cette légende urbaine (qui peut prendre au piège le spectateur) souligne d'ailleurs la naturalisation

cette « scène sans fin » (autre concept que nous empruntons à Jean-Pierre Sarrazac¹), où il ne se passe quasiment rien du début à la fin du spectacle, est ainsi subrepticement baignée dans un imaginaire sanglant, par les dialogues et les références culturelles (notamment à plusieurs tableaux de Frida Kahlo où le corps féminin est transpercé ou tailladé de toutes parts) ou sociétales (comme la tuerie en milieu scolaire dite de «*Pantriste*» du nom que donnaient ses harceleurs à l'adolescent devenu meurtrier) constamment évoquées. Or la fascination pour le sang qui gicle et le corps à corps à l'arme blanche inscrit aussi cette pièce, où il n'y a pourtant aucun mort, dans l'imaginaire de la coupure familiale. « La famille est une amputation » et « l'autre, un membre fantôme » renchérit l'épilogue cité en épigraphe, car le groupe familial est le lieu où peuvent se mêler l'amour et la haine, la continuité et la rupture, le sang transmis et le sang versé. Dans ce jeu familial où les cartes semblent brouillées, la blessure charnelle se grime en acte d'amour :

Antonia: [...] El arma de fuego es otra cosa, es no querer ensuciarse las manos: estimás realmente tan poco al otro que no querés ni tocarlo, no te querés relacionar con su sangre. Acá son claramente más del arma de fuego. Acá son claramente más del arma de fuego. Después, cada tanto, te aparece un 113 puñaladas² o algo así, pero es más aislado. Diría. La idiosincrasia de acá es más la del arma de fuego, ¿no?

Lorenzo: Qué sé yo.

Antonia: ¿Vos te considerarás más pistolero o más cuchillero?

Lorenzo: Pistolero.

Antonia: Totalmente. Por fifi. No tocás la carne ni que te caguen a trompadas.

Lorenzo: No. ¿Vos? De vos no me doy cuenta.

Antonia: Creo que los dos.

Lorenzo: Pepita la pistolera.

Antonia: Y Antonia la Carnicera. Sí, supongo que de las dos. Arma si te quiero poco, puñal si me caés lindo.³

Dans la bouche d'Antonia, la lacération, en même temps qu'elle profane le corps d'autrui, devient paradoxalement un ultime acte de reconnaissance, le dernier lien qui peut encore unir les êtres, sur le fil du rasoir, dans un monde où même la violence et la mort apparaissent maintenant comme déliées, désincarnées, mises à distance par des armes à feu aseptisées. À l'inverse, la sacralité charnelle du couteau rappelle ses résonances phalliques et le motif de la défloraison comme blessure sanglante, qui remonte à l'antique littérature d'épithalame. En faisant écho à cette dialectique de l'union et de la

de cette violence, acceptée ou fantasmée.

¹ La « scène sans fin », qui n'a ni début, ni milieu, ni fin concentre le « drame-de-la-vie » en une scène fragmentaire, « ramassée à l'extrême et qui prétend nous donner la quintessence d'une vie entière », Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op.cit.*, p. 124.

² Il s'agit là d'une allusion à un fait divers tristement célèbre en Argentine : le féminicide de Carolina Aló (16 ans), assassinée de 113 coups de couteau par son petit ami en 1996.

³ Romina Paula, *El tiempo todo entero, op.cit.*, p. 66-67.

coupure, de l'amour et de la haine, la pièce toute en paroles de Romina Paula, met sur le devant de la scène la question des violences de genre et des féminicides (sans tomber pour autant dans l'exhibition militante ou le discours explicateur), et révèle la prégnance de l'imaginaire de la coupure, du sang et de la chair dans les dramaturgies argentines contemporaines, même quand pas une goutte de sang n'est versée dans l'intrigue. Chez Romina Paula, l'hémorragie verbale ne laisse pas de place aux actions sanglantes, mais ce théâtre s'inscrit aussi, à n'en pas douter, dans la vaste constellation sémantique du charcutage familial, dont nous allons voir à présent quelques exemples des plus saillants.

A. *Poétique de la viande*

Il peut sembler paradoxal de parler d'une « poétique de la viande » et pourtant, à rebours d'un théâtre tout en paroles, certains artistes mettent en avant la chair (humaine ou animale) et construisent l'univers poétique et dramatique de leurs pièces autour de ce que cette exhibition carnée peut avoir d'obscène au théâtre. Ces dramaturgies aux mains sales travaillent le corps, non pas comme support d'autre chose, mais comme matière brute. Il n'est plus une incarnation, mais simple carnation. Le corps est devenu viande, c'est-à-dire chair, pure étendue, immanence sans retour. La viande, c'est le corps réifié, la matière morte (encore sanglante ou exsangue), la chair dont le seul devenir possible est la putréfaction. Si l'alléchant pot-au-feu est un attribut classique du repas de famille, rien n'est plus éloigné *a priori* de l'imaginaire familial que la viande crue. Cependant, alors que les tables familiales, symboles de la concorde du foyer, se font rares, c'est à travers la matière obscène de la chair que les personnages des pièces que nous allons étudier semblent encore pouvoir communier. Tout en ancrant résolument ces dramaturgies dans la matière (avec des effets de réel qui jouent à la frontière de la fiction), la viande est aussi un puissant détonateur symbolique qui, sans jamais prédigérer le sens, articule le microcosme de la famille bouchère avec le macrocosme d'une société charcutée.

a. Chair fraîche : *El corte* (1996) de Ricardo Bartís

Presque une dizaine d'années après *Postales argentinas*, Bartís et le Sportivo Teatral créent *El corte*¹, en 1996, qui transforme littéralement l'espace scénique en boucherie familiale. Malgré la

¹ Ricardo Bartís, *El corte*, *op.cit.* La distribution était la suivante : María Inés Aldaburu, Analía Couceyro, Omar Fantini et Alfredo Ramos. Dans la partition dramatique publiée dans *Cancha con niebla*, les personnages sont désignés par l'initiale du prénom ou du surnom du comédien qui les incarne (si bien que P désigne Alfredo Ramos, surnommé «Pollo»), selon le choix fait par Dubatti de respecter les notes supports des répétitions. Une précédente publication dans la revue Teatro XXI (année IV, n° 7, printemps 1998) avait fait un choix différent en appelant les personnages *Carnicero 1* (ici P), *Carnicero 2* (ici O), *El Chico* (ici A) et *Mabel* (ici M). Avant de rejoindre les planches de son incubateur, le Sportivo teatral, la pièce a été créée au Teatro Nacional Cervantes. Quand on interroge Bartís sur ce choix de créer des pièces en co-production avec le circuit public alors qu'il revendique constamment sa marginalité, voilà modestement ce qu'il répond : «Yo creo que me

complexité – voire la quasi dissolution – de la fable, on comprend que les deux bouchers protagonistes (P et O dans la partition dramatique) sont deux frères qui semblent se disputer la paternité du gamin (A, incarné par une actrice), tandis que la mère de celui-ci, Mabel (M), qui n'apparaît qu'à la fin de la pièce, est visiblement la femme de O, qui aurait fait par le passé une incartade avec P, d'où la possible incertitude quant à la paternité. Nous énonçons le tout au conditionnel car rien n'est vraiment clair en termes d'intrigue, mais c'est justement là l'un des principes constructeurs de la pièce, comme nous allons le voir. Dans ces bribes de fable, on retrouve des motifs récurrents de la post-dictature : l'absence des pères est ici remplacée par une incertitude fondamentale sur l'identité du géniteur qui mine tout autant la construction identitaire. Néanmoins, la poétique d'*El corte* est bien éloignée du lyrisme (même pastiche) du moi errant d'un Héctor Girardi. Ici, la perte des repères ne se loge pas dans le personnage ou dans le paysage, mais dans la structure même d'un drame (beaucoup plus fragmenté que *Postales*) dans lequel une véritable stratégie de désinformation du spectateur déconstruit systématiquement les repères qui avaient été posés. Ainsi non seulement, on n'est jamais sûr de qui est qui, ou de qui a fait quoi, mais la pièce s'amuse allégrement de cette confusion autour des éléments basiques de l'intrigue comme dans l'extrait ci-dessous. Alors que le gamin, à l'autre bout du fil, semble être sur le point de se suicider (ce qui pourrait être un climax dramatique), le dialogue absurde déraille, et l'on s'interroge sur son prénom (question qui se règle en général avec la distribution ou les premières lignes de la pièce, c'est-à-dire en amont du drame), ce qui vient briser complètement la tension et l'illusion dramatique.

P: Pásame con el niño, pásame con el becerro.
O: Dadme con él. La palabra del padre, la palabra del padre...
P: Es que quiere hablar conmigo.
O: Tú eres el responsable si le pasa algo al niño. ¿Estás drogado, hijo?
P: ¡Sí, Lautaro, Lautaro!
O: ¿Por qué le llamas Lautaro? ¿Por qué? ¿Por qué lo llamas becerro Lautaro? ¡Bruno! Está tu padre aquí. Te quiero hablar además, hijo.
P: No quiere hablar contigo. [...] Es que no tiene sentido, es que todo se repite. No te tires.
O: Hola, hola hijo. Abandona la idea de matarte, abandónala. Que soy tu padre... ¿Pero cómo que no me conoces?... ¿Dónde estás?¹

La parole du père, ironiquement évoquée par le dialogue, est totalement désacralisée, par la médiation téléphonique d'abord (qui lui fait perdre sa prestance verticale dans l'horizontalité souterraine du câble téléphonique), par l'autorité en dispute entre les deux prétendants à la figure

*convocan porque soy muy bueno. Les hago un favor dirigiendo acá. Sí. Porque no tienen nada. Ni los teatros oficiales ni los comerciales. Hay muy pocos directores argentinos que produzcan lenguaje [...]. Entonces tienen que apelar a los que producimos lenguaje», Ricardo Bartís, *Cancha con niebla, op.cit.*, p. 151.*

¹ Ricardo Bartís, *El corte, op.cit.*, p. 167.

paternelle (et qui du coup se construisent surtout autour de la rivalité fraternelle dans le système des personnages), et par la grande confusion qui règne. Celle-ci donne d'ailleurs au passage une dimension méta-théâtrale (comme souvent chez Bartís) : quand O incrédule répète «¿Por qué?», il mimétise la position du spectateur déboussolé.

En pleine période ménémiste, l'incertitude sur la paternité renvoie également à une crise de légitimité des personnalités politiques, comme l'explique Bartís : «*La paternidad en discusión se relaciona con nuestros padres políticos, que practican un discurso psicótico según el cual anda todo bien, mientras los demás vemos que anda todo mal*»¹. Les dialogues sont d'ailleurs parsemés d'allusions politiques, comme au fameux slogan «*Estamos mal, pero vamos bien*» de Menem qui trouve tout-à-fait sa place dans l'économie de dialogues absurdes². La question de la transmission (et *a contrario* de la coupure) se trouve au centre de cet embryon d'intrigue, les bouchers désirant transmettre leur commerce au fils qui ne semble malheureusement pas pris de passion pour la viande. Se profile donc de nouveau la dialectique identité assignée/ recherche d'une subjectivité propre. Néanmoins, là encore, celle-ci ne repose pas sur un épanchement du moi, mais s'incarne dans la chair. D'un côté le culte de la viande (le gamin doit apprendre par cœur et répéter les différentes pièces bouchères³), la découpe comme geste métaphysique («¿*Querés cortar? Ves el filo, el filo refleja el hombre que corta*»⁴) et l'assimilation de l'humain à l'animal : le gamin est à de multiples reprises appelé «*el ternero*» ou «*el becerro*» (allusion biblique, par ailleurs) ou comparé à «*un animal doméstico*»⁵, la mère «*es una Holanda típica, es una vaca lechera*»⁶, tandis que l'un des boucher, poussé par son frère, finit par se prendre pour un taureau et tue le gamin dans un simulacre de corrida («*P: [...] Vos tenés algo muy importante. Expresión de toro. Quijada de vaca, patas fuertes, costillar macizo. Sos peludo. / [...] O: [...] Quiero cumplir mi función, embestir. [...] ¡La bestia, la bestia! Tengo poco seso. ¡Quiero sangre, sangre!*»⁷). De l'autre, le désir de liberté, mais lui aussi « incarné » (et non pas comme aspiration abstraite) : ainsi quand le gamin (interprété par une comédienne) soulève sa chemise, il déclare «*¡Me van a crecer alitas!*»⁸, fasciné par les seins nus, « incarnation » littérale de

¹ Ivana Costa, «Ricardo Bartís: el público está cansado de que lo respeten», *Clarín. Suplemento Espectáculos*, 18 septembre 1996.

² Voir, par exemple, Ricardo Bartís, *El corte*, op.cit., p. 159.

³ «*P: ¿Aguja?/ A: Porción muscular cinco primeras vértebras dorsales, cinco primeras costillas, escapula./ P: Bien. ¿Falda?/ A: Pared lateral de tórax y abdomen. Región esternocostoabdominal./ P: Cuadril./ A: Sacro, coxal, músculos glúteos. [...]*», *Ibid.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ *Ibid.*, p. 154. Plus loin, Mabel dira «*Yo soy la vaca y el desierto*», dans un long monologue déployant l'analogie entre la femme, la terre, la vache et la Nation, *ibid.*, p. 168.

⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁸ *Ibid.*, p. 164. Ce moment intervient d'ailleurs juste après que le gamin ait enfin assumé son refus de perpétuer la tradition

la liberté, de l'excroissance corporelle non disciplinée, et bien sûr du désir charnel. Dans ce devenir-viande de la famille, toute transmission intergénérationnelle doit passer par les corps : le lien de parenté s'enlise dans la matière et ne semble pas pouvoir transcender le cordon ombilical : «*pensar que ese cuerpo, el cuerpo de Mabel me dio un hijo*»¹, s'exclame ainsi P. De même, la communication entre père(s) et fils ne s'établit pas par la parole, mais par les coups. Il ne s'agit pas d'échanger (dans une dialectique du même et de l'autre), mais « d'assouplir la matière » comme le répètent les bouchers à de nombreuses reprises, de modeler l'autre à sa guise comme l'on malaxe la viande pour préparer un steak haché :

P: Pero no te das cuenta que estamos envejeciendo en esta carnicería tú y yo entre la carne y el corte? Y si el chico, el becerro no toma las riendas, ¡la herencia, la herencia! [...]

O: Pero el ternero, el niño va a poner las riendas. [...] Yo le he dicho claramente: ¿Queréis ser carnicero? Serás carnicero. [...]

P: ¿Y qué te ha dicho?

O: Nada, y me ha mirado así, medio endurecido y preferí golpearlo, para organizarme yo digamos. Me has asustado, ¿Qué te pasa?! Te estoy dando todo, ¡¡contesta!! Le he dicho a mi hijo. ¡¡Qué más quieres, te estoy dando todo!!

P: Se te ha figurado ablandarle la materia. Ablandarle, ablandarle, ablandarle como hacíamos con el gato antiguamente. [...] Escucha, si tú tomas al crío y con la masa le pegas: no digo hacerlo, pero pienso que si tú le das por ejemplo en las costillas él entenderá. Y a partir de ese dolor interior, de ese estallido visceral, él va a producir algo porque si no él no produce nada.

O: Por eso quieres golpearle.

P: Acá, acá. La sensación de agarrar la pata de una mesa y darle, darle, darle la espalda como a la carne. Con todo el amor que yo le tengo. Fantasías. Fantasías.²

Taper permet de « s'organiser » face au silence de l'autre, de se rassurer en se raccrochant à la matière face à quelque chose d'incompréhensible, de s'approprier l'altérité en marquant l'autre dans sa chair. Le lien familial devient lanière de martinet, tandis que la violence déploie un langage précis, avec sa grammaire spécifique ajustée à la topographie du corps. Les fantômes paternels («*fantasías*») naviguent entre l'amour et la haine, le désir et la violence, et sont secondés par la duplicité du langage familial («*Te estoy dando todo*» pouvant habilement se référer à la donation du commerce, comme à la pluie de coups)³. Par ailleurs, certaines tirades établissent un parallélisme entre cette relation

et le commerce familiaux : «*No voy a cortar. No voy a ser carnicero ni elefantito ni nada*».

¹ *Ibid.*, p. 154.

² *Ibid.*, p. 160-161.

³ On retrouve à de nombreuses reprises ce recours à la violence comme unique refuge face à l'absence de communication et à l'incompréhension de l'autre : «*P: No, bueno pegar, pegar... Una caricia. A veces él me mira. Yo no sé qué quiere. ¿Qué querés? Y él no contesta.*» (*Ibid.*, p. 154), «*P: Recién pensé: lo va a ablandar, lo va a ablandar, le va a dar así, así, en la cabeza con el palo de madera. Yo no hubiese dicho nada. Porque está en edad, está en edad de ser ablandado.*» (*Ibid.*, p. 165), «*P:...Cómo lo hacés, si tenés ganas, dale unos golpecitos para situarlo. Dale, yo no te voy a cuestionar. Es un deseo, ablandar, ablandar.*» (*Ibid.*, p. 166). Le seul moment où les bouchers essaient vraiment d'entrer en communication avec le fils, c'est quand celui-ci menace de se suicider, et c'est alors par la médiation indirecte du téléphone, ce qui ne les empêche pas de tenter tout de même de s'imposer : «*O: Pero me lo pasas y yo le hablo a la fuerza*» (*Ibid.*,

père(s)/fils et le rapport colons/colonisés, dans une mise en perspective entre le micro-familial et l'histoire du continent qui permet de remettre en question les mythes fondateurs (l'axe civilisation/barbarie en l'occurrence) :

O: Le he comprado juguetes. Yo juego juegos de cuerpo con él. Yo le toco y le beso porque nosotros hemos traído el amor, el beso como civilización más evolucionada que el Amerindio, los Tobas, los Incas, los Comechingones, los Mayas, en fin una cantidad de nativos de estas tierras. Ellos nos han dado el sarampión y la sífilis. El beso se ha transformado en la muerte.¹

Cette tirade greffe l'ombre de l'inceste (ultime désordre²) sur une relecture ironique de la Conquête, pour mieux interroger les racines d'une violence qui semble être l'unique mode de liaison entre les hommes, ou plutôt entre les corps. Néanmoins, ce conflit entre père(s) et fils autour de l'identité assignée est, en réalité, prétexte à en cacher un autre, véritable noyau du drame, relégué dans un passé que les personnages (et le spectateur) peinent à reconstituer. Car le détonateur du conflit sur la paternité (et donc le drame matriciel), c'est ce qui a pu se passer, des années auparavant, à San Antonio de Areco, entre Mabel et les deux futurs bouchers, et que ces deux derniers ne cessent de ressasser tout au long de la pièce :

P: ¡Es una obsesión tuya, hace veinte años que pasó! ¡Estás empecinado, Areco, el Náutico, la carpa!

O: No tengo conciencia de lo que habéis hecho tú y ella en esas dos horas quince, dos horas veinte, dos horas treinta. Me vais a decir qué has hecho con Mabel en esas dos horas, y no hablo de sueños, hablo de la verdad.

P: Yo te podría decir tranquilamente. Debemos cortar, volver a ello, ¿recuerdas lo que decía papá? «Carne inmóvil, carne yerta, ¡muestra tu mueca encubierta y el mensaje dame ya!».

O: No te hablo de papá, te hablo de Mabel. Te hablo de la verdad. Te hablo de San Pedro y del Club de Pesca que había donde vivía Don Segundo Sombra.

P: ¿En San Antonio de Areco?

O: Sí. Tú lo sabes muy bien. Día de la primavera, recuérdalo. ¿Qué has hecho con Mabel? ¿Qué has hecho allí con Mabel?

P: Es que faltan partes para armar la cosa, el Náutico es verdad, ella, la carpa. Tú corrías, pero no se corresponde tu corrida con el Náutico.

O: ¿Quién ha dicho que yo corro? Estoy hablando del Náutico.

P: Entonces son dos sueños diferentes.³

Cette scène primitive (qui correspond justement, comme dans la terminologie freudienne, à la conception supposée du gamin) hante les dialogues du début à la fin de la pièce. Elle désarticule le présent dramatique, tout en étant elle-même trop hachée pour pouvoir être recomposée et faire sens

p. 167).

¹ *Ibid.*, p. 162.

² Voir le chapitre 3.

³ *Ibid.*, p. 155-156.

(«*faltan partes para armar la cosa*», commente méta-théâtralement P). De ce moment matriciel, nous ne recevons que des bribes, parfois contradictoires, volontairement noyées dans tout un ensemble d'informations et de références inutiles à la recomposition du souvenir, mais qui créent un système de résonances et ouvrent la mémoire privée à l'histoire collective. Ici par exemple, on peut relever les multiples allusions à la culture du *gaucho* : la tente («*la carpa*» en argentin) qui rappelle l'espace du cirque *criollo* (berceau de la *gauchesca* et du théâtre national), Don Segundo Sombra (titre d'un roman de l'écrivain *gauchesco* Ricardo Güiraldes), ou encore la ville, San Antonio de Areco, que l'on connaît en Argentine sous le nom de «*cuna de la tradición*», haut lieu de célébration des traditions *gauchescas*. Le présent dramatique s'étire sur une seule journée, le 6 janvier, comme le mentionnent à plusieurs reprises les personnages, à savoir au moment de l'épiphanie, jour symbolique de la présentation du Christ, de la reconnaissance du Fils (autre écho biblique à l'intrigue) ; mais cette « scène sans fin » est constamment interrompue par l'évocation du souvenir matriciel. Le présent n'arrive pas à accoucher d'un passé bégayant et le temps dramatique tourne en rond. En ce sens, *El corte*, comme *Postales argentinas* et tant d'autres pièces de la post-dictature, fait partie de ces « dramaturgies du retour » où les personnages remémorants font peu à peu remonter à la surface un autre drame autour duquel s'enroule le présent dramatique : « l'action – le *drama* –, au lieu de se dérouler linéairement, comme dans le drame-dans-la-vie, ne cesse de *s'enrouler* autour d'un *moment unique*, mémoriel »¹, écrit Jean-Pierre Sarrazac. Or le véritable moteur du drame, ce n'est pas tant la question de la transmission de la boucherie que l'enlisement dans un présent sans issue, à cause d'un souvenir traumatique refoulé, qui fait retour sans cesse (comme dans le rêve, et la pièce est construite selon la logique bondissante du rêve), et par conséquent, empêche de passer à autre chose («*todo se repite*» dit le boucher quand le fils veut se suicider à Areco, berceau du trauma). «*No son sueños, ha pasado por nosotros, por nosotros. Después vino esto, la carne, los cortes, lo mismo. Lo que nos está matando*», répond O à son frère quand celui-ci élude le processus de reconstitution mémorielle en prétextant que ce sont sans doute des rêves. Le trauma, la coupure, puis la déliaison qui empêchent de se (re)construire : l'analogie avec l'histoire récente de l'Argentine est évidente, même si elle n'est jamais explicite, d'autant plus qu'en 1996, la question de la mémoire historique est complètement évacuée par le gouvernement qui a accordé une amnistie totale pour les crimes commis pendant la dictature². Dès la première réplique de la pièce, quand le gamin entre dans cet espace hautement symbolique qu'est la boucherie, et déclare «*Vengo por el paquete*», on peut penser à la terminologie utilisée par les militaires dans les camps de concentration pour désigner les prisonniers³. Le foisonnement de références à la culture ou

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op.cit., p. 171.

² Voir le chapitre 9.

³ Voir le chapitre 7 et Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, op.cit., p. 36.

à l'histoire argentines (avec des dialogues au tissage textuel et symbolique surabondant) ouvre une caisse de résonance dans laquelle s'interpénètrent le trauma familial et la tragédie nationale, comme le commente clairement Bartís :

En *El corte* hay varias historias. Una privada, referida al corte de un vínculo amoroso, a la fractura de la estructura que legitima el lugar del padre y la búsqueda de esa estructura para ejercer nuevamente el rol; otra de orden público, en la que se pregunta quién es el padre, o sea la ley, en el país, y sostiene que en determinado momento de la historia hubo un corte, que alteró todo para mal.¹

Comme dans *Postales*, la dramaturgie du retour transforme le temps en paysage et distribue les espaces dramatiques en fonction de la coupure matricielle. Tout d'abord, il y a l'espace d'avant, idéalisé, Areco, ses prairies, son air champêtre et ses pampas renvoyant à la grande épopée nationale («*la geografía promovedora de la cuestión erótica*»²), le Club de Pêche (motif aquatique qui rappelle le retour *in utero*, et qui sera d'ailleurs développé dans une pièce postérieure de Bartís, *La Pesca*, en 2009), la forêt et ses inévitables résonances psychanalytiques³. Cet espace mythifié (qui peut aussi symboliser une forme d'inconscient) est le lieu multiforme du souvenir et de ses multiples résurgences, tantôt extrêmement parcellaires, tantôt reconstruites à la manière d'une fable féérique (ce qui est par ailleurs une manière d'ironiser sur l'escamotage permanent de la fable dramatique, passée au prisme du kaléidoscope, ou plutôt ici du hachoir à viande).

P: Mirá, ¡hay una princesa que podría ser Mabel y un príncipe que es papá!

O: ¡¿Por qué hablas de papá?!

P: Digo papá para introducir una figura postular, rectora, paterna de la situación.

O: Para eso que haga directamente: Papá y mamá.

P: No te das cuenta que tiene dos manos, callate un poco. Mira, la princesa y el príncipe se internan en el bosque de Areco, hace tiempo ya que...

A: ¿Viven o se internan?

O: Están internados en el bosque, ¡viven!

P: Se internan, no viven en el bosque. El príncipe ha ido hace mucho tiempo, día de la primavera, de paseo con una Pic-Up y conoce allí a la princesa blanca y radiante. Mové, mové. Fue amor, hubo amor y fracasó, fracasó terriblemente. Pero hete aquí, que de ese encuentro mágico nació un niño, el becerro de oro. Luego vinieron tiempos tristes, peleas, dolor. Ahora el príncipe entiende que su sueño es la princesa y el becerro y vuelve como otrora al bosque encantado de Areco. Allí observa a la princesa...⁴

¹ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 149.

² Ricardo Bartís, *El corte*, *op.cit.*, p. 158.

³ « Depuis les temps les plus reculés, la forêt pratiquement impénétrable où nous nous perdons symbolise le monde obscur, caché, pratiquement impénétrable de notre inconscient. », Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit.*, p. 157.

⁴ Ricardo Bartís, *El corte*, *op.cit.*, p. 164-165.

Tout comme P essaie maladroitement d'introduire une figure paternelle (c'est-à-dire de mise en ordre) dans son récit, sa tentative de mise en fable du trauma passé (à partir des codes de simplification de la parabole¹) est condamnée à l'échec par les interruptions constantes (qui coupent littéralement le récit), les contradictions (puisqu'il y a tant de versions différentes qu'on ne peut pas comprendre ce qu'il s'est passé), et surtout par le débordement du langage qui « dégoûline », malgré son énonciateur, de symbolisme : le verbe « internar » évoque l'hôpital psychiatrique et pointe l'épisode d'Areco comme l'espace du trauma, tandis que la princesse blanche (auquel répond plus loin un prince noir²) rappelle le motif littéraire national de l'enlèvement de la femme blanche par les « barbares » (au cœur de *La cautiva* de Echeverría³ et de l'imaginaire civilisation/barbarie). Ainsi, plus que tout autre, l'espace idyllique perdu d'Areco est un amalgame de références (à la manière du principe plagiaire dans *Postales*) et renvoie à tout ce qui faisait la construction identitaire (nationale et familiale) avant la coupure. Après le trauma, le jardin d'Eden devient boucherie, sur le plan symbolique, comme dans l'espace scénique. Dans l'un des récits du souvenir, le post-Areco est incarné dans le motif de la mutilation : «A: ... *Entre las flores de Areco hasta el Náutico y sin mirar atrás se arroja a las aguas del río. Se hunde, se siente estallar pero no muere, queda tullido, postrado el resto de su vida*»⁴. De même, la scénographie arbore de multiples pièces bouchères dans un laboratoire de découpe (avec tous ses instruments) qui encadre – voire étouffe – les personnages sous des monticules de chair fraîche.

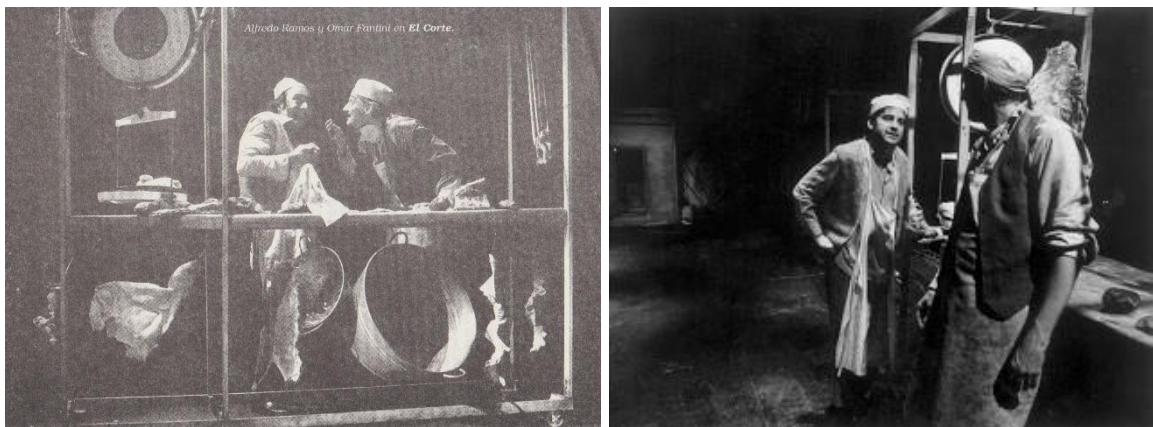


Figure 61 - El corte de Ricardo Bartís⁵

Certes, il ne s'agit pas de vrais morceaux de viande (on ne serait plus alors dans « l'esthétique de la précarité » chère à Bartís), mais tout est fait pour produire le plus grand effet de réel possible : «*chorizos y tiras de asado que cuelgan, un lechón de plástico puesto en primer plano que casi parece*

¹ Voir le chapitre 8 et Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op.cit.
² «El príncipe negro intenta acercarse a la princesa, ella lo rechaza y lo esquivo permanentemente», Ricardo Bartís, *El corte*, op.cit., p. 166.
³ Esteban Echeverría, *La cautiva* (1837), Salamanca, Almar, 2000.
⁴ *Ibid.*, p. 165.
⁵ Source : Sportivo Teatral

real»¹ raconte Martín Rodríguez. Alors que le drame (avec sa structure hachée) affiche sa condition d'artifice, l'espace scénique, lui, cherche l'immersion saisissante dans l'abattoir, ce qui est accentué par la promiscuité et l'intimité du lieu de représentation (au Sportivo, du moins). En outre, cet espace est asphyxiant car toutes les issues en sont barrées : la première (par laquelle le gamin entre par moments) est fermée par une persienne, la seconde n'ouvre pas sur l'extérieur, mais sur un espace plus clos encore, la chambre froide, dans laquelle les personnages ne cessent d'entrer, puis de ressortir. Cette espace dramatique hors-scène a plusieurs fonctions : tout d'abord, il permet, au niveau de la fable de surface, de suggérer que les bouchers y découpent des carcasses (comme quand des plumes s'échappent, ou qu'ils y reçoivent supposément des vaches) ce qui ajoute à l'effet de réel sanguinolent de la scénographie et des costumes, sans avoir à pousser trop loin l'obscène (qui reste donc littéralement hors-scène). Ensuite, les allers et venues dans la chambre froide permettent de charcuter le flux dramatique, ainsi que l'articulation du dialogue, car elles trouent le drame en laissant momentanément la scène vide et silencieuse.

O: [...] A veces le pregunto: «¿Te acuerdas de Areco, del Náutico?»

Desde la cámara frigorífica salen plumas. Entra P a cámara. Luego lo sigue O.

Luz de escena.

Saliendo P y O de cámara.

P: ¡Es una obsesión tuya [...]»²

O: ¿A qué te refieres con fornicar? (*Entrando a cámara.*)

Saliendo los dos de cámara.

O: Nunca me veréis con Mabel juntos [...]»³

Le cœur du propos nous est ainsi systématiquement escamoté, tandis que le dialogue s'en trouve désossé. Au moi errant d'Héctor Girardi se substitue ainsi ce que Sarrazac appelle le « dialogue errant », haché, charcuté, tant par la sortie des personnages qui n'interrompt pas leur discussion mais nous la soustrait, que par les retours intempestifs et désordonnés du souvenir.

Cette séparation s'inscrit dans le dialogue même. Les répliques ne s'ajointent plus. Chaque réplique s'éloigne de celle qui la précède et de celle qui la suit. Un abîme se creuse entre les répliques comme entre les personnages. [...] le « dialogue errant » est un dialogue complètement ouvert et discontinu, accueillant au silence ainsi qu'à différentes formes narratives qui viennent s'y interpoler.⁴

¹ Martín Rodríguez, «*Bufarra y la hombría como simulación*», *Revista Territorio teatral*, n° 16, *Orden de género y orden de clases: la escena como arena de lucha*, juin 2018.

² Ricardo Bartís, *El corte*, *op.cit.*, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 156.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op.cit.*, p. 244-245.

On retrouve un procédé similaire quand le gamin cherche à se suicider à l'autre bout du fil, puisque la conversation téléphonique est par nature fragmentaire pour celui qui l'écoute de l'extérieur et pour qui l'énonciation dialogique est amputée d'un des deux émetteurs. Ce charcutage du dialogue, en termes de structure, n'enlève rien à sa condition surabondante dans le tissage micro-textuel qui reste, lui, gorgé de symboles.

Enfin, la troisième fonction de l'espace extra-scénique de la chambre froide est justement métaphorique. Cet espace clos, dans lequel on peut réserver et conserver – c'est-à-dire soustraire la matière au temps –, peut projeter dans l'espace le refoulement du trauma, le refus de travailler la coupure passée (et le dialogue s'interrompt toujours alors qu'on va toucher une information essentielle), l'action de forclorre l'histoire. Le parallèle avec le déni de justice dans les premières décennies de la dictature est alors évident. Alors que la cuisson transforme la viande (comme on investit un souvenir, on sémiotise l'histoire, ou on entre dans un processus de deuil), la chambre froide fige la chair dans sa crudité, c'est-à-dire dans sa condition de cadavre plutôt que d'aliment¹. Alors que le repas familial est un agent de communion, l'abattoir et la chambre froide n'évoquent que le démembrement et la déliaison. Entre l'un et l'autre, le passage est bloqué par un trou noir, une coupure qui semble impossible à recoudre. La convocation du souvenir cherche ainsi à «*tapar agujeros*»² pour revenir à l'âge d'or d'avant la brisure : «*P: La moraleja es: "Es posible volver hacia atrás, estar juntos. Mabel vuelve, hay reencuentro, concordia"*»³. C'est cette concorde et la possibilité d'un vivre-ensemble qui semblent à jamais rompues et que projette la fantasmagorie des corps démembrés et en particulier celui de la femme, incarnation traditionnelle de la terre, de la mère-patrie et donc de la Nation.

A: [...] Cuando la princesa pasa a su lado, sin verlo, le pega con un tronco en plena frente, y la princesa cae con un ojo reventado y la cabeza partida. Ya sólo un pobre costillar enorme, ya sólo un pobre cuero y sangre, media tonelada de huesos astillados, hincados en toda esa vida temblorosa y atónita.⁴

On peut remarquer ici que le récit est pris en charge par A, le gamin, qui n'était pas présent lors des événements d'Areco. L'éternel retour du trauma (à travers la répétitions-variations des mêmes motifs) transperce ainsi les mémoires individuelles pour pénétrer un inconscient familial (et plus largement, collectif) qui se traduit dans la pièce par un partage choral du récit. Cela renforce la confusion autour du passé, et opère un brouillage des frontières entre le souvenir, la vision, le fantasme

¹ Il va sans dire qu'il s'agit là d'un développement imagé qui ne contient aucune condamnation du steak tartare et des amateurs de viande crue.

² Ricardo Bartís, *El corte*, op.cit., p. 153.

³ *Ibid.*, p. 164.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

et le rêve qui, tout en poussant le drame vers l'incohérence, permet d'y insuffler de l'onirisme, une fantasmagorie latente, et en définitive de l'inconscient. Si cette forme du drame comme « jeu de rêve » remonte à Strindberg¹, ses enjeux métaphysiques et individuels sont ici déplacés vers des problématiques historiques et politiques propres à l'Argentine de post-dictature. Il est d'ailleurs notable que beaucoup de pièces d'artistes de la nouvelle génération se construisent selon cette modalité du « jeu de rêve » où la dramaturgie onirique s'enroule, depuis un présent rétrospectif, autour d'un imaginaire passé traumatique et fantasmé, évoqué dans des passages hybrides, lyriques ou poétiques, au symbolisme très marqué, qui viennent transpercer le drame comme de véritables capsules d'inconscient. En plus d'*El corte*, nous pensons tout particulièrement aux constructions imaginaires de *La escuálida familia* de Lola Arias², *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese³ ou encore *Cuerpos a-banderados* de Beatriz Catani que nous étudierons dans la suite de ce chapitre. Cependant, dans ces pièces, il n'y a plus un sujet à la conscience troublée comme dans le drame expressionniste, mais des familles dont les membres fonctionnent de manière chorale dans le tâtonnement mémoriel. La quête mnémonique familiale vient ainsi doubler la question de la mémoire historique dans la société. L'espace d'Areco dans le passé, comme la chambre froide dans le présent dramatique, rappellent l'image de la crypte en psychanalyse, théorisée par Nicolas Abraham et Maria Torok, en tant qu'espace psychique et symbolique où l'on enterre ce que l'on ne peut affronter (quand le travail du deuil est bloqué par exemple). Cette « tombe intrapsychique » transforme le passé en « spectre », à travers lequel le trauma vient hanter le présent⁴. Les nombreuses pièces de post-dictature qui s'articulent autour d'un imaginaire du trauma insaisissable, faisant retour sans cesse dans un présent dramatique immobilisé et transpercé, pourrait ainsi s'apparenter à des dramaturgies de la crypte. Cette forclusion cryptique du passé peut se lire dans le sens de ce que Drucaroff appelle le « tabou de l'affrontement ». En amont et en aval du caillot traumatique, le flux temporel et l'imaginaire sont bloqués, enterrés dans la crypte, gelés dans la chambre froide, et cela conditionne la fragmentation onirique – voire fantomatique – du drame. En ce sens, les dramaturgies de la crypte seraient une modalité sociale et post-traumatique (post-dictatoriale en l'occurrence) du jeu de rêve, tel que Sarrazac l'analyse dans les drames existentiels de Strindberg par exemple⁵.

¹ Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, op.cit.*, p. 171.

² Lola Arias, *La escuálida familia*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001. La pièce a également été créée en 2001 au Centro Cultural Ricardo Rojas.

³ Daniel Veronese, *Mujeres soñaron caballos in Daniel Veronese, La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000. La pièce a été créée en 2001 à l'Espacio Callejón.

⁴ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978.

⁵ À défaut de pouvoir approfondir, dans le cadre de travail, le concept de « dramaturgie de la crypte » autant que nous l'aurions souhaité, nous envisageons de le faire dans de futurs travaux, notamment à partir de l'analyse croisées des pièces sus-citées de Ricardo Bartís, Lola Arias, Daniel Veronese et Beatriz Catani.

Or pour remettre la famille sur les rails de la « concorde » et de l'être-ensemble, il ne sert à rien de piétiner face au mur de la crypte (comme les bouchers font les cent pas dans leur boucherie), mais il faut casser le tabou de l'affrontement, prendre le temps de regarder le passé pour le métaboliser (comme l'introjection en psychanalyse), et briser l'éternel retour du même, de la violence, de la boucherie : «*P: Hay que hacer el sueño de Mabel, romper el molde, ¡al origen, al origen, a mamá, a Mabel! Ser distintos. Cambiar de identidad, dejar atrás, dejar de ser carniceros. Trascender en toro y en torero, ¡a la arena!*»¹. La fin de la pièce de Bartís semble métaphoriser, autour du combat taumachique, cet affrontement de l'histoire, cette dissection du passé (la dictature, mais aussi toutes les racines de la Nation) qui apparaît nécessaire pour ouvrir le questionnement identitaire et refonder le pacte social. Alors que O embrasse violemment sa nouvelle condition taurine, le gamin, vêtu de l'habit de lumières des toréros, plonge dans l'arène du passé, avec un long monologue symbolique :

O: Hoy seis de enero si el tiempo no lo impide, Gran Corrida de Toros. Se lidiará un hermoso ejemplar astifino cuyos cuernos no han sido limados ni sometidos a manipulaciones fraudulentas.

Se invita a todo el mundo a la fiesta taurina. Sobre todo a vos, Mabel, tu sueño, realizamos tu sueño. Areco. El coche rojo abstenerse.

Entran P y O por persiana. A con la chaqueta de luces. Mabel sentada. [...]

O sale por persiana.

A: Tomaba el tren de la tarde, a la hora de las siestas, la estación, el zumbido de sol en los pastos secos. El pueblo, la calle principal. Recuerdo ahora, me preguntaba ¿qué buscan mis ojos? ¿Qué busco?

Luego el camino y en medio del camino el puente. Un puente natural creado por una erupción cataclísmica, hacía miles de años. Un puente natural y milenario, y al cruzar ese puente, tan resistente, tan duradero, del otro lado los carteles. Prohibido Pasar, y más lejos No Pasar Náutico. Propiedad Privada.

Me quedaba allí, petrificado mirando los carteles, con el puente atrás, que volvería a cruzar al caer la tarde. Prohibido Pasar.

Al volver en el tren pensaba: Así que eso era Areco, y Areco no era una invención de mi imaginación, sino la cosa misma del camino, el puente y los carteles.

Lloraba como un lobo. Siempre me he preguntado qué había allí, detrás de los carteles, de mí. Algo mío que me hiciese más fuerte, me refugiaba en el sonido de algunas frases: El Náutico, el bosque, la carpa de Areco. Mis padres, yo, mis momentos de Areco.

Mas ahora sé, madre, que el pueblo de Areco figura en la guía, un lugar geográfico que puede visitar cualquiera. Quiero decir madre que estoy dispuesto a volar sobre los carteles de Areco.

Ahora aquí, imagen pura, fantasma iluminado, me abriré paso hasta encontrar las fronteras. Arrojando sombras a este mundo descolorido, unilateral.

M: Quieres tomar como guía a Oberón, el jinete nocturno.

A: ¡Sí, madre!

M: Entonces ve, si has de morir que sea en una tarde de sol, ¡en la arena con la gente viviendo tu nombre!

A: ¡Que salga el toro!

¹ Ricardo Bartís, *El corte*, op.cit., p. 169.

*P abre la puerta de la persiana. Entra O embistiendo a A.
Muerte.*¹

Une fois encore, le présent dramatique du combat face au taureau (et face à l'histoire) subit une hémorragie rétrospective, et fuit vers le passé et l'imaginaire, où il se transforme en paysage. L'affrontement devient cheminement et quête, tandis que le Graal (le souvenir, l'identité, le point de départ) s'incarne dans le Náutico d'Areco (matrice du drame et utérus symbolique de la Nation). La symbolique du pont (dans une pièce intitulée *La coupure*) est assez évidente, et la propriété privée dans laquelle on ne peut pas pénétrer renvoie à tout ce qui est forclos (comme la forêt, la crypte ou la chambre froide) et qu'on ne peut interroger. Au-delà même du trauma de la dictature que le gouvernement ménémiste a effectivement résolu par une amnistie-clôture (qui revient à un «*Prohibido Pasar. Propiedad Privada*», «*Circulez, il n'y a rien à voir*»), la parabole d'Areco invite à déconstruire l'ensemble du passé, à oser pénétrer dans les constructions identitaires qui semblent intouchables, à démystifier l'histoire, à travailler les mythes collectifs, à mettre à bas les totems (les pères, les *gauchos*, San Martín, la civilisation, etc.), comme le fait d'ailleurs Bartís dans l'ensemble de ses créations. Il n'y a pas pour autant d'allégorie lisse, car la densité symbolique des images exclut toute interprétation monolithique (le trauma d'Areco peut renvoyer aussi bien à la dictature qu'à la Conquête du désert ou à tout autre élément qui a vitrifié l'identité autour d'une violence primitive qui semble encore conditionner le présent²) : au théâtre, comme face à l'histoire, il faut «*arroja[r] sombras a este mundo descolorido, unilateral*», nuancer, désacraliser, travailler la matière identitaire comme l'on triture la viande, pour modeler autre chose et briser l'éternel retour de la déliaison. Dans la pièce, ce duel face au taureau (qui incarne toute l'identité nationale fossilisée, du virilisme sanguin du *gaucho* à l'économie de la viande) se solde par un échec. Le corps du gamin est alors lui aussi remisé dans la chambre froide, dans les oubliettes d'une histoire bouchère, tandis qu'un bruit de moteur évoque le passage à la moulinette du cadavre encore frais et la perpétuation de la machine à broyer³.

P: Hay que guardar la carne. Desconectá.
*O levanta a A, entra a cámara. Sonido de motor.*⁴

¹ *Ibid.*, p. 170-172.

² Sur ce point voir le chapitre 6 et ce que nous avons appelé la généalogie du lien tyrannique.

³ Le passé non résolu est directement la conséquence d'une perpétuation de la violence dans le présent. Ainsi, chez Bartís, comme dans les pièces de post-dictature de Pavlovsky – nous pensons essentiellement à la dernière, au titre évocateur, *Asuntos pendientes* (créée en 2013 au Centro Cultural de la Cooperación, *op.cit.*) –, la coupure s'accommode d'une continuité de la violence dans la société post-dictatoriale. Ainsi Bartís déclare-t-il en 1996 à propos d'*El corte* : «*Las noticias que aparecían sobre adolescentes baleados por la policía nos hicieron pensar en el destino del chico en la obra [...] La dictadura nos dejó como herencia la confusión y el miedo.*», *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 150.

⁴ Ricardo Bartís, *El corte*, *op.cit.*, p. 172.

Ce détail truculent vient clore le drame en laissant le spectateur entre l'effroi et le clin d'œil comique, dans un spectacle navigant surtout entre l'effet de réel cru et l'incohérence onirique, même s'il est parsemé tout du long de touches humoristiques. Celles-ci sont essentiellement portées par l'enchaînement absurde des dialogues et, par l'intertextualité ou les références culturelles qui engagent la complicité du spectateur capable de les relever. Une part du plaisir spectaculaire et du « pont » entre la scène et la salle (pour reprendre une image de Bartís) réside sans doute dans ce plaisir de la reconnaissance référentielle (que provoquaient déjà les intertextes de *Postales argentinas*). Celle-ci produit toujours une certaine satisfaction et agit comme un révélateur d'une communauté culturelle (mais qui peut aussi être facteur d'exclusion). Or, si la présence des acteurs est toujours le liant fondamental de la dramaturgie du « théâtre d'états »¹, *El corte* correspond à ce qu'Ignacio Gutiérrez appelle « *los casos del Bartís más radical* »² où la fragmentation de la forme dramatique atteint un degré tel que tous les repères du drame s'effondrent et qu'il peut être par conséquent difficile à appréhender : « *la inteligibilidad o la comunicabilidad del mundo representado resulta en extremo difusa en virtud, justamente, del alto grado de semantización que adquiere en ellas esta heterogeneidad o incongruencia discursiva que atraviesa los diálogos y los personajes* »³. Car les axes constructeurs de la pièce ne sont pas les piliers traditionnels du drame (intrigue, personnage, avancée de l'action), mais le mécanisme de rétrospection fantasmatique d'une part, et la multiplication kaléidoscopique du motif de la coupure d'autre part. En effet, comme le thème en musique, la coupure est un noyau à la fois structurel et sémantique, qui se diffracte à toutes les échelles du drame et constitue, en réalité, un des derniers fils dramatiques. La dramaturgie fonctionne alors à la manière d'un polyptote : elle se déploie autour d'une figure-matrice, et nous découvre cinquante nuances de rouge, dans de prolifiques variations sur la coupure. Nous avons déjà pu en voir un certain nombre au fil de l'analyse ; citons encore l'épisode du court-circuit faisant sauter l'électricité⁴, la coupure téléphonique⁵, la coupure du lien de parenté à la mort des parents⁶. Quant à la palette chromatique, tout est prétexte à mettre une touche de rouge : le pantalon de Mabel⁷, la cabane d'Areco⁸, le câble qui a provoqué le court-circuit et pour lequel il faut rafistoler un « montage en pont » (autre réminiscence au pont menant à la propriété

¹ Voir le chapitre 9 et la première partie de ce chapitre 10. Nous n'y revenons plus ici, mais *El corte* est aussi le résultat d'un long processus de création depuis le plateau, par la pratique du « *teatro de estados* ».

² Ignacio Gutiérrez, « Claves de la dramaturgia de Ricardo Bartís », *op.cit.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ Ricardo Bartís, *El corte*, *op.cit.*, p. 158.

⁵ « [...] se va a cortar el cable del teléfono », *ibid.*, p. 168.

⁶ « Porque la orfandad es una quemadura, una quemadura que duele y duele, pasa el tiempo y te queda la huella, y luego un dolor sordo y tú te tocas y recuerdas haberte quemado y tienes la huella y es un dolor sordo, como si te tocara el ala de un murciélago. », *ibid.*, p. 158.

⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁸ *Ibid.*, p. 165.

privée interdite à Areco)¹. Les images de la coupure, de la viande et de la déliaison saturent ainsi, dans un geste baroque, la partition dramatique, avec encore l'image du pull-over qui se détricote² ou celle de la ville qui vole en éclats sous la détonation d'une bombe :

A: [...] Corto carne. Si pudiera poner una bomba y hacer volar todo el barrio en pedazos, en pedazos: cuadril, lomo, nalga, peceto, me sentiría feliz viéndolos volar por el aire mutilados, dando alaridos, despedazados.³

Cette saturation de signes, loin de lisser l'allégorie, complexifie l'appréhension du drame, comme dans les théâtres de l'absurde qu'analyse Robert Abirached :

Le signe y est donné comme but, sans référence précise et explicite à un signifié, soit par excès de maigreur, soit par surabondance de sens possibles : dans tous les cas, il n'apparaît pas sur la scène pour dire quelque chose, et l'effet qu'il peut produire n'est jamais expliqué. Il ne découle guère de cela que le signe soit absurde ou gratuit : nul doute que l'auteur connaît son poids exact de signification et qu'il le manie avec une précision préméditée, bien qu'il fasse mine de s'absenter du spectacle, en y effaçant les traces de son passage autant que faire se peut ; nul doute non plus que le public et ses délégués, commentateurs ou critiques, reconstitueront à partir des fragments qui leur sont livrés sur la scène, des processus intelligibles et la cohérence d'une vision du monde.⁴

Au lieu d'être articulée à partir d'une ligne (qui peut être une intrigue, ou au moins le suivi d'un personnage comme dans *Postales argentinas*), l'unité thématique autour de la viande est ici hachée en morceaux et surgit, de manière rhizomatique, en tous points du drame. On retrouve ce principe du rhizome dans la surabondance d'informations qui esquissent des fils dramatiques ou narratifs (et produisent donc une expectative), sans être jamais repris, ou rattachés à quoi que ce soit par la suite (la mort des parents de O et P à Areco, par exemple, est évoquée rapidement une fois, puis on n'entend plus parler⁵). On a donc deux dynamiques symétriques : la répétition-variation de certains motifs ou embryons dramatiques récurrents (qui finissent par former un réseau de sens) et la prolifération d'autres fils tendus comme autant de fausses pistes, pour brouiller le processus de réception, ou bien, au prix d'innombrables contorsions, produire un effet comique. Ce mécanisme du gag dilaté, caché dans les entrailles rhizomatique du drame, est par exemple à l'œuvre avec la table de nuit qu'O ramène à la boucherie, après l'avoir dérobée à Mabel, sans que l'on comprenne ce que cela (l'objet comme l'anecdote) vient faire là (à moins d'analyser ce tiroir, proche du lit, et donc du sommeil, comme une nouvelle projection de la crypte ou de l'inconscient, ce que la surabondance sémantique générale nous inviterait presque à faire). Toujours est-il que, quand Mabel arrive dans la

¹ *Ibid.*, p. 158-159.

² «*Había antenas, carnaza roja, besa a Mabel, besa a Mabel. No se desteje, Mabel dice, no soy un pullover que se desteje*», *ibid.*, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Gallimard, Paris, 1994, p. 428-429.

⁵ «P: Has hecho conmigo ese viaje, el tren, la muerte de papá, la despedida de mamá. El tren, Areco, el Náutico.», Ricardo Bartís, *El corte*, *op.cit.*, p. 157.

boucherie, elle se met à parler en allemand avec le gamin¹, la coupure linguistique venant de nouveau hacher le dialogue qui est escamoté au spectateur non germanophone (comme quand les bouchers entrent dans la chambre froide ou que l'on n'entend que la moitié de la conversation téléphonique). Hors de la temporalité de la représentation, les outils de traduction peuvent lever cette barrière linguistique, et révéler qu'en castillan ou en allemand, il est toujours question de ressasser la viande, les vaches et les pâturages d'Areco. Néanmoins, il reste un mot qui résiste à tous les dictionnaires germaniques et dévoile, de ce fait, sa condition d'artifice : «*die luzmesiten*», néologisme pastiche dérivé de «*mesita de luz*», qui explique peut-être pourquoi Mabel, découvrant le vol de sa table de nuit, gifle O juste après cette tirade. Mais dans le *hic et nunc* de la représentation, on touche pratiquement ici au principe de la *private joke*, où seuls quelques initiés pourront tendre des ponts, et s'orienter dans la toile luxuriante du drame. Par conséquent, on retrouve, d'une certaine manière, la logique d'encodage sémantique qui pouvait caractériser les dramaturgies politiques pendant la dictature², mais l'objectif y est inverse : il ne s'agit plus de guider le spectateur vers un sens caché, mais de le perdre dans un labyrinthe où tout fait à la fois trop et pas assez sens. Cette multiplicité sémantique par laquelle fuit paradoxalement le sens se traduit d'ailleurs au niveau linguistique par la répétition récurrente de mots dans les répliques : la redondance de ces doublons (trop-plein de matière langagière) sert une hémorragie du sens.

De ce fait, on peut dire que Bartís construit ici une dramaturgie de la confusion, qui cherche à échapper à la linéarité du sens, au trop-plein d'évidence de certains symboles (comme la viande et le sang, avatars d'une eucharistie nationale), en déboussolant volontairement les spectateurs : «*Se trata de un relato mucho menos ingenuo que el de Postales, por su estructura fragmentaria, inconexa, con una línea de encuadre menos evidente, que busca producir resonancias de confusión*»³, reconnaît le *teatrista*. «*¡Me confundes!*»⁴, se plaignent aussi à plusieurs reprises les personnages, épousant le point de vue des spectateurs. «*No hay carpas y sin embargo estás en una carpa*»⁵, déclare ailleurs O, se jouant du principe de non-contradiction. La distanciation induite par cette confusion vient contrebalancer l'effet de proximité liée au « théâtre d'états ». En ce sens, la théâtralité bartisienne, habituellement très intimiste, se trouve elle aussi hachée et soumise au règne de la coupure. L'effet de distanciation s'appuie aussi sur une « étrangéisation » de l'espagnol (pour reprendre le concept brechtien de *Verfremdung*). Outre quelques marqueurs clichés de l'espagnol péninsulaire (comme

¹ *Ibid.*, p. 166-167.

² Voir le chapitre 8.

³ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, *op.cit.*, p. 149.

⁴ Ricardo Bartís, *El corte*, *op.cit.*, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

«*coño*»¹), cela se traduit par l'abandon partiel du «*vos*» *rioplatense* et de sa conjugaison spécifique (qui apparaissent néanmoins par moments, pour ajouter à la confusion²), pour alterner entre le «*tú*» du castillan contemporain («*Déjame*»³) et les conjugaisons du pronom pluriel «*vosotros*» (qui n'existe pas en espagnol latino-américain) étrangement apposées à un sujet singulier («*¿Qué queréis?!*»⁴), en allusion peut-être à la conjugaison du «*vos*» en espagnol classique. Cette confusion généralisée dans la conjugaison et, plus généralement, dans la partition dramatique est compensée par un travail méticuleux sur le rythme du spectacle qui doit permettre au public de rester « embarqué » dans la pièce, immergé dans la boucherie, malgré tous ces effets de distanciation. Comme dans la lecture poétique, c'est la prosodie, plus que l'articulation grammaticale, qui mène la composition. Encore une fois, cela nous rappelle cette analyse de Robert Abirached à propos des dramaturgies de l'absurde :

On peut s'apercevoir que l'action est douée, chez Ionesco, Adamov, Tardieu et Beckett, d'une dynamique impérieuse qui régent le déplacement des images présentées, en les reliant l'une à l'autre par toutes sortes d'associations, et en les distribuant, non plus quant à leur sens, mais quant à l'énergie qu'elles véhiculent, dans une gamme bien tempérée de moments forts, faibles ou neutres. À la progression du conflit vers son dénouement, est partout substitué le mouvement d'un rythme vers sa résolution, même si la coda reproduit les notes de l'ouverture et annonce le recommencement du même cycle.⁵

De ce fait, si l'extrême fragmentation du drame peut sembler prendre à rebours l'intimité d'un « théâtre d'états » cherchant à faire pont, elle ne rend cette intensité du jeu que plus nécessaire pour préserver, malgré toutes les coupures, le fil de la théâtralité. C'est ce que souligne Robert Abirached à propos du travail de l'acteur quand le personnage a été déconstruit :

Ce qui attend l'acteur [...], c'est, nous le savons, une marionnette à animer, un fantôme à qui prêter ses membres, un débris d'être ou une figure emblématique derrière quoi disparaître ou encore, dans le cas le plus gratifiant pour sa personnalité, une énergie dont il faut épouser le dynamisme profond.⁶

Une fois encore, face au désossement du drame (qui entre en résonance directe avec le charcutage de la famille et la décomposition du corps social), c'est la présence des corps qui prémunit de l'ultime déliaison, même quand ces corps ne sont plus que chair fraîche ou viande froide.

¹ *Ibid.*, p. 168.

² Par exemple : «*¿Vos soñaste lo mismo que yo?!*», *ibid.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 168.

⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁵ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op.cit.*, p. 415.

⁶ *Ibid.*, p. 424-425.

b. Viande froide : *Cuerpos a-banderados* (1998) de Beatriz Catani

Cette fascination pour la présence des corps – corps gisants et corps agissants – se trouve au centre de *Cuerpos a-abanderados*¹ (1998), premier opus de la «*Trilogía del fracaso*»² de Beatriz Catani³. La pièce s'inscrit dans la continuité d'un certain nombre de motifs récurrents de la post-dictature : l'exhibition et le charcutage des corps, un univers évoquant l'apocalypse, la sémiotisation de la défaite (comme l'annonce le titre de la trilogie), l'absence de futur et l'enfermement dans le présent, la rétrospection sur un passé mystérieux et cryptique, l'hybridation avec des formes lyriques ou poétiques, la création d'un système rhizomatique de résonances et d'évocations, l'extrême densité symbolique, la confusion qui résulte de la décomposition dramatique, et l'importance de l'énergie et des intensités des comédiens, dans le travail d'une artiste qui, comme la plupart de ses contemporains, a d'abord été formée comme comédienne dans les ateliers du Sportivo Teatral de Bartís⁴. Cependant, comme nous allons le voir, Catani va plus loin que le « théâtre d'états » dans ses expérimentations autour des corps en scène et de la puissance de leur matérialité brute. Jouant en permanence sur la frontière entre la fiction (portée par un imaginaire poétique et onirique, qui s'inscrit dans la veine du jeu de rêve des dramaturgies de la crypte) et la réalité (à travers l'exhibition obscène du corps sous toutes ses formes : humain, animal, mort, vivant, souffrant, tailladé, entravé, source de tous les fluides ou à jamais exsangue), Beatriz Catani tire résolument le théâtre vers la performance, sans que le pur présent de l'action n'arrive jamais à se défaire du poids du passé, qui fait retour sans cesse et empêche le spectacle de passer totalement vers une forme postdramatique. Comme dans *El corte*, un drame matriciel (traumatique, criminel, mystérieux) empoisse le flux dramatique, rattache les personnages à leur passé, et enchaîne la performativité des corps aux replis du drame.

¹ Beatriz Catani, *Cuerpos a-abanderados*, in Beatriz Catani, *Acercamientos a lo real: textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2007. Le spectacle a été créé en 1998 dans la Sala Escudo de la ville de La Plata, dans la Province de Buenos Aires, dans une mise en scène de la dramaturge, avec la distribution suivante : Victoria González Albertalli, Rosario Berman, Susana Tale et Blas Arrese Igor. Après avoir reçu de multiples prix (Prix de la Comedia de la Municipalidad de La Plata, Prix du Festival Régional de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Prix Argentores Teatro, Deuxième prix National de Dramaturgie en 1999), la pièce a été jouée dans la capitale au Centro Cultural Recoleta en 1999, 2000 et 2001.

² Le deuxième opus est *Ojos de ciervos rumanos*, qui a été créée en 2002 au Teatro del Pueblo à Buenos Aires, dans une mise en scène de l'auteur de nouveau, comme cela est coutumier pour ces dramaturgies de plateau. Le troisième opus, *Borrasca*, par contre, n'a pas encore été passé à la scène. Voir Beatriz Catani, *Acercamientos a lo real: textos y escenarios*, *op.cit.*

³ Pour rappel, Beatriz Catani a fait partie du groupe Teatro Doméstico dont nous avons vu le travail autour d'une théâtralité intimiste dans des lieux privés dans le chapitre 9.

⁴ C'est au Sportivo que Beatriz Catani a rencontré Alfredo Martín et Federico León avec lesquels elle fonde le groupe Teatro Doméstico. Dans les ateliers de Bartís, elle a également côtoyé Rafael Spregelburd, Andrea Garrote et d'autres grandes figures du théâtre argentin contemporain.

L'action de *Cuerpos a-banderados* se situe dans «*un espacio real*» (qui est en fait une pure construction imaginaire), la «*Cooperativa agrícola de un pueblo de provincia (Ravino)*»¹, comme l'indique un panneau sur scène, à la manière du théâtre brechtien. Cette mise au point épique n'est pas inutile car, loin de figurer l'étendue de champs ou de pâturages, l'espace scénique se concentre dans les sous-sols asphyxiants de l'exploitation familiale, où sont disposés quelques meubles délabrés, des piles de vieux journaux (comme dans *Postales argentinas*), un aquarium contenant deux rats, et d'autres objets étranges à la manière d'un cabinet de curiosités. La scène exiguë est par ailleurs saturée de fumée (provenant des cigarettes des actrices) que de vétustes ventilateurs n'arrivent pas à dissiper. Alors que le motif de la coopérative agricole établit un lien entre le microcosme familial dans la fiction et le macrocosme de la Nation (selon la métonymie traditionnelle, dans la littérature argentine, associant le pays à son système de production agricole), le nom du village initie une série d'associations bibliques («Ravino» évoque la figure vétérotestamentaire du rabbin, et il est ensuite fait mention de personnages nommés Eva, Jesús, Poncio, Mateo et Pietro²) qui relie cet espace supposément «réel» à un horizon mythique et transcendant. Cette dialectique entre le réel et l'imaginaire, la matière brute et l'onirisme virevoltant, les corps et leur histoire, – et en définitive, entre la performance et le drame – se projette dans la nette partition entre l'espace scénique (la coopérative qui réunit les trois protagonistes autour d'un cadavre) et l'espace extra-scénique (le village dans lequel il se produit d'étranges événements), le dedans et le dehors, reliés par une sorte de gouttière délabrée («*una gran canaletta de chapa*», «*canaleta-boca-viga*»³), qui rejette par deux fois le corps dont on avait tenté de se défaire, comme l'on vomirait une substance indigeste. Le monde extérieur, qui nous est rapporté par les récits des protagonistes, évoque un univers apocalyptique, soumis au déchaînement de forces naturelles hors de contrôle : pluie⁴, obscurité, fumée⁵, rafales de vent, chaleur⁶ et sécheresse⁷ font de la coopérative un espace menacé, ultime refuge dans une atmosphère de fin du monde.

Amina: [...] Ustedes no sé si escuchan por lo ventiladores, pero hay mucho ruido, y claro, la lluvia, el viento, los animales que golpean. A veces se cae algún pedazo de pared, pero mantenemos todo cerrado, lo tapamos enseguida, por el agua y el humo. Mejor que no entren. Estamos un poquito encerrados, pero estamos bien.⁸

¹ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 35.

² «Los nombres bíblicos o asemejarse: Ravino, Mateo, Poncio...», *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ «Ángeles: [...] Escuchá cómo llueve.», *ibid.*, p. 51.

⁵ «Ángeles: [...] Está oscuro porque hay humo, por eso está oscuro.», *ibid.*, p. 51.

⁶ «Ángeles: Y el calor que hacía esta noche...», *ibid.*, p. 39.

⁷ «Aurora : [...] Si sigue así va a secar todo. Y el humo que hay.», *ibid.*, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

Ce paysage fantastique est peuplé de morts étranges qui hantent les dialogues des protagonistes («*Hoy a la mañana se veían animales muertos al costado de la ruta*»¹, rapporte Aurora) et enchaînent le destin des hommes à celui funeste des animaux, comme le souligne la saisissante image d'un homme se suicidant par noyade après s'être lesté avec la dépouille de son cheval :

Aurora: El encargado de la finca de los Pelluzzi. Se le ahogaron todos los caballos con la última inundación. No lo resistió. [...]

Amina: [...] parece que el hombre, antes que retiren a los caballos muertos, había logrado esconder a su preferido, un zaino de pelo alazán, portentoso, sólido. ¿Para qué?: se ató al cuello el cuerpo de su caballo muerto y se tiró al estanque. (*Inesperadamente al público.*) ¡Qué imagen! (*A Angeles.*) Se ahogó.²

Tout en provoquant un effet de distanciation, l'adresse d'Amina au public met en exergue la force poétique de cette image, qui rappelle par ailleurs d'autres évocations similaires dans les théâtres de post-dictature, comme les chevaux suicidaires se jetant des falaises dans *Mujeres soñaron caballos* de Veronese, ou les chevaux dévorés par des abeilles dans *Fauna* de Romina Paula³.

Lucera: [...] Iván, mi marido, dice que me encontró en un descampado de la provincia de Córdoba. Yo no tenía ni un año de edad. Que metros más adelante encontraron desbarrancados los restos de un sulky, el cuerpo del caballo y dos cuerpos humanos que corresponden a mis padres. Todo daba a entender que el caballo se lanzó al vacío enloquecido y mis padres, por suerte para mí, pudieron empujarme fuera del carro antes de la caída. Iván dice que hace unas tres décadas atrás proliferó un virus en la sierra cordobesa que atacaba a los caballos, especialmente a los de tiro. Los hacía lanzarse al abismo.⁴

Santos: [...] Yo voy a contar el morir de algo grande, de algo muy grande. El Mono y yo, hace calor, vamos al río a bañar. Al pasto verde y la sombra dejamos a la Laica y la Marrón y al cauce nos arrojamamos cuando arecia el calor, para apagarlo. [...] Ya es sin luz y el verde espeso y no está fácil encontrar el recodo y los animales, que es en pie que los buscamos. Grita el Mono por la Marrón, por la Laica grito yo y nada. Hasta que un ruido nos acerca, un zumbido fuerte, un sonar. Son las abejas dice el Mono, y son. Irse queremos, retroceder, pero entonces el Mono acierta y ve, ve el Mono que el enjambre, que el ruido, nos atacó las bestias, que nos las devoró. No es de pie que andan ya los nuestros, ahora yacen, yacen las dos, yeguitas de corazón quieto, que no andan más, no quieren más. Los dos cuerpos son todavía más negros en la noche, con la superficie de abejas que los recubre, no dejaron nada libre, ni un pelo, ni una piel. [...] Grandes y negras y de costado, echadas, juntas, sin andar.⁵

¹ *Ibid.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 39-40.

³ On retrouve également l'image du suicidé au coup de son cheval dans un autre travail de Beatriz Catani, *Finales*, présenté au Kunstenfestivaldesarts en 2008 et publié également dans *Acercamiento a lo real. Textos y escenarios*, *op.cit.*

⁴ Daniel Veronese, *Mujeres soñaron caballos*, in *La deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000, p. 132. La mort des chevaux forme tout un système rhizomatique de résonances dans la pièce de Veronese, notamment avec la question du poney que Rainer a offert à son petit frère Roger et que celui-ci a jeté dans un trou plein de ciment frais où l'animal a donc été littéralement emmuré vivant : «*Bettina: Roger se vistió, agarró al animal y buscó una obra en construcción. Se metió sin que lo vieran. Encontró un pozo enorme que estaban relleno con cemento. Un empujón y el pony que cae en el medio del pozo.*», *ibid.*, p. 151.

⁵ Romina Paula, *Fauna*, *op.cit.*, p. 27-28.

Dans les trois pièces, ces morts tragiques de chevaux sont prétextes à des récits forts venant interrompre le flux dramatique par une image poétique et symbolique, projetant l'impasse dans laquelle sont enfermés les personnages. Pourquoi les chevaux ? Pour leur potentiel évocateur, parce qu'ils suggèrent la liberté et la force vitale, ainsi que le désir en psychanalyse : incarnations des pulsions de vie, les voilà noyés, dévorés, broyés dans l'abîme, anéantis par des morts fantastiques qui augurent souvent de la fin des protagonistes. En ce sens, ce *leit motiv* des chevaux réduits en poussière nous semble être une projection poétique du sentiment de défaite, d'absence d'énergie vitale et d'embourbement dans un présent sans horizon. Étouffement, immobilisme, suicide et engloutissement : on retrouve avec leurs morts les motifs archétypaux d'une vision du monde endeillée, propre aux générations de post-dictature. L'insistance sur les corps massifs, solides (et pourtant anéantis) des animaux s'ajuste par ailleurs à un besoin d'incarnation charnelle venant compenser l'abstraction de l'image poétique. Cette hybridation entre la matérialité des corps et l'onirisme éthéré, que l'on retrouve dans nombre de ces dramaturgies, Beatriz Catani la pousse à l'extrême avec la mise en scène du cadavre dans l'espace scénique (écho performatif à ces morts fantastiques de l'espace extra-scénique), qui nous fait parler de poétique de la viande froide, du corps mort, livide, blanc, vidé de son sang. Le charcutage des bouchers de *El corte* devient ici autopsie du légiste, ce qui insuffle une certaine pesanteur au rythme du drame, saisi lui aussi de rigidité cadavérique.

À l'espace extérieur mortifère répond ainsi un espace scénique, lui-même divisé en deux. D'un côté l'espace relativement épuré occupé par les deux sœurs Aurora et Ángeles, et de l'autre l'espace saturé d'objets dans lequel trône un troisième personnage féminin, Amina, qui reste assise tout au long de la pièce, devant l'aquarium aux rats, et qui tantôt assure une fonction brechtienne de commentaire de l'action dramatique ou de réflexion linguistique, et tantôt s'immisce dans les conversations des deux sœurs (souvent alors pour prendre en charge un récit). Cette division symétrique de l'espace scénique (avec une table de chaque côté) reflète le dédoublement de la pièce entre l'action et son commentaire, ainsi que l'hybridation entre le récit dramatique et la présence performative.

Sobre una de las mesas, una pecera con dos ratas de forraje. En este lugar, una mujer (AMINA), enraizada al lugar, permanece toda la obra sentada y fuma. A veces «conversa» con las dos hermanas. A veces «narra» al espectador. A veces, simultáneamente, «conversa» y «narra». Al otro lado, un escritorio. Frente a él, otra mujer (AURORA). También fuma.¹

L'enracinement d'Amina dans sa chaise rappelle l'enlèvement des personnages beckettien et enchaîne au sol ce personnage épique – dont la fonction opère, à l'inverse, un décollement du drame

¹ Beatriz Catani, *Cuerpos a-abanderados*, op.cit., p. 35.

– de manière à contrebalancer cette poussée transcendante du commentaire par un immobilisme englué dans la matérialité de la scène¹. La présence de rats vivants, qu’Amina manipule tout au long de la pièce, ajoute un effet de réel performatif qui compense, par le vivant et la matière, les envolées lyriques ou linguistiques du personnage. L’aquarium, qu’Amina enfume avec sa cigarette et dans lequel les rats sont prisonniers, fonctionne par ailleurs comme le dernier échelon de cette mise en abîme de l’espace asphyxiant et mortifère, depuis le village de Ravino dans la fable, jusqu’à cette prison miniature, en passant par l’espace dramatique de la coopérative où se débattent les protagonistes : «*Amina saca de la mesa del costado la pecera con las dos ratas y la pone delante de ella. Fuma y llena de humo la pecera. Inquietante asfixia*»².



Figure 62 - *Cuerpos a-abanderados* de Beatriz Catani : Amina et les rats³

De l’autre côté, tout aussi inquiétant et perturbant pour le spectateur que les rats, le corps d’Oli (quatrième personnage, totalement réifié puisqu’il n’est que cadavre), autour duquel gravitent les deux sœurs. Après être partie avec celui qui était l’amant d’Aurora, Ángeles revient, des années plus tard, dans le foyer familial (à l’ouverture de la pièce), en trainant derrière elle la dépouille mortelle de leur ex-amant.

Un ruido. Se abre la puerta y asoma una gran caja de cartón. Entra Ángeles, arrastra con dificultad la caja, la vuelca y cae el cuerpo de un hombre muerto entre pedazos de banderas.⁴

Le retour du mort – non pas sous les traits éthérés du fantôme comme c’est parfois le cas, mais par l’incarnation charnelle du cadavre – ouvre ainsi la pièce, comme le laissait supposer le titre. Ces

¹ Cet ancrage du personnage dans le sol sera approfondi dans le deuxième opus de la trilogie de Catani, *Ojos de ciervos rumanos*, où le personnage de la petite fille est planté dans un pot et traité littéralement comme une plante.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Source : Plataforma de Teatro Performático.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

« corps drapés » ou « corps sous un drapeau » évoquent la pratique consistant à recouvrir les cercueils de la bannière nationale pour rendre hommage aux morts pour la patrie. Mais cela peut aussi faire référence à la pratique scolaire des «*abanderados*», à savoir la distinction, pour un élève, consistant à porter l'écharpe aux couleurs du pays, lors d'une cérémonie ou d'une fête nationale. Ces deux références se télescopent ici pour évoquer symboliquement une Nation cadavérique et un lien social en berne, comme le suggère également l'étrange linceul d'Oli, fait de bouts de drapeaux déchirés, lesquels proviennent d'ailleurs, apprend-on plus loin, du commerce du père des deux sœurs.

Ángeles: Con Oli vos te fuiste, o él te dejó; [...]. El negocio de papá fue más una carga que un privilegio. Papá casi no se dedicaba a las banderas, eran su pasión, sí. Pero vos sabés, era científico y se la pasaba viajando... Y es muy pesado sostener la pasión de otro.¹

On retrouve ici le motif de la disparition des figures paternelles, imbriquée à une perte de repères et du vivre-ensemble que symbolisent bien le drapeau en charpie et la présence-absence d'un personnage mort sur scène. Bien que Beatriz Catani n'ait pas poussé la performance jusqu'à utiliser un vrai cadavre², l'effet de réel puissant s'appuie sur l'incarnation du mort par un comédien, Blas Arrese Igor, qui doit déployer un véritable jeu d'acteur cadavérique, un théâtre d'états mortifères, une intensité dans la pesanteur et la rigidité, une présence-absence scénique. En effet, loin d'être seulement exhibé dans un périmètre sacré et intouchable (comme lorsque l'on expose une dépouille dans une veillée funèbre ou une cérémonie religieuse), le corps d'Oli est sans cesse ausculté, retourné, palpé, brimbalé, monté sur une table, jeté par terre, renvoyé à l'extérieur par la gouttière, rejeté à nouveau par celle-ci, réexpulsé, réintroduit, piétiné, malaxé : «*Ángeles y Aurora arrastran el cuerpo y lo suben con dificultad al escritorio*»³, «*Inspecciona el cuerpo*»⁴, «*Bajan el cuerpo del escritorio*»⁵, «*Pone parte del cuerpo en la caja*»⁶, «*Levanta el cuerpo muerto y sale decidida, gritando*»⁷, «*Aurora y Ángeles forcejean, se caen. El cuerpo de Oli rueda y desaparece*»⁸, «*La empuja y caen sobre el cuerpo de Oli*»⁹, «*Ángeles levanta los pies del cuerpo de Oli y lo arrastra hacia afuera*»¹⁰, etc. Incarner le cadavre

¹ *Ibid.*, p. 43. La faillite de l'entreprise paternelle est un motif que l'on retrouve également dans *Mujeres soñaron caballos* de Veronese où Rainer est accusé par ses frères d'avoir bradé le commerce de matelas, autre objet symbolique – bien que moins lisse que les drapeaux – quand les fondements du monde tangent et qu'il ne semble plus y avoir de terre ferme. Voir Daniel Veronese, *Mujeres soñaron caballos*, *op.cit.*

² Certaines performances ont néanmoins franchi ce cap de l'exhibition de « vrais » morts sur scène, comme par exemple celles du groupe chinois Cadavre. Voir Sylvia Girel, « L'art du cadavre », *Le Seuil. « Communications »*, 2015/2, n° 97, p. 81-92.

³ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*, p. 52. On pourrait relever ainsi encore beaucoup d'actions impliquant directement le corps.

n'est donc pas de tout repos et relève d'une véritable performance. Ce personnage, qui pousse à son paroxysme l'inertie des figures beckettiennes, est ainsi paradoxalement au cœur de la fable et au centre de la scène, s'érigant presque en dernier point de contact entre les vivants.

En ce sens, le noyau du drame se situe dans le passé et l'on retrouve la structure rétrospective caractéristique des « dramaturgies du retour ». Quand la pièce débute, le crime a déjà été commis et l'on est mis face au macchabée. Alors que les deux sœurs se déchirent autour de la dépouille, celle-ci est une porte ouverte sur le passé et le déclencheur de récits et souvenirs (toujours fragmentés, charcutés et remontant par bribes diluées, comme dans *El corte*). Le présent dramatique s'affirme, une fois encore, comme un métadrame permettant d'autopsier une intrigue qui a déjà eu lieu, par l'intermédiaire de ce qu'il en reste : le corps. Autrement dit, la performance devient le promontoire depuis lequel observer et disséquer le drame. La fascination pour la chair morte dans *Cuerpos abandonados* rappelle la poétique des ruines de *Postales argentinas* : des vestiges urbains aux résidus humains, la scène est marquée par la même « condition de déchéance »¹, et les personnages cherchent désespérément à retrouver du sens. Ainsi, le corps d'Oli se présente comme une énigme, d'autant plus que sa superficie livide est flétrie par une morsure au niveau de l'aîne, seule trace, incompréhensible, de son histoire.

Ángeles: Estábamos en casa, sonaron dos timbres, como la abuela, ya te dije, ¿no? No pensamos en nada, abrimos... y estaban allí. Salimos corriendo, separados, en dirección opuesta. Yo me perdí, me dormí agotada sobre un techo. Cuando me despierto, ya no había luz. Empiezo a caminar, camino, camino, y me lo encuentro. Lo llevo, con mucha dificultad, hasta el techo de casa. Viste cómo pesa, ¿no?, y lo meto por la ventana del lavadero. Llegué antes que ellos. Tenía miedo, vomitaba; el cuerpo tenía un olor asqueroso, que se le fue perdiendo, curiosamente...²

La tournure impersonnelle «*estaban allí*» esquisse l'idée d'une menace répressive à l'extérieur (et la scène racontée s'apparente d'ailleurs à un «*allanamiento de morada*» tel que les pratiquait l'Armée pendant la dictature³), sans que ce mystère ne soit jamais éclairci ni le parallèle avec la Junte établi. Comme chez Bartís, les images dramatiques de Catani évoquent l'histoire argentine, mais la densité symbolique est suffisamment épaisse (à l'instar de la consistance de la chair) pour être polysémique (par opposition à la transparence de l'allégorie). Ici les pérégrinations du cadavre trainé par Ángeles ne sont pas sans rappeler d'autres épisodes historiques, révélant un rapport complexe aux dépouilles politiques : ainsi le corps embaumé d'Eva Perón, morte en 1952, a-t-il fait le tour de Buenos Aires, transporté de casernes en bâtiments officiels ou privés pendant deux ans de 1955 à 1957 (après le renversement de Perón), avant d'être caché en Italie jusqu'en 1971 ; de même en 1987, d'étranges

¹ Richard Bégin, « L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie », *op.cit.*

² Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 37.

³ Voir le chapitre 7.

ravisseurs ont l'idée de couper à la scie électrique les mains du cadavre embaumé de Perón (13 ans après sa mort) pour réclamer une rançon de 8 millions de dollars au Parti Justicialiste¹. En Argentine, la politique s'inscrit dans les corps, et pas seulement au sens de la biopolitique foucauldienne², mais aussi dans la gestion de cadavres qui sont devenus des signes, des bannières, des emblèmes. Il y a là une hybridation entre l'immanence de la chair morte et la transcendance du symbole, que l'on retrouve sur les planches du théâtre. Le cadavre se change en totem, et le corps en un hiéroglyphe à déchiffrer.

Ángeles: [...] Aurora, escondamos el cuerpo. Vos, por tu trabajo, podés comunicarte con otros lugares; no sé, por ejemplo: sacarlo fuera del país... ahí podrían analizar la mordedura, con qué material está hecha... avanzaríamos mucho... estaríamos a salvo...³

Ángeles: [...] Por algo nos quitan los cuerpos mordidos, porque tienen algo para decirnos. En todas las novelas policiales dicen eso, el cuerpo habla; seguro tiene un buen mensaje; algo para descifrar.⁴

Outre la mort d'Oli, il est fait mention à de nombreuses reprises d'autres décès mystérieux, toujours par asphyxie ou noyade, mais les corps sur lesquels sont gravés les preuves (les morsures, même si cela ne colle pas *a priori* avec la mort par suffocation) – et donc la clef de l'énigme – sont escamotés par les agents d'un pouvoir nébuleux (« ils », « on », ou « les autres »⁵, sans jamais plus de précisions). Cette disparition des corps, que les autorités remplacent par des photos, rappelle forcément les 30 000 disparus de la dernière dictature et leur présentification depuis, par leurs portraits photographiques, portés par les *Madres de Plaza de Mayo* comme un étendard d'abord, puis assemblés sur le «*Muro de la Memoria*»⁶ et gravés par ce biais dans la mémoire visuelle collective. La pièce développe ainsi toute une réflexion méta-artistique sur la photographie qui, comme le théâtre, se situe à la frontière du réel et de la fiction, de la présentation et de la représentation, de l'animé et de l'inanimé, de la présence et de l'absence, du vivant et du mort. Ainsi l'épisode du suicide par lestage chevalin est prétexte à cet échange entre les trois protagonistes :

Aurora: [...] Encontraron el cuerpo y lo trajeron para acá. Eva Solaris no quiso aceptar la foto, la rompió.

¹ Au-delà du chantage financier, cet épisode revêt un caractère éminemment symbolique : les mains incarnant le pouvoir, cet acte de mutilation est une forme de castration symbolique *post-mortem*, visant à la fois la figure de Perón et les diverses mouvances idéologiques qu'il a pu incarner.

² Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, *op.cit.* Voir les chapitres 1, 2 et 3.

³ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ «*Ustedes trabajan acá... pero que encima defiendas a los otros, no lo entiendo. Ya sabemos que tienen todo controlado. Pero rebelate un poco...*», intime Ángeles à sa sœur, entre autres allusions à ce pouvoir mystérieux qui semble avoir un contrôle absolu sur les corps, *ibid.*, p. 44.

⁶ Le «*Muro de la Memoria*» fait partie du projet mémoriel «*Proyecto Desaparecidos*», réunissant plusieurs associations de Lutte pour les Droits de l'Homme, et visant à individualiser les victimes derrière le chiffre massif des 30 000 disparus, à les incarner dans un nom, une histoire, un visage, qui puissent les «*présentifier*» dans la mémoire et l'imaginaire collectifs, et les arracher partiellement à leur condition de «*disparus*».

Amina: Pobre, no le va a quedar nada; ni la foto. Nada. [...]

Aurora: No, ni siquiera la foto... el cuerpo se lo hubiesen sacado lo mismo.

Amina: Pero la foto le correspondía, para la ceremonia. Por más que fue un suicidio, le correspondía. Y eso se respeta. Todos se quedan con su par de fotos.

Aurora: Al final es más higiénico, ¿no?

Ángeles: Vos no podés decir eso. Es algo horrible... una cosa... espantosa, una confusión, perversión, no sé... por algo te dan los cuerpos tapados. Vos entendés lo que es una foto, ¿eh? Una foto es algo vivo... y un cadáver... no; pero te dan la foto de un cadáver, y ¿qué es esa foto?, ¿qué es?... es una imagen viviente de un cuerpo muerto. (*Piensa.*) Te lo dije clarito.

Amina: Hay que ver que siempre es un cadáver pariente, o un cadáver amigo...¹

Alors que la présence du corps peut être vecteur d'humanisation (quand derrière le cadavre, il y a encore un résidu du frère ou de l'ami comme le suggère Amina), sa disparition laisse un vide insurmontable, et rend impossible la reconstitution de l'histoire, la clarification du passé ou le travail du deuil. Au-delà de l'importance que peut avoir le corps du défunt dans le processus individuel du deuil, la politique de disparition systématique des corps par la dictature avait pour objectif de faire disparaître le crime, d'entraver le travail d'histoire et de mémoire, d'empêcher l'autopsie de la répression, comme en atteste la réponse que fait Videla à un journaliste l'interrogeant sur les disparus en 1979 :

Los desaparecidos, en tanto estén como tal... es una incógnita, el desaparecido. Si el hombre apareciera, tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tendría un tratamiento Z. Pero un desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está; ni muerto, ni vivo, está desaparecido²

La disparition des corps dans *Cuerpos a-banderados* laisse aussi planer le mystère :

Amina: Todo esto es un gran rumor, de la mordedura en la ingle se habla, se habla... pero verla, nadie la vio. En las fotos, los cuerpos siempre aparecen, (a-parecen, no parecen, son), están vestidos. Y tienen la cabeza un poquito peladita. Un dibujito geométrico, bastante gracioso. A dónde van a para los pelos, tampoco se sabe, a los familiares no se los entregan.³

À défaut de pouvoir observer la morsure à l'aîne, c'est une marque géométrique sur le crâne qui prend le relai du devenir-énigme de ces corps hiéroglyphes. Mais, tout comme la disparition des corps entrave l'enquête, le drame patine et se voit désarticulé par la prolifération de fragments de récits qu'il est impossible d'agencer linéairement pour « tirer au clair » le mystère, comme le ferait le dénouement d'un roman d'Agatha Christie, où le détective remettrait en ordre la narration et recomposerait minutieusement le déroulement des faits. Comme chez Bartís, le passé se révèle insondable (à l'image du déchaînement incontrôlable de la nature dans l'univers de Ravino) et les corps définitivement

¹ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 40.

²Entretien disponible, entre autres, sur la plateforme Youtube, consulté le 29 mai 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ASMPYg0YueU>.

³ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 53.

hermétiques. Comme la chambre froide de *El corte*, le cadavre, dont la présence massive est paradoxalement une forme d'absence, rappelle l'image de la crypte, du trauma et du refoulement du deuil¹. À l'instar du souvenir d'Areco, il semble impossible de s'en débarrasser et toutes les tentatives des protagonistes pour le rejeter hors-scène (pour le forclore, dirait la psychanalyse) se soldent par un échec. Ainsi, alors qu'à la fin de la première scène, Ángeles avait accepté d'abandonner le corps de la discorde sur l'autel de la réconciliation avec sa sœur (solution revenant à faire disparaître le passé pour ressouder la famille sur cet effacement²), le cadavre est rejeté par la gouttière dans la scène 3.

Un ruido. Por una canaleta cae un pesado bulto, envuelto en una red: el cuerpo muerto de Oli, algas, pescados. Asoma un pie. Ángeles y Aurora en el medio del polvo. Aurora mira fijo el pie. Por momentos, Amina levanta por la cola a las ratas. Caminan por el borde de la pecera. Parecen poder escapar. Pero es inútil. Volverán a caer en el interior de la pecera.³

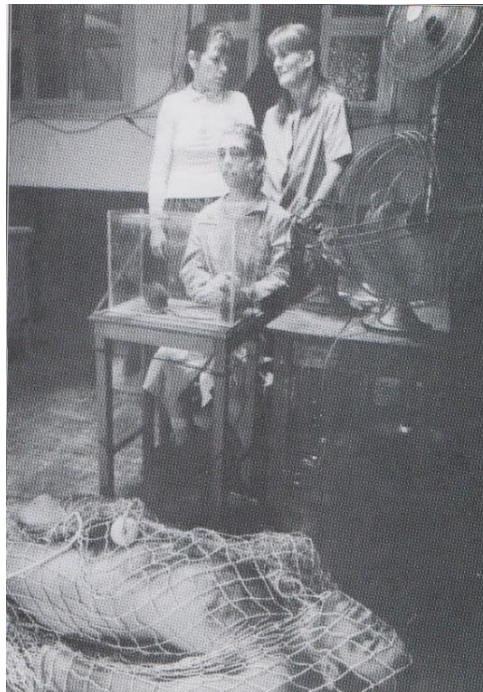


Figure 63 - Cuerpos a-abanderados : Victoria González Albertalli, Rosario Berman, Susana Tale et Blas Arrese Igor⁴

Tandis que d'un côté le filet incarne la dimension inextricable de la situation, de l'autre le jeu d'Amina avec les rats duplique symboliquement l'enfermement tragique des personnages. Empêtré dans les algues et les poissons morts, la dépouille ficelée d'Oli n'a plus la raideur immaculée de la table d'autopsie, mais affiche sa condition de résidu dégradé. Il incarne, dans toute la matérialité d'un corps-détritus profané, l'impossible effacement total du passé. Ce flux et reflux du corps rejeté se

¹ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, op.cit.

² Là encore, on peut faire un parallèle avec la politique a-mémorielle (dirait Amina, personnage obsédé par les préfixes privatifs) menée par les gouvernements au pouvoir jusqu'en 2003.

³ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, op.cit., p. 49.

⁴ Source : Beatriz Catani, *Acercamientos a lo real*, op.cit.

reproduira entre la fin de la scène 3 et le début de la scène 5, dans un éternel retour du cadavre qui empêche les sœurs d’aller de l’avant et les condamne, symboliquement puis littéralement, à l’asphyxie. Dans la même logique, le drame épouse une structure fragmentaire, faisant sans cesse retour sur des noyaux sémantiques qui se diffractent dans l’ensemble de la pièce, selon un principe de répétitions-variations. Comme chez Bartís et beaucoup de dramaturgies de post-dictature, le drame devient rhizomatique. Les motifs obsessionnels, qui s’entrecroisent sans fil de trame pour dessiner le rhizome du drame, sont ici la fascination pour la matière, le cadavre, l’inscription de l’histoire dans les corps, la morsure, l’asphyxie et la noyade. Outre l’affaire du suicidé aux chevaux noyés, on peut mentionner la mort par asphyxie du fils d’Aurora, qu’elle avait appelé, en dépit des conventions de genre, Ángeles, comme sa sœur, ce qui crée une certaine confusion autour de cette évocation. Comme souvent dans les drames rhizomatiques, ce n’est que la répétition de bribes de récits qui permet à termes d’en comprendre quelques éléments, sans pour autant tout éclaircir. Alors qu’Aurora avait déjà mimé une asphyxie en se couchant sur le sol, on ne comprend la référence à la mort de son enfant que lorsqu’Amina fait cette révélation :

Amina: [...] Como te decía, lo más impresionante fue lo de Ángeles... Ángeles, como vos, sí... (*Mira a Aurora.*) sí, no me mires así, como ella, como tu hermana, (*Pausa.*) pero varón, varón con v corta, un varoncito de dos años. También murió... pobrecito, «muerte por asfixia», decía el parte... como una excepción le dieron el cuerpo. Pero eso sí, con el cajoncito tapado. En el velorio, el padre, con un lorito en el hombro, tomaba caña en un rincón, borracho. La madre se acostaba mecánicamente en el piso, como si se ahogara y se levantaba. (*Se posesiona y hace una pequeña representación.*) En un momento, se escucha doce veces el péndulo de un reloj: «tan, tan, tan» algo así, más o menos... (*Hace ruidos onomatopéyicos.*) viento... (*Sentada, a pequeños saltos sobre su silla, avanza hacia el escritorio y se sienta sobre él.*) El padre, que quiere cruzar donde está su mujer, cae sobre el cajón y tira el hijito al piso. La madre lo levanta y lo empieza a acunar. Allí estaciona en la puerta un auto y bajan unos hombres que vienen a buscar el cuerpo del niño. Son cuatro. No se lo pueden desprender. Tiran y tiran. Ella, que le quiere dar teta, les dice, tranquila, «mi hijito vivirá». «A-já», le dicen los hombres. Ella lo aprieta contra el pecho. Ellos se lo arrancan. Y en el tironeo, el cuerpito se destapa, y se le ve: una llaga terrible en la ingle. Todos en silencio. Uno, de pelo rizado, grita: «déjenselo», «déjenselo». Los hombres agarran un pedazo del cajoncito del suelo y «paf, paf»: le martillan la cabeza. Y se van.¹

Cette mort mystérieuse, par une asphyxie dont témoigne étrangement une morsure à l’aîne, mi-racontée, mi-représentée (toujours sur l’étroite frontière entre récit, drame et performance), s’ajoute à une constellation sémantique qui va des allusions référentielles aux noyés mythiques (comme l’Ophélie shakespearienne, notamment dans sa représentation picturale par Everett Millais²) à la mise

¹ *Ibid.*, p. 41.

² On retrouve ici le principe d’allusions référentielles cherchant à parler à une culture commune fédérant les spectateurs : «Ángeles: Ofelia, digo, Everett Millais, eso me parecés. Ofelia tendida en el arroyo... Margaritas en el pecho, guiraldas por el pelo, por las manos; esa delgadez como si sólo hubiese un poco de carne bajo el vestido extendido en el agua. Ese momento, antes que el peso del ropaje la sumerja... Ese instante, el clic, el clic... Así te veo ir, en esa tenuidad, esa calma... los ojos abiertos, ajenos al peligro; esa desesperación inerte y sin embargo disponible, ofrecida, amante.», *ibid.*, p. 45.

à mort des rats, puis des personnages. Une des scènes les plus saisissantes est sans doute celle où Amina noie un rat dans un bocal avec un fond d'eau, au moment où les sœurs essaient, une fois encore, de se débarrasser du corps d'Oli :

Amina pone un frasco con un poco de agua sobre su escritorio, levanta del cuello una de las ratitas de la pecera y la sumerge en el frasco. La ahoga. [...] Amina saca la rata del agua, la sacude, le ata un hilo al cuello, y la cuelga del alambre, junto al pescado delante de su mesa-escritorio.¹

Outre l'aspect symbolique projetant le destin inexorable des personnages, il faut imaginer l'effroi qui saisit les spectateurs à l'idée de la mise à mort « en direct » d'animaux à quelques mètres d'eux (car n'oublions pas l'intimité déstabilisante de l'espace théâtral²), d'autant plus que le jeu avec les rats depuis le début du spectacle avait spécifiquement créé cette crainte, comme le rapporte l'une des comédiennes, Rosario Berman :

Mi mamá me contó que, viendo la obra, todo el tiempo estuvo diciendo: «Que no mate a la rata, que no la mate». Eso es lo que buscábamos. Si el espectador no sintiera todas esas sensaciones, la obra no tendría sentido. El riesgo fundamental es que el público se conmueva sin apelar a una agresión gratuita.³

Prise de risque pour les comédiens et saisissement face au réel pour les spectateurs, on est bien là dans une théâtralité essentiellement performative. Et pourtant, en réalité, le rat n'est pas mis à mort sur scène, mais remplacé par un cadavre de rat (bien réel lui) pour « représenter » la mort de l'animal, et non pas la « présenter »⁴. À la frontière du réel et de la fiction, du vivant et du mort, le spectacle de Beatriz Catani joue entre le drame et la performance pour maximiser l'effet de réel et les émotions du public. On est donc dans une théâtralité qui pousse à l'extrême les affects des spectateurs, à partir de situations limites et transgressives (l'exposition crue et obscène de la mort) pour produire un effet de sidération et transformer la réception en véritable « expérience » du choc, du malaise et de l'appréhension. L'adjectif que l'on retrouve le plus dans les critiques journalistiques est ainsi celui d'« inquiétant »⁵, pour un spectacle qui s'inscrit dans ce que Hans-Thies Lehmann appelle une « esthétique du risque » :

Au siècle de la rationalisation [...] il incombe au théâtre de jouer – à l'aide d'une esthétique du risque – avec les extrêmes de l'affect qui détiennent toujours la possibilité de rupture blessante du tabou. Cela arrive quand on pousse les spectateurs à réagir à ce qui se passe en leur présence dès

¹ *Ibid.*, p. 52.

² La Sala Escudo, dans la ville de La Plata, est un théâtre alternatif où tant l'espace scénique que celui de la salle est assez réduit, comme on peut le deviner à travers les quelques photos dont nous disposons.

³ Alejandro Cruz, «Actores de riesgo», *La Nación*, 30 octobre 1999.

⁴ Cela n'a pas empêché une association de défense des animaux de lancer des poursuites contre les artistes pour « mauvais traitements et torture » des deux rats, notamment à cause du moment où la comédienne incarnant Amina les enfume avec sa cigarette dans l'aquarium. Voir la note de presse anonyme, «Denuncian que torturan ratas», *Hoy de La Plata*, section faits-divers, 11 juillet 1998.

⁵ Voir par exemple Alejandro Cruz, «Actores de riesgo», *op.cit.*, Anonyme, «Teatro aquí y en el mundo», *La Nación*, 3 mai 2000, ou encore Ivana Costa, «Alto impacto», *Clarín*, 1^{er} novembre 1999.

que n'existe plus la distance rassurante qui semblait protéger contre l'ébranlement de la différence esthétique. [...] il appartient à son essence même de réaliser une peur, une violation des sentiments, une désorientation qui justement rencontre l'attention du spectateur sur sa présence par des processus qui peuvent apparaître « immoraux », « asociaux » et « cyniques ».¹

La monstration de véritables animaux morts (le rat, mais aussi des poissons utilisés comme projectiles), ainsi que la figuration extrêmement réaliste d'un cadavre humain et de la mise à mort d'un animal sont ainsi l'exacerbation performative d'une fascination pour les corps qui entre en résonance avec l'imaginaire de la coupure et de la mutilation. Mais plus que l'action sanglante du charcutage, ce qui est au centre du réseau de sens de la pièce, c'est ce qu'il reste après la coupure, c'est-à-dire l'inscription de l'histoire dans les corps, par leur fragmentation ou à l'état de traces, comme la morsure, ou le tatouage d'Aurora, seul vestige ou stigmat corporel de sa maternité.

Amina: [...] Pero bueno, tuvo el hijo y, claro, tanto lío, tanto lío, se le reventó la barriga, el útero, ¿no?... Ella, chocha con su hijo. Era varón, bien varón. Pero le puso Ángeles. [...] El chiquito se enfermó. Problemas respiratorios. A los dos añitos se murió. «Muerte por asfixia», decía el parte. [...] Ahí fue donde ella se pintó esa señal, el angelito ése de la panza. «Estoy estigmatizada», gritaba, «Estoy estigmatizada», una especie de marca... sería, no sé, como para que sepan que fue madre. Un testimonio. Más o menos como lo de las fotos, los dibujos, las banderas. Casi una marca de familia.²

Plus encore que la cicatrice issue d'un accouchement littéralement déchirant, le tatouage ancre (ou encre) dans le corps le souvenir d'une blessure, à la mort de l'enfant. Dernière « marque familiale » quand les liens se sont effilés et que la famille n'est plus qu'un champ de ruines. En ce sens, tout n'est plus que corps et matière – c'est-à-dire vestiges – dans *Cuerpos a-banderados*, même les états d'âme ou les sentiments. «¿Cómo estás vos? / Más gorda»³ répond Ángeles à sa sœur, comme si le corps était la mesure de toute chose. De même, l'étrange lien fait d'amour, de jalousie et de culpabilité qui unit encore les deux sœurs ne peut s'exprimer que dans l'outrance physique, que ce soit par leur relation incestueuse, ou par la violence, quand Aurora se gifle et se frappe violemment pour expier son sentiment d'infériorité, ce qui donne lieu à un autre morceau de bravoure performatif : «*Aurora se da, uno tras otro, cachetazos en la cara. Lloro, babea y llora más*»⁴. Submergé par ses propres fluides dégoulinants, le corps de l'actrice est maltraité, emporté par une violence auto-infligée qui peut choquer, une fois encore, le spectateur. Même les souvenirs ne subsistent qu'à l'état de cicatrices : «*Aurora: ¿Te acordás cuando se me rompió [una botella] bailando con Oli y se le clavarón los vidrios en el muslo? [...] Acá está la cicatriz, en el muslo izquierdo*»⁵. Dans un univers dominé par le

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op.cit., p. 294.

² Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, op.cit., p. 55.

³ *Ibid.*, p. 36-37.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

déchaînement fantastique de la nature et les morts mystérieuses, c'est-à-dire un monde définitivement incompréhensible, le corps est la dernière certitude à laquelle se raccrocher pour essayer de trouver un sens, comme le suggère Aurora après qu'Ángeles se soit débarrassée de la dépouille d'Oli :

Aurora: Ángeles, lo perdiste por mí... [...] (*Se pega. Lloro.*) No te importó perder tu cuerpo, tu salvaguarda, tu salvoconducto. Esa única posibilidad que vos, escuchame bien, vos sola conseguiste para defender tu elección... tu amor y el sentido, la trascendencia de tu vida... lo que da sentido, lo que estructura, la consistencia, ¿no? El elemento unitivo, asociativo, lo más intrínseco a tu ser; el fondo de la trama; el secreto de tu telaraña; la baba hilante y espesa que va tejiendo la crisálida delicada de tu espiral; el festón (*Sigue bajo.*) tegumentoso del embrión...¹

Cette poétique de la cicatrice, qui prend les traces comme ultime boussole, opère un parallèle entre les marques corporelles et la partition dramatique, dans la mesure où elles s'inscrivent simultanément dans le présent (où elles sont, et l'espagnol dirait «*están*») et dans le passé (qu'elles racontent) : «*Simetría entre el texto y el uso de elementos que refieren al pasado, pero que significan un "Puro Presente"*»², explique Catani. Autre incarnation de cette dualité temporelle : la photographie, motif récurrent de la pièce qui permet de développer, par analogie avec le théâtre, des passages méta-théâtraux :

Ángeles: [...] Ese click, click del dedo sobre la cámara, y el instante hecho presente y, escuchame bien, eterno. La foto te dice "esto ha sido", "pasó", y a la vez es puro presente. Yo creo en el poder de la foto. A Oli le saqué 27. [...] 27 repeticiones de algo que no va a producirse nunca más.³

Si la photographie, comme le théâtre, a la possibilité de « re-présenter » ce qui a disparu, elle est cependant, du fait du geste de cadrage, nécessairement fragmentaire. Par conséquent, tout en répétant magiquement le passé, elle l'ampute et peut potentiellement le vider de son sens, comme le suggère, avec un effet comique, le passage suivant :

Ángeles: Fotos ya tengo. Sabés que la fotografía es mi debilidad. (*Saca fotos de la caja.*) Fotos geométricas, de ángulos de codos, de cañerías de agua. Fijate qué estupidez, me clausuraron una exposición por obscena... [...] A Oli le saqué 27. [...]

Aurora: Vos estás loca [...]. Y las fotos son bastante escandalosas. No sé si esos son codos.⁴

Arraché au présent, le corps n'a plus la même plénitude sémantique : la photographie le démembré en 27 clichés, qui, chacun pris isolément, ne font plus sens et pourraient représenter totalement autre chose. Or la désarticulation du corps par le cadrage en gros plan rappelle le geste de montage de l'auteur-rhapsode qui fragmente le drame en micro-actions et micro-évocations, et en fait une vaste mosaïque. Si la photographie et l'agencement dramatique sont des actes de mutilation de la scène

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Beatriz Catani, *Acercamiento a lo real. Textos y escenarios*, *op.cit.*, p. 189.

³ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

originale (impossible désormais à reconstituer, malgré les répétitions-variations), ils permettent néanmoins de faire émerger un autre sens, non plus linéaire et figuratif, mais kaléidoscopique et symbolique. Autrement dit, le démembrement (artistique) s'affirme comme prix à payer pour transcender la superficie des corps et les ouvrir à un système de résonances qui les dépasse. Mais pour « produire de nouveaux agencements »¹ émancipateurs, il faut être au-dessus du drame (comme le personnage épique d'Amina, qui est la seule à survivre) et accepter d'aller au-delà du réel. Au ras du sol et de l'intrigue, le désir de répétition ne peut être qu'un clonage stérile : jamais assez réel d'un côté, ni à la hauteur du symbole de l'autre, comme en atteste l'extravagant projet photographique des deux sœurs : « *Conseguir más cuerpos, otros cuerpos. (Miradas entre ellas. Pausa.) Calcarles las heridas. Sacarles fotos; 10, 20, 100, las que sean necesarias. Y con esas fotos: organizar una exposición* »². Dans une ellipse (puisque le présent dramatique est toujours métadrame revenant sur une action déjà consommée), les sœurs mettent ainsi leur projet à exécution, en séduisant des hommes qu'elles endorment afin de leur peindre sur l'aîne la même morsure que celle d'Oli, pour ensuite la prendre en photo. Cette mise en abîme vertigineuse de la représentation (la photo d'un corps sur lequel est peint la morsure photographiée sur le corps d'Oli) atteste d'une répétition pathologique du même qui va entraîner Aurora et Ángeles dans une course au réel, au toujours plus vrai, à l'artifice parfait qui nierait sa condition d'artifice. Avant de se laisser entraîner par sa soeur, Aurora souligne ironiquement *l'ubris* illusoire que suppose cette démarche :

Ángeles: (*Saca un pescado entre la red que recubre al cuerpo muerto.*) No te preocupes. Yo sé qué hacer. Habría que... (*Todas se miran.*)

Aurora: No, pará. Basta. Ahora me vas a decir que hagamos una hermosa escultura, usando los materiales a manos. Por ejemplo (*Intenta imitarla.*) hacer una cocción con barro, las escamas del pescado y el lienzo de la bandera. Algo simple, con la pasta modelamos una escultura, una escultura maravillosamente real, conmovedoramente humana, (aunque «artes en relieve» no me acuerdo que hayas estudiado), una especie de maniquí, lo ponemos en la red y una vez recuperado el verdadero cuerpo lo arrastramos a través de...³

Le projet artistique des protagonistes accompagne le retournement du triangle amoureux initial, avec le rejet du corps d'Oli et la réunion incestueuse des deux sœurs. Outre la transgression du tabou, cette relation s'apparente à un délire narcissique de fusion, c'est-à-dire d'élimination de toute altérité. Les sœurs cherchent à retisser un lien, non pas par l'acceptation de leur passé et de l'altérité (incarnés par Oli), mais dans la reproduction fusionnelle du même : « *Pero vos y yo juntas, unidas por el amor,*

¹ Nous reprenons ici la formule de Deleuze et Guattari, voir *Mille plateaux, op.cit.*, ainsi que le chapitre 8.

² Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados, op.cit.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 50.

*el destino y la sangre. Como Rómulo y Remo...»*¹, «*Ahora somos una*»², «*Aurora: Tenemos un plan y estamos juntas. No nos detengamos más./ Ángeles: Me ahogo de amor, mi amor, mi hermana... (Se acercan, casi besándose.)*»³. Ainsi y-a-t-il un parallélisme entre le lien fusionnel qui s'établit entre les sœurs (résorption du duel des rivales en un duo gémellaire et incestueux), et l'ambition de reproduction parfaite du réel : dans les deux cas, la recherche de la mêmété absolue est la chronique d'un échec annoncé. Tout comme il est impossible d'effacer le passé, de gommer totalement l'altérité et de se débarrasser du cadavre pour «*empezar de cero*»⁴ dans un «pur présent», la reproduction absolue du même est une illusion qui pousse toujours plus loin les protagonistes, jusqu'à leur faire envisager de mordre réellement leurs modèles. Telle un agent de leur destin, Amina leur fournit alors des dentiers, réalisés à partir du moulage de la morsure sur le corps d'Oli :

Ángeles: (*Toma los aparatos, le pasa uno a Aurora.*) Qué decía yo... qué decía: se pierde demasiado tiempo con la pintura. [...] me pregunto si es ir demasiado lejos... a ver... (*A Aurora.*) vení un poquito, (*Le pone a la fuerza el aparato.*), pero se ganaría en realismo. Yo misma me preguntaba: ¿cómo percibiría estas fotos alguien que nunca vio una mordedura?, ¿podrá creernos? Por más que le pintemos una linda mordedura, altamente traumática, y después le saquemos una foto... la imagen fotográfica las distancia, las apacigua. ¿Por qué? Porque son fotos de dibujo. No va.

Aurora: (*Guarda la prótesis.*) Si te empezás a cuestionar todo va a ser muy difícil. Hay que tener creencia. Vos siempre lo decís.

Ángeles: (*Se pone el aparato, enardecida.*) Pero esto no es una cuestión de creencia sino de imagen. Mirá la foto de Jesús, la de Eva, una mordedura, sí, una mordedura, pero no lastiman, no punzan. Si se es parcialmente auténtico, se es totalmente falso. Y ya sé que me vas a decir extremista y... Pero es así.

Aurora: Pero se parecen bastante a una mordedura...

Ángeles: Y eso es peor que no parecerse en absoluto. Mirá. Es un artificio, está... domesticada... una ilusión. No hay escándalo, no hay excepcionalidad, no hay...

Aurora: No hay nada que hacer. (*Saca el aparato del bolsillo y se lo pone.*) No te esfuerces más. Estoy con vos. Mordamos.⁵

Le passage est hautement méta-théâtral, mais il faut y voir une réflexion critique sur l'impasse dans laquelle se trouvent les protagonistes, plutôt qu'une affirmation à valeur de manifeste, dont les personnages seraient les porte-voix. Car le rapport au réel avec lequel travaille Beatriz Catani est beaucoup plus subtil que celui de ses protagonistes. D'un côté, sa dramaturgie semble suivre la même pulsion de réel que le projet artistique des deux sœurs : c'est le pôle de la performance, qui s'appuie sur la violence et les corps pour imprimer le réel sur la scène. À entendre le passage précédent,

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 56-57.

comment ne pas penser à Antonin Artaud pour qui le théâtre devait être une « morsure concrète »¹ attaquant au plus profond « notre sensibilité nerveuse »², par des images dont la force performative « broie et hypnotise la sensibilité des spectateurs »³. Que ce soit par la présence (réelle ou figurée) de cadavres, la mise sur scène d'animaux, la violence exercée sur les comédiens, l'asphyxie de toute la salle sous la fumée, ou les fluides de toutes sortes qui dégoulinent sur la scène, ce jeu performatif à la frontière du réel « brise le langage pour toucher la vie »⁴, selon la formule d'Artaud. Comme les traces de dents sur le corps du cadavre, ces « images scéniques pures » sont des « hiéroglyphes »⁵ (autre terme sur lequel s'appuie déjà Artaud⁶) qui jettent le théâtre « dans un tourbillon de forces supérieures »⁷ (comme l'univers de Ravino dans la fable).

Cet aspect performatif exige un autre type de jeu de la part des comédiens (même si l'on reste dans la lignée du théâtre d'états), pour lesquels le corps n'est plus un outil d'expression, mais la matière même sur laquelle il faut travailler : « Le processus dramatique se déroulait entre les corps, le processus postdramatique se joue sur les corps »⁸, écrit Hans-Thies Lehmann. De ce fait, le contact avec des éléments « réels » (comme les rats qui produisent aussi du dégoût aux comédiennes⁹) peut aider à conditionner ce jeu d'acteur performatif, pour transmettre plus directement au public des sensations réellement éprouvées par les comédiens : «*Esa sensación del actor es lo que creo que sentía también el espectador, la vivencia de una cosa real, de una situación real en un cuerpo que lo estaba también percibiendo y mostrando que lo percibía*»¹⁰, explique Catani. L'apothéose de ce corps à corps avec le réel a lieu quand les deux sœurs, comprenant qu'elles sont condamnées, décident de faire un enfant qui leur survive (c'est-à-dire de créer leur propre vestige), en extrayant du sperme du corps du cadavre. Bien que, au soulagement peut-être du spectateur, cette première étape de la fécondation *in vitro post mortem* ne pousse pas la performance plus loin que quelques palpations (certes relativement appuyées) sur le corps d'Oli, il faut ensuite qu'Ángeles et Aurora extraient leurs propres ovules pour inséminer Amina qu'elles ont choisie comme mère porteuse. Puisque la délicate opération nécessite, aux dires des intéressées, de relâcher l'urètre pour préparer l'ovule, les deux comédiennes, main dans la main

¹ Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté » (1933), in *Le théâtre et son double*, *op.cit.*, p. 133.

² *Ibid.*, p. 135.

³ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Le théâtre et son double*, *op.cit.*, p. 128.

⁴ Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste » (1933), in *Le théâtre et son double*, *op.cit.*, p. 19.

⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, *ibid.*, p. 59, p. 83, p. 93, p. 138, p. 145.

⁶ Voir le chapitre 8.

⁷ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *ibid.*, p. 128.

⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p. 264.

⁹ Rosario Bergman raconte ainsi qu'elle a d'abord touché les rats avec un bâton, puis avec des gants, avant d'arriver enfin à les toucher directement, voir Alejandro Cruz, «Actores de riesgo», *op.cit.*

¹⁰ Beatriz Catani, «Una trayectoria en primera persona», *ARTEA. Investigación y creación escénica*, en ligne, consulté le 26 juin 2019, http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/177/Beatriz%20Catani-Un%20recorrido%20en%20primera%20persona.pdf.

pour ce simulacre de procréation, urinent alors sur scène (dans des éprouvettes) « à quelques centimètres du public »¹, comme le rappelle une journaliste.

Ángeles: Sí, claro. Lo primero es hacer pis. Para la preparación del óvulo, primero hay que... a ver dónde...

Amina le da a Ángeles dos frascos de vidrios, iguales a los que usó para ahogar su rata. Ángeles le pasa uno a Aurora.

Aurora: Te parece...

Se colocan delante del escritorio, cada uno con su frasco. Se dan la mano.

Ángeles: Tranquila, si no, no vas a poder, probá, como yo... (*psh, psh.*)

Aurora: Pero necesitamos un médico, no nos queda tiempo, no sabemos si Oli estaría de acuerdo, es un abuso, no va... (*Llora.*) como te sobrevaloré, te sobrevalué, te sobretasé, te sobredimen... Decís pavadas... qué triste final, morir solas, acá, ignoradas, ahogadas de humo, sin sentido, sin que nadie lo sepa, sin rastros, sin pisadas, con la cabeza pelada y las piernas todas mordidas, en este encierro, destierro, perro...

Ángeles: No te hagas la profunda... Y meá.

Amina: Sí, meen. Meen. A ver las fotos. Yo entiendo de esto. Las puedo ayudar. Ah, ajá, Ah, (*Mira las fotos largamente.*) Sí, sí... Todo el aspecto de un próximo ahogo.²

Si le fait d'uriner sur scène transgresse un tabou et pousse à l'extrême la logique performative, le dénouement suggère que le trop-plein de réel ne peut être fécond (il n'y aura pas de bébé-éprouvette-urinaire) et débouche nécessairement sur l'asphyxie (des personnages, mais aussi du drame). Car malgré cette « esthétique du risque », qui va jusqu'à la performance urologique, le théâtre de Beatriz Catani n'abonde pas totalement dans le sens d'un théâtre d'intensités postdramatique, tel que le décrit Hans-Thies Lehmann. En effet, face à cet écoulement du réel, d'un autre côté, résiste une épaisseur dramatique et sémantique (portée par la dramaturgie du retour, les passages lyriques et poétiques, les multiples évocations de l'histoire, l'univers fantastique et tout le système rhizomatique de résonances) qui transcende la superficie du réel, et subordonne ses effets à l'armature générale du drame. Il est d'ailleurs notable que Beatriz Catani ait d'abord terminé une première version écrite de la pièce, avant de la soumettre à l'épreuve de la scène. Celle-ci a transformé, dans un second temps, une partition dramatique qui n'est donc pas totalement issue d'une dramaturgie de plateau. Chez Catani, les corps ne se suffisent jamais à eux-mêmes et s'inscrivent, quel que soit le degré de risque performatif, dans un monde poétique qui leur préexiste et les dépasse :

[...] creo que primero existe ese mundo de referencia poética en el lenguaje, en un alto grado de abstracción e indefinición, y después van apareciendo situaciones concretas. Y muchas veces esas situaciones concretas terminan de aparecer cuando trabajo con los actores. Ellos me dan una materialidad total, que es casi imposible imaginar escribiendo.³

¹ Ivana Costa, «Alto impacto», *op.cit.*

² Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 59-60.

³ Beatriz Catani, «Conversaciones con Óscar Cornago», ARTEA. Investigación y creación escénica, [en ligne], http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/178/BeatrizCatani_OscarCornago_Conversaciones.pdf,

Cette trajectoire du processus de création, depuis le langage poétique vers la matière des corps, est fondamentale car elle détermine une dramaturgie où le réel vient se frotter à la fiction, mais ne la supplante pas. Beatriz Catani explique :

Una pregunta que me hacía en ese momento era cuánto tiempo podía cortar la historia de ficción con elementos de absoluta realidad, sin que se cortaran los diversos hilos de la historia. [...] Había una búsqueda de la realidad, que aparecía, interrumpiendo la ficción. La gente veía una actriz haciendo pis, y al mismo tiempo la obra.¹

Ainsi la fiction ne vient-elle pas marginalement agrémente le déchaînement des corps, mais c'est au contraire la performance qui vient trouer le drame, sans pour autant l'évincer. Dans la logique de charcutage de la forme dramatique, l'exhibition de « capsules de réel » opère des coupures déstabilisantes, mais qui n'ont d'intérêt que dans la mesure où elles sont un contre-point au pôle dramatique : « ¿Cuánto se puede forzar la ficción sin que se rompan las tramas construidas, con la aparición de elementos y tiempos reales? Este entrecruzamiento de ficción y un grado de hiperrealidad nos pareció estimulador para plantearnos cuál es la "realidad" propia del teatro »², déclare Catani. Mais pour que la friction entre la fiction et le réel soit féconde, il faut que ce dernier échappe à sa littéralité et devienne une caisse de résonance. Autrement dit, à l'instar du corps d'Oli, il faut que la morsure se change en énigme, en hiéroglyphe : « Se trata de querer que una cosa sea lo más real posible y al mismo tiempo profundamente sugestiva »³, explique l'artiste. Loin d'encenser le réel pour lui-même, il s'agit de l'utiliser pour fragmenter le drame afin d'en découvrir de nouvelles potentialités expressives. Comme la sculpture à base d'écailles de poisson, de boue et de morceaux de drapeaux évoquée ironiquement par Aurora, les images poétiques qui portent cette dramaturgie sont faites d'un amalgame de langage et de matière. Sans l'ossature (même explosée) du drame, il n'y a pas de sculpture, mais plus que des éclats de réel :

[...] el valor del teatro se apoya en la construcción de un mundo vivo, que logre su poder expresivo a través de sus imágenes. En ese sentido si bien me atrae el teatro que se conecta con los sentidos del espectador, creo que la palabra, lo textual, también construyen imágenes. No sólo por su referencia temática [...] sino también por la formación de esa textualidad: por los juegos gramaticales, el entrecruzamiento de refranes populares y jingles, junto a citas de textos constitutivos de nuestra cultura occidental [...], y por las asociaciones (aún las más subjetivas) que despiertan algunas palabras.⁴

En ce sens, tout comme la pièce joue avec la substance des corps, elle s'amuse de la matérialité du langage, à travers le personnage d'Amina qui décortique les mots et souligne leur épaisseur sonore,

consulté le 26 juin 2019.

¹ Beatriz Catani, «Una trayectoria en primera persona», *op.cit.*

² Beatriz Catani, *Acercamiento a lo real. Textos y escenarios*, *op.cit.*, p. 189.

³ *Ibid.*, p. 189.

⁴ *Ibid.*, p. 188.

charnelle : «*A-bandonado, bando-nado, b-ando-nado, que no ando, que no nado, él, sí...*»¹. Le préfixe privatif (*leitmotiv* de la pièce que l'on retrouve dans le titre) soumet le langage à la même « condition de déchéance » que la fable et le drame, tandis que le personnage semble se délecter du démembrement des mots. Mais là encore, ce jeu performatif avec le langage, très fréquent chez les artistes de post-dictature notamment dans les années 1990², n'est pas gratuit. Il n'est pas que destruction et « désintégration » (pour reprendre la catégorie critique par laquelle on avait d'abord défini ces dramaturgies³), mais aussi reconstruction d'un sens, fût-il infra-dramatique : «*Formas y hechos mínimos, azarosos, insignificantes, pero que reunidos dan la impresión de querer significar algo*»⁴, décrit Beatriz Catani.

De ce fait, il est intéressant de comparer la dramaturgie de Catani dans *Cuerpos a-banderados* avec la critique que fait Olivier Neveux du théâtre « postmoderniste »⁵, pour en mesurer les points de contact, mais aussi les écarts. Si l'on retrouve effectivement la « tonalité émotionnelle » liée à une théâtralité énergétique, intensive et transgressive, ce théâtre est loin d'être vidé d'historicité et de ne concevoir la politique qu'à travers la transgression provocatrice des tabous. Alors que la « forclusion de l'historicité »⁶ caractérise le « postmodernisme » (comme le veut le mythe de la fin de l'histoire), la pièce de Catani thématise, à travers le rapport au cadavre, cette tentation d'évacuer le passé et le conflit. Dans les dramaturgies de post-dictature, si le présent est effectivement bloqué et le drame charcuté, cela ne marque pas la fin de l'histoire, mais son enlisement. Or cet embourbement est lié justement à la forclusion d'un passé problématique, que ressassent les dramaturgies du retour (et en particulier, ce que nous avons appelé les dramaturgies de la crypte). Comme nous l'avons vu tout au long de l'analyse de la pièce de Catani (et avant, avec celles de Bartís), malgré l'éclatement de la forme dramatique et la conséquente multiplicité du sens, les allusions à la dernière dictature, mais aussi à l'histoire nationale et aux conflits qui traversent le corps social en général, sont légion⁷. Pour prendre un dernier exemple, parmi les plus évidents, la caractérisation de certains personnages de Ravino

¹ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 52.

² Cela est par exemple au centre de *Remanente de invierno* (1992) de Rafael Spregelburd, artiste dont la dramaturgie s'est ensuite progressivement décentrée de cette question, à partir des années 2000, même si ses pièces développent toujours une réflexion sur le langage. Voir Rafael Spregelburd, *Remanente de invierno*, Buenos Aires, Losada, 2005.

³ Sur le concept de « théâtre de la désintégration », voir chapitre 9 et Osvaldo Pellettieri, «Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino», *op.cit.*

⁴ Beatriz Catani, *Acercamiento a lo real. Textos y escenarios*, *op.cit.*, p. 189.

⁵ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 37.

⁶ Neveux se réfère ici à la réflexion de Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011.

⁷ Parmi le vaste réseau de sens, on peut remarquer à plusieurs reprises dans la pièce des passages questionnant aussi les logiques économiques du libéralisme et la soumission des corps à la rentabilité érigée en loi suprême («*Cuando uno entiende las leyes del rendimiento, y las aplica, se vive mejor*», par exemple). L'épaisseur sémantique n'est donc pas seulement tournée vers le passé mais questionne aussi les dynamiques du présent. Voir Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 36.

(l'extérieur hostile) peut faire écho à certains crimes de la dictature, comme les vols de la mort («*Pietro practica aviación, degusta té tibio y cuando vuelve de la recorrida, come masticables*»¹) ou l'appropriation de bébés («*Poncio adoptó cinco chicos*»²). Or ces résonances sont disposées à dessein pour créer une mécanique associative, et donc en définitive, réflexive, chez les spectateurs. Alors que le théâtre postmoderniste critiqué par Olivier Neveux cherche à éliminer toute distanciation dans la réception³, le théâtre de Beatriz Catani multiplie l'exposition des artifices (même si cela se conjugue avec des « capsules de réel »), comme à travers les nombreuses réflexions méta-artistiques (notamment autour de la photographie). En ce sens, même les passages les plus performatifs s'intègrent dans une réflexion sur les apparences et la représentation qui donne à cette dramaturgie une dimension baroque, une forme contemporaine de baroque performatif, où l'artifice est plus réaliste que jamais, tout en s'exposant comme artifice. Oscar Cornago va jusqu'à parler d'« allégorie baroque » pour caractériser la *Trilogía del fracaso* de Catani : «*podría ser entendida a modo de retablo alegórico en clave poética suspendido en el altar barroco de la historia argentina, vista desde los estertores de un siglo XX cuya historia parece no querer acabar, repitiéndose una y otra vez*»⁴. Loin de l'allégorie précisément chiffrée en vue d'un décodage rapide, la construction rhizomatique et la multiplication d'éléments hétérogènes garantissent, comme chez Bartís et beaucoup d'artistes de la nouvelle génération, la polysémie d'une œuvre qui n'en reste pas moins hautement signifiante. On n'est donc pas dans un « impérialisme des affects »⁵, tel que le dénonce Olivier Neveux, mais dans une construction rhizomatique du sens, qui n'en appelle que plus à la raison et à la réflexion. Tout comme le jeu avec le réel vient percuter la fiction, les affects ne sont que le premier impact d'une « théâtralité par contagion »⁶ qui cherche à résonner au long terme dans la subjectivité des spectateurs, et non pas seulement à les tétaniser momentanément sous la force hypnotique d'une image-choc. Contrairement au théâtre décrié par Neveux « où rien n'est cause de rien, où l'intensité est autosuffisante, sans référence, posée là, pour elle-même, par elle-même, sans histoire [...], indemne de toute socialité »⁷, les dramaturgies de post-dictature tissent de complexes écheveaux qui réouvrent l'histoire et proposent des pistes pour l'explorer. Néanmoins, comme dans le travail psychanalytique, cette exploration ne

¹ Beatriz Catani, *Cuerpos a-banderados*, *op.cit.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 44.

³ « Cette gamme émotionnelle semble prévenir tout écart qui tiendrait le spectateur à distance de ce qu'il voit. Il importe que le spectateur, à son tour, fasse corps, qu'il soit emporté et précipité. », Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 59.

⁴ Oscar Cornago, « Entre historia y naturaleza: la búsqueda de lo real », in Beatriz Catani, *Acercamiento a lo real. Textos y escenarios*, *op.cit.*, p. 253. Le critique espagnol s'appuie tout spécialement sur le concept d'allégorie baroque chez Walter Benjamin et Paul De Man.

⁵ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 47.

⁶ Voir le chapitre 9.

⁷ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 59.

saurait suivre un chemin tout tracé et doit accepter de se perdre dans les méandres d'un drame-rhizome, de se jouer sur le temps long de la rumination du spectacle et de la sédimentation de l'imaginaire. Si le réel est ce qui échappe au symbole (comme l'expliquait Lacan), rien de moins réel que les corps, les cadavres et les fluides chez Catani. Ainsi le jeu avec les rats vient-il systématiquement doubler symboliquement la situation dans laquelle se trouvent les personnages, tout comme la pendaison d'animaux morts annonce le dénouement tragique. Si les corps sont exhibés, ils ne sont donc pas pour autant « privés de toute projection imaginaire »¹ et emprisonnés dans leur existence organique, mais au contraire servent de points d'appui et d'enracinement concret pour le déploiement d'un vaste réseau de sens, dans lequel l'histoire est au premier plan. Loin de la « solitude sans histoire(s) des corps souffrants et atteints »², la poétique performative de la chair fraîche ou de la viande froide est une manière de « sémiotiser la défaite »³, c'est-à-dire de resituer justement les corps dans une histoire traumatique, alors même que le discours dominant, dans les années 1990, s'attache à le nier, et que l'essor de la société de consommation vante des corps triomphants à longueur de spots publicitaires. La dramaturgie de Beatriz Catani, laquelle a vu le militantisme de sa jeunesse broyé par la brutalité de la dictature, est tributaire de cette coupure, qui a complètement redéfini sa trajectoire vitale et artistique.

Ya conocemos las derivaciones de esta historia, y la forma en que ese proyecto fue vencido hasta la aniquilación... me sentí muy conmocionada, golpeada por todo esto, y me llevó un largo tiempo en el que no hacía nada, no podía trabajar, ni estudiar, nada... son años en blanco. Era como sobrevivir... Me sentía vacilante. Muy joven tuve que enfrentar la muerte de compañeros... Era sentir que uno no comprendía la realidad, que había sido despojado de su creencia, de su discurso...⁴

Si Catani ne conçoit plus le théâtre comme un instrument directement politique⁵, sa dramaturgie projette un moment historique dans lequel tout semble s'être effondré. Mais loin de se complaire dans cet immobilisme, le théâtre permet, au contraire, de le « sémiotiser », c'est-à-dire de le mettre à distance, pour tenter de se remettre en mouvement, de reconstruire quelque chose. L'importance performative des corps est là encore liée à ce besoin de retrouver une plénitude, une assise matérielle et un lien aux autres (plus qu'à la transgression des tabous), comme en témoignent ces propos de Beatriz Catani.

En el 89, con el grupo Teatro del Bosque, tuvimos la posibilidad de presentarnos en el Festival Internacional de Córdoba [...]. Y esa presentación fue un punto decisivo. Esas funciones, en el

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Voir Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre*, *op.cit.*

⁴ Beatriz Catani, «Una trayectoria en primera persona», *op.cit.*

⁵ Voir le chapitre 9.

marco del festival, con mucho público, en una sala alternativa, con la gente tan cerca, fue una experiencia física increíble para mí.

Sentí claramente que quería hacer teatro y ninguna otra cosa. Era la posibilidad de recuperar una sensación de plenitud después de mucho tiempo... [...] venía con un gran vacío, una fisura, un tiempo de duelos, de apenas seguir (de esa sensación como de «suspensión» de la vida) y de repente sentía una situación muy vital, nuevamente una gran conexión con los demás. Cuando militaba, cuando creía en ese proyecto común, sentía una felicidad más allá del compromiso intelectual, una felicidad física en esas movilizaciones, de ese cuerpo entero que va hacia algún lugar, de esa comunicación con el otro que no es el contacto personal, que es algo... un poco inexplicable, como una sensación de algo que te envuelve y te excede. Y sentirse así con otros es una sensación de mucha plenitud. Y a través del teatro volví a sentir algo de eso – me parece –, de esa comunicación física, de contactar con otros. Y sentí esa comunicación política del teatro como la recuperación de una vieja alegría.¹

Retrouver la mystique du militantisme dans l'intimité des corps exacerbée par la performance : loin du « libéralisme compassionnel »² décrié par Neveux, le théâtre devient pulsion de vie et métier où tisser du sens et du lien. Paradoxalement, il puise une force de régénération dans la refonte, post-moderne et hybride, d'une esthétique grotesque, se délectant, certes, de la putréfaction des corps, des sécrétions, des cadavres, d'une fascination pour la mort, mais pour pouvoir en tirer une forme de renaissance. Dans ce grotesque, le tragique de la condition humaine se fond avec le tragique de l'histoire argentine, mais pour être transcendé par le plaisir de la connexion des corps et du faire-ensemble. De ce fait, malgré leur dimension performative qui établit un lien avec certaines orientations de l'ensemble du théâtre occidental, les dramaturgies argentines de post-dictature articulent ces nouvelles tendances avec un contexte historique et social qui leur est propre, et qui leur donne un sens tout-à-fait spécifique. D'ailleurs, si certains dramaturges européens, comme Angélica Lidell ou Romeo Castellucci ont fait de « l'esthétique du risque » une constante de leur dramaturgie depuis des décennies, il nous semble qu'en Argentine, l'exhibition extrême des corps et de leurs fluides en tous genres s'inscrit surtout à un moment précis, autour de la fin des années 1990 et de la crise de 2001. Cela correspond à un moment où le travail de mémoire n'était pas pris en charge par les institutions, et surtout où, à la cassure de la dictature, venait s'ajouter un effondrement économique, politique et social qui ébranle alors les dernières assises identitaires³. Il n'est pas anodin que ce soit autour de ce deuxième événement traumatique pour le corps social que se cristallise le questionnement du réel au théâtre. S'il sert alors à peindre, dans un premier temps, un univers désolé et sans horizon, où les corps sont effectivement dégradés (charcutés ou profanés), on observe peu à peu, après la crise de 2001, une forme de débouchage des univers fictionnels, et une réorientation de l'expérimentation théâtrale avec le réel vers des dramaturgies travaillant sur des processus de liaison, plutôt que de fragmentation et

¹ *Ibid.*

² Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 61.

³ Voir le chapitre 9.

de déliaison. La trajectoire artistique de Beatriz Catani témoigne de cette évolution puisqu'après la *Trilogía del fracaso*, elle se tourne vers d'autres types de dramaturgie, comme les biodrames¹ ou l'intimité du théâtre à domicile², dans lesquels la théâtralité performative n'est plus tant fondée sur le choc et la transgression, mais sur la complicité, le partage et la communion.

B. La fin des utopies ou l'ère de l'amputation : El Saludador (1999) de Roberto Cossa

Si le motif de la coupure est amplement travaillé par les nouvelles générations, c'est un thème que l'on retrouve également chez des dramaturges consacrés, dans des pièces écrites précisément à cette même période, autour de la crise de 2001. Alors que l'on insiste toujours sur le fossé infranchissable qui sépare les générations du théâtre indépendant, il nous a semblé intéressant de signaler ce point de contact thématique autour du charcutage familial. Car après la période creuse ayant suivi l'essoufflement des cycles *Teatro Abierto*, les dramaturges qui en étaient les protagonistes continuent à écrire et occupent même une position privilégiée dans le champ théâtral³. Or eux aussi se retrouvent dans les années 1990 face à un contexte social et historique complexe, où la déchirure de la dictature et les politiques néolibérales ont poussé le pays dans une situation inédite, au bord de l'effondrement⁴. Et si beaucoup de ces dramaturges travaillent amplement la question de la mémoire de la dictature, ils n'ont pas renoncé pour autant à penser le présent. Alors que les figures d'oppression et les messages cryptés ont disparu avec la dictature, l'ère du désenchantement et de la précarité généralisée ne semble pas ouvrir la possibilité d'une reprise des combats d'avant la Junte. Chronique d'un impossible retour triomphant du peuple en marche – comme celui des *murga* chorales attendant le retour de Perón dans *El avión negro* (1970)⁵ –, à l'heure d'un péronisme libéral et télégénique incarné par Carlos Menem, les dramaturges « classiques » ajustent aussi leur production théâtre à cette nouvelle réalité. Par conséquent, les paysages de la déliaison ne sont pas l'apanage des nouvelles générations. Mais si on peut repérer un certain nombre de convergences thématiques (notamment avec ce motif de la coupure dans la famille, archétypal de la période post-dictatoriale), le traitement dramatique y est sensiblement différent, comme nous proposons de l'étudier brièvement à travers la pièce de Roberto Cossa intitulée

¹ Voir le chapitre 11.

² Voir le chapitre 9.

³ Pendant la période alfonsiniste, beaucoup occupent même des postes à responsabilité dans le monde de la culture, comme Carlos Gorostiza, à la tête du Ministère de la Culture jusqu'en 1986, ou Pacho O'Donnell qui est Secrétaire à la Culture de la ville de Buenos Aires. Voir Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 119-120.

⁴ Voir le chapitre 9.

⁵ Voir le chapitre 6.

*El Salvador*¹, écrite puis créée en 1999, au Teatro San Martín, où le motif du charcutage est décliné sous l'angle de l'amputation.

El Salvador est l'histoire du retour au foyer familial d'un militant internationaliste aguerrri, s'étant frotté à toutes les révolutions du monde, des zapatistes au Viêt-Cong, en passant par les mouvements de libération de la Palestine. Ce personnage éponyme, surnommé « le Salueur » parce qu'il a passé sa vie à saluer ses camarades du monde entier, fait donc irruption un beau jour, après des années d'absence, dans la vie de Marucha, sa femme si longtemps délaissée, et de Vicente, son fils qu'il lui a donc laissé le soin d'élever toute seule. Alors que les pièces des nouvelles générations sont profondément marquées par l'absence des pères, Roberto Cossa thématise ici directement cette problématique du vide laissé par la génération militante (décimée physiquement, mais aussi symboliquement par la dictature) et de la fracture générationnelle qui en découle. Tout en assumant résolument le point de vue des pères (et c'est là une des caractéristiques du théâtre de post-dictature de Cossa, que l'on retrouve aussi dans *Años difíciles*², par exemple), la pièce en fait un examen critique à travers le démembrement littéral du protagoniste et un humour corrosif qui ne laisse personne indemne.

Alors que *El avión negro* projetait l'espoir des jeunes générations des années 1970 face au probable retour de Perón, figure politique paternelle par excellence, *El Salvador* dramatise le décalage irrémédiable entre un père incarnant une vision du monde révolutionnaire révolue, et sa famille qui a dû faire un *aggiornamento* idéologique, mais surtout pragmatique (face à la précarité) radical. Ainsi, dès l'exposition, les retrouvailles que le père espérait spectaculaires et fusionnelles révèlent en réalité l'irrémissible distance qui s'est creusée entre les uns et les autres, entre deux visions du monde et deux périodes historiques (rappelant l'avant et l'après dictature). Alors que le Salueur imagine retrouver son petit garçon («(Grita.) ¡Vicentico...! ¡Vicenti-qui-co...! ¡Vicenti-qui-qui-co...!»³), pour lequel il a acheté un jouet pour enfant de cinq ans, il découvre un jeune homme d'une vingtaine d'années qui ne le reconnaît pas et avec lequel il n'a rien en commun :

Marucha: Es tu padre.

Saludador avanza hacia Vicente, profundamente conmovido.

Saludador: (*Retórico a pesar suyo.*) Vicente, hijo mío... Cómo has crecido.

¹ Roberto Cossa, *El Salvador*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000. Créée en juin 1999 au Teatro San Martín dans une mise en scène de Daniel Marcove, la première publication de cette pièce s'est faite en France (dans une version bilingue), par l'intermédiaire d'Eva Golluscio, à laquelle l'auteur avait remis une copie dactylographiée du manuscrit dès août 1999.

² Roberto Cossa, *Años difíciles*, in *Teatro 5*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999. La pièce a été créée, dans une mise en scène de José María Paolantonio à la Sala Carlos Carella en 1997, avec Pepe Soriano et Ulises Dumont (les deux acteurs ayant successivement incarné la Nona au théâtre en 1977, puis au cinéma en 1979) dans les deux rôles principaux.

³ Roberto Cossa, *El Salvador*, *op.cit.*, p. 74.

Saludador abraza a Vicente que se deja manosear por un hombre evidentemente desconocido.
 Saludador: (*Entre llantos.*) Vicente... Mi pibe... Cómo me gustaría que te conociera el subcomandante Marcos. [...]
Tiempo. Vicente está sorprendido. [...]
 Vicente: ¿Es mi padre?
 Saludador: ¿Sabés que me dijo Olof Palme el día antes de su muerte? «¿Y cuándo voy a conocer al Vicentico?». Cómo me hubiera gustado que te conociera Olof Palme.
 Marucha: (*Está a punto de matarlo.*) ¡Por Dios...!
 Vicente: (*a Saludador.*) ¿Quién es Olof Palme? [...]
 Saludador: Fue un pacifista... Primer ministro de Suecia. Y charlando, charlando...
 Vicente: ¿Estuviste en Suecia?
 Saludador *hace un gesto como diciendo* «¿Qué me preguntás?».
 Marucha: ¡Vicente!
 Vicente: Dicen que en Suecia hay buenas oportunidades para los jóvenes...¹

Rien que la différence de registre entre le lyrisme exalté d'un père, qui parle au conditionnel passé dans des phrases exclamatives pleines de certitudes, et l'indifférence dubitative d'un fils, dont les répliques sont sensiblement interrogatives ou se font l'écho des convictions des autres («*Dicen que*»), entérine une coupure générationnelle que rien ne pourra résorber. Ce premier échange laisse également entrevoir le décalage entre les préoccupations des personnages : les ambitions révolutionnaires (toujours tournées vers le passé) du père, et la modeste ambition du fils de saisir des « opportunités » pour sortir individuellement d'une précarité dont le Salueur ne semble pas faire cas. La deuxième ligne de fracture, dans le système des personnages, est ainsi celle qui oppose Marucha à son ancien compagnon. Car pendant que le Salueur parcourait le monde pour l'autodétermination des peuples, elle, devait lutter chaque jour pour joindre les deux bouts et élever son fils :

Marucha: Cuando una pasó los cuarenta y no tiene el futuro asegurado... ¿Qué difícil que es la vida, señora! Los hijos todavía dependen de uno... Cuando son chicos... vaya y pase. Son chicos. Y una es joven. Y uno los mira jugar y se pregunta ¿qué será de ellos? Cuando entran en la adolescencia una empieza a ponerse nerviosa... ¿Qué será de nosotros? Hasta que llega el día en que la pregunta es una, sólo una: ¿Qué será de mí?²

Tout au long de la pièce, la fracture familiale se greffe ainsi à la fois sur un axe générationnel et sur un axe de genre, qui apporte une nuance critique au triste bilan des révolutions ratées, et évite le glissement vers ce qui pourrait être une simple déploration du temps béni des utopies. Bien qu'il y ait une critique évidente du nouvel ordre néolibéral, dans lequel les grandes promesses d'émancipation ont été remplacées par de modestes ambitions carriéristes ou l'espoir d'une maigre augmentation,

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 104.

Cossa développe aussi, avec humour, une véritable réflexion générationnelle autocritique, dont l'un des aspects les plus intéressants est peut-être aussi cette réflexion sur la condition féminine.

Marucha: ¡Callate, vos! Que yo soy la que se banca esta casa... La que mantiene un hijo... ¡Tu hijo! ¿Me oíste? ¡Tu hijo! ¡La que se pela el culo acá soy yo! ¡Así que la que decide aquí soy yo!

Marucha se vuelve hacia el público.

Marucha :¿Ustedes se dan cuenta de lo que significa ser mujer en este mundo?¹

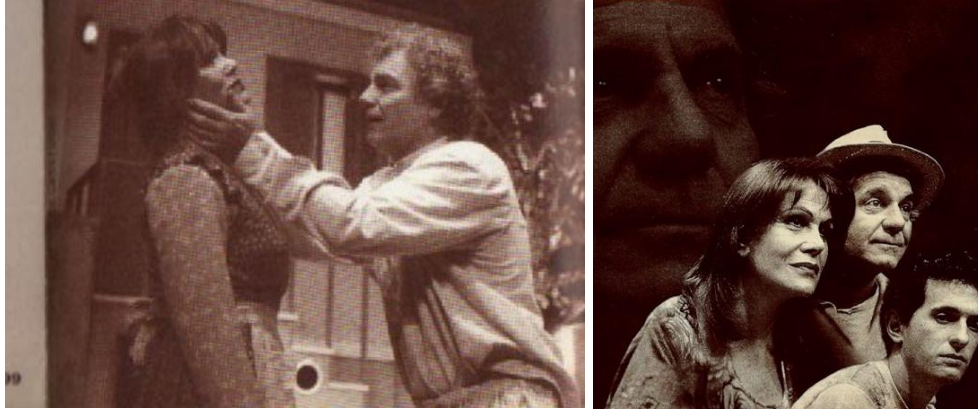


Figure 64 - El Salvador de Cossa au Teatro San Martín (1999)²

Tout en prenant acte d'un changement de paradigme inquiétant, Roberto Cossa, contrairement à une certaine rhétorique dominante chez ses pairs, se garde ici de porter un simple jugement moral sur les nouvelles générations « dépolitisées », et propose une situation relativement nuancée (tout en s'insérant le genre du *grotesco criollo*³), qui fait un état des lieux de la fracture sociale, sans se poser en vieux sage donneur de leçon. Père et fils suivent ainsi, dans la fable, deux trajectoires parallèles tandis que le moteur de l'action fonctionne sur le principe de la répétition-variation d'une mécanique comique, telle qu'on a pu la voir déjà dans *La Nona*⁴. D'une part, Vicente est poussé par sa mère à « progresser » dans l'entreprise Balestrini, ce qui est prétexte à un véritable parcours d'apprentissage (satirique) du libéralisme (avec ses jalons obligatoires : l'embauche, l'entretien annuel, la demande d'augmentation, etc.), où les théories révolutionnaires et les tactiques de guérillas ont été remplacées par des calculs stratégiques sur la meilleure manière d'attirer l'attention de son patron :

Marucha: ¡Me equivoqué! Ésa no es la estrategia. De una u otra manera te mostrás como un necesitado. Y vos ya pasaste la etapa del necesitado. Ahora sos un ambicioso. (*Tiempo.*) Oíme... Cuando esta tarde pase junto a tu escritorio no le digas «quiero que me reciba». Nasa de eso. Decí en voz baja, pero que te oiga bien : «¡Diez mil dólares!». ¿Me entendiste? No hablés... Mascullá . (*Dispara la frase.*) ¡Diez mil dólares!

¹ *Ibid.*, p. 122.

² Source : Teatro San Martín

³ Ce ne sont pas les personnages qui sont nuancés (pas de contours psychologiques dans le grotesque), mais la situation, qui permet de greffer une réflexion politique sur un système de personnages caricaturaux et une esthétique grotesque, à la manière du *gestus* brechtien.

⁴ Voir le chapitre 8.

Vicente: (*Curioso.*) ¿Diez mil dólares?

Marucha: (*Lo corrige para explicarle el tono cortante.*) ¡Diez mil dólares! En tono firme, ambicioso... Pero que sólo te escuche el señor Balestrini. Cómplice. ¿Me entendiste? Ambicioso y cómplice. Lo vas a excitar y te va a dar la entrevista.¹

D'autre part, le Salueur est par trois fois expulsé hors du patio familial (littéralement jeté par-dessus le mur, après diverses manipulations de Marucha²), suite à quoi il revient à chaque fois, après une nouvelle ellipse et de nouvelles pérégrinations révolutionnaires, et surtout après avoir subi une amputation dont l'explication est toujours rocambolesque.

Saludador: ¡Un patadón de un talibán! Jugamos un partido a beneficio de la asociación de ayuda de los moribundos de Biafra. ¡Una hermosa idea! Los pobres ayudando a los moribundos. Yo pedí jugar por los moribundos... Bué... Íbamos empatados uno a uno y faltaba un minuto... Entré al área, me saqué de encima al líbero... se la pasó por encima de la cabeza al arquero y cuando iba a colocarla en el ángulo... ¡¡Paaa...!! El marcador central... Un talibán ortodoxo, se me tiró con los botines de punta. Me arrancó la pierna. ¡Carajo! ¡Cómo pegan los talibanes!³

La première fois, il lui manque un bras («*por encima del muro aparece El Saludador. Se desliza con mucho esfuerzo. Le falta un brazo*»⁴), la deuxième fois, une jambe («*Por el muro aparece la cabeza de El Saludador. Se advierten los esfuerzos por ingresar al patio. Ya sabemos que le falta un brazo. Ahora comprobamos que también le falta una pierna. Se desliza penosamente hasta llegar al patio*»⁵), et la troisième fois il n'est plus qu'un homme tronc borgne, qui se déplace dans une petite carriole : «*Parte del muro se derrumba y entre los escombros avanza el torso de El Saludador montado sobre un carrito. Le faltan las dos piernas y los dos brazos y tiene un parche negro sobre un ojo*»⁶. La figure paternelle est ainsi physiquement et symboliquement amputée : en l'espace de quelques rebondissements, le Salueur passe de l'aura d'un Che Guevara à l'incapacité larvaire d'un personnage beckettien. Sans jambes pour parcourir les cinq continents, ni bras pour saluer ses camarades, il est dépossédé de son rôle et de sa place dans le monde et se voit réduit à amuser le voisinage en saluant de la tête ou en racontant ses boniments : «*Vicente: Ahí lo dejé. Charlando con los vecinos. Les está explicando cómo hicieron en los Países Bajos para terminar con el problema de la caca de los perros*»⁷. Si le fils ne finit pas grabataire et réussit à « avancer » dans l'entreprise paternaliste du Señor Balestrini (le patron remplaçant ainsi le révolutionnaire au panthéon des figures tutélaires), sa trajectoire est en fait parallèle à celle du père, et culmine par une auto-mutilation économique et

¹ *Ibid.*, p. 107-108.

² La première fois, elle lui demande de cueillir un citron dans l'arbre de la cour et en profite pour le pousser par-dessus le mur, la seconde fois elle l'accule contre l'enceinte sous prétexte d'ébats sexuels, et la troisième fois, aidée de Vicente, elle feint de le porter aux nues pour mieux le catapulter à l'extérieur.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷ *Ibid.*, p. 136.

symbolique, quand il propose de lui-même de diminuer son salaire de moitié, faute de comprendre les bases conceptuelles du salariat (vente de la force de travail et génération d'une plus-value) :

Vicente: Al principio me recibió frío. «¿Qué quiere jovencito? Hable rápido. Tengo poco tiempo». Así me recibió. Pero en cuanto le dije: señor Balestrini, tengo diez mil dólares para usted, se aflojó. Y me dijo: «Era hora que lo reconocieras. Ésa es tu plusvalía, Vicente».

Marucha: (*Desconcertada.*) ¿Cómo plusvalía? ¿El señor Balestrini dijo plusvalía? Me estás mintiendo. Los patrones no dicen plusvalía. (*La indignación no le permite hablar.*) Fuiste vos el que... tu padre... tu padre...

Vicente: ¡Dijo plusvalía, mamá! Dijo plusvalía y se echó a llorar.

Marucha: ¿El señor Balestrini lloró?

Vicente: Como un chico. Después me abrazó... y me dijo... «Gracias, Vicente. Gracias pibe». Pero no puedo aceptar tus diez mil dólares. Con cinco mil me basta.

Tiempo.

Marucha: ¿Y eso qué quiere decir?

Vicente: ¡Se rebajó la plusvalía, mamá! ¡Se rebajó la plusvalía a la mitad! ¿Te das cuenta? Desde el mes que viene cobro la mitad del sueldo. Y ahí fue que me abrazó muy fuerte. Y me dijo: «Gracias, Vicente. Gracias, pibe».¹

Derrière un comique de situation désopilant, la pièce traduit très bien le « nouvel esprit du capitalisme », à l'heure du management positif, tels que les décrivent, en la même année 1999, Luc Boltanski et Ève Chiapello². Alors que les concepts posant clairement la situation sociale et salariale en termes de conflit sont relégués au cimetière du démodé, les hiérarchies sont gommées pour une organisation supposément horizontale du travail où tous les rapports de force sont aseptisés sous un lexique positif : les salariés deviennent des « collaborateurs », le travail s'échelonne en « projets » (qui se substituent de fait à un projet collectif d'émancipation) et la lutte syndicale se dilue dans le « dialogue social ». Face à cette puissance d'absorption des aspirations sociales – qui se joue essentiellement sur le terrain du langage, comme l'a très bien compris le nouveau management – les discours critiques traditionnels (notamment le marxisme et ses variations) s'en trouvent considérablement affaiblis³. Or cet effacement du conflit, par une naturalisation linguistique de l'exploitation, un escamotage langagier des rapports de force et une pseudo égalité entre tous, est exactement ce que dramatise la pièce de Cossa à travers la trajectoire professionnelle de Vicente :

Marucha: [...] ¿Vicente? Está contento. El señor Balestrini renunció totalmente a la plus valía. Y además lo nombró socio. Construyó unos galpones enormes, con techos de chapa... Y ahí almuezan los diez mil socios de la distribuidora. Y el Vicente está entre ellos. Todo está bien.⁴

¹ *Ibid.*, p. 126.

² Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, 2001.

³ *Ibid.* Nous reprenons l'ensemble de ces idées à l'ouvrage de Boltanski et Chiapello.

⁴ Roberto Cossa, *El Salvador*, *op.cit.*, p. 138.

Le *grotesco criollo*, toujours à la pointe de la dissection des discours¹, semble le genre idoine pour mettre à distance ce grand remplacement de la lutte des classes par une lutte des places (à la cantine, comme dans l'entreprise et dans la société). De fait, la coupure entre le Salueur et sa famille se joue aussi sur le plan du langage : alors que ce dernier parle de «*plus-valía*»², de «*burguesa*»³ et de «*delegado gremial*»⁴, Marucha élève son fils dans l'art de « l'ambiguïté », clef de la réussite dans le nouveau monde de la convivialité entrepreneuriale («*No hay caso, el mundo pertenece a los ambiguos. ¡Es así!*»⁵). Dans ce paradigme de la précarité sans alternative, les grands discours épiques et lyriques du Salueur ne sont plus que matière à rire, vestiges grotesques (comme son corps amputé) d'une époque révolue :

Saludador: Iba a volver... Tenía el pasaje... pero el avión hizo escala en México y se me dio vuelta todo. (*Recuerda.*) ¡¿Cuántos son los zapatistas, subcomandante Marcos?! Quiero abrazarlos a todos. Uno a uno. Miles y miles... en medio de la selva Lacandona. (*Hace el gesto de abrazar, soltar, abrazar, soltar.*) Y siempre pensando, «cómo me gustaría que estuvieran la Marucha y el Vicentico». [...]

Marucha: Hubo días en que no teníamos para comer.⁶

La gestualité mécanique des embrassades imaginaires en série annonce le futur d'homme-machine du Salueur sur son charriot, suite aux amputations. Une fois amputé de tous ses membres, même lui finit par mettre à jour son logiciel idéologique, à la manière du péronisme des années 1990 (après la grande amputation des secteurs les plus radicaux, par la chirurgie répressive de la Junte), avec la bénédiction de la gauche européenne :

Saludador: Se acabaron las aventuras. Se acabaron los viajes. Quiero estar en mi casa, con mi familia. [...] No sabés lo que me costó decidirlo. Busqué consejo... consulté a los sabios... [...] Finalmente lo hablé con el camarada Massimo d'Alema. ¿Se acuerda, camarada, de aquel encuentro de los trabajadores mineros en Bulgaria...? ¿Se acuerda que usted gritó: «la propiedad privada es un robo»? Me siento muy mal, camarada. Añoro mi pequeña casita... ¿Soy un miserable por eso? «Por favor, camarada», me dijo Massimo d'Alema... «No nos referíamos a la casa propia... Hasta te diría que tampoco a la casa de fin de semana... El robo empieza del *country* en adelante». ¡Marucha!... ¡Se terminó la era del bonachón internacional!⁷

Cette relativisation de la propriété privée prête à rire, mais se fait aussi l'écho des dynamiques de fragmentation urbaine liées au développement des quartiers privés (*countries*) dans une société de plus

¹ La marque de fabrique du grotesque, outre la déformation des corps, est un travail sur le langage qui prend racines dans la langue bariolée des immigrants du début du XX^e siècle. Voir le chapitre 9.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 102.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁷ *Ibid.*, p. 132.

en plus polarisée¹. Même si toute l'intrigue est mise au service d'une comédie rythmée, loin du réalisme social des premières pièces de Cossa, la dimension socio-politique est assez évidente. À l'heure du néolibéralisme triomphant, l'amputation du Salueur reprend le motif du charcutage familial pour incarner la fin des utopies et l'ère du désenchantement. Comme les nouvelles générations, Cossa « sémiotise la défaite »² à partir de l'image de la coupure, mais depuis le point de vue des pères. Alors que la vision du monde endeillée des générations de post-dictature est embourbée dans un présent sans passé ni avenir, celle de Cossa accuse aussi une rupture radicale, mais la resitue sur un temps long, entre les luttes passées en amont et la perspective d'une recomposition à venir, comme le suggère le dénouement de la pièce.

Marucha: Se va a quedar y vamos a vivir los tres juntos.

Vicente: ¿Pero por qué, mamá?

Marucha: Porque sí. ¿Por qué la gente se casa...? ¿Por qué tienen hijos...? ¿Y por qué viven juntos? La vida es así. Nacimos para vivir en familia.

Vicente: Mamá... Nosotros no vamos a ser nunca una familia.

Marucha: (*Se interroga a sí misma.*) ¿No somos una familia? (*Tiempo.*) Tenés razón. (*Se queda pensando hasta que dice con toda naturalidad.*) Hagamos una cooperativa entonces.

Vicente: ¿Una cooperativa?

Marucha: Y sí... La casa es de él... vos aportás el sueldo... yo el trabajo doméstico... (*Convencida.*) Hijo: ¿no te das cuenta? Somos una cooperativa. Podemos vivir juntos muy bien.³

Cette recomposition familiale sous la forme d'une « coopérative » permet la résurgence et la réappropriation d'un mot qui n'est certainement pas dans le dictionnaire du néo-management (et que Vicente d'ailleurs ne connaît pas). Si la répartition du travail en termes de genre n'est pas très révolutionnaire⁴, cette restructuration du vivre-ensemble familial clôt la pièce sur une note positive, affichant une confiance en la nature sociale de l'homme («*Nacimos para vivir en familia*») et en la puissance de cicatrisation du corps social («*Podemos vivir juntos muy bien*»). La différence de perspective entre Cossa et les générations de post-dictature est que le premier dramatise une forme de continuité historique, même si elle est hachée, alors que les jeunes artistes disent un embourbement sempiternel dans le présent sans racines passées ni horizon futur. Cet écart dans la vision du monde

¹ Voir le chapitre 9.

² Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit.

³ Roberto Cossa, *El Salvador*, op.cit., p. 136.

⁴ Malgré la réflexion sur la condition féminine citée précédemment, le personnage de Marucha peine tout-de-même à s'émanciper de clichés traditionnels (qui ne sont pas mis à distance par le grotesque), tout comme certains aspects de l'intrigue (notamment autour des besoins sexuels du seul personnage féminin) donnent lieu à des passages très peu avant-gardistes en termes de vision des femmes. Cela est d'autant plus perceptible en 1999 que certains (et surtout certaines) dramaturges des nouvelles générations (comme Beatriz Catani et Romina Paula) travaillent précisément, dans leurs spectacles, la question du genre, d'une vision du monde féminine, d'un redéploiement des corps féminins, et d'une transformation des imaginaires du féminin. Voir notamment *Fauna* de Romina Paula, op.cit.

explique sans doute en partie le contraste entre les traitements dramatiques du motif de la coupure et de l'amputation. À rebours des « dramaturgies du retour » où l'impossible recomposition du passé charcute le flux dramatique, la pièce de Cossa est plutôt un « drame du retour ». Il n'y a pas de passé traumatique et secret qui fait retour de manière fragmentaire pour perforer et désarticuler le drame, mais c'est un personnage incarnant le passé, le Salueur, qui fait littéralement retour dans l'intrigue. En ce sens, le charcutage n'opère pas dans la forme dramatique, mais à l'intérieur du drame, par les amputations successives du protagoniste. Le passé est certes mis à distance par le rythme effréné de la satire (qui évite le ton mélancolique), mais il n'est pas forclos, impénétrable et mystérieux. Bien au contraire, les répliques du protagoniste (qui ne tarit pas sur ses exploits aux côtés de Mère Thérèse, Fidel Castro ou encore Yasser Arafat) tiennent plus de la logorrhée verbale héroï-comique que du « dialogue errant », caractéristique des « dramaturgies de la crypte »¹. Même si Marucha essaie par trois fois de se débarrasser de ce « revenant », tout comme les sœurs de *Cuerpos a-banderados* tentent de se défaire du corps d'Oli, le motif du retour d'un passé encombrant reste circonscrit à la surface de l'intrigue et ne perfore pas les organes du drame. Or ce qui prémunit le drame de la désintégration, c'est une vision du monde dans laquelle la coupure de la dictature n'est pas un point de départ matriciel au-delà duquel il n'y a rien (comme dans la vision du monde endeuillée des nouvelles générations) : c'est un jalon après lequel rien ne sera plus pareil, mais qui reste pris dans une maille historique au long cours. À l'inverse de l'affirmation d'Ignacio Apoco «*el mundo tiene veinte años*»², le Salueur déroule l'interminable liste des combats du XX^e siècle, à l'aune desquels Cossa nous propose de regarder un présent désenchanté.

Cette chaîne historique qui se maintient, malgré toutes les coupures, se traduit, en termes esthétiques, par l'inscription de cette comédie dans l'héritage populaire du *sainete* (par son rythme effréné et le choix de l'espace scénique du patio) ainsi que du *grotesco criollo* (pour les thèmes – précarité, pauvreté, échec individuel mais aussi collectif –, la critique sociale et le traitement des corps). Alors que les dramaturgies de post-dictature situent souvent leurs actions infra-dramatiques dans des espaces asphyxiants ou dégradés, on retrouve ici la tradition du théâtre de patio, typique du *sainete*, avec une scénographie relativement réaliste, même si l'intrigue, elle, ne l'est pas. La choralité du *conventillo* est réduite au triangle familial, afin de souligner (dans la fable comme dans le système des personnages) le resserrement des liens sur le privé, à l'heure où l'internationalisme n'est plus de mise et où le lien social est en berne. Là encore l'amputation des membres supérieurs, servant à saluer et embrasser son prochain, se projette dans la substitution du traditionnel patio collectif par celui d'une

¹ Voir l'analyse de *El corte* de Ricardo Bartís, dans ce chapitre.

² Voir « Estampes de l'effondrement », dans ce chapitre.

maison privée. Néanmoins, à la fin de la pièce, se dessine un deuxième espace extra-scénique (autre que l'entreprise), celui du quartier avec sa sociabilité conviviale de voisinage, qui réintroduit ainsi partiellement dans l'intrigue cette composante collective fondamentale du *sainete*¹ : «*lo que a él más le gusta es salir a la vereda y mirar la calle. En el barrio ya es famoso y los vecinos lo quieren mucho. ¡Viera cómo lo quieren! Dicen que les alegra la vida*», raconte Marucha.



Figure 65 - L'espace scénique du patio dans *El Salvador* (version de 1999 au San Martín)²

Par ailleurs, le déroulement assez classique de l'intrigue, selon un principe de répétitions-variations comiques (non pas comme les répétitions rhizomatiques des dramaturgies du retour, mais selon la logique circulaire du *running gag*) s'accompagne de passages où Marucha, qui tire les ficelles du drame, s'adresse directement au public pour commenter l'action et offrir un contrepoint idéologique aux souvenirs du Salueur (entre ses deux parents, incarnant passé révolutionnaire et présent libéral, Vicente ne prend jamais vraiment la parole, ce qui est également la marque d'un théâtre adoptant un point de vue différent de celui des nouvelles générations³). Mais ces adresses directes de Marucha n'ont pas pour fonction de sortir le spectateur de l'intrigue, mais de renforcer une complicité comique (étant entendu que le comique suppose déjà une forme de distanciation)

Marucha: [...] (*Luego se dirige al público.*) Me salió lineal. Es tal como lo ven. ¡Es así! Usted no puede sospechar nada de él. Directo. No sugiere nada. Todos los días le digo... Conseguí una entrevista con el señor Balestrini. Tenés que pedirle un aumento de sueldo. ¿Cuánto hace que trabajás para él...? Ya es hora de que te aumenten el sueldo. Con lo que ganás, no alcanza. (*Como si alguien del público le hablara.*) ¿Cómo, señora? ¿El padre...? ¡Qué sé yo! Vaya a saber por dónde anda. Lo mandé llamar diez veces...⁴

¹ Sur ce point, voir le chapitre 3.

² Source : Teatro San Martín

³ En ce sens, la pièce de Cossa ne tombe pas dans l'écueil de ce qu'Elsa Drucaroff appelle la « voix ventriloquisée », mettant dans la bouche de personnages jeunes, un discours reflétant une jeunesse dépolitisée, qui dépossède cette génération de sa propre voix et lui prête une vision du monde qui n'est pas la sienne. Voir Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit., p. 101.

⁴ Roberto Cossa, *El Salvador*, op.cit., p. 92.

Par conséquent, ces passages n'interrompent pas vraiment le flux dramatique, mais au contraire s'y ajustent parfaitement (avec une continuité thématique et stylistique rigoureuse), et rythment le passage du temps et la répétition du cycle comique retour-expulsion-amputation.

Mais le thème du charcutage, s'il n'empoisse pas la structure du drame, entrave néanmoins très concrètement la mobilité du comédien incarnant le Salueur. Si le *grotesco criollo* (et le néogrotesque à partir des années 1970¹) est coutumier d'un travail sur les corps déformés, animalisés ou réifiés, *El Salvador* exige du comédien protagoniste des contorsions proches de la performance. En effet, pour figurer l'amputation progressive des membres, celui-ci doit replier son bras, puis sa jambe, de manière à ce que coude et genou puisse s'apparenter à des moignons, comme on peut le voir sur les photos ci-après d'une mise en scène française de la pièce, par Ludovic Mathiot et la Compagnie des Passeurs de Mondes, en 2016 à Fontaine-lès-Dijon. Cette position extrêmement contraignante bride les mouvements du comédien et donne une épaisseur corporelle à la métaphore de l'amputation. Les acrobaties que le texte prévoit pour le personnage (par trois fois passés par-dessus le mur du patio) permettent de mettre en relief la difficulté à se mouvoir d'un corps qui devient peu à peu le reliquat d'une anatomie charcutée. Par ce devenir-résidu d'un corps mutilé, la pièce s'inscrit pleinement dans le vaste champ sémantique de la coupure familiale, même si son traitement dramatique témoigne ici d'une autre vision du monde que celle des générations de post-dictature.



Figure 66 - Le Salueur dans une mise en scène de Ludovic Mathiot en 2016²

¹ Voir le chapitre 8.

² Source : La Scène Fontainoise

C. *Couteau, boulot, dodo : théâtralité ludique et architecture du vide dans La escala humana (2001) de Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian*

«Si uno comienza por permitirse un asesinato pronto no le da importancia a robar, del robo pasa a la bebida y a la inobservancia del día del Señor, y se acaba por faltar a la buena educación y por dejar las cosas para el día siguiente»
Thomas de Quincey, *Del asesinato como una de las bellas artes*¹

Au tournant des années 2000, sous l'impulsion de la deuxième génération d'artistes de post-dictature, dont certains s'étaient regroupés dans le groupe Caraja-ji en 1994, une part des expérimentations théâtrales s'accommodent progressivement d'une forme de retour en grâce de l'écriture théâtrale, mais conjuguée au travail sur le plateau². Pour autant, ils ne renouent pas avec le type de textualité réaliste, néogrotesque ou engagée comme celle que nous venons d'étudier chez Roberto Cossa, mais s'attachent au contraire à faire un théâtre volontairement « irresponsable ». Si l'amputation signifie clairement la fin des utopies dans *El Salvador*, les jeunes dramaturges de la fin des années 1990 cherchent, eux, à amputer le théâtre du binôme signifiant/signifié. Pour ce faire, ils vont explorer, désolenniser et déconstruire tous les genres traditionnels, en les hybridant avec de nouveaux formats génériques, eux-mêmes tournés en dérision, notamment ceux issus de la culture populaire, considérés comme frivoles ou de peu de qualité artistique : séries télévisées en tous genres (*telenovelas* mélodramatiques, séries policières, *sitcoms* et *disfunctional TV family*³), cinéma gore, films d'horreurs, etc. Ces territoires de la pop-culture ouvrent de nouvelles pistes prolifiques pour travailler les motifs de la coupure et du charcutage et, par ce biais, les resémantiser, malgré la mise au pilori du signifiant et du vouloir-dire.

C'est ce que nous allons analyser tout particulièrement chez Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian à partir d'une pièce qu'ils ont écrite collectivement : *La escala humana*, créée en

¹ Cet extrait de l'œuvre de l'écrivain anglais Thomas de Quincey était cité sur le programme distribué aux spectateurs de *La escala humana* au Teatro Callejón.

² Voir le chapitre 9.

³ Voir le chapitre 1 sur ces origines télévisuelles de la « famille dysfonctionnelle ». S'il n'est pas pertinent d'appliquer cette catégorie à toute création théâtrale ou culturelle traitant de la famille, cela désigne bien un format de genre particulier à la télévision. Il s'agit de « *sitcoms* » (comédies de situation au format TV) mettant en scène des familles où chaque membre incarne un stéréotype, ce qui crée des situations conflictuelles et comiques. Voir en Argentine *Casados con hijos* ou *Los Iturraldes*, en France *Scènes de ménage*, et dans les grands succès internationaux *Cosby show*, *Malcolm* ou encore *Une nounou d'enfer*.

2001 au Teatro Callejón à Buenos Aires¹. Tout en parodiant des scènes de genre et en tissant un écheveau dramatique délirant, cette construction humoristique de la confusion, du chaos, du non-sens et de la violence débridée peut être mise perspective avec le contexte de post-dictature et la débâche des années 2000-2001. Sans que l'on puisse imputer aux dramaturges quelque métaphore que ce soit, le jeu vertigineux sur le vide auquel ils se livrent dans *La escala humana* projette tout-de-même une vision du monde tributaire du contexte socio-historique. Si l'on ne retrouve plus l'obsession pour le passé venant trouser constamment le présent dramatique (caractéristique de la perspective endeuillée des dramaturgies de la crypte), l'élaboration labyrinthique d'une mécanique dramatique tournant à vide relève encore de la normalisation du chaos, d'une absence de repères, d'un agencement travaillant sur le fragment, la lacune et l'incomplétude, qui nous semblent caractéristiques des dramaturgies de la déliaison pendant la post-dictature. Alors que la pièce de Cossa dramatisait la fin des utopies, celle de Daulte, Spregelburd et Tantanian en prend acte autrement, en faisant du vide et de l'aberration un principe de structure. Autrement dit, en faisant du théâtre *à partir de* l'effondrement du sens (et non plus *sur* cet effondrement), les trois artistes s'inscrivent aussi dans une forme de poétique des ruines (jouant ici sur les débris des codes de genre), tout en affirmant une théâtralité ludique, où le lien entre la scène et la salle, plus horizontal que chez Cossa, se fonde sur la contagion d'un rire désacralisant et sur un jeu labyrinthique de fausses pistes où la seule chose à comprendre semble être qu'il n'y a rien à comprendre. Cette dernière escale dans les paysages de la déliaison théâtrale marque l'aboutissement d'une dynamique générale de désolennisation des contenus et de fragmentation de la forme, qui nous porte devant un château de cartes dramatique, érigé par trois maîtres de l'architecture du vide, où le plaisir jouissif de la construction par disposition de fragments rectangulaires flirte avec la crainte vertigineuse que tout ne s'écroule à tout moment. Si l'intonation caustique est un trait définitoire des dramaturgies de post-dictature depuis les premières créations de *l'under*, elle atteint ici des sommets, et surtout se conjugue à un agencement dramatique minutieux qui opère une forme de synthèse entre le grand rire pastiche des performances des années 1980 et l'art d'agencer les fragments dans un tout organique que l'on a pu voir, entre autres, chez Bartís.

L'intrigue sommaire de *La escala humana* peut se résumer ainsi : une mère de famille assassine sans raison une de ses voisines au marché, puis une deuxième chez elle. Tout au long de la pièce, les

¹ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, Buenos Aires, Ediciones Teatro Vivo, 2002. La pièce, issue d'une co-production entre le Teatro Callejón (circuit indépendant), le Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires (théâtre public) et le Hebbel-Theater de Berlin en Allemagne (circuit international festivalier) a été créée le 28 avril 2001 au Teatro Callejón à Buenos Aires. Cette triple co-production impliquant des acteurs indépendants, publics nationaux et festivaliers internationaux témoigne de la notoriété qu'avaient déjà acquise les trois artistes co-auteurs au début des années 2000. Les trois co-auteurs étaient également les metteurs en scène de la pièce, avec la distribution suivante : María Onetto (remplacée à partir de mai 2002 par Mónica Raiola), Gabriel Levy, María Inés Sancerni, Héctor Díaz et Rafael Spregelburd.

trois enfants, jeunes adultes, échafaudent des plans pour cacher les corps et couvrir les agissements de leur mère, laquelle s'est par ailleurs entichée d'un policier dont ils craignent qu'il ne découvre la situation. L'action dramatique a lieu dans le garage de la maison familiale et la scène d'exposition met en scène Mini (la mère) racontant à Leandro, Nene et Silvi (ses enfants) le crime qu'elle vient de commettre au marché. En ce sens, il s'agit encore d'une dramaturgie du retour qui s'ouvre au moment où le crime a déjà eu lieu. À défaut d'enquête cherchant à reconstituer le crime, la mécanique de surface de l'action dramatique est ainsi portée par la volonté de cacher et d'escamoter les meurtres, tel le revers de l'enquête. Mais cette secondarisation de l'action principale et du drame (ici les assassinats) derrière le métadrame que constitue l'enquête ou la dissimulation méthodique des preuves, est ici doublée par une secondarisation des crimes, non pas seulement en termes de structure dramatique, mais aussi dans l'ordre d'importance avec lequel sont traités les éléments. Dans les dramaturgies de la crypte, l'histoire traumatique est renvoyée dans le passé, mais reste au cœur du métadrame qu'elle vient gangréner sans cesse. Cet éternel retour de la catastrophe passée dans le présent dramatique en fait l'élément clef du système d'échos rhizomatiques autour duquel s'articule la dramaturgie. Dans *La escala humana*, au contraire, les crimes à la source de l'intrigue sont traités comme un détail de l'histoire. Au lieu de faire retour sans cesse, dans une logique centripète où le métadrame se nourrit du drame secondarisé, on est toujours sur le point de le perdre de vue. Noyés dans une avalanche d'autres éléments, les crimes passent au second plan d'un présent dramatique qui dérive en permanence vers autre chose, comme s'il cherchait à échapper à la logique du métadrame. Le maître-mot n'est plus le retour centripète, mais la digression centrifuge. Le crime a déjà eu lieu certes, mais, à peine énonce-t-on la catastrophe qu'elle est reléguée à une condition périphérique. Le monologue de Mini qui constitue la scène d'exposition est en ce sens paradigmatique du fonctionnement général de la pièce et de la dissolution de la catastrophe (et non plus seulement sa secondarisation structurelle) dans les méandres du train-train quotidien :

Mini está de pie. Lleva un vestido floreado empapado de sangre 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 adentro del changuito. Es posible que se me 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 traté de explicarle, don Guillermo también trató, pero la mujer estaba emperrada. Había gente esperando y... alguien dijo algo del barrio y de los accidentes del tránsito y del tiempo que hacía que el mercado era el 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... esta zona de acá. (*Se señala un costado a 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, Pupú. (*Silencio.*) 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 comés. Pero al

mercado no puedo volver. Por lo menos hoy. Maté a alguien y tendría que estar buscándome la policía.

*Apagón.*¹

Ce qui interroge Mini et qu'elle n'arrive pas à comprendre, ce n'est pas tellement pourquoi ou comment elle a fini par trancher la gorge de sa voisine en plein marché, mais pourquoi elle avait emporté le couteau à pain dans son charriot. Dès la première phrase, l'inversion de la hiérarchie de l'importance est ironiquement exhibée par le superlatif («*lo que más me llama la atención*») appliqué à quelque chose de totalement anecdotique par rapport au crime. La secondarisation du meurtre est mise en scène par les silences et l'articulation du monologue qui, tout en étant assez délirant (selon un principe digressif, lié à la surabondance de détails inutiles), suit tout de même une trajectoire autour du récit des courses au marché, au sein duquel l'assassinat est traité comme un épiphénomène. La conclusion du monologue («*A lo que iba es que*») renforce, comme le superlatif introductif, l'anecdotalisation du meurtre, qui est évoqué au détour de la conversation et sciemment mis en périphérie du récit. Dès l'ouverture de la pièce, la banalisation du crime, la logique de la digression et l'absence totale d'enchaînement logique des choses posent ainsi les fondements absurdes de ce château de cartes dramatique. L'aspect éminemment dérisoire du détonateur du crime (puisque'on ne peut pas vraiment parler de mobile), c'est-à-dire le fait que Rebeca, la voisine, se trompe de terme pour désigner les piments au marchand de légumes, dévoile la «*logique de l'illogique*» de ce drame du non-sens, où rien n'est cause de rien, ou plutôt – ce qui revient en fin de compte au même – où tout peut être cause de n'importe quoi. Le détail des circonstances négligeables de l'action (ce dont parlaient les gens autour, le passage d'un chien errant, etc.) témoigne de cette dissolution de la causalité, qui entraîne une fragmentation du récit (par une logique de juxtaposition et d'accumulation que marquent la polysyndète et l'aposiopèse) et une marginalisation du crime. La catastrophe centrale est diluée, au point de presque disparaître, dans les détails infra-dramatiques du quotidien. Plus l'événement raconté est spectaculaire (maximisation de l'horreur basée ici sur le fait qu'il a fallu scier la gorge car le couteau était émoussé), plus sa mise en récit doit l'anecdotaliser (minimisation des faits par le langage du quotidien et la structure du récit). Ce traitement burlesque et anecdotique des crimes les plus affreux radicalise la relativisation du conflit amorcée par le régime de l'infra-dramatique, tel que le décrit Jean-Pierre Sarrazac :

Tout se passe comme si l'événement qui, traditionnellement, couronnait un drame et en constituait la catastrophe était ravalé au rang d'anecdote. La mort d'un ou de plusieurs personnages n'est plus la mesure du drame. [...] La mort comme événement – c'est-à-dire le drame-dans-la-vie

¹ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, op.cit., p. 10.

de chacun – fait figure de détail insignifiant et s’efface devant le drame-de-la-vie de tous, de toute l’humanité.¹

En ce sens, l’insignifiant devient la mesure du drame, neutralise les événements et crée un hiatus comique. La logique est symétrique à celle qui fait s’extasier les personnages de *La cantatrice chauve* sur le récit d’un homme faisant ses lacets dans le métro comme si c’était quelque chose d’exceptionnel, dans le fragment bien connu de Ionesco. L’absurde se situe dans le décalage entre la nature des faits racontés et la teneur de leur mise en récit. Dans *La escala humana*, ce mécanisme, évident dès le premier monologue, structure en réalité l’ensemble de la pièce, qui navigue en permanence entre un naturalisme presque *costumbrista* de surface et l’aspect horrible des sous-actions (comme il y a un sous-texte) de l’intrigue. La dimension familière de la superficie dramatique se construit grâce au décor réaliste, à un langage très idiomatique, des sujets de conversations quelconques, de multiples références à l’univers quotidien des spectateurs (stations de métro, programmes télévisés comme *Telenoche*, etc.), ainsi qu’à de grandes marques qui font partie du paysage culturel de l’époque : Disney, Coca-cola, Pastalinda (*leader* argentin de la machine à pâtes), Moulinex, MasterCard, le café Dolca, les liqueurs Tía María, Kasfruit (sous-branche de Pepsy destinée au marché hispanophone), toute une batterie de compagnies aériennes (United, Aerolínea Boliviana, Aeroperú, Lanchile), etc. Cette surabondance de marques dans les dialogues permet de créer un fort sentiment de familiarité, tout en désacralisant le texte dramatique, par une hyper-référentialité qui n’hésite pas à faire une place à ces mots sans lettres de noblesse, d’ordinaire réservés aux discours de la publicité, frappés du soupçon du placement de produit mercantile, et pudiquement écartés de la fiction. Mais le principal moteur de la naturalisation de l’absurde et de l’effet de familiarité qui se dégage du drame, c’est avant tout le jeu extrêmement réaliste des comédiens, encensé par l’ensemble de la critique, et que certains qualifient même de naturaliste². Dans le mouvement de balancier entre l’horreur et le familier, qui permet d’anecdotaliser la violence, le jeu d’acteur est ainsi le point d’équilibre qui soutient cette dialectique et permet d’aller toujours plus loin dans l’absurde, comme l’explique Rafael Spregelburd :

A mí me interesa mucho el valor de la mimesis, o mejor dicho: me interesa mucho cuando ciertos actores son capaces de hacer las cosas más absurdas, con absoluta naturalidad, por el mero hecho de hacer de cuenta que no hay nada absurdo en ellas. Cuando un actor maneja con sutileza el arte de la representación (incluso la más burda; por ejemplo, hacer una llamada por teléfono y lograr la magia de que *creamos* que hay alguien del otro lado de la trunca línea), hay una parte del trabajo que se simplifica enormemente: se puede empezar a hacer con ello algo fascinante. [...] Cuanto más simple la convención, más posibilidades hay de empezar a torcer las cuerdas y armar una verdadera trenza.³

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op.cit., p. 81-82.

² Voir par exemple Juan Antonio Vizcaino, «Tebeo naturalista», *Elmeteorodelteatro.blogspot*, 6 novembre 2002, consulté le 2 juillet 2019.

³ Rafael Spregelburd, Entretien avec Jorge Dubatti, in *Los verbos irregulares*, op.cit., p. 310-311.

L'image du tressage dramatique est particulièrement parlante : à partir du fil mimétique lisse que tisse le jeu d'acteur réaliste entre la scène et la scène (pôle de la familiarité et de l'illusion dramatique), les dramaturges entremêlent les brins dans une trame qui peut alors se permettre les entrelacements les plus extravagants (pôle de l'absurde, de l'horreur, de la distanciation). Cette dialectique entre l'illusion et la distanciation, qui fait de l'horreur et du « *trash* » un spectacle potentiellement comique, qui fascine tout en mettant un peu mal à l'aise (entre le rire et l'effroi), n'est pas sans rappeler un certain cinéma, comme celui de Tarantino qui avait fait sensation aussi en Argentine avec *Reservoir Dogs* (1992) et *Pulp fiction* (1994)¹. Néanmoins du fait de l'anecdotalisation systématique des crimes, les scènes d'horreur ne sont pas longuement montrées comme chez Tarantino, mais à peine racontées et rejetées dans le hors-scène, secondarisées par rapport à l'insignifiance de l'action dramatique. La mise en scène – ou plutôt hors-scène – du second crime de Mini, dans la scène 4, est en ce sens, paradigmatique. Contrairement au meurtre de Rebeca, celui d'Azucena (la deuxième voisine) n'a pas déjà eu lieu à l'ouverture de la scène, mais est perpétré « en temps direct ». Cependant, alors que dans l'espace scénique du garage, les trois jeunes se disputent pour des futilités, le meurtre a lieu dans la cuisine, et n'est que confusément suggéré en *off*, comme un vague bruit parasite, si bien qu'il passe totalement inaperçu pour les personnages, jusqu'à ce que Mini ne vienne les interrompre pour confesser son nouveau crime, en présentant un résidu accablant de la scène escamotée.

Nene: ¿Pero cuánto te puede haber salido un secador de pelo en efectivo, sin tanto papeleo, sin tanta exposición?

Silvi: ¡No hubo papeleo! Te digo que presenté la Master y listo.

Leandro: A la Master la pasan por una maquinita, y tu número queda registrado en tres o cuatro copias distintas.

Mini: (*en off. Se escuchan algunos gritos histéricos de Mini y unos golpes, tal vez un forcejeo*): Ay, no... pero por favor...

Leandro: ...Tu número y tu resumen del mes actualizado, y ahí aparece todo lo que uno va metiendo en una casa.

Silvi: Yo no voy a prescindir de mis productos de primera necesidad.

Leandro: ¿No entendés que estamos en una situación delicada? ¿Qué tenemos que manejarnos con cautela? [...]

Mini: (*entrando. Busca pala y escoba*): ¿Ustedes saben qué curioso? Estaba pensando mucho en la madre de los mellizos, Fito y el otro pobrecito... (*Se señala la cabeza.*) Y justo me toca el timbre, la mamá. No sé qué me dijo. Yo perdí el hilo. Hablaba sin ton ni son. Hablaba de una comisión de vecinos, de vos, de Rebeca. No sé para qué la hice pasar. (*Saca un brazo sangriento del bolsillo del delantal de la cocina.*) Fue con el Moulinex, me agarró cortando el pesceto para las milanesas. Esa pobre señora no va a poder hablar más. No me estoy sintiendo bien. (*Sale en silencio.*)²

¹ L'analogie est relevée par plusieurs critiques, voir aussi Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 346-347.

² Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, op.cit., p. 23-24.

Cet agencement d'une action dramatique à double fond, avec une superficie insignifiante et des assassinats en périphérie (transposé ici dans une hiérarchie de l'espace entre la scène et le hors-scène), naturalise l'horreur tout en introduisant une distanciation comique. Le passage joue par ailleurs avec le cliché de la parfaite femme au foyer, vêtue de son tablier telle une publicité pour électroménager des années 1950, qui fait la cuisine au Moulinex, prépare les sacro-saintes *milanesas* (symbole du repas familial classique en Argentine) et nettoie les salissures après avoir haché la chair fraîche («*Busca pala y escoba*»), qu'il s'agisse d'escalopes ou du corps de la voisine. Cette convocation de l'imaginaire de l'ange du foyer pour publicité sur papier glacé crée un contraste désopilant quand Mini sort de son tablier de ménagère un morceau de bras sanguinolent, digne de l'esthétique *gore*.



Figure 67 - Dialectique du *gore* et du familier dans *La escala humana*¹

Le décalage comique entre le stéréotype de la mère au foyer et le *serial killer* est d'ailleurs le principe constructeur d'un autre film américain culte des années 1990, *Serial Mom* (1995) de John Waters, distribué en Amérique latine sous le titre *Mamá es una Asesina*. L'affiche du film rappelle ainsi certains visuels de promotion de *La escala humana*, parodiant les images des *pin-ups* publicitaires brandissant fièrement de l'électro-ménager dernier cri, alors qu'ici la redoutable efficacité culinaire du couteau électrique Moulinex est dévoyée en arme de crime *gore*. Le détournement des attributs féminins stéréotypés et de l'iconographie publicitaire fait partie de la théâtralité ludique et complice qui s'instaure avec un spectateur pénétré de toutes ces références, et de l'hybridation désacralisante du théâtre avec la culture-pop (publicités, blockbusters américains, séries TV, etc.)

¹ Source : Complejo Teatral de Buenos Aires. Photos : Carlos Flynn, Carlos Furman et Alicia Rojo. Sauf indication contraire, toute autre illustration de *La escala humana* provient de la même source.



Figure 68 - Du Moulinex comme arme fatale : Serial Mom, La escala humana et le robo Mixer-baby dans les années 1950¹

Non seulement les meurtres semblent n'avoir aucune cause rationnelle, mais les tentatives d'explications proposées dans la pièce accentuent encore l'effet absurde. Ainsi, après le deuxième meurtre, les jeunes, sans trop s'émouvoir du carnage, essaient de comprendre ce que leur mère peut bien chercher à exprimer par ces actes de barbarie, dans une parodie du tout-signifiant qui se moque à la fois de la culture psychanalytique de masse en Argentine², mais aussi du culte du sens qui dominait au théâtre, et notamment chez les auteurs engagés :

Leandro: [...] Es un cadáver más en la lista, el asesinato se torna serial, y más allá de lo que decidamos hacer en algún momento va a haber que hablar en serio con mamá y preguntarle qué es lo que le está faltando, por qué se manifiesta así.³

Mini, quant à elle, avance une explication au premier meurtre : la haine du père de ses enfants ; mais celle-ci n'a manifestement aucun rapport avec le crime commis. L'extrait met en scène la révélation, à grand renfort de silences pesants et de phrases chocs elliptiques («*lo hice porque lo odio*») en jouant de l'intertexte du mélodrame et de la *telenovela* qui ménagent souvent ce type de retournement-confessions explicatives. Mais ici, l'enchaînement des répliques met en évidence l'incohérence totale du propos, dans une forme de mise en scène mélodramatique du non-sens.

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 todos estos 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, eran hijos del amor que aún se suponía existía entre nosotros. Sólo yo sabía alimentar es

¹ Sources : La vanguardia, Teatro Callejón et blog femme-dans-la-publicite.over-blog.com.

² Voir les chapitres 2 et 4 sur l'importance de la psychanalyse comme culture populaire en Argentine.

³ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, *op.cit.*, p. 24.

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 callate.

Mini: No sé. Estoy confundida. No puedo 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. (*A Nene.*) Vos me preguntás: ¿por qué Rebeca? Y yo te digo: no sé.¹

Mais même au-delà du crime, la mise en scène de la « vérité vraie » (la haine pour le père) après des années de mensonges et de faux-semblants (où l'on prenait pour de l'amour des manifestations de haine qui en fait étaient vraiment de la haine, contrairement aux apparences qui semblaient trompeuses, mais en fait ne l'étaient pas...) n'a aucun sens, et affiche l'artifice d'une construction mélodramatique sur du vide.

À la banalisation du crime et la dissolution de toute causalité, s'ajoute l'absence de réaction totalement invraisemblable de la police ou des témoins. Norberto, le policier amoureux de Mini a ainsi remarqué qu'il y a dans le jardin plusieurs trous fraîchement rebouchés (où Nene et Leandro ont enterré le corps découpé de Rebeca), mais n'y prête pas particulièrement attention, alors même que la maladresse comique des jeunes gens les porte à s'auto-dévoiler sans cesse. Ainsi alors qu'ils ont élaboré une carte codée pour savoir où sont enterrés les morceaux du cadavre dont personne n'est censé savoir qu'il s'agit d'un plan, Nene répond de manière automatique à la question de Norberto et révèle leur secret.

Silvi: Eso es una estupidez. Se ve perfectamente donde falta pasto.

Nene: El pasto crece en una semana.

Silvi: Sí. ¿Y mientras tanto?

Nene: No creo que la policía venga a registrar el jardín cuando ni siquiera hubo una denuncia.

Aparece un policía uniformado en el marco de la puerta.

Norberto: Buenas tardes. (*Pausa. Con una calma infinita registra todo el lugar con la mirada, y luego se detiene en la puerta que da al interior de la casa.*) ¡Qué banda! (*Ve el mapa.*) ¿Qué es eso?

Nene: Un mapa.

Norberto: Del jardín.

Leandro: Falso.

(*Pausa.*)

Norberto: ¿Quién es el de la guitarra?²

¹ *Ibid.*, p. 15-16.

² *Ibid.*, p. 18-19.

Le passage est archétypal du fonctionnement de la pièce : au moment où un personnage affirme quelque chose (l'improbabilité de la venue de la police), il se passe exactement le contraire (dans un jeu avec l'horizon d'attente des spectateurs et le principe de non-contradiction). Alors que la tension dramatique est à son comble (avec l'inspection des lieux stéréotypée par le policier) car les preuves du crime sont toutes trop évidentes, la digression emporte l'intérêt des personnages et le nœud de l'action ailleurs (ici, Norberto s'intéresse plus aux instruments de musique des jeunes gens qui forment un groupe de rock qu'à l'évidence de la scène de crime).



Figure 69 - La escala humana : Arrivée de Norberto (Rafael Spregelburd) alors que Nene (Héctor Díaz) et Leandro (Gabriel Levy) ont encore leur carte secrète entre les mains

On retrouve un jeu similaire entre la tension provoquée par l'imminence de la découverte des preuves et le retournement de cet effet de suspens par l'indifférence du policier (qui normalise la situation, voire y participe), quand Silvi est surprise par Norberto en train d'essayer désespérément de cacher une chaussure de la deuxième victime dans une boîte de conserve :

Mini y Norberto que estaban por salir se quedan observando el extraño y acelerado comportamiento de los hijos. Sobre todo el de Silvi, que intenta esconder el zapato de Azucena metiéndolo en una lata de galletas que no consigue abrir. [...]

Norberto ha visto la fallida operación con el zapato. Se acerca a la lata, toma delicadamente el zapato en una mano, y sin darle ninguna importancia, lo mete en la lata por un enorme agujero que ésta tiene en el frente.¹

Or, tout en ayant une peur panique d'être démasqués par la police (ce qui alimente la tension dramatique), les jeunes proposent une hypothèse pour expliquer cette indifférence générale qui fait que personne ne semble avoir dénoncé le crime que leur mère a commis en plein marché : quand quelque chose de terrible a lieu aux yeux de tous, cela engendre une dissolution de la responsabilité (puisque tout le monde a vu) qui permet paradoxalement de s'en détacher et de ne rien faire :

¹ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, op.cit., p. 60-61.

Nene: Especulo con eso. Algo de proporciones tan monstruosas que TODO EL MUNDO VE, debe ser un error, ¿entendés?

Leandro: No.

Nene: ¿Por qué nadie hizo una denuncia, todavía? ¿Por qué Norberto no nos lleva detenido? 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 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 me escondo así. Lo comento en la cena, y nada más. Al día siguiente no leo ninguna noticia en los policiales, y entonces me convengo de que no pasó nada.¹

Si l'explication est absurde vis-à-vis des faits commis au marché, elle résonne tout de même avec une forme d'indifférence sociale qui fait que l'on peut accepter de vivre « tranquillement » et quotidiennement à côté de la pauvreté extrême, de la marginalisation de tout un pan de la population, voire de la mort d'un sans-abri sous ses fenêtres². Cette normalisation du chaos et de la violence dans une pièce de 2001 fait forcément écho au contexte socio-historique qui conduit à la débâcle économique, à l'appauvrissement massif de la population et à l'acceptation collective de ce qui aurait semblé impensable quelques années auparavant. L'ensemble de la critique l'a d'ailleurs fait remarquer, au grand dam des auteurs de la pièce : «*nos salió una comedia muy negra: pero lo primero que dijo la crítica es que refleja la realidad de nuestro país*»³, déclare Rafael Spregelburd. Le traitement anecdotique du crime remet par ailleurs en question l'axe, structurel dans l'imaginaire argentin, civilisation/barbarie (déjà bien abîmé par la dictature), pour conformer ce qu'Elsa Drucaroff appelle la tache thématique de la « civili-barbarie », caractéristique selon elle de la littérature argentine de post-dictature, notamment à partir de la crise de 2001 :

[...] hoy la literatura de postdictadura trae algo dolorosamente nuevo: la conciencia de que esa antinomia perdió ya todo sentido, no porque se haya superado sino porque ya no existe como tal. La barbarie y la civilización no son más opuestos, su enfrentamiento tiene poco que ver con el presente y la lucidez del arte lo percibe.⁴

Cette barbarie en col blanc – ou en tablier de ménagère – ne relève plus de l'imaginaire de la horde sauvage, mais des ravages du capitalisme débridé (qui fait écho aussi au motif de l'apocalypse

¹ *Ibid.*, p. 25.

² L'indifférence sociale du fait de la dilution de la responsabilité a d'ailleurs été théorisée sous le nom « d'effet témoin » par la psychologie sociale, mais cette théorie est aujourd'hui contestée. Voir Jean-François Dortier, « Qu'est-il vraiment arrivé à Kitty Genovese ? », *Sciences humaines*, février 2008.

³ Rafael Spregelburd, in Javier Vallejo, « Los asesinatos de mamá », *El País*, 2 novembre 2002. Le titre de l'article faisant la critique de la pièce reprend par ailleurs la traduction du titre du film américain *Serial Mom*, à destination du marché espagnol péninsulaire. En Amérique latine, comme nous l'avons signalé, le film a été distribué sous le titre *Mamá es una asesina*.

⁴ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit. p. 478.

et du monde-détritus que l'on retrouve dans des pièces postérieures de Rafael Spregelburd comme *Spam*). Plus que le règne pré-civilisationnel de la force et des pulsions (tel que se configure l'imaginaire traditionnel de la barbarie), c'est l'avènement du non-sens métaphysique, d'un système absurde où l'humain est une valeur négligeable et du chaos au cœur d'un univers technologiquement très avancé. Elsa Drucaroff montre ainsi comment la décennie ultra-libérale, les affaires de corruption à répétition, puis la crise de 2001 sont la matrice fondamentale de ce nouvel imaginaire de la « civili-barbarie » :

Esta crisis no se produjo por un avance de la barbarie contra la civilización, sino que estalló en el corazón mismo de ésta, producto del descontrolado y bárbaro afán de lucro de bancos y capital financiero y de una política desembozada de protección a sus negocios.¹

[...] En la Argentina de la democracia de la derrota las fuerzas de seguridad y las del delito son indiscernibles, la corrupción no es desviación de la gente honesta sino modo estructural de acción política; el capitalismo salvaje ofrece a los muy pobres y a los muy ricos el delito naturalizado y no ofrece al resto, y mucho menos a los jóvenes, ni un simulacro de objetivos razonables que permitan otorgar sentido a la vida.²

Dans la pièce de Spregelburd, Daulte et Tantanian, on retrouve aussi cette toile de fond de la consommation à outrance et de la perte généralisée du sens, compensée, d'une certaine manière, par un rapport compulsif aux objets, que ce soit par l'allusion répétées aux marques (qui servent d'amarrage référentiel au cœur de cette fantaisie dramatique), par la cleptomanie de Norberto qui lui fait dérober des babioles toutes plus extravagantes et inutiles les unes et de les autres, ou encore les virées de Silvi au centre commercial du coin, armée de la MasterCard maternelle, dès qu'elle sent qu'une situation lui échappe (comme dans la scène 2 quand, prise d'angoisse, elle abandonne ses frères en train de préparer le découpage et l'enterrement du corps de Rebeca, pour aller s'acheter un sèche-cheveux « de première nécessité »³). Acheter à crédit permet d'instaurer une forme de stabilité économique – et métaphysique – par l'échelonnement du paiement et la foi en la monnaie, explique Silvi à ses frères :

Silvi: [...] Yo quiero mis cosas, yo quiero estar linda, yo tengo derecho a comprarme lo que quiera y pagarlo como se me antoje. [...] Además comprar en cuotas me hace bien. Me da una sensación de estabilidad. Cuando compro en cuotas es como si dijera: “Yo confío”. Y pienso que si todos dijéramos un poquito “Yo confío” nos evitaríamos muchos desastres económicos, hablo como país.⁴

À quelques mois du «*corralito*»⁵ et de l'effondrement du *peso* et de l'économie, cette leçon de croyance en la monnaie et le système économique fait nécessairement écho à la situation de

¹ *Ibid.*, p. 481.

² *Ibid.*, p. 484.

³ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, *op.cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Voir le chapitre 9.

l'Argentine. Mais loin de supposer un geste de dénonciation ouverte, la dystopie civili-barbare repose au contraire sur une distanciation ironique qui n'enlève rien à son potentiel critique, mais laisse tout rapprochement sémantique à la charge du public et de ses interprétations. Drucaroff affirme en ce sens :

Lo que no existe en esta literatura, sea o no truculenta, es ese énfasis anterior que subrayaba con un implícito «¡estoy horrorizado y denuncio!». Hay algo natural, esperable, una resignación ante cierto estado de cosas que permite a la narrativa el humor distanciado, el tono socarrón.¹

De ce fait, dans *La escala humana*, à peine l'explication autour de l'indifférence collective des témoins du crime au marché est-elle énoncée que son potentiel référentiel est en quelque sorte désamorcé par la dilution de cette hypothèse dans l'absurde. En effet, Nene essaie de pousser son raisonnement plus loin, dans un exercice pseudo-philosophique où l'argumentation pédale sur du vide, dérive vers le n'importe quoi, et dévoile un autre morceau de bravoure de l'architecture du non-sens (rappelant l'illogique implacable des syllogismes de Ionesco dans *Rhinocéros*) :

Nene: [...] ¿Por qué suponer que Norberto va a encontrar lo que busca en esta casa apenas se asoma al jardín? Si yo busco un cadáver, tengo menos posibilidades de VER un cadáver.

Leandro: La gente del mercado no buscaba presenciar un asesinato a sangre fría. Si yo busco pesceto, veo el asesinato.

Nene: Es distinto. Ya te expliqué. Eran muchos. Y si muchos ven lo mismo AL MISMO TIEMPO cada uno ve una parte. Ve MENOS. Es así. ¿O cómo crees que funciona el cerebro? ¿Vos creés que el psiquismo se va a adaptar a tus especulaciones? Husserl dice además que la FORMA no existe, la percepción la construye.

Silvi: Y lo que también es cierto es que el hemisferio derecho percibe distinto que el izquierdo. Y que el ojo ve al revés y el cerebro lo endereza. (*Silencio.*)

Leandro: ¿Entonces?²

Le dialogue possède l'ossature apparente d'une controverse philosophique (connecteurs logiques, structures hypothétiques, références érudites), mais il n'a en réalité aucune substance. Or le défi du jeu d'acteur est de trouver un point d'équilibre de manière à ce que cet échange semble naturel et sérieux, tout en laissant entrevoir qu'il ne mène nulle-part, à l'image du fonctionnement général de la pièce.

Cette vidange du raisonnement et du dialogue, les réduisant à une enveloppe vide, à une carcasse désarticulée, est aussi une manière irrévérencieuse de clamer un droit du théâtre à l'irresponsabilité, à l'absence de contenu notoire, et, en définitive, à la gratuité du jeu théâtral, de la part des trois jeunes artistes³. Autrement dit, le vide et le non-sens sont érigés au rang de manifeste générationnel, d'expressions d'une vision du monde, comme l'explique Rafael Spregelburd qui n'hésite pas à qualifier ses œuvres «*de una idiotez prístina*», dans un texte au titre provocateur, «*Defensa de un teatro*

¹ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit., p. 496.

² Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, op.cit., p. 26-27.

³ Voir le chapitre 9 pour plus de détails sur ce point.

idiota»¹ : «*Es la obra que nadie esperaba que escribiéramos juntos, una comedia policial muy ramplona y muy idiota que cuanto más idiota es, más radical en su discurso*»², écrit-il à propos de *La escala humana*. «[...] *nos propusimos hacer una obra sin contenido, que no tuviera nada que ver con lo que se vive en Argentina, ni siquiera en un plano simbólico*», déclare encore le dramaturge. Mais loin d'être d'une réalisation aisée, construire une pièce sans contenu, qui fonctionne d'un point de vue théâtral et maintienne l'attention des spectateurs, est un véritable défi dramatique, une sorte de piège en forme de trompe l'œil qui attrape le public dans un tourbillon de vide, comme le dit clairement Alejandro Tantanian : «*Nada que decir, nada que escuchar pero mantiene el interés del público y cuando éstos se preguntan qué fue lo que llamó su atención comprueban que fue la nada*»³. Or pour réaliser cette prouesse de l'architecture du vide qu'est la construction d'un château de cartes dramatique, il faut vertébrer le néant, dresser les cartes et les disposer délicatement pour former la base, puis les étages, de cet édifice fantaisiste dont toute la maestria repose justement sur le fragile équilibre qui menace sans cesse de se rompre. Faire du vide un matériau, ériger le néant en structure et transformer le non-sens d'un pêle-mêle de cartes en monument captivant nécessite une ou plusieurs lignes directrices. C'est là qu'on retrouve « l'engagement dans la forme » et la fidélité au « Procédé » que Javier Daulte a défini comme principe de l'écriture dramatique et d'une théâtralité ludique dans *Juego y compromiso*⁴. Le programme de la pièce rappelle ainsi que les fondements du château de cartes dramatique sont un système de règles à partir desquelles le drame devient une machine implacable, qui a sa cohérence interne, même si celle-ci édicte paradoxalement la construction du non-sens et du chaos : «*Una vez puesto en marcha el sistema de reglas y contrarreglas que hacen al procedimiento de esta obra, alguien que no parece ser en realidad para nada el producto de los tres escribe y dirige el espectáculo*»⁵. Dans cette mise en récit du processus d'écriture, le Procédé ou le système de règles est personnifié en supra-dramaturge qui surdétermine l'ossature dramatique. Comme une géométrie non euclidienne bouleverse tous les paramètres de notre appréhension du monde, le chaos peut devenir règle et acquérir de ce fait la rigueur géométrique du château de cartes : «*Decirse a sí mismo que los caprichos más desquiciados son necesidades de la estructura*», poursuit le programme.

¹ Verónica Pagés, «Spregeburd: defensa de un teatro idiota», *La Nación*, 27 abril 2001 (soit la veille de la première de *La escala humana*).

² *Ibid.*

³ Alejandro Tantanian, dans un entretien avec Guillermo Heras, «La eterna vitalidad de la escena argentina», *C – El Cultural*, 10 octobre 2002.

⁴ Voir l'analyse de ce texte fondateur dans le chapitre 9.

⁵ Programme de *La escala humana*, disponible sur le site d'Alejandro Tantanian, alejandrotantanian.com.ar, consulté le 2 juillet 2019.

La première de ces règles de structure, la plus évidente, est l'anecdotalisation du crime, patente, comme nous l'avons vu, dès le monologue d'exposition. Mais ce mécanisme de base est pris dans un emballage machinique qui le pousse toujours plus loin jusqu'au sommet de la pyramide de l'absurde et de l'inversion de la hiérarchie de l'importance. Ainsi non seulement personne ne réagit aux crimes de Mini, mais à l'inverse, la cleptomanie dérisoire de Norberto est érigée en crime de la pire espèce et justifie un dénouement spectaculaire que rien ne laissait augurer. Alors que la tension dramatique reposait depuis le début sur l'éventuelle découverte des crimes par la police, c'est en fin de compte Norberto, le policier amateur de Mini, qui est démasqué au titre de dangereux criminel cleptomane, par un retournement de situation qui parodie l'effet de surprise des dénouements policiers ou mélodramatiques. Selon le schéma narratif du pompier pyromane ou du policier ripoux, la situation bascule contre toute attente quand les personnages découvrent que la maison est cernée par la police qui cherche en réalité à attraper le « vrai méchant », c'est-à-dire Norberto : «*Usted y su familia están frente a un verdadero criminal, un perturbado...*», explique au téléphone la voix *off* du commissaire chargé de l'assaut. Le déroulé des « crimes » de Norberto et du butin qu'il a amassé est alors prétexte à une liste à la Prévert désopilante, dans laquelle chaque objet se doit d'être plus dérisoire, inutile, absurde et kitch que les autres.

Voz de Mayers: Está bien señora, tranquila. Acabamos de allanar el domicilio del agente Norberto Suardi. Díganos si algunos de estos objetos que le voy a nombrar son de su pertenencia: un almanaque de la Toscana italiana, un relicario con cabello castaño claro, un portaovillo marca Knittax, una lapicera con góndola veneciana móvil que se mueve de arriba-abajo de abajo-arriba, un sacacorchos sirena, una calculadora Fuji-film que convierte moneda a euros, una base de mármol coronada con beduino unido por cadenita a dromedario y palmera, un muñeco conocido como Ekeko, una reproducción del santo sudario que abre y cierra los ojos según se lo mire, un póster de Angie Dickinson en su famoso papel...

Mini (*a Silvi*): Tu póster...

Se va oyendo el helicóptero que se va acercando.

Voz de Mayers: Un quetzalcoatl, un Lassie, un Flipper, un Chatrán, un juego de seis posavasos con los siguientes motivos: uno, Vaticano, dos, teleférico del cerro Catedral, tres, la Difunta Correa en su plenitud, cuatro papá no corras te esperamos, cinco, doma de potros o match de pato, seis, Cecilia Maresca...

Nene: Está completo.

Mini: ¿Qué? No se oyó bien.

Voz de Mayers: Cecilia... Maresca.

Mini: No, ésa no es Cecilia Maresca, ésa es Grace Kelly, Princesa de Mónaco. Y salvo lo del beduino, todo es mío.¹

On retrouve la multiplication de marques et de références à la culture populaire qui en appellent à un imaginaire hybride entre le quotidien et le mauvais-goût, tel une tératologie de l'objet domestique,

¹ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana, op.cit.*, p. 73-75.

pour créer une proximité ironique et distanciée avec le public. L'exotisme familier de l'accessoire kitsch se décline sous toutes ses variantes, du folklore local (comme le culte populaire à la « sainte » *Difunta Correa* ou le mythe andin d'Ekeko) au souvenir touristique, dévoilant un absurde fétichisme de la marchandise inutile, à l'ère du produit dérivé. Au comique intrinsèque à cet inventaire disparate (dans lequel jouent les principes d'accumulation, de digression grâce aux juteuses périphrases descriptives, et de juxtaposition sans rime ni raison), s'ajoute le contraste entre l'aspect dérisoire de ce butin et l'intervention d'une brigade des forces spéciales en hélicoptère. Par ailleurs, le grotesque des objets supposément dérobés reflète également l'espace scénique du garage et sa composition esthétique à partir de couleurs criardes (comme on le voit aussi dans l'association discordantes des costumes et leur saturation en jaune canari), de l'amoncellement d'objets inutiles et du charme (in)discret du mauvais-goût. Cet agencement bariolé de l'espace scénique relève aussi des logiques d'accumulation, digression, juxtaposition et subversion de la hiérarchie de l'importance, cherchant à noyer le décor dans une prolifération anti-sémantique. Autrement dit, en tentant d'extraire le décor du devenir-signé propre à la mise sur scène, il s'agit de construire minutieusement le non-sens, à partir d'une règle de composition, elle, clairement établie :

La escenografía del [...] “garaje” en *La escala humana* [...] busca antes que la creatividad espacial, la afirmación de cierto subgénero decorativo burgués: estos espacios parecen ser los menos propicios para que ocurran grandes historias. [...] El espacio es feo, feísimo, y – de tan concreto – cumple a las maravillas con el objetivo de *no simbolizar nada*. [...] las pistas cruciales del desarrollo argumental estaban escondidas en la parafernalia de porquerías de la escenografía.¹



Figure 70 - Saturation kitsch de l'espace scénique, les accessoires et les costumes de *La escala humana*²

Après un dénouement en forme d'apothéose du hiatus entre l'insignifiance des faits (la cleptomanie de Norberto) et leur traitement hyperbolique dans l'action dramatique (l'intervention

¹ Rafael Spregelburd, Entretien avec Jorge Dubatti, in *Los verbos irregulares*, op.cit., p. 297-298.

² Source : *Alternativa Teatral* et Complejo Teatral de Buenos Aires.

d'une brigade type GIGN), ce décalage se renverse de nouveau dans l'épilogue, par l'anecdotalisation du fiasco général dans lequel Silvi et Norberto ont perdu la vie, et Nene est devenu paraplégique et handicapé mental (car un éclat s'est logé dans son cerveau) :

Nene en silla de ruedas. Mini con una mano vendada. Leandro con valijas cerca de la puerta.

Mini: Y lo peor es la frente, mírame. Me lastimé con la mierda, la porquería, la cosa ésa del cascanueces de Love Story. Acá, me caí y me lastimó acá. (*Nene balbucea cosas que no se entienden. Se babea. [...]*)¹

On remarque de nouveau ici l'usage introductif d'un superlatif focalisant le discours sur un détail dérisoire au regard de la situation (lequel s'appuie encore sur la référence à un objet inutile issu de la culture-pop), pour boucler la pièce comme elle avait commencé par la normalisation du chaos dans un monde saturé de choses insignifiantes qui le rendent incompréhensible.

Le deuxième procédé structurant de la pièce est la parodie de genre. «*Convoca a todos los géneros, pero también los niega*»², explique Alejandro Tantanian. Aussi s'agit-il de tourner en dérision les codes de genre, tout en les hybridant pour accentuer le décalage entre la convention originale et sa désarticulation comique. Nous avons déjà évoqué la convocation de la comédie noire, du cinéma gore, ou des *sitcoms* télévisuelles sur les familles déjantées. Mais les deux intertextes majeurs sont le policier et le mélodrame, notamment dans leurs versions télévisuelles contemporaines : la série policière (avec toutes ses variantes : les enquêteurs type *Les Experts* (2000), les bridages d'intervention à la *Walker Texas Rangers* (1993-2001), ou les *Profiler(s)* comme la série du même nom (1996-2001), pour ne prendre que quelques exemples culte de l'époque), et bien sûr la *telenovela*, produit phare de la culture-pop latino-américaine. Pour ce qui est du genre policier, la première subversion est inhérente à l'intrigue et à son développement puisqu'il ne s'agit pas de progresser vers la résolution d'une énigme, mais d'essayer de cacher, par des stratagèmes rocambolesques, ce qui n'a aucune explication et n'en aura jamais. Mais là où la parodie est la plus savoureuse, c'est dans le détournement de certaines scènes de genre, typiques de la série policière, comme par exemple la mise sur écoute des suspects. Toujours dans l'inversion structurelle entre enquêteurs et criminels, ce sont Leandro, Nene et Silvi qui écoutent la ligne téléphonique de Norberto Suardi, le policier amant de leur mère, pour essayer de savoir si cette liaison est en réalité une infiltration professionnelle dans le but de les arrêter. Ce sont donc les potentiels suspects qui mènent l'enquête sur un potentiel enquêteur, alors qu'en réalité, il n'y a absolument aucune enquête : on retrouve ici la vertigineuse architecture du vide qui génère l'absurde de *La escala humana*. Toute la scène 5 est consacrée à cette parodie de la mise sur écoute policière, et dès le départ, la technologie et l'accès au réseau dont disposent les forces de l'ordre sont remplacés

¹ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, *op.cit.*, p. 79.

² Alejandro Tantanian, dans un entretien avec Guillermo Heras, «La eterna vitalidad de la escena argentina», *op.cit.*

par un bricolage artisanal qui affiche son invraisemblance, mais que l'introduction de la scène a pour tâche de naturaliser :

Leandro con auriculares. Aparatos, antenas. Parlantes y amplificadores del teclado y la guitarra eléctrica adaptados a un sistema de interceptación telefónica casero. Nene va de un lado a otro enarbolando un aparato que hace las veces de antena. Leandro lo guía.

Nene: ¿Y?

Leandro: No. Más a la derecha... No. Más atrás. ¡Ahí! ¡No! ¡Los perdí! Ahí, ahí. Subite. (*Nene se sube a un banco.*) Oí. Ahí los tengo. Funciona.

Nene: ¿Pero qué se oye? ¿Está hablando Norberto?

Leandro: Te dije que iba a funcionar. Parece que es una mujer. Decile a Silvi que venga.

Nene: Conectá los parlantes.

Leandro: (*Mientras lo hace.*) Voy a tratar de mejorarla. ¡Andá a llamar a Silvi! [...]

Nene: (*Saliendo.*) ¡Silvi! (*Pero Silvi ya está entrando.*) [...] Subite ahí. [...]

*Nene le da el aparato que hace de antena. Se oye una conversación entre dos niños de 8 años.*¹

Comme s'il s'agissait de trouver du réseau dans une pièce, les trois jeunes, au prix de contorsions acrobatiques, réussissent enfin à mettre le téléphone de Norberto sur écoute. Même s'il n'y a là aucune vraisemblance, le spectateur est emporté par la dynamique policière qui prend le dessus sur l'absurde, grâce au rythme et au jeu réaliste des comédiens. Comme Silvi qui brandit l'antenne magique perchée sur un banc, la scène tient sur du vide, mais la machine implacable est lancée et on commence à entendre les conversations de la ligne domiciliaire des Suardi. La parodie réside alors sur le décalage entre l'écoute religieuse des jeunes qui prennent des notes et la teneur de la conversation écoutée, à savoir l'échange qu'a le fils de Norberto avec un camarade de l'école qui lui dicte une leçon. Le quiproquo est rendu possible par la dimension hachée et lacunaire d'une conversation prise en cours, ainsi que par le nécessaire hors-propos d'une leçon dictée, qui n'est donc pas produite directement par les émetteurs et ne s'apparente pas vraiment à un dialogue : ainsi y a-t-il une double décontextualisation du discours écouté, qui en devient très difficile à appréhender et ne peut que laisser perplexe les trois pieds nickelés de l'écoute téléphonique :

Voz Niño 2: "Documentos del pasado."

Voz Niño 1: Pará. ¿"Documentos..."?

Voz Niño 2: "...del pasado." ¿Ya está?

Voz Niño 1: Sí. Dale.

Voz Niño 2: "Los objetos que nos enseñan..."

En simultáneo, Nene discute con Leandro.

Nene: Anotá.

Leandro: Vení, tené.

Nene va a sostener el otro extremo del sistema de antena. Leandro corre a anotar.

¹ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, op.cit., p. 29-30.

Leandro: ¿La libreta?
 Nene: La tenías vos, Silvi.
 Silvi: Yo no tengo nada.
 Nene: Acá está. La tengo yo. (*Saca la libreta del bolsillo de su camisa.*) Anotá.
 Silvi: ¡Shh!
 Voz Niño 1: Pará. ¿“Que nos...”?
 Voz Niño 2: “Enseñan... cómo fue la...”
 Voz Niño 1: “Fue la...”
 Voz Niño 2: “La vida...”
 Voz Niño 1: ¿“La” de vuelta?
 Voz Niño 2: ¿Qué?
 Voz Niño 1: Si “la” va vos veces.
 Voz Niño 2: ¿Dónde?
 Voz Niño 1: “Enseñan cómo fue la la vid...” No. Seguí, está bien.
 Voz Niño 2: “La vida en la prehistoria...”
 Leandro: ¿Qué dijo?
 Silvi: Prehistoria.
 Voz Niño 2: “...suelen ser...” (*Silencio.*) “...descubiertos en...” (*Silencio.*) “...excavaciones.” (*Silencio.*) Punto aparte. ¿Está?
 Voz Niño 1: ¿Ya está?
 Leandro: ¿Punto aparte?¹

L'échange entre les deux enfants est à dessein extrêmement confus, tandis que certains mots, comme «*descubiertos*» ou «*excavaciones*» servent à entretenir le quiproquo avec une potentielle enquête sur le meurtre et l'enterrement de la voisine dans le jardin. Pour le spectateur, qui ne comprend pas non plus immédiatement de quoi parlent les enfants au téléphone, la confusion est accentuée par le fait qu'il y a sur la scène deux fils dialogiques en simultané : la conversation téléphonique et le dialogue entre les écoutants. Ce trop-plein d'informations, lié à l'impossibilité de suivre deux situations d'énonciation en même temps, se greffe à l'incomplétude de la première pour créer une situation totalement absurde, parodiant la tension dramatique des séries policières. Selon la logique de la digression et du renversement de la hiérarchie de l'importance, les trois jeunes quittent ensuite la pièce alors que la mise sur écoute fonctionne encore (peu importe que plus personne ne tienne l'antenne, puisque de toute façon le système affichait déjà son invraisemblance) et qu'une conversation bien plus substantielle résonne alors sur la scène vide².

Toujours dans la parodie de la série policière, les personnages utilisent parfois un jargon pseudo professionnel, comme lorsque Norberto avance qu'il se trouve sans doute devant un cas de type 414

¹ *Ibid.*, p. 31-32.

² *Ibid.*, p. 35-36.

(«*Mini, tranquila, es un 414 y yo sé lo que tengo que hacer*»¹), ou plus loin d'une procédure 825 («*Esto es un 825 y vos no estás siguiendo con el reglamento*»²), qui tourne évidemment en dérision la technicité qui sert de soupape à la vraisemblance dans le genre policier. Mais l'apothéose parodique de la scène de genre est sans doute le dénouement avec la prise d'otages et ses traditionnelles négociations solennelles d'abord, puis le débarquement commando en hélicoptère pour arrêter le malfaiteur ensuite. Le premier décalage comique réside encore dans l'ampleur du dispositif policier par rapport à la réalité des faits. Mais au-delà de l'absurde de situation, les dialogues sont de véritables pastiches parodiques de la rhétorique ampoulée de certaines tirades policières pour tube cathodique. En témoigne par exemple cette sortie, en voix *off*, du commissaire Mayers :

Voz de Mayers: Existe una cantidad de policías corruptos en las fuerzas vivas de nuestra organización. Hay que purgar el mal de raíz. Es con esa convicción que estamos persiguiendo a todos los agentes que, amparados en el prestigio que da nuestro uniforme, se las arreglan para cometer sus delitos a la luz del día, en las propias barbas de la ciudadanía. Los Norbertos Suardis sabrán mediante este castigo ejemplar que el crimen, por pequeño que sea, no es impune. Lo que le acabo de leer es un fragmento del manifiesto del comisario Boer y quien le habla. La casa está rodeada. Dígale a Suardi que...³

La précision finale expliquant que tout ce discours est en réalité extrait d'un manifeste écrit par les deux commissaires met à distance le caractère stéréotypé et pompeux du discours moralisant, tout en créant un nouveau décalage comique entre l'urgence supposée de la prise d'otages et la lecture solennelle du manifeste. La situation dérape alors en quiproquo généralisé, au sommet du château de cartes dramatique : les policiers pensent que Mini et ses enfants sont pris en otage par Norberto ; mais ceux-ci pensent ne pas l'être, se croient les complices de Norberto, et font semblant d'être ses otages pour en réalité l'aider à sortir de cette situation («*Todos creen que se trata de una estrategia de Norberto y procuran colaborar con él*»⁴) ; mais en fait Norberto les prend réellement en otage, bien qu'ils ne s'en rendent pas compte jusqu'à ce que le policier cleptomane et ripoux abatte froidement Silvi pour montrer sa détermination. Le résumé de la situation est assez difficile à suivre, car il s'agit justement de créer un imbroglio qui n'a ni queue ni tête. Alors que le genre policier avance vers la résolution de l'énigme, *La escala humana* se conclue sur une situation si embrouillée qu'elle en devient incompréhensible. Le chaos général atteint son comble quand la maison s'effondre sous le poids de l'hélicoptère atterrissant sur le garage (et matérialisé sur scène par l'apparition du *deus ex machina* des patins d'atterrissage de l'engin) et que se déclenche l'opération commando. Le délire dramatique est allé aussi loin qu'il le pouvait et le château de cartes s'écroule, littéralement.

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

Crece el sonido del helicóptero. Las voces ya no son audibles. Norberto quiere obligar a salir con él a Nene. Leandro se lanza sobre Norberto para salvar a su hermano. Mini trata de salvar a Leandro, su preferido. Norberto dispara al aire. De pronto el techo del garaje recibe un violento impacto. El sonido del helicóptero es ensordecedor. Leandro se pone de pie. El techo comienza a ceder. Se quiebra una viga. Cae mampostería. Se cuelan los busca-huellas y los láser rojos de los tiradores del helicóptero a través de los agujeros del techo. Las lámparas que iluminan el garaje revientan. Chispas. Asoma por el hueco del techo la pata enorme de un helicóptero. Norberto sale arrastrando a Nene, por la puerta de la calle.

Norberto: ¡Corré, puto, corré!

Apagón.¹

La dimension parodiquement spectaculaire de ce climax joue des codes de la scène d'action, avec du bruit, des cris, des lasers, des explosions, de la fumée, des étincelles, des tentatives de sauvetage désespérées, etc. Cette théâtralisation de l'écroulement a aussi une dimension méta-théâtrale, puisqu'elle marque l'aboutissement de la création méthodique du désordre et de la confusion sur fond de parodie policière, qui est une des clefs de construction de la pièce.



Figure 71 - Parodie de la prise d'otages et de la scène de genre policière dans *La escala humana*

Le deuxième code générique jeté en pâture à la parodie est celui de la *telenovela*. Tromperies, révélations tonitruantes, coups de théâtre, phrases chocs, paternité contestée, tentatives de suicide, ruptures amoureuses, homosexualité refoulée, passé obscur, secrets de famille, clichés à vau-l'eau sur le masculin et le féminin, crises d'hystérie et disputes tournant à l'affrontement grotesque (ce qui est un passage obligé de toutes les *telenovelas* cultes² et dont on a un écho quand Mini attaque Norberto au tournevis parce qu'elle a appris qu'il était marié) : tous les ingrédients de la *telenovela* sont réutilisés

¹ *Ibid.*, p. 78-79.

² La scène de genre la plus célèbre est sans doute celle de la *telenovela* mexicaine *María la del Barrio* (1995-1996), restée gravée dans les mémoires sous le nom de «¡Maldita lisiada!», où la grande méchante Soraya Montenegro attaque la jeune première handicapée en fauteuil roulant dans une scène d'anthologie ayant fait le tour du monde.

ironiquement au fil de la pièce. De fait, puisqu'en réalité, il n'y a aucune enquête, ce qui s'affiche au début comme une comédie policière est en réalité une forme de mélodrame parodique, qui emprunte aux codes du policier pour brouiller les pistes : «*La escala humana era un melodrama que sus atolondrados protagonistas vivían como policial*»¹, explique Rafael Spregelburd.



Figure 72 - Des airs de telenovela dans *La escala humana* : Mini (María Onetto) attaque Norberto (Rafael Spregelburd) au tournevis

L'hybridation grotesque entre les codes du policier et du mélodrame est particulièrement patente dans le dénouement. Ainsi Norberto abat-il Silvi alors qu'elle était sur le point de faire une révélation familiale sur la véritable identité et la double vie cachée de leur père, ajoutant ainsi encore un étage à l'intrigue du château de cartes. L'élimination du personnage permet d'escamoter la révélation et de construire une nouvelle alvéole de vide dans l'édification délirante de ce drame de baudruce.

Silvi: Justamente. Nosotras dos sabemos lo que pasó con papá, que no está muerto como nos hicieron creer, y dónde está viviendo ahora. ¡Soltame, Suardi!

Mini: ¡No te permito! ¡No lo digas! ¡Pupú, no la escuches, es una intrigante! ¡Miente!

Voz de Mayers: ¡Salga Suardi! ¡En el helicóptero hay dos oficiales apuntando directamente a la claraboya!

Mini hace esfuerzos para detener a Silvi, que va hacia sus hermanos, dispuesta a decirles la verdad. Nadie parece reparar en Norberto, que, arma en mano, es capaz de una locura.

Norberto: Estoy hablando en serio. Los voy a matar a todos.

Voz de Mayers: Ay, basta, Suardi, me tiene harto, ¿sabe desde qué hora lo estamos...?

Silvi: Pupú, Nene: papá está en una cabaña en...

Norberto: Callate.

Silvi: En la ruta que va desde...

¹ Rafael Spregelburd, Entretien avec Jorge Dubatti, in *Los verbos irregulares*, op.cit., p. 297.

*Norberto dispara contra el grupo. Pausa trágica. Silvi repara que la bala la ha alcanzado en el pecho, cae y muere instantáneamente.*¹

On voit ici comment s'entrecroisent parodie du policier et détournement du mélodrame autour d'un troisième principe de structure : l'arbitraire. En effet, Norberto n'a aucune raison de vouloir faire taire Silvi, tout comme il n'y a aucune raison que Silvi sache où est son père, ni que son père soit vivant, mais c'est justement là le fil directeur de la pièce : l'absence de causalité, et l'illogique promu au rang de moteur de l'action et d'articulateur de l'intrigue. La machine théâtrale est totalement autonome de la réalité et de son principe de causalité linéaire, si bien qu'elle peut être alimentée par une essence arbitraire. Le caprice et l'irrationnel sont les piliers de la construction du château de cartes, car l'architecture du vide se joue de la pesanteur et admet les formes les plus rocambolesques. Tant que la mécanique dramatique fonctionne, peu importe que les rouages semblent ne pas se toucher. Néanmoins, ce qui permet concrètement à cette mécanique aérienne d'avancer, c'est qu'elle est portée par les intensités, l'énergie et la capacité d'illusion des comédiens, tous passés par les ateliers de formation du Sportivo Teatral de Bartís. Ce sont eux qui assurent la viabilité scénique d'une dramaturgie fondée sur un principe d'incertitude, de gratuité des enchaînements et d'arbitraire, mais qui doit paradoxalement se déployer à la lisière du vraisemblable. Il en résulte une théâtralité ludique qui se propose comme un jeu de fausses pistes, mais où il n'y a, en fin de compte, rien à trouver (comme le dramatise l'intrigue de la pièce). En ce sens, le théâtre devient le territoire de tous les possibles, ce qui nourrit le comique, mais peut aussi déstabiliser le public, comme le raconte Spregelburd à propos d'une autre de ses créations, *Bloqueo* (2007) :

Cuando algunos espectadores señalan, incómodos, y a veces un poco avergonzados, que no comprenden qué hacen allí los médicos, me resulta muy curioso: ¿significa eso que sí entendían qué hacían allí los músicos? ¿Cómo funciona el capricho y la arbitrariedad, qué genera incluso subcategorías de credibilidad? “Esto es aceptable, pero esto otro no tanto” ¿Quién y cómo se establecen esas categorías de lo posible? ¿Es la mimesis el parecido con lo real? ¿O es la mera contundencia de los actores para generar una realidad tangible y opaca, su capacidad para imponer lo que no tiene causas (la catástrofe) como si fuera lo más natural del mundo?²

Par cette ouverture de tous les possibles, qui questionne et peut remettre en cause la vision du réel et de la causalité des spectateurs, la théâtralité ludique est potentiellement une force de dissensus et de mise en désordre, non seulement littérale, mais aussi symbolique, du monde. Cette suspension de l'évidence, du partage du sensible et de l'organisation logique du monde peut aussi devenir ce que Nina Jambrina appelle une « hétérotopie ludique »³, avec une portée indirectement politique à l'heure du « the is no alternative ». Pour autant, ce potentiel critique est radicalement différent de la conception

¹ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana, op.cit.*, p. 77-78.

² Rafael Spregelburd, Entretien avec Jorge Dubatti, in *Los verbos irregulares, op.cit.*, p. 302.

³ Voir le chapitre 9 et Nina Jambrina, *Politiques du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón), op.cit.*

du théâtre politique qu'avaient les générations antérieures. Dans *La malasangre* de Griselda Gambaro, nous avons analysé comment la dramaturgie se présentait comme un jeu de pistes, avec des indices et des sous-entendus destinés à donner les clefs d'interprétation du double-fond sémantique de la pièce. L'intertexte du mélodrame était également utilisé en surface, mais il servait à cacher un message impossible à dire ouvertement pendant la dictature, et tout était fait pour que le spectateur attentif attrape toutes les balises et décrypte, en bout de parcours, l'invitation à la résistance, opportunément voilée sous les habits larmoyants du mélodrame¹. Or dans *La escala humana*, la démarche est strictement inverse. La surface mélodramatique (et policière en l'occurrence) n'est toujours qu'un leurre, mais il n'y a rien à trouver dessous, si ce n'est toute une sédimentation d'illusions. Le jeu de pistes du théâtre politique métaphorique est devenu un jeu de fausses pistes, un labyrinthe inextricable dans lequel il n'y a pas d'issue sensée. En ce sens, le faux plan que Nene et Leandro imaginent pour cartographier la topographie souterraine du jardin dans lequel ils ont enterré les morceaux du corps de Rebeca peut être lu de manière méta-théâtrale. Car au lieu d'indiquer de manière codée les emplacements où se trouve le corps (logique d'encodage sémantique propre à un certain théâtre politique), il signale les endroits où le corps n'est pas à partir d'un système alambiqué qui, de toute façon, n'a aucun sens.

Papeles y libros sobre una especie de mesa de herramientas. El automóvil ya no está. Nene extiende un mapa sobre la pared. A unos pasos, Silvi.

Nene: Acá. Bien en evidencia.

Silvi: ¿Qué es eso?

Leandro: Un mapa falso.

Silvi: ¿De qué?

Nene: Del jardín.

Silvi: ¿Y para qué hicieron eso?

Nene: Estos son los puntos donde no está enterrado el cuerpo. Los llamamos con letras griegas. Son nombres clave de funciones trigonométricas. De estos puntos falsos se deducen los puntos donde realmente están los miembros de Rebeca. Una parte de la clase la tiene Pupú y la otra yo. Por separado ninguno de los dos sabría dónde cavar.²

À l'image de la pièce, c'est une fausse carte, indiquant de fausses pistes, par de faux indices indécodables, qui, en outre, ne cachent pas quelque chose, mais marquent le néant (les endroits où le corps n'est pas). Par ailleurs, la pièce se moque ouvertement de la démarche responsable, grave et sérieuse du théâtre politique traditionnel, ainsi que des prétentions engagées d'une certaine tendance du théâtre post-moderne, à travers les chansons du groupe de rock formé par Leandro, Nene et Silvi,

¹ Voir le chapitre 8 pour l'analyse du jeu de piste et de l'encodage sémantique dans *La malasangre* de Griselda Gambaro.

² Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, *op.cit.*, p. 17-18.

dont les paroles sont manifestement « idiots » (pour reprendre le terme de Spregelburd¹), faciles et vides de sens, mais qu'ils justifient par un métadiscours pseudo-engagé, éminemment parodique. Ainsi le morceau dont le titre de la pièce se fait l'écho, «*Dulce escalera*» a-t-il été inspiré aux personnages – et aux trois dramaturges – par un fait-divers réel, mais tout-à-fait anecdotique et ridicule (mais c'est là ce qui fait la saveur du genre du fait-divers) : l'accident provoqué dans le métro par l'emballement d'un escalator partant tout d'un coup à l'envers. Sans gravité, l'incident a tout de même fait quelques blessés légers, dans une scène que l'on imagine digne d'un film de Chaplin et qui reflète bien, par ailleurs, l'impression de non-sens, de renversement illogique de l'ordre des choses, que l'on retrouve dans l'agencement de la pièce. Mais dans l'intrigue, Silvi, Nene et Leandro disent s'être sentis dévastés face à ce fait divers, comme s'il s'agissait de la révélation d'un crime contre l'humanité, et avoir décidé d'écrire une chanson-hommage aux victimes.

Mini: Ay, no, no toquen, “Dulce escalera” es una canción muy desagradable. (*A Norberto.*) La hicieron por lo de esa gente, la chica, lo de la escalera mecánica, el accidente del subte, ¿te acordás, el de la estación Independencia?

Silvi: Lo que pasa, Norberto, es que ese tema nos pegó muchísimo. No sé si lo leíste... La escalera mecánica va para arriba, de pronto va para abajo, una tragedia, miles de personas pisándose unas a otras...

Mini: No eran miles, Silvina; siempre exagerando, vos. Era una sola persona que ni siquiera se murió. La chica ésa, yo la vi por Telenoche, toda la cara rayada por las ranuras ésas de los escalones, como si la hubieran pasado por una Pastalinda. Pero no murió. Y estos están desesperados con eso...

Nene: Norberto, Norberto, ey. Norberto. Lo que pasa es que ya se lo explicamos a mamá miles de veces... a nosotros nos pareció que teníamos que hacer algo, que no podíamos permanecer indiferentes, entonces escribimos esta canción como un homenaje...

Silvi: Una denuncia.²

Outre la subversion de la hiérarchie de l'importance (car les jeunes gens ne semblent pas s'émouvoir outre mesure des crimes perpétrés par leur mère), ce passage est surtout l'occasion de parodier la tendance au « libéralisme compassionnel » (selon l'expression qu'Olivier Neveux emprunte à Rony Brauman), qui remplace l'ambition révolutionnaire dans les arts supposément politiques et engagés, à partir du tournant des années 1980. Olivier Neveux analyse cette « extinction de la politique, supplantée par la seule pitié »³ en ces termes :

Ce victimisme dit, à petite échelle, l'une des tendances idéologiques les plus profondes et les plus massives de ces dernières décennies (« l'avènement du libéralisme compassionnel ») et ce, de part en part, du monde politique et philosophique au monde esthétique. C'est bien cela qui

¹ Verónica Pagés, «Spregelburd: defensa de un teatro idiota», *La Nación*, 27 abril 2001

² Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana, op.cit.*, p. 55-56.

³ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui, op.cit.*, p. 63.

caractérise, entre autres, le postmodernisme (de l'art), un tournant "éthique" ou moraliste, qui n'appréhende la politique autrement que dans les catégories de l'humanitaire et de l'empathie.¹

Neveux fait de Romeo Castellucci le parangon de cette tendance au théâtre que l'on retrouve dans la chanson dans l'emblématique *USA for Africa – We are the world* (1985)², monument indétrôné des bons sentiments humanitaires, inoffensifs et consensuels, aux légers relents néocoloniaux, à laquelle on ne peut s'empêcher de penser en écoutant le morceau des personnages de la pièce, et surtout le discours qu'ils tiennent sur la portée critique et compassionnelle de leur composition.

Silvi, Leandro, Nene: (*Tocan y cantan* [...])

"Dulce escalera

Una revolución.

Dulce manera

De hacerte una canción.

Dulce escalera.

Hay tanta confusión.

Se revirtió en otra dirección

Caíste al escalón

Ahora sos un ángel / en la escalera

Ahora sos el ángel / de la escalera

Ahora sos un ángel / y mi escalera [...]³

La chanson est évidemment creuse et ridicule (avec ses rimes faciles, et ses répétitions/variations vidées de sens). Il n'est d'ailleurs pas anodin que «*revolución*» rime avec «*confusión*», tel une projection de la transformation du théâtre indépendant, depuis une ambition d'action politique directe (notamment avant la dictature), jusqu'à la dramatisation du non-sens et du chaos dont la pièce de Daulte, Tantanian et Spregelburd est paradigmatique. Si «*Dulce escalera*» parodie clairement le marché de l'engagement victimiste, les prétentions révolutionnaires des générations antérieures sont aussi caricaturées quand Norberto (figure pseudo-paternelle plus âgée que les trois jeunes) expose, dans une ébauche de chanson, son projet de révolution mondiale à base de sabotage du Coca-cola :

Norberto: (*Se acerca a la guitarra y rasguea dos o tres notas.*) ¿Ah, sí? Yo también tengo una idea para una revolución. ¿Quieren oírlo? Sentate ahí. Es más o menos así. (*Toca un fragmento de "Extinción"*.)

¹ *Ibid.*, p. 62.

² *USA for Africa – We are the world* a été écrite par Mickael Jackson et Lionel Richi et chantée par un vaste groupe d'artistes mettant leur notoriété au service d'une bonne cause humanitaire en 1985. Pour mémoire, la chanson phare de l'album vendu à plus de 20 millions d'exemplaires commence ainsi : « *There comes a time / when we heed a certain call / when the world must come together as one / There are people dying / Oh, and it's time to lend a hand to life / The greatest gift of all / We can't go on / Pretending day-by-day / That someone, somewhere soon make a change / We're all a part of God's great big family / And the truth, you know, love is all we need. / We are the world / We are the children / We are the ones who make a brighter day, so let's start giving / There's a choice we're making / We're saving our own lives / It's true we'll make a better day, just you and me.* ».

³ Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, *La escala humana*, *op.cit.*, p. 57.

Vamos al cine, traete al panda.

Vamos al cine, traete al panda.

Vamos al cine, traete al panda.

Vamos al cine, traete al panda. (*Luego para abruptamente. Espera algún comentario.*) Es una idea base. Consiste en hacer circular unos cajones de Coca-cola adulterada en un país determinado. Entonces denunciar la partida venenosa a Salubridad Pública. ¿Se entiende? A partir de ahí, en el país se prohíbe la Coca-Cola.

Leandro: ¿No habría más Coca-Cola?

Norberto: Se prohíbe. Se prohíbe la Coca-Cola en el país. Es una idea germen. Después de eso, si se llega a eso, después puede pasar cualquier cosa. Es... algo en lo que pienso a veces.¹

Non seulement les paroles de la chanson (« Allons au ciné, apporte le panda ») n'ont absolument aucun sens (au point qu'elle a même été supprimée dans la traduction française²), mais on ne voit pas du tout le rapport avec le projet révolutionnaire que Norberto explique ensuite, lequel est lui-même strictement délirant. Les principes de l'illogique, de la juxtaposition arbitraire, et la création du non-sens sont ici mis au service d'une parodie en règle de tout type d'art ouvertement engagé.

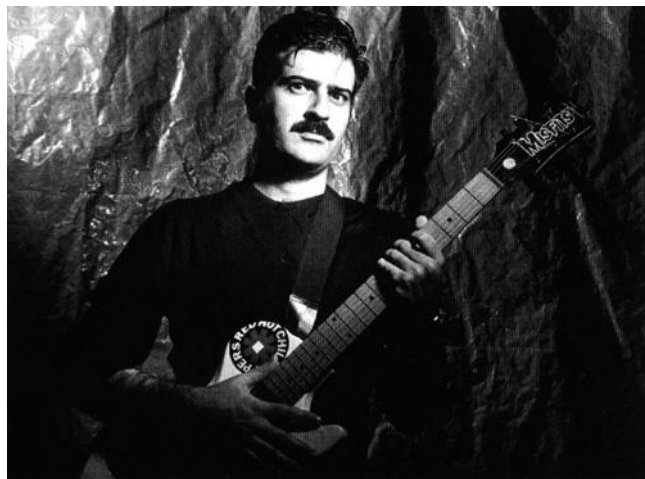


Figure 73 - Rafael Spregelburd (Norberto) à la guitare dans la scénographie de *La escala humana*

En conséquence, *La escala humana* est vraiment une œuvre-manifeste qui marque profondément toute la nouvelle génération d'artistes au tournant des années 2000 et connaît un succès immédiat, tant en termes de public (en drainant d'ailleurs un public très jeune³) que de critique. On la considère comme le fruit de la « relève » de la première génération d'artistes de post-dictature, celle de Ricardo Bartís et Mauricio Kartún, dans les ateliers desquels se sont formés tant les trois dramaturges que l'ensemble de la distribution. C'est donc une création charnière, du point de vue du contexte socio-historique à l'aube du XXI^e siècle et au bord de la crise de 2001, mais aussi des générations de post-

¹ *Ibid.*, p. 19.

² La pièce a été traduite par Dorothee Suarez et Françoise Thanas et publiée sous le titre *À l'échelle humaine*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003. Voir p. 16 pour l'éviction des paroles de la chanson.

³ Voir Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 342.

dictature. L'articulation intergénérationnelle est d'ailleurs intégrée à la pièce par l'intermédiaire des voix *off* qui sont prises en charge par des grands noms du théâtre des années 1980-1990 : Mauricio Kartun (grand dramaturge qui émerge à la fin des années 1970), Cristina Banegas (qui a beaucoup travaillé avec Alberto Ure – le metteur en scène de *Telarañas* de Pavlovsky – et a fondé en 1986 une des salles pionnières du circuit *off* baptisée «*El Excéntrico de la 18*»), Mirta Busnelli et Alberto Segado (deux comédiens renommés du théâtre, de la télévision et du cinéma). Florencia Dansilio analyse ce pont entre les générations qu'articule le jeu entre les acteurs sur scène et les voix *off* hors-scène :

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.¹

Ainsi, *La escala humana* de Javier Daulte, Alejandro Tantanian et Rafael Spregelburd reprend une nouvelle fois le *topos* du charcutage en transformant un mélodrame familial en comédie *gore*. L'anecdotalisation des crimes noyés dans les sous-actions d'une intrigue essentiellement infra-dramatique est le principe constructeur essentiel d'un grand pastiche dramatique (parodiant tour à tour les séries policières, les *telenovelas*, l'art engagé et encore d'autres intertextes). En jouant la carte de « l'idiotie » et du non-sens délirant, cette création collective s'affirme comme un théâtre de l'indéfinition, intransitif, ne cherchant pas à transmettre un message ou à refléter la société. Pourtant, en pleine crise de la décennie libérale et du projet national argentin, cette dramatisation du chaos, où plus rien ne semble avoir de sens, témoigne aussi d'une vision du monde tributaire de la déliaison sociale et de l'effondrement symbolique qui marque l'année 2001. L'arbitraire, la digression, la juxtaposition et la rupture de tout principe de causalité sont les piliers d'une dramaturgie en forme de château de cartes, dans laquelle l'agencement dramatique semble avancer sur du vide et menace à tout moment de s'effondrer, comme le système social argentin à quelques mois de la crise. Cependant, la théâtralité ludique qui se met en place dans ce jeu labyrinthique de fausses pistes crée une forte complicité avec le public. En outre, la petite salle du Teatro Callejón ainsi que les intensités du jeu des comédiens (tous passés par les ateliers de Bartís) instaurent une intimité dans le *hic et nunc* de la représentation qui transforme celle-ci en véritable expérience conviviale, comme c'est la plupart du temps le cas dans le circuit indépendant. Mais ici, la radicale intransitivité de cette fantaisie théâtrale éthérée peut aussi s'apparenter à la gratuité inconditionnelle de la logique du don, que l'on retrouve dans l'expérience ludique. Or comme nous l'avons vu dans le chapitre 5, l'asymétrie fondamentale de

¹ *Ibid.*, p. 341.

la logique du don (et par extension, du jeu) est aussi le garant d'une forme anti-utilitariste de lien à l'autre, dont la dramaturgie de Daulte, Spregelburd et Tantanian – sous ses airs « idiots » – se fait aussi l'écho. À l'heure du tout mercantile, de l'efficacité et de la rentabilité, la revendication d'un théâtre d'art intransitif, où la pure diversion ne cède en rien à la qualité artistique et à l'expérimentation, peut être analysée comme un positionnement dissident, non seulement vis-à-vis des logiques utilitaires du marché, mais aussi de celles du théâtre politique conventionnel. En ne cherchant pas à conditionner la réaction du public, les trois artistes proposent un théâtre qui s'ouvre à l'altérité, sans chercher à la manipuler. En ce sens, tout en dramatisant le non-sens et la déliaison de la dissociété, la théâtralité ludique est peut-être aussi une manière de chercher à retisser un lien à l'autre, dans l'intimité du théâtre et par la création d'un sens (ou d'un non-sens) partagée. Le processus d'écriture à six mains de la pièce reflète par ailleurs cette démarche de décentrement de soi pour co-construire quelque chose dans une dialectique du même et de l'autre qui préserve l'asymétrie fondamentale de l'altérité (comme dans la logique de la gratuité et du don/contre-don). C'est ce que souligne le programme de la pièce, à partir de l'image du travail en terres étrangères :

Trabajar en casa de otro

Escribir y dirigir una misma obra entre tres personas supuso muchas cosas en especial y a la vez ninguna. No hubo en este proceso una multiplicación de las estéticas individuales de cada uno de los tres, ni concesiones de ningún tipo, ni negociaciones de tolerancia. Lo que hubo fue una rara sintonía en la que tres personas visitan un territorio desconocido y ajeno: el fabuloso territorio del "otro". [...]

Como quien está de viaje en un país extraño, pero bien acompañado por otros, otros que supuestamente son los que llevan el mapa que, como todo mapa, es falso. [...]

Leerse y no "reconocerse", sino más bien "conocer" a alguien que sea nuevo, peligrosamente nuevo y desconocido, alguien que por una vez no nos mate de aburrimiento.¹

La clef pour échapper à l'ennui (seule issue tangible dans le labyrinthe du non-sens) est une véritable ouverture à l'autre, par un lien asymétrique où l'intransitivité est garante du maintien de l'altérité, et de son potentiel créatif. Cette conception horizontale de l'écriture collective est à l'image de la complicité « irresponsable » que tisse la théâtralité ludique entre la scène et la salle. En ce sens, tout en faisant du bel animal aristotélien une chimère sans queue ni tête (qui s'inscrit dans la dynamique de déliaison fragmentaire des dramaturgies de post-dictature), le théâtre de Daulte, Spregelburd et Tantanian approfondit aussi une autre forme de lien au public, fondée sur l'intimité, l'intransitivité et l'égalité des intelligences face à la bêtise du drame et au non-sens du monde.

¹ Programme de *La escala humana*, op.cit.

Au terme de ce parcours dans les paysages de la déliaison, nous pouvons esquisser quelques grandes lignes transversales, mises à jour au fil de l'analyse de *Postales argentinas* (1988) et *El corte* (1996) de Ricardo Bartís, pionnier des nouvelles générations de post-dictature et divulgateur du « théâtre d'états » fondé sur l'intensité du jeu d'acteur, de *Cuerpos a-banderados* (1999) de Beatriz Catani, qui radicalise l'hybridation entre le drame et la performance par une « esthétique du risque », de *El Salvador* (1999) de Roberto Cossa paradigmatique de l'évolution de la génération antérieure dans le contexte de la post-dictature, et enfin de *La escala humana* (2001) de Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian qui revendiquent la gratuité irresponsable d'un théâtre d'art intransitif et incarnent la charnière avec les dernières générations de post-dictature, qui émergent dans les années 2000, et dont nous verrons quelques exemples dans le chapitre 11.

Tout d'abord, les diverses dramaturgies de post-dictature font état d'un monde fracturé, où le traumatisme historique et social qu'a signifié le terrorisme d'État semble indépassable. En résulte une vision du monde que nous avons qualifiée « d'endeuillée », placée sous une condition de perte et de déchéance, où toute liaison avec le passé est rompue tandis que l'avenir reste bouché. Cette « sémiotisation de la défaite » (selon l'expression de Drucaroff) s'exprime notamment dans l'imaginaire de la fin du monde, ainsi que dans l'arc thématique de la coupure, la mutilation et le charcutage, qui balisent notre itinéraire en terres déliées. À l'ère du désenchantement du monde et de la fin des utopies, s'ajoute en Argentine le poids d'une histoire politique sanglante que le « tabou de l'affrontement » (autre concept que nous empruntons à Drucaroff) et l'absence de politiques mémorielles jusque dans les années 2000 empêchent de métaboliser. Cette rupture traumatique brise le continuum historique et la ligne temporelle et pénètre les fictions dramatiques par l'intermédiaire d'un enlisement dans un ici-présent, sans racine passées ni ouverture vers l'avenir. Les motifs de l'étouffement, de l'immobilisme, de l'engloutissement et de l'éternel retour du même se conjuguent ainsi au sentiment d'effondrement de toutes les certitudes que cristallise bien l'imaginaire (post-)apocalyptique. En termes d'intrigues familiales, cette perte de repères (consubstantielle à une vision du monde endeuillée) se greffe sur certains motifs récurrents comme l'inceste, l'absence de figure parentale (et notamment paternelle), la construction de personnages de parents-enfants irresponsables, et surtout la mise en crise des identités individuelles et collectives. Au regard de cette dissolution des repères identitaires, sont passés au crible de la parodie ou du dépeçage irrévéréncieux l'ensemble des grands mythes familiaux et nationaux, à commencer par le grand axe civilisation et barbarie. Face à cette traditionnelle vision du monde binaire et segmentée, les théâtres de post-dictature témoignent de la prégnance d'un sentiment de chaos où il n'est plus possible de cartographier le réel et où toute recherche du sens est vouée à l'échec. Alors que le monde semble définitivement

incompréhensible, l'ironie et la parodie permettent de désacraliser les grands mythes et de sémiotiser la défaite, à partir de poétiques des ruines où il s'agit de construire à partir de ce paysage désolé.

Par ailleurs, cette vision du monde endeillée conditionne des dramaturgies travaillant sur un agencement fragmentaire. Une grande part du théâtre de post-dictature ressort ainsi de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle les « dramaturgies du retour », où le drame est « secondarisé » par rapport à un métadrame depuis lequel le drame principal est ausculté. Cette structure rétrospective est particulièrement à même de rendre le blocage du flux temporel et l'enlisement de l'action dramatique caractéristiques de la sémiotisation de la défaite par les fictions de post-dictature et que nous avons constatés dès la première pièce du corpus, *Postales argentinas* de Ricardo Bartís. Le travail dramaturgique ne se fonde alors plus sur les piliers classiques de la composition dramatique, mais s'ouvre aux principes d'incomplétude, du parcellaire, de l'irrégularité, de l'hétérogène, de la multiplicité, de l'incertain, de l'absence de causalité et de l'arbitraire. À rebours du bel animal aristotélicien, les dramaturgies de post-dictature affichent le dépeçage de la structure dramatique et s'accommodent de ses résidus fragmentaires. Dans ce que nous avons appelé les dramaturgies de la crypte (à partir de l'étude de *El corte* de Bartís et *Cuerpos a-banderados* de Catani), cette fragmentation du drame sur fond de blocage traumatique, permet d'insuffler de l'onirisme et de l'inconscient, dans une modalité particulière de ce que Sarrazac appelle le « jeu de rêve ». Tantôt tirées vers le pôle de l'imaginaire qui hybride le drame avec des formes poétiques, tantôt absorbées par des capsules de réel vers le pôle de la performance, ces dramaturgies de la crypte sont la forme la plus radicale de fragmentation du drame. Si dans *La escala humana* de Daulte, Spregelburd et Tantanian, l'action dramatique n'est plus aussi hachée, la mécanique théâtrale reste fondée sur les principes d'incomplétude et d'arbitraire qui dessinent une architecture du vide, pour ce que nous avons appelé une dramaturgie en forme de château de cartes, dans laquelle les auteurs tiennent le pari d'élaborer une œuvre « sans contenu ». Or si l'ensemble des pièces que nous avons analysées se révèlent pénétrées par un contexte socio-historique marqué du sceau de la déliaison, cette fragmentation de la forme dramatique est apparue spécifique aux nouvelles générations de post-dictature. Alors que celles-ci se moulent massivement dans le patron des dramaturgies du retour, *El Salvador* de Roberto Cossa s'apparente plutôt à un drame du retour : le motif de la coupure et de l'amputation est travaillé depuis la surface thématique, mais n'éclabousse pas le traitement dramatique. Néanmoins, l'avènement du fragmentaire comme nouveau principe dominant de composition (résultant d'une dramaturgie créée pour ou depuis le plateau) ne signifie pas pour autant une déliaison totale de la forme dramatique. Sous le scalpel d'artistes-rhapsodes (auteurs, mais aussi comédiens, puisque le texte n'est plus indépendant de sa réalisation scénique), l'agencement des fragments engendre des dramaturgies mosaïques, où

l'irrégularité et l'incomplétude ne sont pas synonymes d'informe. À l'image de la marqueterie, la poétique du fragment est un art du kaléidoscope où même l'arbitraire peut présider à la constitution d'un tout organique. C'est un véritable maillage du même et de l'autre où la grammaire du lien n'est plus linéaire, mais réticulaire. En lieu et place du squelette de l'animal d'Aristote, le drame tisse une toile où les fragments sont interconnectés par des agencements croisés, rhizomatiques, tentaculaires ou totalement fantaisistes, mais qui assurent l'efficacité de la machine théâtrale.

Enfin, à ce principe de liaisons alternatives dans les méandres kaléidoscopiques du drame, s'ajoute un rapport entre la scène et la salle qui instaure une forme d'hétérotopie de la proximité, où le lien à l'autre est particulièrement exacerbé, et qui s'affirme comme une résistance en actes aux dynamiques de déliaison dont souffre le corps social. L'intimité intrinsèque aux nouveaux lieux du théâtre indépendant de post-dictature aiguise l'expérience de l'être-ensemble propre au «*convivio*» théâtral, selon l'expression de Jorge Dubatti. Cette co-présence des corps est particulièrement mise en valeur par l'intensité du jeu d'acteur caractéristique du « théâtre d'états » de Bartís, et intégrée ensuite dans la pratique des comédiens argentins (dont beaucoup sont passés par les ateliers du Sportivo ou ont été formés par des disciples de Bartís). L'émergence de dramaturgies performatives accentue encore cet effet d'intimité que génère la proximité des corps. Cette théâtralité intensive et énergétique mobilise tout particulièrement les affects et tisse un lien poétique qui se déploie par contagion (et non plus dans la communication) et s'enracine dans une communauté d'imaginaires. L'usage de multiples références communes (des grands mythes nationaux aux avatars contemporains de la culture-pop) ouvre la théâtralité au plaisir de la reconnaissance de soi et d'un nous, créant une complicité entre la scène et la salle. À cette mécanique associative à cheval entre la motion affective poétique et l'allusion référentielle, s'ajoute la jouissance ludique qu'apporte un théâtre profondément irrévérencieux et parodique, réussissant à associer la ritualité de l'être-ensemble et une rupture systématique de la solennité. Pour autant, tout en étant ironique, comique, émouvant et parfois même choquant (que ce soit dans l'esthétique du risque des performances ou le jeu avec les codes du *gore*), la théâtralité de ces dramaturgies ne saurait se réduire à un impérialisme des affects. Au contraire, l'agencement fragmentaire et la construction rhizomatique en appellent nécessairement à l'intellect, tout autant qu'aux affects. La théâtralité se joue à la fois dans l'immédiateté d'une intensité qui s'inscrit dans les corps et dans le temps long de la rumination du spectacle et de la sédimentation de l'imaginaire. Cependant, cette épaisseur du drame qui fait qu'il ne peut être consommé en un instant, ne signifie pas qu'il y ait un sens caché à décoder, comme dans certaines dramaturgies antérieures que nous avons pu étudier dans la Deuxième Partie. À l'inverse, la densité symbolique des images, ou au contraire la mise en abyme du vide derrière leur superficie, sont garantes de la multiplicité du sens, dans des

dramaturgies qui s'attachent toujours à semer la confusion. Trop pleines ou trop vides de sens, l'élaboration sémantique est *in fine* proposée aux spectateurs comme un exercice partagé. Qu'il y ait une multiplicité de sens possibles ou une négation radicale du sens, il s'agit toujours de perdre le spectateur dans un labyrinthe inextricable, dont il lui incombe, en fin de compte, de dessiner une sortie.

En ce sens, tout en projetant les dynamiques de déliaison à l'œuvre dans la société dans la période de post-dictature (dans la superficie thématique comme dans l'agencement dramaturgique), les théâtres que nous avons étudiés offrent aussi des poches de résistance, plus pratiques que théoriques, à ce phénomène de fragmentation, et ouvrent la voie à de nouvelles tendances plus directement enclines à la reliaison, à partir du milieu de la décennie 2000, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

Chapitre 11

Quelques inflexions post-2001 : vers des dramaturgies de la reliasion ?

Les grands motifs dégagés dans le chapitre précédent (imaginaire de la déliaison et du chaos, dramaturgies du retour, fragmentation du drame, coupures et charcutages, etc.) sont toujours opérants dans le théâtre argentin indépendant le plus récent, comme en témoignent les diverses références que nous avons pu citer au fil de l'analyse. Tant les taches sémantiques que les orientations dramaturgiques que nous avons signalées parcourent, de manière transversale, les théâtres de post-dictature depuis la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui.

Néanmoins, dans la dernière décennie de notre corpus, on constate parallèlement l'émergence d'autres tendances, à partir de la charnière qu'a constitué la crise de 2001. En effet, comme nous l'avons vu dans le chapitre 9, celle-ci marque une rupture fondamentale dans la période de post-dictature, par l'effondrement général de l'économie, mais aussi des cadres socio-politiques (la représentation politique, la monnaie, etc.) et identitaires. L'imaginaire structurant du pays des classes moyennes et des joies de la consommation de masse, avant-poste du « premier monde » en Amérique latine, s'écrase contre l'irruption violente de la pauvreté, tandis que les promesses du libéralisme ménémiste partent en fumée, comme les économies des épargnants après la dévaluation du *peso*. De ce fait, ce n'est pas seulement l'économie ou les institutions qui entrent en crise, mais également un imaginaire commun et la représentation que la société pouvait avoir d'elle-même. Ce grand effondrement des repères institutionnels, mais aussi symboliques, bouleversent nécessairement les artistes du théâtre indépendant, comme le raconte en juin 2002 Beatriz Catani :

Como sociedad estamos atravesando un momento de una enorme fisura. La sensación es que algo se quebró de manera espectacular y no hay posibilidad, a la vista, de reconstitución. No hay Estado, ni moneda, ni justicia que son los componentes básicos de cualquier sistema político democrático.

La inestabilidad se ha instalado como sistema y eso hace muy difícil la posibilidad de pensarnos como sociedad, de reflexionar y decidir artísticamente.¹

Pour autant, tout en approfondissant un imaginaire du chaos – qui se traduit par l'image du «*quilombo*» –, cette grande fissure va progressivement accoucher de dynamiques d'embrayage et de

¹ Beatriz Catani, «Todo acto es político» (juin 2002), entretien avec Anja Durrschmidt, in *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*, op.cit., p. 193.

reconfiguration du corps social, à la fois par le bas, avec des mouvements citoyens ancrés dans les territoires locaux comme les quartiers, et par le haut, sous l'effet des politiques sociales et mémorielles des gouvernements Kirchner, ainsi que de la refonte d'un grand récit¹. Pour qualifier ce moment de recomposition relative du lien social, Jorge Dubatti, apportant sa pierre à l'édifice du nouveau grand récit national, va jusqu'à parler d'une période de « post-néolibéralisme »² à partir de 2003 (c'est-à-dire de l'arrivée au pouvoir de Néstor Kirchner).

La primera década del siglo XXI se abre con la puesta en evidencia de la crisis del neoliberalismo a través del estallido social de finales de 2001. A partir de 2003 la gestión del presidente Néstor Kirchner y su equipo, y la profundización de los lineamientos de su proyecto en la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner a partir de 2007 hasta el presente, configuran un país reestabilizado y de perfil diverso a las décadas anteriores. Se identifica esta nueva etapa con el movimiento político y cultural del “post-neoliberalismo” que, si bien dentro del capitalismo, contrasta con el proyecto de neoliberalismo “salvaje” impulsado por Carlos S. Menem entre 1989 y 1999 y que culminó en nueva tragedia. Algunos hitos destacables que permiten percibir ese cambio “post-neoliberal” encarnado en acontecimientos políticos concretos: mejora real en la economía del país, descenso real de los índices de desocupación, pago de la deuda externa, [...] renacionalización de organismos privatizados de jubilación y servicios [...]. Sin embargo, por la hondura del quiebre histórico de la dictadura, la Postdictadura continúa como unidad de periodización cultural hasta el presente.³

Si un certain dépassement des politiques libérales a effectivement été entrepris par le péronisme kirchneriste, parler de « post-néolibéralisme » nous semble un peu excessif. Le concept témoigne d'une charge téléologique faisant grand cas du poids d'un gouvernement et révèle sans doute une forme de soutien idéologique à la politique des Kirchner. Décrire la situation en termes de « post-néolibéralisme » suggère qu'une page a été définitivement tournée, ce que dément par ailleurs l'élection du très libéral président Mauricio Macri en 2015. À moins que ce ne soit là l'avènement d'un « post-post-néolibéralisme » (qui serait en fait un retour au néo-libéralisme classique)⁴ : on touche ici à l'absurde et aux limites de l'exercice de périodisation historique sans recul. Nous préférons donc parler d'une politique sociale et protectionniste des gouvernements Kirchner qui, certes, permet une dynamique d'embrayage de l'économie, de sortie partielle de la crise et de suture du corps social (grâce aussi aux politiques mémorielles), mais qui ne saurait balayer d'un trait le paradigme néolibéral. Le théâtre indépendant continue d'ailleurs à travailler sur un certain imaginaire du libéralisme débridé, à

¹ Nous renvoyons au chapitre 9 pour le détail de la contextualisation. Rappelons néanmoins que nous ne faisons absolument pas l'apologie des gouvernements Kirchner, bien que l'extrême synthèse à laquelle nous nous soumettons dans cette courte introduction pourrait prêter à confusion.

² Jorge Dubatti, «Pluralismo, canon “imposible” y post-neoliberalismo», in «Introducción», in Claudio Tolcachir, *El viento en un violín y otros textos*, op.cit., p. 7.

³ *Ibid.*, p. 8-9.

⁴ Pour qualifier la période actuelle depuis 2015 et l'élection de Macri, Jorge Dubatti parle lui de « restauration néolibérale ». Voir sa conférence encore inédite : Jorge Dubatti, «El teatro en la restauración neoliberal (diciembre 2015-2019): teatro y modernización», prononcée le 7 juin 2019 au Centro Cultural de la Cooperación à Buenos Aires.

travers la marchandisation des liens, la consommation à outrance, le monde du tout-jetable et la recherche de l'argent à tout prix, comme on peut le voir dans certaines pièces postérieures à 2001 de Rafael Spregelburd comme *La estupidez* (2001)¹ ou *Spam* (2013)², ou encore dans *¿Cuánto es mucho para mamá?* (2013)³ de Clara Anich, entre beaucoup d'autres exemples.

Cependant, on observe également de nouvelles tendances théâtrales dans ce contexte post-2001, se faisant l'écho, nous semble-t-il, de cette dynamique de reliaison. Hors du théâtre indépendant, il faut mentionner le cycle *Teatro por la Identidad*, impulsé par les *Abuelas de Plaza de Mayo* puis largement appuyé par les politiques mémorielles des gouvernements Kirchner, dont le but est de sensibiliser l'opinion à la question des « bébés volés » pendant la dictature et de pousser les jeunes à aller faire des test ADN pour « vérifier » leur identité⁴. Ce retour d'un théâtre d'intervention ouvertement politique s'est durablement installé dans le paysage argentin avec ses cycles annuels, depuis 2002 jusqu'à aujourd'hui, lesquels mettent littéralement le théâtre au service de la reliaison des familles et des identités. Parallèlement à cette initiative amplement soutenue « par le haut » par les politiques publiques, on peut signaler également l'explosion des groupes de théâtres communautaires, dans le sillage des mouvements citoyens locaux « par le bas », qui travaillent à retisser du lien social à l'échelle des villages ou des quartiers⁵. Dans le théâtre indépendant, du fait de l'autonomie revendiquée de la création artistique, les dynamiques de reliaison ne sont pas aussi manifestes que dans le cycle *Teatro por la Identidad* ou les théâtres communautaires qui assument pleinement qu'ils ont un rôle politique, social et mémoriel de suture, à jouer dans la société. Pour autant, les théâtres indépendants sont traversés eux aussi par ces inflexions du contexte socio-historique, perceptibles notamment dans la mise en scène de la famille, support privilégié d'un imaginaire du lien.

Ainsi allons-nous voir deux tendances émergentes après 2001 qui se font indirectement l'écho, selon nous, d'un besoin de compréhension du réel et d'un désir de remise en ordre du sens, après la fissure de 2001. Les nouveaux réalistes du quotidien tout d'abord (dont le fer de lance est Claudio Tolcachir) qui, tout en exacerbant les désordres familiaux représentés, canalisent cette fragmentation

¹ Rafael Spregelburd, *La estupidez*, in *La estupidez. El pánico*, op.cit.

² Rafael Spregelburd, *Spam*, op.cit.

³ Clara Anich, *¿Cuánto es mucho para mamá?*, in Esteban de Gori [et al.], *Disonancias dramáticas*, Buenos Aires, el 8vo loco, 2013.

⁴ Voir Joana Sanchez, « Faire du théâtre un instrument politique et mémoriel : le cycle *Teatro por la Identidad* en Argentine », dans *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine (1990-2015)*, Vol 2, *América*, Cahiers du Criccal n° 52, 2018.

⁵ Voir Joana Sanchez, « Le théâtre communautaire comme projet d'intégration sociale et urbaine : l'expérience du *Circuito Cultural Barracas* à Buenos Aires » (en collaboration avec Lucie Elgoyhen), dans *Théâtre et ville* (Florence Fix, dir.), Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p. 197-192.

familiale par une remise en ordre de la forme dramatique, qui nous semble paradigmatique de la manière dont le contexte socio-historique peut imprégner la dramaturgie, au-delà de la superficie thématique. Nous analyserons ensuite comment les biodrames, et en particulier ceux de Lola Arias, poursuivent l'expérimentation théâtrale et les frictions entre la fiction et le réel (qu'on a vu émerger dans les années 1980 et 1990 avec l'essor de la performance), mais en tirant le fil de la biographie et de l'histoire familiale pour jeter un pont entre le passé et le présent, et transformer les dramaturgies du réel en expérience de liaison.

I. Agencer le désordre : les nouveaux réalismes du quotidien.

La omisión de la familia Coleman (2005) de Claudio Tolcachir, *El loco y la camisa* (2009) de Nelson Valente et *El viento en un violín* (2010) de Tolcachir

À côté du charcutage de la forme dramatique, de l'esthétique du risque des performances, ou des labyrinthes ludiques d'un grand nombre de dramaturgies de post-dictature que l'on a pu voir dans le chapitre 10, on voit se multiplier, dans la dernière décennie qu'occupe notre corpus, des pièces qui opèrent un retour à un drame plus classique, et inaugurent une nouvelle forme de réalisme. L'étalon de cette tendance est sans doute *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir, créée en 2005, ce qui pourrait expliquer que son développement soit concomitant à la prolifération de la rhétorique de la « famille dysfonctionnelle » dans le discours critique¹. Néanmoins, cette catégorie critique (en plus de véhiculer un substrat idéologique douteux) a ensuite été appliquée, sans distinction dramaturgique, à toutes pièces abordant la thématique familiale². Pourtant, bien que nous ne croyions pas pertinent de l'analyser sous le prisme de la dysfonction, il nous semble que la pièce de Tolcachir ouvre réellement un nouveau paradigme dans le théâtre argentin de post-dictature : celui d'un réalisme du quotidien, très souvent articulé à des thématiques familiales (du fait de la théâtralité intime sur laquelle il repose)³. Dans ces dramaturgies néo-réalistes, le désordre aigu exposé dans la fable est,

¹ Voir le chapitre 1.

² Voir le chapitre 1 et les occurrences où Jorge Dubatti réunit sous le «*tópico de la familia disfuncional*» Florencio Sánchez, Shakespeare, Bartís et Tolcachir. Outre les articles cités dans le chapitre 1, voir encore la présentation de *El loco y la camisa* de Nelson Valente, in Jorge Dubatti (ed.), *Panorama teatral, Nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, InterZona, 2014, p. 249.

³ Outre les trois pièces que nous allons étudier, voir entre autres *Un día es un montón de cosas* (2014) de Jimena Aguilar, *Emilia* (2013) et *Tercer cuerpo* (2008) de Claudio Tolcachir, *Como si pasara un tren* (2015) de Lorena Romanín, *Mi hijo sólo camina un poco más lento* (2014) de Ivor Martinic, *El tiempo todo entero* (2007) de Romina Paula.

d'une certaine manière, canalisé ou exorcisé par une remise en ordre du drame, qui tranche avec les dramaturgies post-dictatoriales que nous avons analysées jusqu'à présent. En ce sens, il est significatif que cette tendance émerge autour de 2005, non seulement après la crise de 2001, mais surtout dans les premières années du kirchnerisme dont le discours politique, mémoriel et social répond à une demande de remise en ordre du réel et de reconstruction identitaire.

Pour aborder ce retour au drame et au réalisme, nous avons choisi d'étudier trois pièces qui nous semblent paradigmatiques et que nous avons par ailleurs eu l'occasion de voir plusieurs fois, dans des espaces et des circuits différents, à Buenos Aires¹ : *La omisión de la familia Coleman* (2005)² de Claudio Tolcachir qui en est la matrice, *El loco y la camisa* (2009)³ de Nelson Valente et *El viento en un violín* (2011)⁴, également de Tolcachir. On retrouve indéniablement entre ces trois comédies dramatiques des traits dramaturgiques communs, mais on observera également une évolution en diachronie, notamment dans la vision du monde qui se dégage de l'intrigue, témoignant d'une affirmation progressive de la possibilité de dépasser le chaos et le désordre du monde (encore prégnant en 2005, du fait de la proximité de la crise de 2001), pour retisser des liens alternatifs, en famille et dans la société. Si cette dynamique d'embranchement vers de multiples recompositions familiales et sociales souligne, à travers l'évolution des intrigues, le chemin parcouru entre *La omisión de la familia*

¹ Nous avons vu *La omisión de la familia Coleman* au théâtre Timbre 4 (circuit indépendant) en 2011, puis au Paseo la Plaza (circuit commercial) en 2015, *El loco y la camisa* au Camarín de las Musas (circuit indépendant) en 2014, puis au Teatro Picadero (circuit commercial) en 2015 et *El viento en un violín* en 2014 à Timbre 4 et en 2015 au Paseo la Plaza. Ainsi commenterons-nous en même temps le texte et la mise en scène originale des pièces.

² *La omisión de la familia Coleman*, écrite et mise en scène par Claudio Tolcachir, a été créée en 2005 dans l'appartement du dramaturge, dans le quartier de Boedo (voir le chapitre 9). Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman, in El viento en un violín y otros textos*, Buenos Aires, Atuel, 2011. Tout en suivant une trajectoire internationale, la pièce reste à l'affiche à Timbre 4, sans discontinuer, de 2005 à 2014, puis intègre le circuit commercial, au Paseo la Plaza où elle est toujours à l'affiche, depuis 2015. La distribution originale était la suivante : Araceli Dvoskin (remplacée par Ellen Wolf en 2008, puis par Cristina Maresca), Miriam Odorico, Inda Lavalle, Diego Faturos, Tamara Kiper, Lautaro Perotti (remplacé ensuite par Fernando Sala), Gonzalo Ruiz et Jorge Castaño. Mise en scène : Claudio Tolcachir.

³ *El loco y la camisa* de Nelson Valente a été créée au Banfield Teatro Ensemble en 2009, à Lomas de Zamora, une ville de la banlieue portégnne. C'est l'une des seules pièces de notre corpus (avec celle de Beatriz Catani, créée La Plata) à avoir été créée dans le théâtre indépendant extérieur à la ville de Buenos Aires. Comme la pièce de Catani, le succès conduira néanmoins *El loco y la camisa* à quitter Lomas de Zamora pour occuper depuis presque une décennie les scènes de Buenos Aires, dans le circuit *off* d'abord (El camarín de las musas en 2013 et 2014), puis dans le théâtre officiel (au théâtre San Martín en 2014), et enfin même dans le circuit commercial (au Teatro del Picadero de 2015 à aujourd'hui). La distribution originale était la suivante : Lide Uranga, Ricardo Larrama, Julián Paz Bautista, Soledad Bautista et José Pablo Suárez. Mise en scène : Nelson Valente. La pièce est publiée dans une anthologie préparée par Jorge Dubatti : Nelson Valente, *El loco y la camina, in Jorge Dubatti (comp.), Panorama teatral. Nuevo teatro argentino, op.cit.*

⁴ Issu d'un long processus de création dans la nouvelle salle de Timbre 4, *El viento en un violín* a été créé à Paris, au Festival d'Automne, du fait de sa co-production internationale entre Timbre 4, le Festival Santiago a Mil, le Tempo_Festival das Artes, le Festival d'Automne de Paris, la Maison des Arts et de la Culture de Créteil et un soutien financier du Fondo Iberescena para la Creación. Après quatre saisons à Timbre 4 (2011-2014) et de multiples tournées internationales, la pièce a été jouée au Paseo la Plaza, dans le circuit commercial en 2015. La distribution est quasiment la même que celle de *La omisión de la familia Coleman* : Araceli Dvoskin, Tamara Kiper, Inda Lavalle, Miriam Odorico, Lautaro Perotti et Gonzalo Ruiz. Mise en scène : Claudio Tolcachir. La pièce est publiée dans Claudio Tolcachir, *El viento en un violín y otros textos, op.cit.*

Coleman et *El viento en un violín*, la recomposition du drame ouvrait la voie, dès 2005, à ce mouvement ascendant, depuis le constat d'une situation chaotique jusqu'à l'espoir d'une reconstruction.

A. *Des familles en désordre*

Dans les trois pièces à l'étude, comme dans la plupart des pièces qui ressortent de ce néo-réalisme du quotidien, le drame repose sur une explosion de la structure familiale, une désarticulation de son organisation traditionnelle, un renversement des rôles et de l'ordre établi et une réflexion autour des normes sociales et de ce qu'est la « normalité ». Attaque en règle contre le mythe de la famille idéale et ses images identificatoires du bonheur, ces familles « au bord de la dissolution », comme dit le programme de *La omisión de la familia Coleman*, travaillent sur les dynamiques de fission ou d'intégration dans le groupe familial, en résonance avec les mutations sociales et sociétales du début du XXI^e siècle. Bien que le réalisme ne fasse plus de place aux univers fantastiques et fantasmatiques des « dramaturgies de la crypte », on retrouve un certain nombre de motifs communs tels que l'absence des pères, l'impression de chaos, l'existence de secrets, la diminution des corps ou des esprits du fait de la maladie, et les difficultés à communiquer avec des proches qui souvent peuvent sembler étrangers : «*Vos no me conocés a mí. [...] No tenés idea de quién soy yo*», dit ainsi Verónica à son frère Mario à la fin de *La omisión de la familia Coleman*¹.

a. Défaillances parentales

Comme dans la plupart des drames familiaux de post-dictature, l'absence des pères est un motif récurrent, corrélé à une impression de chaos et un risque de décomposition du groupe. Non pas que cela reflète un véritable désengagement des pères dans la société (bien au contraire²), ni que cela véhicule quelque discours que ce soit sur la perte de valeurs patriarcales garantes de la cohésion des familles, mais parce que, dans l'imaginaire, le père incarne la Loi, le *logos* et donc un certain ordre signifiant du monde³, si bien que son effacement projette symboliquement un état d'anomie, un effondrement général des repères qui structuraient l'identité et la vision du monde. Ni père ni grand-père sur les trois générations réunies dans *La omisión de la familia Coleman*, ni dans aucune des deux familles (celle de Dora et celle de Mecha) qui composent le système de personnages de *El viento en un violín*. *El loco y la camisa* et sa famille nucléaire plus traditionnelle (un père, une mère, une fille et

¹ Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, *op.cit.*, p. 181.

² Voir le chapitre 2 et le développement sur les nouveaux patrons de comportement paternel, ainsi que le dénouement de *El viento en un violín*, sur lequel nous allons revenir.

³ Voir également le chapitre 2.

un fils) fait exception, mais loin d'être une force de cohésion familiale, le père, qui ne s'intéresse ni à sa femme, ni à ses enfants ni à ses parents (et laisse toute les fonctions dites du « *care* »¹ à son épouse) est même au cœur de l'intrigue pouvant conduire à la dissolution familiale, à savoir la relation adultère dont fait état une trace de rouge-à-lèvres sur la chemise qui donne son titre au drame².

Au-delà de cette éclipse des pères, les deux pièces de Tolcachir déconstruisent également l'archétype maternel avec, dans chacune d'elles, un jeu de contrepoint entre une figure relativement traditionnelle, nourricière, protectrice et structurante³ (la grand-mère dans *La omisión* et Dora dans *El viento*⁴, interprétées toutes deux par Araceli Dvoskin) et une mère « déviante », totalement hors de ce modèle mythifié : Memé, la mère-enfant totalement irresponsable de *La omisión de la familia Coleman*, et Mecha, la mère castratrice et « maniaque du contrôle » (selon la traduction consacrée de ce qu'en anglais on appelle « *control-freak* ») de *El viento en un violín*, ces deux personnages étant aussi interprétés par la même comédienne, Miriam Odorico.

Si la famille Coleman est sens dessus dessous, cela est en grande partie lié à deux personnages particulièrement instables d'un point de vue psychologique, Mario (ou Marito) et Memé. Cette dernière est au centre de l'arbre généalogique tortueux des Coleman puisqu'elle est la fille de Leonarda, la grand-mère, et la mère des quatre autres personnages intra-familiaux : Verónica, Gabi (Gabriela), Damián et Marito (auxquels s'ajoutent deux personnages extérieurs, le docteur et Hernán pour conformer le système des personnages). Néanmoins, Memé se révèle être si peu mûre et responsable que le spectateur tarde à comprendre qu'elle est la mère des autres personnages, et non pas leur sœur, d'autant plus qu'aucun d'entre eux ne l'appelle maman. Son surnom Memé, dérivé de Mercedes (autre écho à la Mecha/Mercedes composée par la même Miriam Odorico pour *El viento en un violín*), joue d'ailleurs ironiquement de la proximité phonique avec « *mamá* », pour souligner l'écart entre le comportement de Memé et celui « normalement » attendu de la part d'une adulte, et *a fortiori* d'une mère. Dans le deuxième acte, qui a lieu dans la clinique où la grand-mère a dû être hospitalisée, le docteur qui découvre cette famille duplique la première impression du spectateur à l'acte 1 en affirmant : « *Ah son todos los nietos* », avant qu'on ne lui explique la (re)composition complexe de la famille Coleman. Face à l'insouciance de Memé, ce sont les autres personnages féminins, en particulier

¹ Le « *care* » renvoie aux fonctions de maintien et d'entretien de la vie, et plus largement aux soins apportés aux personnes en état de dépendance : enfants, personnes âgées ou handicapées, malades, etc. Voir les chapitres 2 et 5 (avec le développement sur la sociologie du don).

² Nelson Valente, *El loco y la camisa*, *op.cit.*, p. 268-269, p. 271, p. 281-282.

³ Voir le chapitre 2 pour l'analyse et la déconstruction de ces rôles traditionnels.

⁴ Si ces deux personnages correspondent à l'archétype maternel, ils n'en font pas non plus l'apologie. *El viento en un violín*, tout particulièrement, invite aussi à poser un regard critique sur l'homophobie et la soumission de la mère traditionnelle qu'incarne Dora.

la grand-mère et Gabi, en amont et en aval de la ligne généalogique, qui prennent en charge le bon fonctionnement de la maison et du groupe. En témoigne le climax du premier acte, quand la grand-mère fait un malaise (premier pas vers la dissolution finale de la famille) et que seule Gabi réagit en appelant une ambulance, tandis que Memé et ses frères papillonnent ivres autour de la gisante, en se disputant une bouteille d'alcool et en n'étant d'aucune utilité tout au long de cette scène d'une grande tension :

Memé logra quedarse con la botella casi vacía y regresa al living abrazándola. Se fija en la abuela, que está inmóvil. Entra Marito y Memé le hace una seña. Los dos contemplan a la abuela. Marito sale al patio a buscar a Damián. Éste entra deprisa. Los tres observan a la abuela en silencio. Gabi, de espaldas a ellos, no se da cuenta de nada.

Damián: Gabi.

Gabi no responde.

Dami, Marito y Memé: (*Varias veces en distintos tiempos.*) ¡Gabi! ¡Gabi! ¡Gabi!

Están todos alrededor de la abuela. Gabi, finalmente, los mira, y nota el estado de la abuela.

Gabi: ¿Qué pasa?

Nadie responde. Gabi ve a la abuela y corre hacia ella.

Gabi: ¡Abuela! ¿Qué tenés, abuela? (*A Damián.*) ¡Llamá al médico!

Marito: ¿Está muerta?

Memé: No, todavía no.

Damián: (*Le pasa el teléfono.*) Tomá, Gabi.

Damián le pasa el teléfono. [...] Marito saca un pulverizador de la cómoda y apunta a la abuela con él.

Gabi: ¡No! ¡Eso es veneno, Mario!

Damián se tira sobre Mario y empiezan a forcejear. [...]

Gabi: ¡Basta Damián! (*Al teléfono.*) Sí, una ambulancia necesitamos. [...]

Memé: Una grande, decile, Gabi, así vamos todos. [...]

Gabi: A ver... ¿el número de documento de la abuela?

Nadie lo sabe.

Gabi: ¡Buscá el número de documento, Memé!

No sabe dónde está. Memé se desentendiendo del asunto.¹

On voit dans ce passage la passivité et la dépendance de l'ensemble de la famille qui s'en remet à la seule Gabi. Celle-ci est construite, en contrepoint de Memé, comme celle qui doit gérer (l'espagnol dirait «*hacerse cargo*») en permanence la maisonnée et les situations de crise, tel le dernier pilier rationnel dans le désordre généralisé. D'un point de vue dramatique, l'action centrale (le malaise de la grand-mère) se voit ainsi décentrée, et en partie marginalisée par d'autres micro-actions perturbatrices (les disputes pour la bouteille, Mario qui essaie de pulvériser quelque chose sur la grand-mère, Mario et Damián qui se battent...etc.) qui font dériver de manière centrifuge l'attention du spectateur, alors

¹ Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, op.cit., p. 141-143.

que, dans l'intrigue, Gabi s'efforce en vain de maintenir une force centripète autour du problème principal.



Figure 74 - La omisión de la familia Coleman : Memé (Miriam Odorico) se dispute avec Mario (Fernando Salas) et Damián (Diego Faturos)¹

De manière générale, cette explosion de l'action en de multiples petites actions créant un sentiment de désordre et d'impossible focalisation du drame sur un échange ou un événement moteur, structure l'ensemble de la pièce. Alors que dans les dramaturgies du retour, on avait une explosion kaléidoscopique de l'ossature du drame, ici, ce sont les actions sur la scène qui se démultiplient à la manière d'un kaléidoscope, invitant le spectateur à un regard multifocal et papillonnant, mais sans sortir de la fable et du présent dramatique, qui maintiennent un certain cadre à cet apparent bouillonnement. Tout au long du drame, Memé apporte donc de l'eau (et parfois de l'alcool) au moulin du désordre en laissant systématiquement les robinets ouverts² et en se comportant comme une adolescente attardée («*Mamá no está del todo madura*»³, explique Gabi au docteur), qui fait des caprices⁴, du chantage à l'une de ses filles⁵, veut sortir danser avec l'autre pour draguer⁶, se disputent et se bat avec ses fils comme se chamailleraient des enfants⁷, demande à tout le monde de l'argent pour acheter des produits cosmétiques⁸ et semble même entretenir une liaison incestueuse avec Mario, comble du trouble du lien vertical de filiation et de sa résorption dans une horizontalité pathologique. Même si l'inceste n'est jamais montré ouvertement, plusieurs échanges insistent longuement sur le fait qu'ils dorment ensemble et que cela cache sans doute quelque chose⁹. Immature, capricieuse, attardée,

¹ Source : *Alternativa Teatral*.

² *Ibid.*, p. 121, 122, 149.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ Entre autres exemples, voir *ibid.*, p. 109.

⁵ Pour faire céder Verónica à sa demande de venir s'installer chez elle, Memé la menace de révéler à son mari qu'elle a eu une liaison avec le docteur de la clinique, *ibid.*, p. 187-188.

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ Entre beaucoup d'autres exemples, voir *ibid.*, p. 135-136.

⁸ *Ibid.*, p. 114, 117, 127.

⁹ Voir en particulier la conversation avec le docteur qui ne semble pas avoir d'autre intérêt dramatique que celui de bien souligner qu'il n'est pas « normal » ou innocent que mère et fils dorment ensemble, *ibid.*, p. 159-160.

immorale, inapte, incapable, la mère des Coleman semble n'avoir jamais pris de décision et être emportée par une vague qui la dépasse (elle qui raconte toujours sa vie par des formes passives «*se dio así*», «*no se dio*», «*ahí se armó*»¹), à l'opposé de l'autre mère problématique de la saga familiale de Tolcachir, Mecha dans *El viento es un violín*.

Si la défaillance maternelle de Memé est due à une absence symbolique qui renverse le rapport parent-enfant, celle de Mecha est une sur-présence asphyxiante qui empêche son fils Darío de grandir et de s'émanciper. Tout en déléguant les fonctions du «*care*» à sa domestique², cette cadre dynamique parle à son fils trentenaire, qui vit encore avec elle, comme s'il était encore un enfant et s'immisce constamment dans sa vie, comme quand elle l'accompagne pour fêter le diplôme de ses amis (selon la tradition argentine consistant à attendre le lauréat à la sortie de la faculté pour lui jeter de la farine, des œufs ou tout autre ingrédient joyeusement salissant) :

Están parados, él, con huevos en las manos, ella, con una bolsa de harina.

Mecha: Qué frío, la puta que lo parió.

Darío: Vos quisiste venir. [...]

Miran, parece que salen los compañeros.

Mecha: ¿Son los chicos?

Darío: No, no son. Andate mamá. [...] Y... no entiendo para qué viniste.

Mecha: Cómo no voy a venir. Me matan si no vengo. Se los prometí.

Darío: Pero eran mis compañeros, mamá. No tus compañeros.³

La mère contamine ici par sa présence castratrice un événement censé être un moment fort de communion générationnelle et une forme de rituel consacrant le passage à l'âge adulte. À plusieurs reprises, elle viole par ailleurs l'intimité de la relation patient/psychanalyste en faisant irruption, telle une hystérique caricaturale, dans le cabinet de Santiago, l'analyste de Darío, pour «*arranger*» les choses dans la vie de son fils (de l'extérieur, à rebours du long processus individuel de subjectivation et d'émancipation que suppose la cure).

Mecha entra violentamente.

Santiago: Tengo paciente.

Mecha: Qué pena.

Santiago: Si necesita hablar pide un turno, lo hacemos como se debe.

Mecha: ¿Qué pasa, muchos pacientes? ¿Nos sobra la plata?

Santiago: Señora, no sé qué le pasa, pero usted no es mi paciente y estoy ocupado.

¹ *Ibid.*, p. 128.

² Mecha laisse systématiquement à Dora (la domestique) la tâche de préparer les repas et de s'occuper logistiquement de Darío, mais aussi de sa propre mère qu'elle n'a pas le temps d'aller voir et dont elle délègue également le soin à Dora. On retrouve ce motif de la non prise en compte des aînés dans *El loco y la camisa*, avec le personnage du père qui ne prête aucune attention à ses parents malades et diminués.

³ Claudio Tolcachir, *El viento en un violín, op.cit.*, p. 58-59.

Mecha: Me vas a escuchar porque te arreglaste toda la dentadura con mi plata.
 Santiago: ¿Qué pasa?
 Mecha: ¿Quién te dio el título a vos?
 Santiago: La universidad de Buenos Aires.
 Mecha: ¿Cuánto te costó?
 Santiago: ¿Quiere ir al grano?
 Mecha: ¿Le diste el alta a mi hijo? Mi madre que tiene 80 años y está completamente sorda y bastante tarada se da cuenta de que ese chico no está para el alta.¹

Ainsi va-t-elle pousser le praticien à donner un emploi fictif à son fils (dont elle paierait indirectement le salaire) pour lui donner l’opportunité de se sentir utile et de « se lancer » («*arrancar*»), sans se rendre compte que cette organisation obsessionnelle de la vie de Darío est peut-être ce qui l’empêche justement de se prendre en main et de ne plus être spectateur de sa propre vie (comme Memé chez les Coleman). Notons par ailleurs que le fait que le psychanalyste accepte (ou qu’à un autre moment, il demande à son patient le numéro de son *dealer* de cannabis²) souligne également la fissure de toutes les figures d’autorité, la psychanalyse jouant symboliquement le rôle de discours structurant, à l’instar de la Loi du Père.



Figure 75 - El viento en un violín : Mecha (Miriam Odorico) chez l’analyste de son fils (Gonzalo Ruiz)³

Enfin, si Mecha n’entretient pas de relation incestueuse avec Darío (interprété par ailleurs par Lautaro Perotti comme Mario⁴ dans *La omisión de la familia Coleman* – et on notera là encore l’affinité onomastique entre ces deux figures filiales parallèles), celle-ci se montre envahissante dans sa vie sexuelle⁵ et envisage même d’assumer doublement un rôle de mère (et donc de compagne) quand Darío apprend qu’il va être père :

¹ *Ibid.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 49.

³ Source : *Revista El Inconsciente*. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

⁴ Dans la photo précédente de *La omisión de la familia Coleman* néanmoins, c’est Fernando Salas qui a repris le rôle de Mario (voir Figure 74).

⁵ Ainsi comprend-on que Darío lui téléphone, depuis une soirée avec des amis, pour demander la permission de ramener

Lena: ¿Y acá se va a criar sin madre?

Mecha: Para eso estoy yo. Ya está todo pensado. Él va a tener su pieza para él. Vamos a dividir el cuarto de Darío y en uno va Darío y en el otro el bebé. Está todo más que pensado.¹



Figure 76 - El viento en un violín : Mecha (Miriam Odorico) et Darío (Lautaro Perotti)²

Ainsi les deux pièces de Tolcachir se font écho en construisant deux personnages de mères problématiques, hypo-mère enfant ou hyper-mère castratrice, premier épïcêtre du désordre familial, auquel répond une génération suivante tout aussi dérégulée.

b. Des jeunes à la dérive

Dans les trois pièces que nous étudions, la génération des fils et filles (tous jeunes adultes, déjà) ajoutent leur pierre à l'édifice de la décomposition familiale. Les personnages masculins notamment (et cela n'est sans doute pas un hasard, dans le prolongement de l'absence des pères) semblent perdus, incapables de trouver du sens à la vie, ou bien totalement hors du sens (et des normes sociales) avec le motif de la folie.

Dans *El viento en un violín*, Darío incarne l'archétype du jeune – déjà plus si jeune, puisqu'il a trente ans – qui se laisse emporter, à la dérive, par le courant de la vie. Alors que tous ses amis ont fini leurs études, trouvé un travail et quitté leurs parents et le domicile familial, lui, peine à trouver ses marques : «*le cuesta arrancar*»³ répète sa mère tout au long de la pièce. Comme nous l'avions signalé dans le chapitre 3, dans ces nouveaux réalismes, l'impossible décohabitation (c'est-à-dire le fait de

une fille à la maison : «*Mecha: [...] ¿Estás en la fiesta? ¿Qué necesitas? ¿Pero ahora me avisás? Ya sé, pero no tengo tiempo para armar nada. Ya sé. ¿Pero es una chica de confianza? ¿La conozco? Cuidado quién metés en casa. Bueno, para que lo pienses, no te enojés. ¿A qué hora necesitas que me vaya? [...] Hay milanesas. Tartas. De verdura y de pollo. [...] Lo que sea comé. Te la dejo afuera, vos la tenés que poner en el microondas nada más. 4 minutos. [...] Sos grande, Dari. ¿A qué hora puedo volver? Bueno, no te enojés. Cuidate, por favor. Fijate que en el baño queda una cajita con ...*», *ibid.*, p. 55.

¹ *Ibid.*, p. 95.

² Source : *Alternativa Teatral*.

³ Entre autres occurrences, *ibid.*, p. 55.

prendre un appartement ou une « chambre à soi ») souligne une situation « anormale », que ce soit du fait de la précarité sociale (comme dans le cas de la famille de Dora, où celle-ci partage un tout petit espace avec sa fille Celeste et la petite amie de celle-ci, ou bien dans *La omisión de la familia Coleman*), ou d'une précarité émotionnelle ou psychologique (dans le cas de Darío ou dans *El loco y la camisa*). Le personnage de Darío est d'abord mentionné dans la scène 2, dans des circonstances augurant de sa caractérisation psychologique puisque sa mère, toujours pressée, tente de le réveiller en hurlant depuis sa chambre car il est 10h30 et qu'il a déjà raté une partie de sa journée de cours à l'université. Avant même d'entrer en scène, il est donc déjà construit comme un personnage ayant du mal à se réveiller (au sens propre, comme au figuré) et qui doit être pris en charge par des figures d'autorité. La scène suivante nous découvre justement le personnage dans ce cadre de prise en charge psychologique, puisque la scène a lieu chez son psychanalyste¹ et, dès le départ, il est montré comme quelqu'un ne trouvant pas sa place, sur le divan, comme dans la société :

Darío: Me molesta un poquito la cabeza, ¿no tenés un almohadón?

Santiago: ¿Eh?

Darío: Un almohadón, para la cabeza...

Santiago: Nunca me dijiste nada de que te molestará...

Darío: No, nunca me molestó. Es la primera vez.

Santiago: Raro.

Darío: ¿Me puedo sentar si no? (*Se sienta.*)

Santiago: ¿Querés que volvamos a la silla? ¿Es eso?

Darío: No, me gusta el diván, pero me tira la nuca.

Santiago: Elegí vos.

Darío: ¿Un almohadón no tenés?

Santiago: No, no hay almohadón. ¿Querés volver a la silla? ¿Querés seguir en el diván. Como prefieras.

Darío: Bueno, vos propusiste el diván. Me parece que por algo te parecerá mejor. Sigamos acá. (*Se acuesta.*)

Santiago: Dale.

Darío se contorsiona porque está incómodo.

Santiago: Qué pasa.

Darío: Nada, ya está. Ahí estoy.

Santiago: Estás incómodo.

Darío: No, no, para nada.

Santiago: Está bien, pero yo te pregunto, ¿estás incómodo?

¹ Nous avons mentionné déjà au chapitre 4 l'apparition de multiples figures de personnages psychanalystes dans le théâtre de post-dictature, avec des fonctions distinctes selon les dramaturgies : recueillir la parole, comme les confidents du théâtre classique, poser un œil extérieur et distancié sur l'intrigue, comme les commentateurs brechtiens, faciliter des moments méta-théâtraux ou réflexifs, parfaire la silhouette psychologique des personnages ou bien participer au grand désordre du monde. Le personnage de Santiago dans *El viento en un violín* correspond à ces deux dernières fonctions.

Darío: ¿A grandes rasgos, decís?

Santiago: ¿Estás incómodo, Darío?

Darío: Para nada. Al contrario. (*Se sienta.*) Siento que últimamente estoy mucho más instalado, más presente, en las cosas.¹

Tout en parodiant sarcastiquement les rituels de la psychanalyse et leur solennité frôlant parfois l'absurde (comme s'il n'y avait aucune souplesse possible entre « l'étape de la chaise » et « l'étape du divan »), cette scène introduisant le personnage de Darío permet de tracer à grands traits sa silhouette psychologique. Portrait d'un jeune en perte de repères, incapable de prendre une décision, cette séance chez le psy dévoile ensuite un Darío mythomane, autocentré, mégalomane, qui ne sait pas où est sa place («*Vos sos el paciente y yo soy el doctor*»², doit lui rappeler Santiago). Au cas où le spectateur n'aurait pas encore assez bien cerné le personnage à l'issue de cette scène, l'analyste se charge de nous révéler son diagnostic, quand lui-même sort complètement de ses gonds (et donc de sa place de praticien), face à l'attitude de son patient qui insiste pour l'aider dans ses autres consultations :

Santiago: Darío, vos tenés una mentalidad absolutamente inmadura, sos mitómano, negador. Tenés una relación de absoluta dependencia y sometimiento a tu madre. Tu vida sexual es completamente defectuosa. No pudiste desarrollarte. Ni profesional ni humanamente. No tenés ninguna sensibilidad del alma humana, no veo cómo me podrías ayudar.³

L'errance de Darío qui navigue sans cap, à la dérive dans le flux de la vie, rappelle ce que Elsa Drucaroff découvre chez les personnages jeunes de la *Nueva Narrativa Argentina* et appelle «*el ideograma de lo fantasmal*» :

Los jóvenes fantasmales deambulan por las páginas de la NNA pero también por calles, rutas, casas y habitaciones en las que van «de la cama al living», como en el tema de Charly García⁴. Su deambular expresa la conciencia de que abrazar un lugar como propio tiene poco sentido cuando ese lugar no convoca una causa posible.⁵

Ces personnages qui s'insèrent aussi dans des fictions du quotidien (avec des micro-actions, caractéristiques d'une infra-narration⁶) sont enfermés dans un présent vidé de sens au point d'en devenir fantomatique, ce qui est, selon Drucaroff, un symptôme de la rupture du continuum historique liée à la dictature (et aggravé par le sentiment de perte de repères suite à la crise de 2001) :

¹ *Ibid.*, p. 43-44.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Charly García est un célèbre chanteur de rock argentin. Sa chanson «*Yendo de la cama al living*» date de 1982, à la toute fin de la dictature, et dit effectivement l'errance d'une jeunesse qui ne trouve plus de sens : «*No hay ninguna vibración/ aunque vives en el mundo de cine/ No hay señales de algo que vive en mí/ Voy yendo de la cama al living/ Sientes el encierro/ Yendo de la cama al living*».

⁵ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit., p. 322.

⁶ Nous calquons ici le concept d'«infra-dramatique» de Sarrazac. Nous pensons en particulier aux romans d'Ignacio Molina, comme *Los estantes vacíos*, Buenos Aires, Entropía, 2006.

No hay principio ni fin porque no hay raíces ni origen, ni para los hechos ni para las psicologías. Los hombros que sostienen a los prisioneros de la torre no transmiten, son mudos, están demasiado heridos para ofrecer un piso claro y firme. Si los puentes intergeneracionales se han roto, el tiempo no deviene, fluye sin sentido, y la errancia involuntaria [...] a la que están condenados estos personajes adquiere fuerza de cronotopo. [...] adquiere una dimensión alegórico-política que habla del quiebre de la continuidad comprensible, de creer que vivir es lanzarse como flecha hacia un destino.¹

La trajectoire dramatique du personnage de Darío dans *El viento en un violín* tourne autour de cette recherche d'un sens, qui va passer par la transformation de l'éternel fils à la dérive en père alternatif, avec derrière un questionnement autour des normes sociales et familiales qu'il incombe aussi aux nouvelles générations de déplacer (comme nous le verrons plus en amont) :

Mecha: Darío, vos sos normal. No dejes que te digan cualquier cosa. Vos sos normal. Sos un chico normal. Te falta despegar. Te falta un empujoncito. Pero sos normal. Vas a ser feliz. ¿Me entendés? Yo sé que vas a ser feliz.²

La question de la « normalité » est ainsi au centre de la construction des jeunes à la dérive, notamment sous les deux autres modalités qui affectent le plus ces personnages : la maladie et la folie. Dans *El viento en un violín* où le système des personnages est construit de manière symétrique, le pendant de Darío dans la famille de Dora est Celeste (qui sera d'ailleurs l'une des mères de l'enfant de Darío³), laquelle est atteinte d'une maladie inconnue pour le spectateur, mais dont on sait simplement qu'elle est incurable et ne la laissera pas vivre longtemps⁴. À la léthargie vitale de Darío, répond ainsi l'apathie malade de Celeste, personnage qui oscille entre des moments d'euphorie bouillonnante et d'autres d'engourdissement (malaise, sommeil, mise en retrait) liés à sa maladie, ce qui se traduit par des changements de rythme scénique abrupts. Ainsi, que ce soit pour Darío ou Celeste (et même Lena dont on apprend qu'elle n'a plus d'appareil reproducteur suite à une grossesse qui se serait mal terminée⁵), l'horizon futur se dérobe devant des personnages jeunes qui semblent condamner à errer dans un présent pathologique. Cette prégnance de la maladie comme clôture *de facto* de la projection dans le futur se retrouve dans *La omisión de la familia Coleman*, quand on apprend à la fin de la pièce que le personnage de Mario est atteint d'une leucémie, puis qu'il se retrouve seul en scène dans les

¹ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit., p. 323-324.

² Claudio Tolcachir, *El viento en un violín*, op.cit., p. 81-82.

³ Nous reviendrons sur ce cœur de l'intrigue que l'on peut résumer comme suit : Lena et Celeste veulent avoir un enfant, mais l'adoption homoparentale n'étant pas encore autorisée au moment de la gestation du drame (la loi modifiant le code civil sur ce point passe le 15 juillet 2010, quelques mois avant la création de la pièce), elles obligent Darío à avoir un rapport sexuel non protégé avec Celeste, grâce auquel celle-ci peut donner naissance, neuf mois plus tard, à un bébé que se disputent les deux familles du drame pendant la grossesse de la jeune fille.

⁴ Voir entre autres *ibid.*, p. 49 et 75.

⁵ Fausse couche, avortement clandestin, ou accouchement difficile et enfant mort-né, la pièce ne le précise pas. Voir *ibid.*, p. 95.

longues dernières minutes du drame, abandonné de tous dans une maison fantomatique où il n'a plus qu'à aller « du lit au living »¹ en attendant la mort.

La escena queda en silencio. Poco a poco va desapareciendo la clínica y va reapareciendo la casa. Marito está sentado en el sofá, atento a los ruidos de la puerta. Cree oír algo y sale afuera a mirar. No es nadie. Entra despacio y se sienta de nuevo en el sofá a esperar.

FIN²

Mario souffre par ailleurs d'un trouble mental qui le rend difficilement contrôlable par sa famille. On le découvre tout au fil de la pièce affabulateur, hyperactif, tenant des propos incohérents, sujets à crise (qu'il faut calmer en lui donnant des cachets non identifiés), saisi de des pulsions (auto)-destructrices, voire potentiellement pyromanes :

Abuela: ¿Por qué agarrás los fósforos? No podés andar con fósforos, vos lo sabés.

Marito: Son para incendiar la casa en última instancia, abuela. Nos quemamos todos pero vos te morís primero.

Abuela: ¿Incendiar la casa, querés?

Marito: Efectivamente.³

En réalité, malgré toutes ses élucubrations morbides, Mario ne passe jamais à l'acte et semble plutôt inoffensif, bien que sa sœur Verónica ait sincèrement peur de lui et s'évertue à le tenir loin de son mari et de ses enfants (que Mario appelle « le chauve » et les « nains », sans que l'on ne sache jamais si c'est par pure provocation ou par véritable distorsion de sa perception du réel)⁴. Mais l'essentiel n'est pas de dresser son profil psychiatrique car le flou sur les symptômes du personnage est entretenu à dessein. Il est le fou de la famille, au sens générique, et fonctionne à ce titre comme un agent de propagation du désordre, tout comme il sert aussi d'étalon à l'aune duquel mesurer « l'anormalité ». Car si Mario est le seul personnage absolument « hors du sens », Tolcachir joue sur les points de contact entre l'archétype de la folie et les comportements plus ou moins « déviants » par rapport à une norme, des autres membres de la famille : Memé bien sûr, mais aussi Damián à la fois alcoolique et cleptomane, et même Gabi et Verónica, les sœurs incarnant la rationalité mais qui dévoilent peu à peu leurs faiblesses.

El loco y la camisa de Nelson Valente reprend ce schéma du fou qui transforme le foyer en asile et permet, par ce biais, d'interroger également les autres membres de la famille et la frontière ténue, en fin de compte, entre le « normal » et l'« anormal ». Tout comme Mario, Beto se caractérise par un penchant à la mythomanie et à l'incohérence des discours, ainsi que par l'imprévisibilité de ses actions

¹ Voir la chanson de Charly García évoquée par Elsa Drucaroff et citée précédemment.

² Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, op.cit., p. 188.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ Voir entre autres *ibid.*, p. 181.

qui menacent à tout moment de perturber la paix des ménages et le fragile équilibre de la maisonnée. Ainsi, dès la scène d'exposition, Beto fait une entrée fracassante : interrompant un échange tendu entre ses parents José et Matilde, il tire dans la cuisine avec une arme à feu :

Beto dispara un arma.
José: ¿¿Qué hacés?
Beto: Tranquilos...
José: ¡Dejate de estupideces!
Beto: Se me escapó un tiro nada más.
José: ¡Puede lastimar a alguien!
Matilde: ¿Cómo lo dejás al chico al alcance una cosa así?
José: (*A Matilde.*) Callate la boca. (*A Beto.*) ¿Qué hacés con un arma en la mano? ¿No te das cuenta de que es peligroso? ¡Decile que baje el arma! ¡No juegues con eso! [...]
Matilde: Está jugando. No pasa nada.
José: No puede estar en casa, ¿no ves el desastre que es esto?
Matilde: ¡Ningún desastre, el chico está perfectamente bien! [...]
Beto: ¿Qué pasa? ¿Qué es este griterío? Me hicieron exaltar, no pueden gritar así. Por favor, esa es una casa de familia. ¿Qué pasó?¹

Mais si le comportement de Beto est d'évidence problématique, les autres personnages se trouvent aussi mis en question par cette scène : le père qui laisse une arme à la portée de tous alors que son fils a visiblement un trouble mental, la mère qui est dans le déni quant à l'état de son fils, et *in fine* la relation parentale elle-même, puisque l'action de Beto fait exploser la discorde dans ce couple, que la première conversation nous avait déjà présenté comme fortement fissuré. La dernière réplique de Beto, opposant la «*casa de familia*» au «*griterío*» caractéristique de la «*maison de fous*», souligne un décalage entre le réel et la norme que sa présence permet avant tout de mettre en lumière. Ainsi Beto, plus encore que Mario, n'est-il pas seulement un agent de la propagation du désordre, mais aussi le révélateur d'une décomposition familiale dont il n'est que la figure de proue. Dans ces familles déchirées, la silhouette du fou n'est que la pointe émergée d'un iceberg à la dérive.

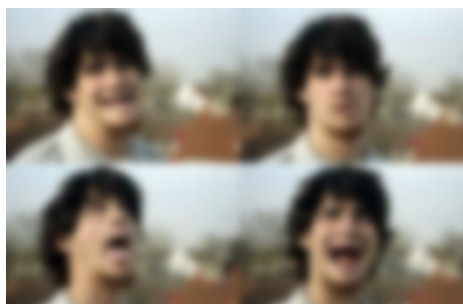


Figure 77 - Julián Paz Figueira dans le rôle de Beto pour l'un des visuels de *El loco y la camisa*²

¹ Nelson Valente, *El loco y la camisa*, *op.cit.*, p. 257-258.

² Source : *Diario La Tercera*. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

c. Le désordre en scène : de la non-communication à la maison de fous

L'un des enjeux des comédies dramatiques du réalisme du quotidien est de montrer le désordre familial tout en restant dans le cadre du vraisemblable, ce qui exclut les constructions imaginaires, les univers apocalyptiques ou les crimes sanguinolents que l'on a pu voir dans d'autres dramaturgies.

Outre la construction des personnages, la deuxième clef de voûte de ces dramatisations réalistes de la déliaison familiale se joue sur le plan discursif, dans la mise en scène de la difficulté qu'ont les personnages à dialoguer. Dans *El loco y la camisa*, avant même l'arrivée du fou, l'exposition souligne immédiatement un déficit de communication dans la famille, en nous montrant une scène quasiment *costumbrista* où le père lit le journal et n'écoute pas la mère qui fait le repassage :

Matilde: Estoy preocupada José, porque la llamé a tu mamá y no me pudo atender. Me dijo tu papá que está con convulsiones cada 10 minutos, y con el problema neurológico que ella tiene eso no debe ser nada bueno. Te digo una cosa, tu papá también está viejito, porque le digo: «Gino, ¿le dio la pastilla?», y me dice «¿Qué pastilla?», ¿entendés? No sé, me parece que a esta altura tendríamos que ir pensando en traerlos a vivir con nosotros, o ponerles a alguien que los cuide, o una enfermera podría ser. ¿Vos que pensás, José?

José: Mirá esto. Coupe 2005. 30000 kilómetros. ¿2005 30000 kilómetros? ¿Te toman por pelotudo? ¡Qué hijo de puta! [...]

Matilde: [...] No me estás escuchando.

José: Sí te escucho.

Matilde: ¿A ver? ¿Qué te dije?

José: ¿Me estás controlando a ver qué escucho o no? ¿Para eso querés que venga temprano a casa?

Matilde: No es para que te enojés, es algo importante, es tu mamá.

José: ¿Qué? ¿Llamó mi mamá?

Matilde: ¿Ves que no me estabas escuchando? Hace 10 minutos que te estoy hablando.

José: Qué pusiste, ¿un cronómetro?

Matilde: No, pero ni siquiera me mirás cuando te hablo.

José: No te miro pero te escucho. ¿Sabés qué voy a hacer? Me voy a poner una bincha con un cartel luminoso que diga: «Te estoy escuchando».¹

Nelson Valente pose ainsi dès l'ouverture de la pièce la question des rapports de genre puisque Matilde, qui prend en charge tant les tâches ménagères (le repassage ici) que les fonctions du « *care* » (en se souciant de ses beaux-parents âgés) est systématiquement brimée, non écoutée, culpabilisée et, d'une certaine manière, maltraitée par son mari. Mais il s'agit d'une maltraitance insidieuse, normalisée par des patrons de comportement genrés au sein de la famille. Bien que le problème de la communication soit ici clairement abordé, l'apparent *costumbrismo* de la scène pourrait invisibiliser la violence symbolique du comportement de José, normalisé par la scène de mœurs. Mais l'intervention

¹ *Ibid.*, p. 255-257.

de Beto (le fou) avec le pistolet permet de rompre cette « normalité », et double le comportement du père par l'usage d'une arme qui a le mérite de rendre visible une violence qui jusque-là était larvée. En ce sens, la folie, « l'anormalité », permet de déconstruire ce que l'on considère comme normal et de mettre à jour les rapports de domination (notamment de genre) au sein du groupe familial :

Beto: En esta casa convivimos todos. Les pido un poco de compostura. Papá: lo que mamá te quiere decir es que la abuela está mal y la tendríamos que cuidar todos, especialmente vos que sos el hijo. Pero no la estabas escuchando. ¿Tengo que venir y tirar un tiro para generar una charla familiar? Que no vuelva a pasar.¹



Figure 78 - José et Matilde dans l'exposition de *El loco y la camisa*²

Toute la réflexion sur la norme dans la pièce de Valente repose sur un contrôle de soi qui est aussi un contrôle de la parole. Beto est celui qui dit tout ce qu'il pense et cherche à tout prix (même celui du désordre) à provoquer le dialogue (comme dans la scène du coup de feu, ou avec le jeu de la «*ronda de temas*» dans le dénouement³). En ce sens, la norme devient le non-dit et l'unité familiale un vernis qu'aucun mot plus haut que l'autre ne doit venir émailler. Face aux saillis verbales du fou, la paix familiale est cimentée par un pacte de silence, comme l'explique María (la sœur) à la fin de la pièce, en faisant l'apologie des faux-semblants :

María: (*Llorando.*) Yo también te quiero dar un consejo: si nadie te pregunta, no estés diciendo lo que pensás, porque a nadie le interesa saber todo el tiempo lo que pensás. Mirá lo que hiciste. Arruinaste un momento re lindo.⁴

Dans *La omisión de la familia Coleman*, la question du non-dit est patente dès le titre. Il faut d'ailleurs noter le jeu entre le singulier programmatique de « l'omission » et de « la famille » Coleman et les nombreux secrets de cette famille complexe où seuls deux personnages sur six répondent en fait

¹ *Ibid.*, p. 259.

² Source : Martin Wullich. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

³ *Ibid.*, p. 279-281. Il s'agit de choisir chacun son tour un thème pour en discuter ensemble, manière très artificielle d'établir ou de rétablir le dialogue familial par une alternative ludique, quand la communication est rompue dans le quotidien.

⁴ *Ibid.*, p. 182.

au nom de Coleman. Or non seulement rien ne sera dévoilé, mais la pièce met constamment en scène l'impossible communication entre les personnages. Tous se coupent sans cesse la parole (et nous avons relevé 14 occurrences de l'expression «*callate*» ou sa variante «*callate la boca*»¹) ou bien parlent en même temps ce qui produit une impression de cacophonie scénique. Cette contre-choralité, qui dit la discordance familiale par la dissonance de paroles superposées, reproduit, sur le plan des discours, la dispersion multifocale des actions que nous avons relevée précédemment. Par ailleurs, les personnages crient beaucoup, produisant ainsi une saturation de l'espace sonore qui interpelle le spectateur et se fait signe retentissant du désordre.



Figure 79 - Les Coleman crient, à la maison (acte 1) ou à l'hôpital (acte 2)²

Dans la même logique, la pièce use et abuse de claquements de portes presque vaudevillesques, d'autant plus qu'elle a été créée dans l'appartement de Tolcachir³, où l'espace scénique du salon était prolongé par les espaces contigus de la salle de bain et des toilettes, véritables excroissances à mi-chemin entre la scène et le hors-scène (puisque le spectateur peut quand même les distinguer vaguement depuis sa place), que la dramaturgie exploite habilement notamment pour claquer des portes et figurer la clôture du dialogue familial.

Dans *El loco y la camisa*, Julián Paz Figueira prend pour le personnage de Beto une voix haut perchée, censée traduire « l'anormalité » par le timbre des cordes vocales, qui génère une sensation de trouble à l'ordre privé, par une saturation des aigus inhabituelle pour une conversation entre adultes. Dans *El viento en un violín*, si le climat général est un peu plus apaisé, le personnage de Mecha se charge d'y insuffler quelques notes d'hystérie bien placées pour composer l'asymphonie familiale.

¹ Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, op.cit., p. 102, 103, 104, 117, 128, 129, 131, 140, 148, 155, 160, 163, 174.

² Source : *Alternativa Teatral*.

³ Voir le chapitre 9.



Figure 80 – El viento en un violín : Mecha crie sur Darío en présence de l'analyse de celui-ci¹

Au-delà du volume sonore et de la cacophonie, l'ensemble des actions et du rythme de nos trois pièces vise à produire une impression de désordre, dans ce que l'on pourrait appeler une « esthétique du *quilombo*² », selon l'expression argentine consacrée. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 9, cette expression est aussi systématiquement mobilisée pour décrire l'expérience de la crise de 2001, que les désordres familiaux des réalismes du quotidien semblent projeter sur la scène de l'intime. Dans *El loco y la camisa*, Beto s'agite dans tous les sens, poursuit sa mère avec le pistolet³, se vautre par terre⁴, force toute la famille à lui courir après⁵ ou agresse le petit-ami de sa sœur⁶, en parfait moteur du *quilombo* familial.

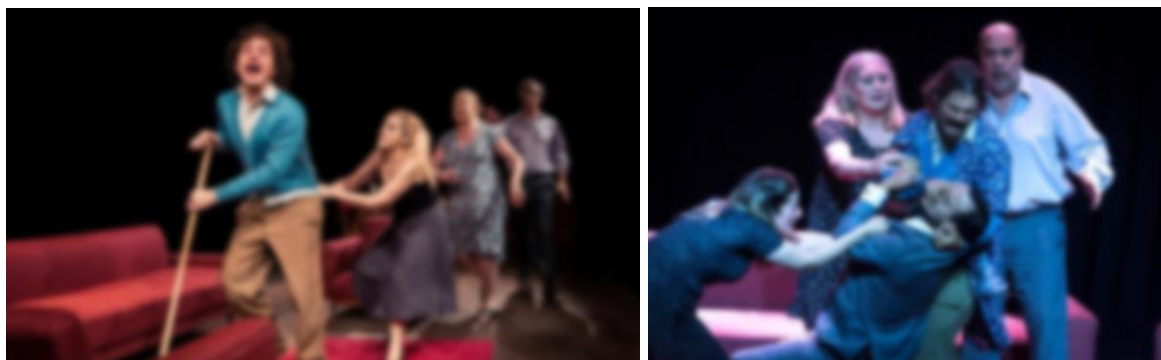


Figure 81 - Beto, moteur du désordre dans *El loco y la camisa*⁷

Le point d'orgue du désordre familial et de cette « esthétique du *quilombo* » semble atteint au moment où Beto, qui avait été écarté des présentations officielles entre la famille et Mariano (le petit-ami de María) s'élance depuis l'arrière-garde du living (où il guettait couché par terre) et saute

¹ Source : Timbre 4.

² Pour mémoire, le « *quilombo* » est une manière populaire de désigner un désordre radical, que l'on pourrait traduire en français par « bordel », voire « chienlit » du fait de ses connotations politiques. Pour l'histoire coloniale du mot et son usage politique, voir le chapitre 9.

³ Nelson Valente, *El loco y la camisa, op.cit.*, p. 258

⁴ *Ibid.*, p. 276.

⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁶ *Ibid.*, p. 278. L'agression qui n'est que verbale dans le texte publié devient physique au fil des représentations.

⁷ Sources : *La Vanguardia* et *Crónicas y Versiones*. Images floutées pour la version de diffusion de la thèse.

inopinément par-dessus le canapé pour atterrir, à la stupéfaction générale, au centre de la scène et de l'attention. Ce vol plané fait littéralement voler en éclat les mœurs policées de la rituelle présentation aux parents. L'irruption aérienne de Beto contraste avec l'agencement ordinaire de l'ordre familial, à savoir autour de la table du repas ou en rang d'oignon sur le canapé, ce qui explique que ce moment culminant ait été retenu pour l'affiche de la pièce au Teatro Picadero.



Figure 82 - Beto saute au milieu du salon dans *El loco y la camisa*¹

La scénographie bien organisée en quatre blocs rouges rectangulaires coupés au cordeau (le canapé, les deux fauteuils et le tapis) et disposés en angle droit vient accentuer le contraste entre l'ordre et le désordre, la norme (qui pose encore la question du genre, avec les deux hommes face à face, les jambes écartés dans le fauteuil – façon *manspreading*² – et les femmes en retrait) et l'anormalité qui vient exploser ces codes. Dans *La omisión de la familia Coleman*, non seulement le personnage de Mario s'agite dans tous les sens, court autour du canapé, sème le désordre en éparpillant ses affaires ou celles des autres, mais il est rejoint dans cette construction méticuleuse du *quilombo* par l'ensemble des membres de la famille.

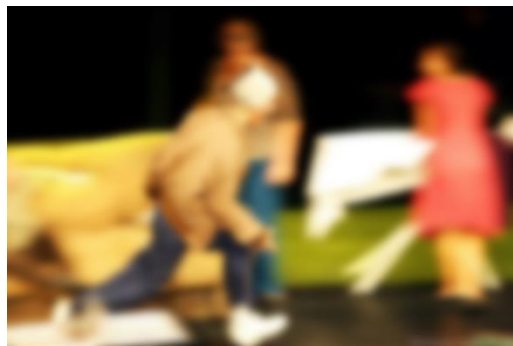


Figure 83 - Rythme, agitation et mouvements : Mario dans *La omisión de la familia Coleman*³

¹ Source : Teatro del Picadero. Images floutées pour la version de diffusion de la thèse.

² L'expression anglaise « *manspreading* », que certains traduisent en français par « étalement masculin », renvoie à la manière qu'ont certains hommes d'occuper l'espace quand ils s'assoient, reproduisant ainsi, par leur proxémique, une forme de domination masculine dont ils n'ont parfois pas même conscience.

³ Source : *Le Nouvel Observateur*. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

Le dialogue interpersonnel caractéristique du réalisme psychologique traditionnel est ici remplacé par de multiples scènes de bagarres, de la classique bataille de polochons («*Marito toma un almohadón del sofá y cuando Damián entra, lo golpea varias veces. Damián sale, se mete en el baño. Marito lo sigue*»¹) à la baston fraternelle, en passant par la bagarre générale. Outre les moments où les personnages se disputent un objet ou se tapent sporadiquement, nous avons dénombré six franches bagarres² occupant relativement longtemps la scène, en général en parallèle d'autres actions, selon le principe d'une organisation multifocale de l'action dramatique :

Damián y Marito comienzan a perseguirse y a pelear. Salen afuera. Gabi trata de detenerlos hasta que salen a la calle.

[...]

Regresan Marito y Damián, que siguen peleando.

[...]

Marito y Damián siguen peleando en el suelo.

[...]

*Memé agarra un almohadón y se arroja sobre los chicos para participar en la pelea.*³

La traditionnelle scène de ménage typique du naturalisme intime à la Strindberg⁴ devient mêlée générale, tandis que la joute verbale se change en combat au corps au corps. Précisons néanmoins que, tout en créant une tension dramatique forte, les pièces de Tolcachir ne traitent pas la violence de manière exacerbée ou choquante⁵. On reste dans la création – presque « bon enfant » – d'un désordre certes asphyxiant pour les personnages, mais tout à fait soutenable pour les spectateurs, voire parfois comique. Ainsi la mise en scène du *quilombo* passe-t-elle par une occupation totale de l'espace scénique, du ras du sol (où certains personnages se traînent) jusqu'à ses marges aériennes, puisqu'on y trouve aussi des vols planés en direction du canapé, ainsi qu'une multitude d'objets transmis par les airs ou utilisés comme projectiles (une boîte d'allumettes, des bouteilles, un pot de crème...etc.⁶). Aucun des personnages, pas même les plus rationnels comme Gabi et Verónica n'échappent à ce tourbillon qui transforme le foyer des Coleman en véritable « maison de fous » : «*Vivir en casa es un infierno*»⁷, synthétise Memé.

¹ Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, op.cit., p. 101.

² *Ibid.*, p. 103, 117-118, 142, 161, 167.

³ *Ibid.*, p. 117-118.

⁴ Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.

⁵ Les réalismes du quotidien ne vont pas du tout dans le sens d'un théâtre de la cruauté à la manière d'Artaud, de Pavlovsky, du théâtre « *In Yer Face* » ou des « esthétiques du risque » contemporaines.

⁶ Voir, entre autres, Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, op.cit., p. 104, 116, 118, 132.

⁷ *Ibid.*, p. 177.



Figure 84 - Memé se jette sur le canapé dans *La omisión de la familia Coleman*¹

En parallèle à ce rythme tourbillonnant (qui est aussi une vraie performance d'acteurs), la scénographie ajoute à l'esthétique du *quilombo* une disposition méthodique du désordre dans l'espace, accentuée, dans la création originale (dans l'appartement de Tolcachir), par l'exiguïté de la scène et l'intimité des conditions de représentations (huit personnages, souvent tous en scène, dans une salle ne pouvant accueillir qu'une trentaine de spectateurs dans quelques mètres carrés). Si cette promiscuité se perd nécessairement avec le changement de lieu, la scénographie de *La omisión de la familia Coleman* s'attache toujours à saturer d'objets l'espace scénique et surtout à les disposer de manière éparpillée et manifestement hors de la place qui devrait être la leur, pour qu'ils deviennent des signifiants du désordre.



Figure 85 - La disposition scénographique du désordre dans *La omisión de la familia Coleman*

L'absence de rangement est par ailleurs soulignée par le fait que les personnages sont toujours en train de chercher quelque chose (comme l'interminable quête des allumettes par Memé dans la scène d'exposition²) et entretiennent en permanence la mise en désordre de l'espace : «*Marito se abalanza sobre la ropa de Gabi, y la tira por los aires*»³. Partout où les Coleman passent, le désordre se fait. Ainsi le deuxième acte s'ouvre sur l'espace aseptisé d'une clinique privée, offrant à la grand-mère et au spectateur un moment de répit dans le tohu-bohu général. Mais cette trêve est de courte durée, car peu après l'ensemble de la famille débarque à la clinique et investit progressivement cet espace. Le

¹ Source : *Vision Barrial*. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

² *Ibid.*, p. 104-106.

³ *Ibid.*, p. 118.

troisième jour (car le deuxième acte se décompose en quatre journées), la famille, n'ayant plus d'eau chaude à la maison faute d'avoir payé les factures, vient se laver¹ et faire des lessives d'appoint² dans la salle de bain de la chambre d'hôpital. Mario va même jusqu'à se coucher dans le lit de la malade et manger un sandwich dans les draps propres³, tandis que Memé fait sécher ses dessous sur la pompe à perfusion⁴. On assiste donc à une mise en désordre réglée de l'espace d'accueil, à un devenir-*quilombo* de la chambre d'hôpital, selon le mode d'appropriation des lieux spécifique à la famille Coleman.

Dans *El viento en un violín*, l'esthétique du *quilombo* n'est plus aussi prononcée que dans le premier *opus* familial de Tolcachir. Néanmoins, on en trouve des réminiscences dans les deux foyers qui structurent le drame : chez Dora d'une part, à travers les accès d'euphorie ou les crises de nerfs de Celeste. La photographie illustrant la publication de l'œuvre choisit d'ailleurs comme moment emblématique celui où Celeste joue à lancer en l'air les draps de son lit, dans une joyeuse mise en désordre de l'intérieur familial. Le volume créé par le mouvement des draps rappelle l'occupation de l'espace aérien dans la pièce antérieure et figure le déploiement d'une énergie tourbillonnante.



Figure 86 - Celeste et ses draps dans *El viento en un violín*⁵

D'autre part, l'autre foyer, que l'on découvre à la scène 2, s'offre d'abord au spectateur comme un espace sens dessus dessous : «*La pieza es un caos*»⁶. Le rythme très rapide de cette scène qui dramatise le réveil difficile de Mecha et sa préparation expéditive pour aller travailler joue de ce désordre comme un ressort dramatique pour figurer le retard de cette femme pressée et construire un épisode en flux tendu :

Mecha: (*Se despierta sobresaltada. Totalmente dormida, desaliñada.*) PARÁAAA. Ya sé. La concha de la lora. (*No puede ni levantarse de la cama.*) Dora, ¿qué hora es?

Dora: 10 y 15, ¿quiere tomar algo?

Mecha: No, no llego, no llego, la puta madre. [...]

¹ *Ibid.*, p. 164-165.

² *Ibid.*, p. 167.

³ *Ibid.*, p. 166.

⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁵ Source : *Alternativa Teatral*. Photos : Giampolo Samá.

⁶ Claudio Tolcachir, *El viento en un violín*, *op.cit.*, p. 40.

Mecha: (*Trata de pararse, está dormida todavía.*) ¿Te fijás en el comedor un papel con los horarios de hoy? (*Busca ropa por la pieza, se pone un pantalón que está roto.*) ¿Lo ves el papel?

Dora: Espere que hay muchas cosas. Ya lo encuentro.

Mecha: ¿La pollera verde está ahí?

Dora: ¿Cuál, la del traje?

Mecha: Sí, la verde, la verde, la única verde, Dorita...

Dora: Ya se la llevo.

Dora trae la pollera y el papel. Mecha entra a sacarse el pantalón; no puede, es ajustado.

Mecha: Traeme la pollera y el papel. (*Se tira en la cama patas arriba y Dora agarra de los talones.*)¹

Tout l'effet comique de la scène repose sur ce rythme effréné où le désordre fait sans cesse rebondir l'action (après la jupe, Mecha demande à Dora de lui trouver son téléphone, puis un chemisier, une chemise-dossier, puis une autre, puis ses chaussures, son portefeuille, etc.). Le bataillon d'ordres que la patronne donne à sa domestique la fait courir dans toute la pièce qui bruisse alors de mouvements frénétiques, dans une variante, au comique plus tranché, de l'esthétique du *quilombo* qui caractérise les scènes familiales des réalismes du quotidien.

d. Nouveaux modèles familiaux

Malgré la mise en scène du désordre, les trois pièces à l'étude interrogent aussi les patrons familiaux traditionnels, face auxquels elles en proposent d'autres, alternatifs, qu'elles contribuent à normaliser. Derrière l'esthétique du *quilombo*, il y a une véritable réflexion sur le concept même de norme et la possibilité d'articuler d'autres modes d'être-ensemble en famille.

Dans *La omisión de la familia Coleman*, la composition de la famille éponyme est si complexe que plusieurs passages de l'œuvre ont pour fonction de l'expliquer au spectateur. Tout d'abord un premier échange entre Gabi et Mario à propos de la couleur des cheveux (*topos* de l'incarnation du lien familial par la similitude capillaire²) est prétexte au démêlage des liens de parenté :

Marito: ¿Vos no te diste cuenta de que no hay rubios en la familia? Es una familia de morochos.
[...]

Gabi: Bueno, Memé es más bien castaño claro.

Marito: Memé es morocha.

Gabi: Castaño claro es Memé.

Marito: Memé es morocha, Gabi, eso no se discute. Vos y Damián tienen el mismo cabello.

Gabi: Más o menos.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Comme nous l'avons signalé dans le chapitre 2, la similitude capillaire est un moyen relativement facile de figurer le lien familial, ou de l'interroger comme dans *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro pour le cycle *Teatro por la Identidad*.

Marito: Igual, igual. Porque son del mismo padre, Gabi, que se ve que lo tendrá así como ustedes, morocho. Porque no es como el de Memé, Memé tiene el pelo más bien castaño claro, ¿sabés?, y ustedes son morochos los dos, se nota que por el padre que lo tendrá así, morocho.

Gabi: Bueno, vos y Verónica tienen el mismo padre y no tienen el pelo igual.

Marito: No. Ella lo tiene ondulado sin llegar a ser bucles.

Gabi: Y tienen el mismo padre.

Marito: ¿Pero sabés por qué es eso?

Gabi: ¿Por?

Marito: Porque ella no vivió acá, y yo sí.

Gabi: Ah.

Marito: El agua te enrula el pelo o no, Gabi. Eso lo cambia todo.

Gabi: Claro, puede ser por eso, ¿no?

Marito: En el caso de que me hubieran llevado a mí, yo tendría el pelo ondulado en otra parte, Gabi, y ella lacio acá.¹

Le dialogue a des accents absurdes du fait des retournements de Mario qui assume dur comme fer une position avant de soutenir diamétralement le contraire et passe ainsi du noir au blanc (ou en l'occurrence du «*morocho*» au «*castaño claro*») sans transition. Mais il permet aussi d'interroger ce qui fait la substance du lien familial, au-delà de la couleur de cheveux, et sa persistance possible même quand on ne se ressemble pas, ou qu'on n'a jamais vécu ensemble. Il informe enfin le spectateur – et c'est là sa fonction principale – que les enfants de Memé sont nés de deux pères différents : Gabi et Damián, les jumeaux, ont nécessairement le même père, tandis que Verónica et Mario sont d'un autre lit. Pourtant aux deux lits ne correspondent pas deux foyers nucléaires, même recomposés, car dès le départ Mario a été élevé par sa mère (et sa grand-mère) alors que Verónica est partie vivre avec son père quand elle avait un an, sans que l'on ne sache jamais pourquoi, même si l'on peut supposer que le trouble psychique de Mario ait pu le rendre indésirable auprès de sa famille paternelle. Une autre conversation familiale, un peu plus en avant, nous apprend que Memé et le père de Mario et Verónica n'ont vécu ensemble qu'une seule semaine, avant même qu'elle ne tombe enceinte, et que Memé n'a jamais plus été officiellement en couple avec qui que ce soit, sans que le mystère sur la conception des trois autres enfants ne soit éclairé.

Gabi: Mamá, ¿y por qué nunca viviste con el papá de Verónica?

Memé: Sí que vivimos. [...]

Gabi: ¿Cómo que viviste? [...]

Memé: Unas semanas vivimos.

Abuela: Una semana. ¿Terminaste con la historia de Memé?

Gabi: ¿Una semana? ¿Y después?

Memé: No se dio de volver a convivir. [...] Y después yo quedé y ahí se armó. [...]

¹ Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, op.cit., p. 125-126.

Gabi: ¿Y mi papá?

Memé: ¿Qué pasa?

Gabi: ¿No hay manera de saber dónde está?

Pausa breve. Memé mira a la abuela. Llega Verónica. Memé salta del sofá para recibirla.¹

Au lieu d'être fondé sur un lien conjugal légitimé socialement par le mariage, la famille a poussé en dehors des clous, sans être pensée comme un projet familial, comme le synthétise le «*ahí se armó*», au passif, de Memé, «*como una convivencia forzada por las circunstancias*»² dira plus tard Verónica quand tous se retrouvent au chevet de la grand-mère. L'épisode de l'hôpital est l'occasion de clarifier – ou d'embrouiller – encore les fils de l'arbre généalogique des Coleman grâce aux questions posées par le médecin, personnage à la marge de l'intrigue servant à point nommé la stratégie d'information du drame à destination des spectateurs :

Doctor: Usted es la hija.

Memé: Sí, ¿por qué?

Doctor: Entonces, es la mamá de...

Verónica: Es la mamá de todos, Eduardo.

Doctor: Ah, de todos, ¿Pero los apellidos...?

Gabi: No somos todos del mismo padre.

Doctor: No, claro, pero...

Verónica: ¿Cuál es la duda?

Doctor: ¿Coleman son...?

Gabi: La abuela y Marito.

Gabi: Esos son Coleman.

Doctor: Ah, claro, Marito es de otro matrimonio.

Marito: No, del mismo matrimonio.

Memé: ¿Por qué? ¿Cuántos matrimonios le parece que tuve?

Abuela: Ninguno, doctor.

Gabi: Verónica y Marito tienen el mismo padre.

Doctor: Pero no...

Verónica: No tenemos el mismo apellido.

Marito: Yo soy Coleman.

Verónica: Yo soy Zanelli.

Doctor: ¿Zanelli?

Memé: Con zeta.

Verónica: Zanelli de Toker. Toker es el apellido de casada.

Memé: Del marido de ella.

Doctor: De casada.

¹ *Ibid.*, p. 130.

² *Ibid.*, p. 169.

Gabi: Memé es Fortuna.
 Marito: Blanca Merced Fortuna.
 Memé: Memé.
 Marito: (*Al doctor.*) Blanca Merced, se llama Memé.
 Doctor: ¿Y nos quedan?
 Gabi: Damián y yo, que somos Müller.
 Doctor: Müller. Müller no es el...
 Gabi y Vero: (*Casi a la vez.*) Es el apellido del segundo marido de la abuela.
 Damián: ¿Algún problema?
 Doctor: No, como médico necesitaba conocer la conformación total de la familia, nada más.¹

Coleman, Zanelli, Toker, Müller et Fortuna : à l'image du creuset social argentin, la famille du drame est bigarrée et assume toutes les hybridations. La révélation finale sur le nom des jumeaux laisse une nouvelle fois planer l'ombre de l'inceste, en suggérant peut-être que leur père serait le beau-père de Memé, ce qui expliquerait que la grand-mère cherche à changer de sujet dès que la question de leurs origines est abordée dans la pièce. Toujours est-il qu'il reste des inconnues énigmatiques dans cette organigramme familial sinueux (pourquoi Marito, même s'il n'a pas été reconnu, porte-t-il le nom de sa grand-mère, plutôt que celui de sa mère, par exemple ?), mais l'intention est justement d'afficher la complexion inhabituelle de la famille, dans une scène où le dévoilement des fils familiaux est si explicite qu'on peine à croire à la vraisemblance de l'interrogatoire du docteur. Tolcachir affiche donc sa famille-titre comme « anormale » (par le jeu des noms de famille discordants), tout en la montrant depuis le début précisément comme une famille, et donc en la « normalisant ». Car la pièce n'est pas un drame individuel, où un personnage reviendrait sur son histoire familiale, mais une pièce chorale, où aucun personnage ne prévaut sur les autres : c'est un drame collectif où les personnages sont désignés à chaque instant par leur appartenance familiale (aussi tortueuse soit-elle). Le sujet du drame, au-delà des micro-actions et du désordre quotidien, c'est la famille, ses articulations, ses non-dits, sa violence, ses modes d'être ensemble, et « l'anormalité » de sa composition ne vient que souligner le fait que le faire-famille va au-delà des contrats, des étiquettes et des patronymes. Car cette organisation familiale tortueuse et subie pose en réalité une question sous-jacente à toute famille – même si l'institutionnalisation de la structure nucléaire tend à l'invisibiliser sous un voile d'évidence : qu'est-ce que le faire-famille ? Qu'est-ce qui fait l'unité du groupe au-delà des ressemblances physiques, de la cohabitation ou du livret de famille, trois choses dont les personnages de Tolcachir sont dépourvus mais qui ne les empêchent pas de vivre ensemble et de se considérer comme une famille à part entière : «*Una familia normal, como todas, con sus cosas, anótelo*»², conclut ainsi Memé à l'issue de

¹ *Ibid.*, p. 157-158.

² *Ibid.*, p. 159.

l'interrogatoire du docteur. Le commentaire produit un effet comique, mais le fait que la pièce délaisse les zones d'ombre de l'arbre généalogique pour concentrer l'intrigue sur la question du vivre-ensemble, peu importe les antécédents, contribue à normaliser la gestation peu ordinaire de cette famille, en montrant que l'essentiel n'est pas là :

Doctor: Es raro lo de ellos, ¿no? [...] Lo de Verónica y Mario.

Abuela: ¿Qué tiene de raro?

Doctor: Digo, el mismo padre a una le dio el apellido y al otro no.

Abuela: Doctor, si a nosotros no nos preocupa, ¿por qué se va a preocupar usted?¹

À la famille protagoniste, une autre famille sert de contrepoint (selon une construction très symétrique du drame, comme souvent chez Tolcahcir) : celle de Verónica qui a été élevée par son père, s'est mariée et a eu deux enfants, selon le modèle nucléaire le plus traditionnel :

Verónica: Tal vez mi situación, sí, parece más cómoda o más sencilla, porque tengo una familia, no digo normal, ¿eh? sino más...

Memé: Tipo. Familia tipo.

Verónica: Más convencional.²

Et pourtant, la pièce nous montre que cette autre famille, plus conventionnelle, a aussi ses secrets et ses fissures, comme lorsque l'on comprend que Verónica entretient une liaison adultère avec le docteur, qui semblait pourtant si préoccupé de « l'anormalité » des Coleman-Zanelli-Müller-Fortuna. Qu'est-ce qui est normal ? Quelle est la marge de manœuvre entre le dedans et le dehors de la norme ? Qu'est-ce qui maintient les individus ensemble ? Qu'est-ce qui prémunit le groupe de la dissolution ? Tout en étant fortement imprégnée d'un contexte post-2001, la pièce de Tolcachir interroge, à travers ces personnages aussi étranges que touchants, la viabilité de l'être-ensemble en dehors de tout modèle labellisé.

El loco y la camisa de Nelson Valente propose une structure familiale tout à fait traditionnelle, mais c'est justement pour mieux l'interroger, par l'intermédiaire du personnage du fou qui vient fissurer cette normalité, ou plutôt en dévoiler les lézardes sous-jacentes, comme le suggère l'affiche de la pièce pour le circuit indépendant (au Camarín de las musas)³.

¹ *Ibid.*, p. 162-163.

² *Ibid.*, p. 169-170.

³ L'affiche précédente, où l'on voyait le saut de Beto au milieu du salon, était celle du Teatro Picadero, dans le circuit commercial. L'image des personnages assis dans les canapés contrastant avec le saut impromptu du perturbateur permet immédiatement d'identifier la pièce comme un drame sur la « famille dysfonctionnelle » et active, par ce biais, un ressort promotionnel efficace, particulièrement exploité dans le circuit commercial. Voir le chapitre 1.

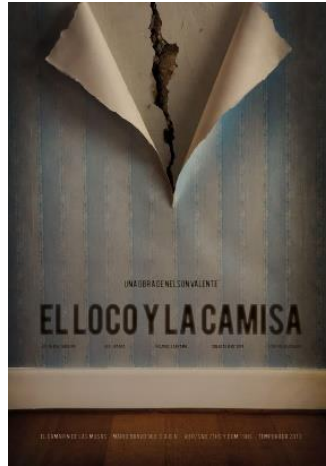


Figure 87 - Affiche de El loco y la camisa au Camarín de las musas¹

Oltre l'attitude odieuse de José (le père) envers sa femme tout au long de la pièce, l'arrivée de Mariano, le petit-ami de María Pía vient dupliquer la relation parentale et expose la reproduction d'une domination de genre, en dépit de la différence de générations, mais aussi de niveau social car Mariano, contrairement à la famille protagoniste, vient d'un milieu aisé.

Mariano: [...] Yo prefiero que María Pía críe a mis hijos, como era antes, como fue en mi casa. Vos sos la abuela, por ahí si te dejamos con los chicos y un día te pasa algo tenemos que estar corriendo...

Matilde: Yo decía para que María Pía pueda ir a trabajar tranquila.

Mariano: María Pía no va a necesitar trabajar. Además José, yo soy chapado a la antigua. Mi mamá fue ama de casa toda su vida y mi papá, ¿sabés lo que hacía? Ponía unos frascos en la cocina con el nombre de cada uno, y nosotros agarrábamos la plata de ahí.

José: Mirá que buena idea. ¿Entendés Matilde lo que hacía el padre? Dejaba la plata en frascos con el nombre de cada uno para la diaria.

Matilde: Sí, pero yo trabajaba antes de tener a los chicos, y después dejé y hoy día me arrepiento.

María: Mamá, no digas así.

José: Si nunca te faltó nada Matilde, ¿qué decís?

Matilde: Sí, pero cuando uno sale a trabajar conoce otra gente, aprende otras cosas, y además tiene su plata.

Mariano: María Pía va a tener su plata.²

Les paroles de José répètent, comme un écho propagateur, celles de Mariano (qui d'ailleurs ne s'adresse directement qu'à son beau-père) tandis que Matilde est tue et que María Pía n'a pas voix au chapitre. Mis en perspective avec la domination de José sur Matilde depuis le début de la pièce, le futur de María Pía ne s'annonce pas aussi lumineux qu'elle l'espère, comme ose lui dire son frère : «*¿No lo escuchaste a Mariano cuando habla? Vos lo único que vas a manejar son changuitos de supermercado,*

¹ Source : *Alternativa Teatral*. Graphiste : Clara de Olano.

² Nelson Valente, *El loco y la camisa*, op.cit., p. 276-277.

o el carrito del bebé»¹, lui dit-il quand elle fait mine de s'intéresser à la voiture de son fiancé. Après d'autres sorties du genre, la soirée finit en pugilat et María Pía reproche à son frère d'avoir gâché un moment harmonieux. Mais il en révèle en fait les failles et visibilise une violence et une domination qui, sans cela, resteraient invisibles : «Y vos María, para mí sos un ángel, ¿sabés? Y me gustaría que tengas al lado a alguien que sea una persona, así no terminas como mamá»², conclut Beto dans une dernière réplique qui invite à repenser les modèles familiaux.

El viento en un violín de Tolcachir est une pièce qui met au centre de l'intrigue non plus tant l'éventuelle dissolution du groupe familial, comme *La omisión de la familia Coleman*, mais ses possibles recompositions. Le point de départ de l'action dramatique, posé dès la première scène, est le désir de Lena et Celeste, un couple lesbien, d'avoir un enfant. Toute une première partie de la pièce met en balance cette quête des deux jeunes filles et l'errance de Darío, deux arcs dramatiques dont le premier point de contact est le personnage de Dora, à la fois mère de Celeste et domestique chez Mecha et Darío. Alors que Mecha est une mère castratrice, Dora, mère nourricière par excellence (puisqu'en plus, elle est cuisinière) est aux petits soins pour sa fille, mais n'accepte pas son homosexualité et la présence de Lena dans le foyer :

Dora: Primero que no te conozco, no sé qué hacés acá. Y no me gusta nada este jueguito de ustedes.

Lena: No es cosa suya.

Dora: Pero ésta es mi casa, Celeste es mi hija. Y no me gusta este asunto.

Lena: Yo la quiero a su hija. No pasa nada malo.

Dora: ¿Pero, cómo la querés?

Lena: [...] Si quiere preguntar algo pregúntele a Celeste.

Dora: No se puede hablar con ella. Te habrás dado cuenta de que no es normal.

Lena: Eso a mí no me importa. Yo la quiero.

Dora: No sé cómo pasó todo esto...

Lena: Escúcheme, yo sé que usted la quiere. Y yo la amo. Aunque le resulte raro. Y la quiero cuidar. [...]

Dora: ¿Pero qué son?, ¿novias?

Lena: Algo así.

Dora: Degenerada de mierda. Es asqueroso lo que estás haciendo.

Lena: Escúcheme una cosa. Yo no voy a pelear con usted. Porque no me interesa nada usted. No tengo que discutir nada con nadie. Y menos con usted. Le gusta bien. No le gusta es su problema. Pero que le quede claro que yo estoy acá. Y voy a estar acá. Con ella. Donde esté ella. Siempre. Deme los análisis.³

¹ *Ibid.*, p. 280.

² *Ibid.*, p. 282.

³ Claudio Tolcachir, *El viento en un violín*, *op.cit.*, p. 61-62.

Sous l'incompréhension de Dora revient la question de la normalité du lien, à laquelle Lena répond par un amour inconditionnel et par le soin apporté à l'autre, le « *care* » (« *la voy a cuidar* »), qui s'affirment au-delà des normes. Tout au long de la pièce, l'amour entre Lena et Celeste est sans cesse mis en avant, leur complicité soulignée à tout moment (notamment par leurs jeux) comme si les seules fissures dans leur relation ne pouvaient venir que de l'extérieur (le rejet des autres, la maladie, l'impossibilité d'avoir un enfant). Ce lien extrêmement solide entre les deux jeunes filles permet de normaliser pleinement le couple homosexuel, comme en témoigne l'évolution du personnage de Dora qui finit par accepter la situation. Or ce qui cimente cette acceptation, c'est l'attention, l'amour et le soin permanents que Lena apporte à Celeste, à travers lesquels Dora se découvre un point commun avec cette étrangère¹ : c'est donc par le « *care* », autour du personnage de Celeste, que Dora et Lena tissent progressivement un lien et apprennent à s'approprier, pour se reconnaître *in fine* de la même famille.

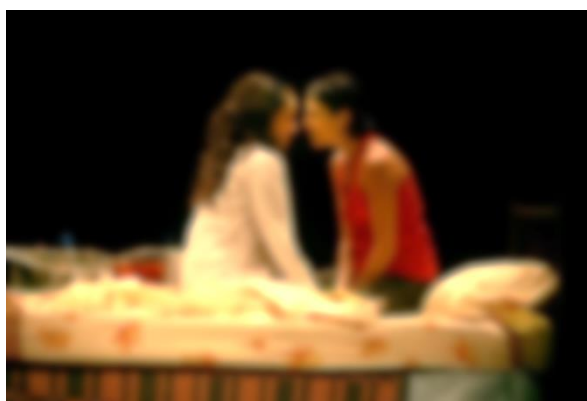


Figure 88 - El viento en un violín : Celeste (Tamara Kipper) et Lena (Inda Lavalle)²

Si cette normalisation du lien homosexuel est tout à fait louable, on peut regretter peut-être qu'elle se fasse au prix d'une reconduction de certains stéréotypes de genre, transposés directement du couple hétérosexuel au couple homosexuel. Ainsi Celeste qui est si fragile et doit rester au foyer (même si cela se justifie dramatiquement par sa maladie) sera celle qui couche avec Darío et porte l'enfant, tandis que Lena travaille pour entretenir la famille, prend soin de sa femme fragile, et endosse une attitude masculine au moment de la conception du bébé puisqu'elle joue les gros bras pour obliger Darío à avoir des relations sexuelles non protégées avec Celeste, en le menaçant avec un couteau, attribut phallique par excellence. En effet, pour concrétiser leur désir d'enfant, les deux jeunes filles choisissent un garçon, dans une soirée étudiante, avec lequel Celeste veut tenter de coucher. Par un deuxième croisement des arcs dramatiques, il se trouve qu'il s'agit de Darío, mais le couple ne soupçonne pas alors qu'il est le fils de la patronne de Dora. Néanmoins saisie d'angoisse et de dégoût,

¹ Voir en particulier la scène 13, *Ibid.*, p. 83-86.

² Source : *Revista Ruleta China*. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

Celeste peine à tenir son rôle de partenaire enthousiaste et Darío, voyant qu'elle ne semble pas à l'aise, préfère la renvoyer. C'est alors que Lena intervient pour forcer le jeune homme à concrétiser la relation sexuelle, ce qui donne lieu à une scène de viol (l'un des partenaires n'étant pas consentant), dramatisant l'étrange conception triangulaire du bébé, puisque Céleste donne la main à Léna, laquelle menace de son couteau Darío, lequel tente de s'exécuter :

Darío intenta penetrar pero no puede. Intenta todo lo que puede.

Lena: Qué pasa.

Celeste: La tiene blandita.

Lena: La puta madre.

Darío: No puedo.

Lena: Escuchame. Queremos tener un hijo. ¿Entendés? Nada más. No vamos a lastimarte.

Darío: Pero no puedo. [...]

Darío empieza a tocarse. [...]

Darío: Perdón, estoy nervioso.

Lena: Tranquilo, es normal. Pensá en algo lindo. [...]

Darío: Es muy difícil esto.

Lena: ¿Querés que te bese?

Darío: ¿Quién?

Lena: La que quieras. Yo o ella.

Darío: Ella.

Lena: ¿Querés besarlo?

Celeste: No tengo problema.

Lena: Besalo.

Celeste lo besa en la espalda. [...]

Lena le da palmaditas en la espalda.

Darío: Ahí va.

Celeste y Lena se dan la mano.

Darío: Ya estoy. ¿Qué hago?

Lena: Entrá. Despacito.

Darío: Ahí voy.

Lena: Despacito o te mato.

Darío penetra a Celeste y empieza a cogerla.

Darío: Ahí voy. Ahí voy.

Lena: Despacito. Despacito o te mato.

Celeste: Ahí viene, mi amor. Ahí viene.

Lena: Ahí viene. Te amo. Te amo.¹

¹ *Ibid.*, p. 71-72.

Tout en proposant un mode procréatif résolument inédit, cette scène nous semble archétypale en termes de transposition de stéréotypes de genres hétérocentrés. Lena, véritable meneuse du jeu, arbore des attributs masculins (le couteau, les menaces, la manière de parler impérative et parfois grossière), comme si la pièce cherchait à nous montrer que c'est elle « le père » derrière Darío, qui agit d'ailleurs sous sa dictée. À l'inverse, Celeste ne sait pas contenir ses émotions (elle pleure à plusieurs reprises) et attend patiemment – et surtout passivement – d'être inséminée par Darío, obéissant elle aussi au doigt et à l'œil à ce que dit Lena («*Besalo*»). C'est d'ailleurs Celeste que Darío choisit d'embrasser, et non pas Lena, comme s'il fallait préserver le surplomb symbolique et phallique de cette dernière. Le seul contact physique qui s'établit entre Lena et Darío, ce sont les tapes dans le dos que celle-ci lui donne, geste d'encouragement très masculin, qui vient sceller une sorte de paternité bicéphale, l'une symbolique, l'autre biologique, mais ancrée dans un imaginaire du masculin, diamétralement opposé au personnage de Celeste qui souscrit, au contraire, à tous les stéréotypes du féminin¹. Dans la mise en scène, les costumes, les coiffures et les manières de parler et de se déplacer accentuent encore cette polarisation masculin/féminin à l'intérieur du couple homosexuel.

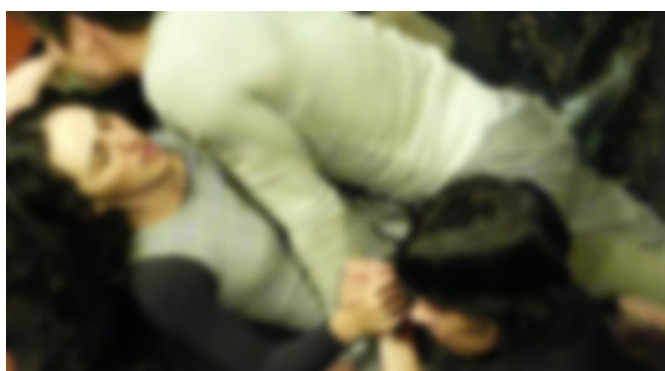


Figure 89 - *El viento en un violín* : Dora rejette Lena et la conception triangulaire du bébé par Lena, Celeste et Darío²

Toujours est-il que la pièce dramatise de nouveaux liens familiaux et s'évertue à les normaliser, en dégagant de possibles recompositions alternatives à ce qui, au départ, était conflictuel (que ce soit le rejet de Dora ou le non-consentement de Darío). En effet, en dépit de cette scène de viol qui pourrait être traumatique, la paternité au départ subie de Darío est l'élément qui va progressivement mettre fin à son errance, lui permettre de s'émanciper enfin de sa mère, et le transformer d'éternel fils en père alternatif. Car une fois Celeste enceinte, les enjeux de la deuxième partie du drame basculent vers le partage de l'enfant. Dans l'un des foyers, toutes les tensions autour du couple homosexuel semblent s'être résorbées dans l'attente d'un enfant fédérateur ; Dora et Lena se sont acceptées et Celeste exulte : «(ataque de alegría.) *Qué familia hermosa la que tenemos. (salta en la cama.) ¡¡¡Qué linda familia!!!*

¹ Sur la différence sexuelle et ses représentations, voir le chapitre 2.

² Sources : Timbre 4 et *El Punt Avui*. Deuxième image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

¡¡¡Qué linda familia!!!»¹. L'homoparentalité est donc consacrée dans un tourbillon d'amour (avec la fameuse scène où Celeste agite les draps), mais la pièce ne s'en tient pas là et pose le problème de la place du père par un rebondissement de l'intrigue : Mecha et Darío, menaçant de trainer Lena et Celeste en justice pour viol, veulent récupérer l'enfant. Toute cette deuxième partie de l'intrigue développe la maturation progressive de Darío et l'évolution conjointe de sa conception de la paternité. Car il considère au départ qu'être père est un donné, un lien strictement biologique qui lui donne des droits sur l'enfant, tel une propriété que sa mère et ses avocats tâchent de lui faire recouvrer. Cette paternité par les fluides (le sang et le sperme), contrastant avec l'engagement et l'amour de Lena (parentalité symbolique et pratique dans le quotidien), est mise en évidence dans la scène 14 où Darío rend visite au couple, mais reste manifestement à la marge de la scène familiale et refuse de s'impliquer :

Lena: ¿Querés vomitar ahora?

Celeste: Sí. [...]

Dora: Está tapado el baño. No funciona.

Darío: Dios mío.

Celeste: Ay. Quiero vomitar.

Lena: (*Lleva a Celeste hasta para la mesa.*) Está tapado el baño. ¿Vos sabés destapar un baño?

Darío: No.

Lena: No. Me imaginaba que no. ¿Sabés arreglar una estufa? Tampoco seguro.

Darío: Yo soy el padre no el portero.

Celeste: Es un estúpido. [...]

Darío: Lo siento. Vos me trajiste acá. Yo no pensaba ser padre.

Celeste: ¿Y ahora querés ser padre?

Darío: Yo no quiero ser padre, yo soy padre.²

Si la paternité au sens plein du terme ne peut pas non plus être réduite à savoir déboucher les toilettes ou réparer le chauffage, le passage a le mérite de montrer qu'être un géniteur ne suffit pas à être un père. La recomposition familiale se dessine enfin dans la scène 15, qui a fonction de dénouement, où s'opposent deux conceptions de la parentalité et deux parties se disputant l'enfant à naître : d'une part Mecha et Darío revendiquant un droit biologique sur l'enfant, ainsi que le capital social qu'ils pourraient lui apporter depuis leur position aisée, de l'autre côté le couple lesbien et la conception d'une « famille d'amour ».

Mecha: ¿Y quién se queda como responsable?

Lena: Yo.

Mecha: ¿Y vos quién sos?

Lena: Yo soy su mujer.

¹ Claudio Tolcachir, *El viento en un violín, op.cit.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 88-89.

Mecha: Divino eso. Del chico. Vos qué sos del chico.
 Lena: Yo tuve la idea de tenerlo, juntas hicimos todo esto.
 Mecha: Pero genéticamente no... tenés... digamos... nada directo para probar.
 Lena: No.
 Darío: Ella es como la otra madre. Lo criarán juntos.
 Mecha: ¿Ah, sí? Te agradezco Darío. Cuando necesite tu opinión te hago un gestito y hablás.
 Darío: ¿Y con Celeste qué hago?
 Mecha: Que se quede, es la madre. Con ella hay que hablar. Con ella y con Dora. Mi nieto está en esta panza.
 Darío: Mi hijo más bien, será tu nieto pero es mi hijo... [...] Involuntariamente padre. Pero padre al fin, y quiero hacerme cargo.¹

On peut remarquer qu'une fois encore, Celeste se met en retrait dans les tractations et laisse à Lena le soin de négocier avec Mecha, comme si ces deux femmes masculinisées tout au long de la pièce (puisque Mecha est la mère castratrice) devaient trancher qui serait le « père » de cet enfant (et Lena ne se définit d'ailleurs jamais comme « mère »), selon le penchant qu'a la pièce à transposer des stéréotypes hétérocentrés, au moment même où elle tente de remettre en question les normes familiales.



Figure 90 - El viento en un violín : Lena, Mecha et Celeste²

C'est finalement Darío qui tranche la question en s'affirmant enfin contre sa mère et les normes établies, pour proposer un nouveau modèle où chacun puisse trouver sa place :

Darío: Quiero decir, todos lo hicimos. Todos lo criamos.
 Mecha: No es eso lo que estamos diciendo. [...]
 Darío: Por ahí no quieren dejar de verlo, eso es normal mamá.
 Mecha: No entiendo, ¿y qué estás proponiendo?
 Darío: No sé. Encontrar una forma, de tenerlo... todos.
 Mecha: ¿En qué quedamos Darío? ¿Querés el bebé, no lo querés?
 Darío: Sí, lo quiero. Pero ellas lo quieren también. No puedo creer que siendo madre no entiendas esto.³

¹ *Ibid.*, p. 91-92.

² Source : *Alternativa Teatral*. Photo : Giampolo Samá.

³ *Ibid.*, p. 96.

Suite à cette proposition de fonder une famille alternative, la scène 16, en guise d'épilogue, montre cette recomposition heureuse où les trois parents vivent chez Dora et se partagent harmonieusement la parentalité. Lena travaille pour subvenir aux besoins du foyer, avec toujours chez ce personnage certains attributs du père traditionnel, même si elle assume enfin le nom de « maman » (*Lena: (Al bebé.) Mamá se va a trabajar, ¿con quién me quedo? Con mamá. (Se lo da a Celeste que sigue acostada.)*)), tandis que la pièce se clôt sur Darío, le bébé dans les bras, aux côtés de Celeste :

Darío toma al bebé en sus brazos y camina hacia la cabecera de la cama. Celeste se despierta sobresaltada, mira a Darío, le hace la mueca. Ella se acerca al bebé, le da un beso, se ríe y se acuesta. Se vuelve a dormir. Darío abraza al bebé.

*Estalla nuevamente Bach.*¹

La musique de Bach (qui avait ouvert la pièce) la clôture en apothéose, devant cette recomposition heureuse montrant qu'il peut y avoir d'autres modes de faire-famille que le modèle traditionnel. Néanmoins, comme nous l'avons montré au fil de l'analyse, il n'est pas toujours facile de se départir des représentations dominantes (notamment dans la construction genrée des personnages), mais *El viento en un violín* a le mérite de travailler ouvertement des questions sociétales qui peuvent être clivantes et de porter la normalisation de modèles familiaux alternatifs jusqu'aux grandes salles commerciales de la Calle Corrientes, puisque la pièce a été à l'affiche du Paseo la Plaza en 2015. Si Tolcachir, comme la plupart des artistes de sa génération, rejette l'idée du théâtre comme instrument politique, ses comédies dramatiques à grand succès jouent un rôle dans la fabrique des représentations et la transformation des imaginaires familiaux. Depuis leur néo-réalisme du quotidien, elles remettent par ailleurs directement sur le devant de la scène des enjeux sociaux (et pas seulement sociétaux) qui pouvaient sembler en retrait dans les dramaturgies vues précédemment.

e. Le retour de la question sociale

Dans les trois pièces que nous étudions ici, on observe une opposition entre deux familles, doublée d'une distinction sociale (et souvent également géographique), entre classes populaires et classes aisées, quartiers pauvres et quartiers riches. Par ce biais, la question sociale, partiellement délaissée par les nouvelles générations, revient en force dans les nouveaux réalismes du quotidien. C'est le reflet d'une situation post-2001 où l'heure de gloire de la société de consommation dans les années 1990 a fait place à un pays où plus de la moitié de la population vit sous le seuil de pauvreté en 2002². Comme dans les grotesques créoles ou le réalisme des années 1960, les conditions de vie et la précarité

¹ *Ibid.*, p. 98.

² Voir le chapitre 9.

reviennent au centre des préoccupations et des scènes indépendantes, non seulement dans les dramaturgies réalistes, mais aussi chez des artistes dont l'esthétique est tout-à-fait différente comme Rafael Spregelburd qui aborde aussi ces questions dans des pièces postérieures à 2001 comme *El pánico*¹ ou *Acassuso*². Chez les dramaturges néo-réalistes, c'est une tendance qui va en s'accroissant, comme en témoignent les deux dernières créations de Tolcachir, *Emilia*³ et *Dinamo*⁴.

Dans *La omisión de la familia Coleman*, la question de classe se pose à travers l'opposition entre la « maison de fous » où cohabitent trois générations dans un petit espace délabré et le personnage de Verónica qui vit seule avec son mari et ses deux enfants et jouit d'une position aisée (elle a un chauffeur, prend en charge les frais médicaux de la grand-mère dans la clinique privée, distribue de généreux pourboires au personnel hospitalier et donne régulièrement de l'argent à sa famille). Sans que l'on sache quelle est sa profession, la pièce la met en scène au téléphone en jeune cadre dynamique très occupée et l'oppose alors au personnage de Gabi qui travaille laborieusement sur sa machine à coudre pour réparer des vêtements qu'elle veut vendre ensuite dans un vide-greniers organisé à domicile, situation qui fait écho à l'essor de l'économie informelle et d'une pratique de la « débrouille » chez beaucoup de familles anciennement de classe moyenne, appauvries suite à la crise de 2001⁵.

Verónica: Gabi, vos, qué ¿estás con mucho trabajo, no?
Gabi: Sí, todo esto es para una feria.
Verónica: ¿Una feria? [...]
Gabi: una feria americana. [...]
Verónica: ¡Qué bueno, Gabi! [...] ¿Y en dónde la armás?
Gabi: En principio acá.
Verónica: ¿Acá, en casa? (*Verónica nota el vibrador de su celular.*) Ay, esperá, debe ser del trabajo.
Gabi: Después la idea es cambiar de lugar.
Verónica: Sí, me parece. ¿Hola? Moni, ¿qué hacés? Ya sé, me estás buscando. No, nada, en la calle. Sí. ¿Y qué necesitás? (*Gabi no responde.*) A vos, Gabi, te pregunto, ¿qué necesitás?
Gabi: ¡Ah! Pensé que hablabas por... Tener una clientela.
Verónica: ¿Cuánto?
Gabi: No sé, un grupo de personas.
Verónica: (*Al teléfono.*) ¿Cuánto? No, no, chequealo porque eso lo redacté yo. Sí, lo dejé anoche encima de mi escritorio (*Va hacia la ropa.*) ¿Y qué es? ¿Ropa que encontraste?
Gabi: No, la compro usada y después la arreglo. [...]

¹ Rafael Spregelburd, *La estupidez. El pánico : Heptalogía de Hyeronimus Bosch, op.cit.*

² Rafael Spregelburd, *Acassuso in Los verbos irregulares, op.cit.*

³ Claudio Tolcachir, *Emilia*, spectacle créé à Timbre 4 en 2013, en coproduction avec la Fundación Teatro a Mil et le Centro Cultural San Martín avec la distribution suivante : Elena Boggan, Carlos Portaluppi, Gabo Correa, Adriana Ferrer et Francisco Lumerman. La pièce a été publiée dans la revue *Funámbulos*, Año 16, n° 39, printemps 2013, p. 48-95.

⁴ Pièce non publiée, créée en 2015, voir le chapitre 9.

⁵ Voir le chapitre 9.

Verónica: Sí, sí, página veinticuatro, te digo que lo hice anoche, sí. Esperá que estoy con gente...
*Verónica trata de concentrarse y se va al patio. Gabi se queda con la blusa en la mano.*¹

Le croisement des deux conversations simultanées de Verónica (au téléphone et avec Gabi) souligne son désintérêt pour les activités de sa sœur, tout en montrant qu'elles évoluent dans deux sphères totalement distinctes. Le fossé économique et social qui s'est creusé entre Verónica et le reste de sa famille est à l'image de la fracture sociale qui divise la société argentine au début des années 2000, et notamment du fait de la décomposition des classes moyennes, dont une minorité est sortie gagnante des réformes et une majorité a subi un profond déclassement social pour rejoindre les rangs des classes populaires. C'est cette « grande asymétrie » (selon l'expression de Maristella Svampa²), nouvelle pour une Argentine qui s'était construite, en termes identitaires, comme « le pays des classes moyennes », que la pièce de Tolcachir semble transposer à l'intérieur de la famille à partir de l'opposition entre Verónica et les autres personnages. À l'instar de cette fracture sociale et urbaine où la nouvelle polarisation de classe, articulée à une peur de l'insécurité, réduit les espaces de mixité, Verónica refuse tout au long de la pièce de présenter ses enfants et son mari à sa famille d'origine, par crainte de les exposer à la turbulence des Coleman. À la fin de la pièce, après le décès de la grand-mère qui était le dernier liant de cette petite société familiale, chacun part de son côté et fait sécession, abandonnant celui qui est le plus vulnérable : Marito, psychologiquement instable et atteint d'une leucémie. Bien que la pièce n'explique jamais ce contexte socio-historique, la structuration très symétrique du système des personnages et les multiples allusions aux problèmes d'argent d'un côté (tout est déjà cassé chez les Coleman au début de la pièce, et après, ils n'ont plus d'eau chaude, puis plus rien à manger) et à l'aisance financière de l'autre ouvrent facilement la voie à une interprétation de l'intrigue comme une métaphore de la situation sociale argentine après 2001.

Dans *El loco y la camisa* de Nelson Valente, l'opposition sociale entre la famille en scène et celle de Mariano, le petit-ami aisé de María Pía, s'incarne dans une fracture quartiers Nord (riches) / quartiers Sud (populaires), pour une pièce qui a été créée dans le circuit indépendant de la banlieue de Buenos Aires, à Lomas de Zamora, au sud de la capitale³. Outre la question de la domination de genre,

¹ Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, *op.cit.*, p. 136-137.

² Voir le chapitre 9.

³ Le terme « banlieue » se prête mieux à la réalité française, mais c'est ce qui nous semble le plus proche en français du concept de « *conurbano* » en espagnol, désignant la « grande banlieue », c'est-à-dire les villes de la Province de Buenos Aires ceinturant sur plusieurs couronnes (autre terme très français) les limites de la capitale. La différence entre les deux réalités vient du fait que beaucoup de quartiers qui sont encore théoriquement *intramuros* à Buenos Aires correspondent déjà, en termes d'intégration sociale et urbaine, à ce que l'on considère comme la banlieue en France, c'est-à-dire des zones périphériques moins intégrées au tissu urbain central. De nombreux quartiers du sud de la capitale (La Boca, Barracas, Pompeya, La Floresta, Constitución, Liniers, Mataderos, et même au début des années 2000, Boedo, El Abasto, Almagro ou Flores aujourd'hui mieux intégrés) souffrent déjà d'une fracture sociale et urbaine très forte.

la rencontre avec le fiancé est donc l'occasion de souligner des enjeux de classe. Dès la scène 3, avant l'arrivée de Mariano, María Pía se montre alarmée à l'idée que le repas préparé par sa mère, ainsi que la présentation de la table, fassent trop « Zone Sud », autrement dit trop « prolo », et désigne certaines habitudes familiales comme des marqueurs de classe :

- María: No me pongas más nerviosa de lo que estoy. ¿Qué hiciste de comer?
Matilde: Lo que más te gusta, milanesas.
María: No mamá, milanesas no. [...]
Matilde: Pero están hechas al horno.
María: No es por la grasa del aceite o el horno. Es re grasa comer milanesa, re de Zona Sur.
Matilde: ¿Y nosotros dónde vivimos?
María: ¿Por qué no comemos arriba de un 79 también¹? Es una redundancia. No quiero milanesas, ¿podemos pedir una comida de delivery?
Matilde: No. Es muy caro y la comida ya está hecha. [...]
María: [...] Lo único que te voy a pedir es que no pongamos las botellas arriba de la mesa porque queda mal.
Matilde: Podemos traer la mesita de la tele y las ponemos ahí, para no estar cogoteando.
María: No, no entendiste, digo que no pongamos las botellas porque queda mal que se vea la etiqueta, la marca de las cosas. Hay que poner las bebidas en jarra, porque yo cuando voy a la casa de Mariano ponen las bebidas en jarra.
Matilde: Pero no tengo jarra.
María: Mamá, a ver si entendés. Mariano es diferente a nosotros, yo cuando voy a la casa de Mariano está todo perfecto, todo impoluto. Para que te des una idea, Mariano pasa el dedo por un lugar que está limpio y ve mugre igual.²

Le passage crée une complicité avec les spectateurs qui se reconnaissent dans ces habitudes familiales de classe moyenne, et l'antipathie notoire du personnage condescendant de Mariano permet de mettre à distance son mépris social, pour l'exorciser tout en le dévoilant. À l'instar de Verónica qui avait honte de sa famille, l'attitude de María dramatise une certaine angoisse face au déclassement social et au regard des autres, qui révèle une violence symbolique larvée dans les rapports de classe. À son arrivée, Mariano remarque immédiatement tout ce qui est cassé dans la maison, ce qui fait chuter l'estime de soi (et « l'estime du nous » pourrait-on dire à l'échelle familiale) de María, en la projetant dans la situation complexe des transfuges de classe : «*Sí, no está muy linda mi casa. Lo que pasa es que ahora que estoy con vos, miro el mundo a través de tus ojos, y miro mi casa a través de tus ojos y no me gusta. No es linda mi casa*»³. De même, la première question que pose Mariano en arrivant

¹ Le 79 fait allusion à une ligne de bus faisant la jonction entre les quartiers sud de Buenos Aires et la grande banlieue sud dont Banfield et Lomas de Zamora, où ont lieu à la fois l'action dramatique et le spectacle, avant que ce dernier ne soit programmé à Buenos Aires.

² Nelson Valente, *El loco y la camisa*, op.cit., p. 266-267.

³ *Ibid.*, p. 273.

(«¿Hay problema si dejo la camioneta afuera?»¹) renvoie à la peur de l'insécurité qui s'est diffusée, sur les dernières décennies, dans la société argentine, et rappelle l'anecdote que se plaît à raconter Claudio Tolcachir selon laquelle aux débuts de Timbre 4 à Boedo (quartier péricentral de Buenos Aires), certains spectateurs téléphonaient pour demander s'ils pouvaient garer sans crainte leur voiture aux alentours du théâtre : on peut donc imaginer quelle aurait été leur appréhension à l'idée de stationner dans la grande banlieue sud à Lomas de Zamora. Là encore, la question, sans doute entendue des dizaines de fois par les spectateurs banlieusards, prête à sourire et met à distance une forme de violence symbolique qui infiltre insidieusement les échanges du quotidien, par le biais de ce genre de remarques *a priori* innocentes. Non seulement Mariano vient de San Fernando, dans le delta du Tigre (grande banlieue nord et huppée de Buenos Aires), mais il incarne de manière un peu binaire et hyperbolique une classe sociale qui n'a d'intérêt que l'argent et ne se soucie pas des gens, comme le signifient – presque lourdement tant les faits à charge s'accumulent – ses projets immobiliers impliquant l'expulsion sans ménagement d'une personne âgée acculée par les dettes :

Mariano: [...] Vamos a ser propietarios. En realidad voy a ser propietario de una casa en Florida.

José: ¡Florida! Mirá Matilde. Yo siempre le digo, uno de los mejores lugares.

Mariano: Se acercó una señora con un caso, no podía pagar la hipoteca, una cuestión de abandono, con mi socio nos hicimos cargo. Cuestión que es una casa hermosa, re iluminada, re grande, con dos locales abajo. [...]

Matilde: ¿Pero qué? ¿La dejan sin casa a la señora?

Mariano: No, la señora había perdido su casa.

José: Claro Matilde, esa casa no es más de la señora, si no la podía pagar.

Matilde: Porque yo pensé que si era una casa tan grande, tan importante, por ahí la podía vender, y con la mitad pagar la deuda y con la otra mitad comprarse algo más chico.

Mariano: Estaba inhibida para vender.

José: Claro Matilde, estaba inhibida. Son cosas legales Matilde, que no entendemos.

María: Claro má, si vos no podés pagar más algo, no es más tuyo y si no es más tuyo, no lo podés vender.

Matilde: ¿Y a dónde va la señora?

Mariano: Supongo que a un asilo.²

Une nouvelle fois les paroles de José se font l'écho de celles de Mariano contre les timides objections de Matilde : sur l'oppression de genre se greffe une domination de classe, totalement assimilée et acceptée par José et María. Tout en montrant la vision du monde de Mariano comme dominante au sein de la famille – et donc de la société – (puisque le seul qui ose la remettre vraiment en cause, c'est le fou), la pièce, à travers son manichéisme dans la construction des personnages, porte une sévère critique sur cet ordre des choses.

¹ *Ibid.*, p. 273.

² Nelson Valente, *El loco y la camisa*, *op.cit.*, p. 275-276.

Dans *El viento en un violín*, la fracture de classe ne se creuse plus au sein d'un même groupe familial comme dans *La omisión de la familia Coleman*, mais entre les deux familles protagonistes, et se trouve synthétisée par le lien salarial qui les unit (Dora est la domestique de Mecha), et qui opère le premier croisement entre les deux arcs dramatiques de la pièce. Dès le départ, les personnages de Mecha et Dora sont construits de manière symétrique, selon une polarisation de classe. Dans la scène citée précédemment du réveil tardif de Mecha, on voit qu'elle bombarde d'ordres sa domestique avec très peu de considération, qu'elle la tutoie, la surnomme «*Dorita*» avec un diminutif à mi-chemin entre l'affection et la condescendance, et n'hésite pas à l'insulter («*Boluda*»¹, «*ciega de mierda*»²), alors qu'en face, Dora adopte le langage et la proxémique de la soumission, vouvoie sa patronne, lui donne du «*señora*», et l'appelle par son prénom complet «*Mercedes*» lorsqu'elle doit parler d'elle à la troisième personne devant sa fille³ (alors que même les didascalies désignent le personnage par son surnom d'usage, Mecha). Dès le départ, il y a donc une mise en scène claire d'un mépris de classe, dans la manière dont Mecha, mais aussi Darío, traitent Dora, qui est pour eux «*como de la familia*» (disent-ils à plusieurs reprises), avec un «*como*» qui accuse justement cette distance de classe infranchissable, comme le fait remarquer à sa manière Celeste en répondant : «*Ella es nuestra familia*»⁴. Les costumes et le choix des actrices viennent souligner cette caractérisation classiste des personnages. Miriam Odorico, à la silhouette longiligne, incarne une Mecha arborant colliers et boucles d'oreille en perles façon Jackie Kennedy, petites lunettes, chignon et tailleur pantalon de cadre supérieur, comme le précisent d'ailleurs clairement les didascalies : «*tenemos que construir la imagen de una ejecutiva*»⁵. À l'inverse, Araceli Dvoskin (ainsi que les actrices qui lui succèdent dans le rôle de Dora) a une corpulence plus imposante et évoque immédiatement le stéréotype de la cuisinière d'un certain âge (façon Maïté pour prendre une référence française), toujours affublée d'un tablier et de vêtements amples, les cheveux ceints d'un bandeau, autre attribut pratique pour les tâches ménagères. Si cette mise en scène de «*corps de classe*» a le mérite d'explicitier immédiatement la polarisation sociale, elle gagnerait peut-être à être plus subtile ou à s'ancrer dans une réflexion plus large sur le corps comme signifiant social, faute de quoi on court le risque de reproduire un stéréotype de classe, tout en cherchant à le dénoncer, à la manière dont on peut transposer des représentations hétérocentrées, tout en promouvant des modèles familiaux alternatifs. Outre la caractérisation individuelle de Dora et Mecha, on retrouve l'opposition géographique puisque Dora, Celeste et Lena

¹ Claudio Tolcachir, *El viento en un violín*, *op.cit.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

vivent elles aussi en grande banlieue de Buenos Aires, vers Villa Ballester¹. Comme Mariano dans *El loco y la camisa*, Darío se fait le porte-voix des discours apeurés face aux quartiers déclassés : «*No es una zona que yo elija para pasear ésta especialmente. (A Dora.) ¿No es cierto que no es para andar esta zona? A mí me da miedo, qué querés que te diga*»². Si les deux foyers sont donc théoriquement très éloignés, ils sont imbriqués dans la scénographie, qui distinguent néanmoins deux pôles différents, socialement marqués : d'un côté une bibliothèque, un grand lit deux places et un beau canapé en cuir (ce sera l'espace de chez Mecha), de l'autre une modeste couchette une place sans tête de lit, une petite table de cuisine avec chaises et tabouret, et juste à côté un étendoir à linge suggérant l'exiguïté du domicile de Dora. Entre les deux, le point de jonction est une cuisine, commune aux deux foyers, car c'est l'espace privilégié de Dora, qui établit la première connexion entre les deux familles, en étant aux fourneaux chez sa patronne, comme chez elle.



Figure 91 - Dora, Mecha et la scénographie de *El viento en un violín* au Paseo la Plaza³

Au fil de l'intrigue, on retrouve les allusions à la précarité subie par la famille de Dora, le manque de chauffage, les toilettes bouchées, le travail informel grâce auquel on arrondit les fins de mois⁴, le manque d'espace quand trois personnes (voire cinq avec Darío et le bébé à la fin) doivent vivre dans un studio d'une seule pièce : autant d'éléments qui rappellent les grotesques créoles et la promiscuité («*el hacinamiento*») des familles dans les *conventillos* du début du siècle dernier⁵, même si le traitement dramatique en est bien plus naturaliste dans ces pièces contemporaines. Or si la question sociale est très clairement posée dès l'ouverture, elle semble se résorber positivement dans le *happy ending*. Dans un premier temps, Mecha avance la fracture socio-urbaine comme argument pour avoir la garde du bébé :

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 88.

³ Source : *Eonline*. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

⁴ Ainsi apprend-on qu'avant de travailler chez Mecha, Dora faisait la cuisine dans un hôpital et préparait des petits plats « interdits » aux malades qui lui payaient ce service en extra : «*Celeste: La bandeja secreta de Dora. Era famosa en el hospital. [...] con eso nos compramos la tele*», *ibid.*, p. 52.

⁵ Voir le chapitre 3.

Mecha: Porque no creo que yo vaya por ese barrio y porque no creo que sea la casa para ese bebé.

Celeste: ¿Por qué?

Darío: Yo estuve ahí, es imposible respirar del olor que sale de esa fábrica. Y el baño tapado. Las paredes... que no están. No están las paredes.

Lena: La estamos arreglando la casa. Qué tiene que ver eso. Hay muchas casas así.

Mecha: Pero hay muchas casas que no. Y esas casas suelen ser mejores para tener un bebé. Así de simple.

Darío: La casa, los colegios de la zona. El barrio mismo. La gente que va a conocer.

Mecha: La medicina, la educación.

Darío: Es más limpio, más cómodo. ¿Qué estamos explicando?¹

Mais en fin de compte, Darío décide de faire fi de ces considérations, et accepte finalement d'intégrer l'autre foyer, et d'aller au-delà de ses préjugés premiers sur le quartier, comme s'il pariait que la force des liens affectifs dans la famille alternative saurait compenser le déficit social de l'environnement et apporter à son enfant ce qui lui avait peut-être manqué à lui, depuis sa cage dorée. Dans ce drame d'apprentissage, en plus de réviser sa conception de la paternité, Darío doit ainsi se départir de son mépris social, comme le lui fait comprendre Lena en le sommant de ne pas parler à Dora comme à sa domestique quand il se trouve chez elle.

Darío: Dora andá a hacer los fideos y callate la boca. Que todavía no sabemos si no fuiste cómplice de todo esto.

Lena: No le hables así.

Darío: Yo le hablé así toda la vida...

Lena: No te voy a permitir que le hables así.²

Ainsi, tout en posant la domination de classe comme une donnée de départ, *El viento en un violín* met en scène sa possible résolution, non pas à travers une forme de lutte des classes, mais par une convergence, incarnée dans la parentalité collective. Le lien salarial qui structurait à la base le système des personnages se résorbe dans un lien familial alternatif, posant métaphoriquement la possibilité d'un dépassement des différences, dans un vivre-ensemble harmonieux, sans préjugés ni domination. La pièce s'affirme ainsi comme une ode à l'intégration et ouvre une perspective plus prometteuse que la dissolution familiale à la fin de *La omisión de la familia Coleman*, mais qui contribue aussi peut-être à une forme d'invisibilisation des enjeux politiques de la fracture sociale, sous les bons sentiments individuels.

Cela correspond néanmoins à l'ambition des artistes de post-dictature (Tolcachir au premier chef, comme nous l'avons vu dans le chapitre 9) de ne plus faire un théâtre ouvertement politique, même

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 89.

quand ils abordent des questions sociales. Celles-ci infiltrent l'intrigue, les dialogues ou la construction des personnages, mais ne doivent pas être un fil rouge à l'origine du drame. Pour autant, la perspective critique ou l'invitation à la tolérance et à l'intégration sont parfois si évidentes que l'on pourrait se demander si le fossé entre les générations supposément militantes d'avant 1983 et celles de post-dictature est aussi profond que pourraient le laisser penser les déclarations d'intention d'une part et d'autre. Au-delà des productions dramatiques en elles-mêmes, c'est surtout la posture et le discours des artistes qui a changé, en délégitimant sur la durée l'ambition de faire un théâtre politique d'art (selon la tradition du théâtre indépendant). Pourtant, l'émergence des réalismes du quotidien, avec leur forte empreinte sociale, permet de relativiser quelque peu le clivage générationnel, en mettant en évidence les ponts qu'il peut y avoir entre les réalismes d'avant et d'après-dictature.

B. La remise en ordre du drame

Tout en présentant des familles en désordre, les nouveaux réalismes du quotidien se caractérisent par une structure dramaturgique relativement classique. À rebours de la mise à mal de la forme dramatique que nous avons pu observer jusque-là, au fil de notre promenade en terres déliées (dramaturgies du retour, drames rhizomatiques, dramaturgies de la crypte, esthétique du risque et performances, labyrinthes ludiques), les dramaturgies néo-réalistes semblent remettre en ordre le drame, dans un geste articulatoire inverse à la décomposition familiale que donnent à voir leurs intrigues, du moins jusqu'à *El viento en un violín* où la recomposition alternative de la famille fait écho au raccommodage dramatique.

Pour autant, les trois pièces que nous étudions ne renouent pas avec une écriture isolée de la pratique scénique et sont étroitement imbriquées avec le travail du plateau. Toutes sont issues de créations collectives à partir d'improvisations des comédiens, retravaillées ensuite par les dramaturges, si bien que Nelson Valente a insisté auprès de Jorge Dubatti pour faire apparaître le commentaire préliminaire suivant dans l'édition de la pièce : «*Aclaración: Los diálogos fueron creados en el trabajo con los actores que estrenaron la pieza*»¹. Or c'est là peut-être la spécificité de ces dramaturgies que d'avoir intégré une théâtralité énergétique et intime, enracinée dans l'intensité du jeu des comédiens et donc dans la pratique scénique, pour la mettre au service, non plus de créations imaginaires fragmentées, mais d'une forme de réalisme renouvelé, combinant ossature classique du drame et vibrations performatives des corps. Cette double rampe d'accès pour les spectateurs, par les organes du drame et par l'intensité de la performance, rend sans doute ces pièces plus facilement abordables

¹ Nelson Valente, *El loco y la camisa*, op.cit., p. 254.

que les complexes écheveaux dramatiques de Bartís ou Catani, et explique peut-être leur très large succès. Mais cette remise en ordre du drame, canalisant d'une certaine manière le *quilombo* mis en scène, peut aussi avoir une fonction cathartique, dans un contexte postérieur à la crise de 2001.

a. Des drames qui repartent en avant

Alors que les pièces de Bartís et Catani, mais aussi de Daulte, Tantanian, Spregelburd, Dalmaroni et tant d'autres artistes de post-dictature s'apparentent presque toujours à ce que Sarrazac appelle les « dramaturgies du retour », on assiste dans les réalismes du quotidien à un regain de l'action dramatique au présent. C'est même là une condition *sine qua non* de la création du tourbillon scénique caractéristique de l'esthétique du *quilombo*. Les personnages courent, s'agitent, se disputent, se bagarrent et c'est cela qui fait littéralement avancer l'action. Le moteur du drame n'est donc plus à aller chercher, par un geste rétrospectif, dans un passé oublié ou traumatique, qui viendrait transpercer le flux dramatique et hacher les dialogues, mais l'essentiel se passe sous nos yeux, que le temps dramatique s'écoule sur plusieurs mois comme dans *El viento en un violín* de Tolcachir ou bien en quelques heures comme dans *El loco y la camisa* de Valente. S'il y a un étirement temporel, l'action est alors organisée en actes et journées (comme dans *La omisión de la familia Coleman*) ou bien en scènes (dans *El viento en un violín*), encadrant, par ce balisage du temps, l'avancée d'une intrigue dont on ne perd jamais le fil, malgré l'impression de désordre créée par l'esthétique du *quilombo*. Tout est donc essentiellement action interpersonnelle au présent et dialogue rebondissant, comme on a pu l'observer dans les fragments cités précédemment, répondant la plupart du temps au principe de renvoi alterné, bien loin des blocs textuels, des longs récits ou des interpolations lyriques que nous avons pu analyser chez d'autres artistes. Le maillage dialogique est serré, mais le tissage textuel n'est jamais surabondant ou gorgé de symboles : le dialogue accompagne linéairement l'action et suit les mêmes fluctuations rythmiques en fonction du niveau de conflit qui s'instaure entre les personnages, des mots doux susurrés dans l'intimité du couple (avec Lena et Celeste notamment) jusqu'aux cris de la mêlée générale. L'échange peut reproduire la cacophonie d'une dispute, avec plusieurs personnages qui parlent en même temps et des fils dialogiques qui se croisent, mais cette confusion est alors justifiée par l'intrigue, et ne sort jamais du cadre que pose celle-ci, contrairement à la polyphonie baroque que l'on a analysée chez Bartís, par exemple. Ici les personnages se coupent la parole, mais le drame, lui, n'est pas charcuté. Il mimétise la cacophonie d'une dispute à la surface de la scène, mais ne l'absorbe pas dans son agencement organique.

Cependant, ce retour au présent de l'action dramatique ne signifie pas que les personnages n'ont pas d'histoire (comme certaines figures beckettiennes), bien au contraire. Comme dans le drame

classique, il y a une fable, mais ce passé sert avant tout à ciseler un contour psychologique pour asseoir leur trajectoire présente, et ne revêt pas d'importance en soi dans l'intrigue. Alors que ce que nous avons appelé les dramaturgies de la crypte s'enroulent autour d'un souvenir traumatique qui conditionne et bloque le flux dramatique dans un éternel retour du même (comme dans *El corte* de Bartís), dans les nouveaux réalistes du quotidien, les événements passés sont à peine évoqués, et ce, dans l'optique d'expliquer la situation dramatique ou le comportement de tel ou tel personnage. Ainsi, dans *El viento en un violín*, sait-on que Celeste est malade (ce qui explique sa fragilité) ou que Lena a perdu un enfant (d'où son désir d'en avoir un autre), mais une fois posés pour affiner la silhouette psychologique, ces éléments de contexte sont rapidement mis de côté et n'influent en rien dans l'enchaînement de l'action. De même, dans *La omisión de la familia Coleman*, le mystère entretenu sur l'arbre généalogique n'est absolument pas un frein au déroulement du drame. Si Gabi se montre curieuse au sujet de son père dans un échange avec Memé, ces questions sont vite évacuées par le présent dramatique (l'arrivée de Verónica en l'occurrence) et cela importe peu à l'avancée linéaire de l'action. Même chose pour les déceptions amoureuses de Gabi que l'on entrevoit par moments, ou l'historique médical de Mario, qui aident à cerner les personnages, mais ne sont jamais détaillés car ils n'ont qu'une fonction accessoire. Au même titre que les costumes, le passé habille les personnages, mais ne conditionne pas l'action. Loin de l'irrépressible retour du refoulé mis en scène par le souvenir d'Areco chez Bartís ou le cadavre d'Oli chez Catani, dans les pièces de Tolcachir, les antécédents de l'intrigue sont convoqués à dessein pour apporter quelques éléments explicatifs de contextualisation, toujours réduits au minimum, car l'essentiel n'est pas là. Au contraire, comme le titre le suggère, l'omission de ces informations est même l'un des principes structurants d'un drame sans cesse ramené, par son rythme soutenu, à une action galopante qui noie les turpitudes passées dans le bouillonnement présent. Les secrets, mystères et non-dits de la famille sont affichés, mais ils ne sont pas interrogés et n'empêchent pas de continuer. En ce sens, alors que les dramaturgies du retour projetaient dans le métadrame l'impossible dépassement d'un traumatisme qui enlisait le drame dans un présent statique, les nouveaux réalistes du quotidien dramatisent la possibilité de passer outre les blocages du passé et d'aller de l'avant. Cela correspond aussi au contexte d'émergence de ces dramaturgies, après 2005, quand le travail de mémoire est enfin pris en charge par les institutions. Alors que le théâtre des années 1990 « sémiotisait la défaite », le néo-réalisme des années 2000-2010 agence le désordre (à la suite de la crise) et invite à son dépassement. Dans *El viento en un violín*, un seul événement traumatique est détaillé et donne lieu à l'unique monologue de la pièce : il s'agit de la naissance de Darío au cours de laquelle, celui-ci a enroulé le cordon ombilical autour du cou de son frère jumeau et l'a donc étranglé *in utero* en venant au monde. Cette image saisissante du fœtus donnant la mort en arrivant à la vie est tout à fait dans la veine des récits des origines traumatiques que l'on trouve chez Bartís ou Catani.

Mais ce traumatisme originaire ne remonte pas de manière incontrôlée en tout point du drame, mais est raconté linéairement par Mecha, allongée sur le divan du psychanalyste, dans une courte scène entièrement consacrée à ce récit. Non seulement le souvenir est parfaitement reconstitué et délivré d'une traite, mais il se trouve par ce bais canalisé par le dispositif de la cure analytique, dans une scène qui sert de cadre de contention.

Mecha: Él no lo sabe, pero era gemelo. Tuvo un hermano gemelo. En esa época, no había tantos análisis como ahora para saber. Esas cosas que se saben ahora en el embarazo, ¿no? La cosa es que en el parto... De parto natural los tuve. El otro bebé. Darío. Yo le digo Darío también, no sé por qué le quedó el mismo nombre. El otro bebé era más grandote, más fortachón. Se ve que le tomaba el alimento. Darío no. Darío, el que usted conoce, era más chiquito. Un kilo trescientos. Todo arrugadito. Una bolsa de huesos. Feo era. Horrible cuando nació. Nadie me decía nada de mi hijo. El otro no. El otro estaba como más preparado. Bueno. La cosa es que en el parto... Darío salió primero. Darío, el suyo. Y se ve que sin querer lo enroscó con su cordón umbilical al otro, a su hermanito. Y como costaba que saliera, el partero tiraba. Sin querer el partero tampoco. No sabía. Bueno. ¿Le resumo? Darío lo ahorcó con el cordón umbilical al hermano. Cuando nos dimos cuenta, ya estaba. ¿Vos pensás que es eso lo que le pasa? ¿Que en algún lugar él lo sabe? ¿Y por eso no puede arrancar? ¿Que está cargando esta cruz? ¿Será eso?

Santiago: No, no creo.

Mecha: ¿Y debería decírselo?

Santiago: Pienso que no. No veo de qué le serviría saber eso.

Mecha: Nunca se lo contamos. Ni el padre, ni yo. Pero así vino al mundo. Asesinando.¹

La naissance fratricide de Darío fait ainsi un retour sous contrôle dans l'intrigue pour venir expliquer (non sans ironie vis-à-vis de la mystique de l'anamnèse dans la psychanalyse) le comportement présent du jeune-homme. Les nombreuses pauses ménagées par Mecha, les précisions qu'elle donne et les connecteurs qu'elle utilise construisent un récit balisé et parfaitement intelligible. Aux dramaturgies fragmentaires des années 1990², les réalismes du quotidien substituent ainsi des personnages à la dérive : ce n'est plus le drame qui est embourbé dans le présent, mais ses protagonistes qui n'arrivent pas à grandir ou perdent la tête. Le principe de décomposition s'est déplacé du drame à la fable, de l'action aux personnages, ce qui ménage par conséquent une porte de sortie. Ainsi, même si Darío apparaît au départ enlisé dans une adolescence stagnante, l'intrigue lui offre une trajectoire ascendante, comme dans un véritable drame d'apprentissage.

On trouve une logique similaire dans l'élaboration des personnages de fou, que ce soit Mario dans *La omisión de la familia Coleman* de Tolcachir ou Beto dans *El loco y la camisa* de Valente. En tant que moteur du désordre familial, ils servent à expliquer toutes les perturbations et à les canaliser dans une dysfonction pathologique. La décomposition des structures dramatiques est ainsi remplacée par

¹ Claudio Tolcachir, *El viento en un violín*, op.cit., p. 60-61.

² Les principales dramaturgies fragmentaires que nous avons étudiées dans ce chapitre datent des années 1990, mais c'est une tendance qui se poursuit, parallèlement aux néo-réalismes, dans les années 2000.

une déraison intégrée dans l'intrigue et justifiée par la fable, dans un cadre dramatique qui, lui, reste sur les rails. Cela se ressent tout particulièrement dans le type d'absurde qui imprègne les dialogues menés par les fous. On y retrouve un enchaînement illogique des répliques, avec une conversation qui part peu à peu à la dérive et sort d'un échange rationnellement balisé. Mais loin des « dialogues errants », transpercés par les agencements perforants de l'auteur-rhapsode, tel que nous les avons analysés dans *El corte* de Bartís, la folie du personnage s'offre comme une explication rationnelle à cette dérive du dialogue.

Beto: Mamá llenó de gente mi habitación, son de la iglesia, están orando y cantando, no me dejan entrar.

María: ¿De la iglesia?

Beto: Sí. Había un petisito, cantando y tocando la guitarra, le pedí si podía bajar un poco la voz ¿y sabés qué me dijo? “¿Qué te creés más importante que Dios?”. No supe qué contestarle.

María: Pero...

Beto: Quieren elegir el cuerpo de delegados del sindicato, no me quieren mostrar el temario, yo no voy a votar. Están tratando de manejar la elección en las sombras, por afuera de la decisión de las bases.

María: ¿Qué? Si la iglesia no tiene sindicato.

Beto: ¿Podés seguir el hilo de la charla, María? No se puede hablar con vos, venís exaltada de la calle gritando, mezclás todo, contestás cualquier cosa...

María: Yo encima te escucho.

Beto: Mira, si me querés ayudar en algo decile a mamá que no entre más desnuda a mi pieza y con eso ya me hacés un gran favor.

María: ¿Qué? ¿Mamá entró desnuda a tu pieza? Mamá no entró desnuda a tu pieza.

Beto: ¿Qué decís? ¡Qué asco! ¿Vos tenés esas imágenes en tu cabeza? Qué mente perversa. Tenés que hacerte tratar. Y si mamá entró desnuda a tu pieza hay que llamar a una asistente social. ¿Mamá entró desnuda a tu pieza?

María: No, a tu pieza.

Beto: ¿Vos la viste?

María: No Beto. Vos me dijiste: “¿Le podés decir a mamá que no entre más desnuda a mi pieza?”.

Beto: Yo no digo nada. Yo repito lo que vos decís.

María: Bueno basta. Yo no sé por qué te escucho.¹

Le dialogue se retourne sans cesse et rebondit au fil des inventions absurdes du fou (comme le souligne ironiquement l'injonction de Beto à sa sœur «¿Podés seguir el hilo de la charla?»), mais l'échange en lui-même n'est pas absurde et expose très rationnellement la confrontation entre le délire de Beto et la naïveté de sa sœur qui se laisse prendre à son jeu. Or le spectateur, lui, n'est à aucun moment emporté par cette dérive et distingue parfaitement, depuis son regard surplombant, le faux du vrai. Autrement dit, le dialogue met en scène le délire, mais ne s'égare pas. De même, dans *La omisión de la familia Coleman*, les propos de Mario naviguent en permanence entre provocations mensongères

¹ Nelson Valente, *El loco y la camisa*, op.cit., p. 260-26.

(«*Inventón*»¹ lui dit Memé) et distorsions de la réalité, comme lorsqu'il interprète la toux de la grand-mère comme le symptôme d'une possible grossesse² ou qu'il est envahi par des visions morbides :

Marito: [...] En el hipotético caso de que yo estuviera muerto y tuviéramos que embalsamarme, vos, o Dami... No, mejor, Dami, Dami que es más grande, tendría que llenarme los pulmones con aire mediante respiración boca a boca. Gabi. Así, en el momento de inyectar el líquido conservante, el tórax esté en posición erecta, ¿sabés? Para que en el momento de la fijación, el cuerpo esté en posición erguida, bueno, aunque acostado.

Memé: ¡Ay, qué horrible, Mario, cómo hablás!³

Cette obsession pour les corps morts et la décomposition cadavérique n'est pas sans rappeler le grotesque et le théâtre de Beatriz Catani, mais là encore, cet imaginaire du pourrissement est canalisé par le délire d'un personnage, pathologisé par le motif de la folie, ce qui permet de le mettre à distance et de ne pas en imprégner les structures dramatiques.

Par ailleurs, dans la lignée des fous du drame moderne (chez Shakespeare par exemple), les personnages perturbateurs de l'ordre familial jouent en réalité sur une frontière ténue entre la raison et la déraison, la démence et la vérité. Alors que tout au long de *La omisión de la familia Coleman*, on a pensé que Mario disait n'importe quoi de bout en bout, il s'avère en fin de compte qu'il avait raison depuis le début sur le fait que la grand-mère ne prenait pas des somnifères mais des diurétiques périmés, comme le révèlent les analyses médicales dans l'acte 2⁴. Ce retournement de situation ouvre une réflexion classique sur les limites entre le sens et le non-sens, l'ordre et le désordre, la norme et la folie, qu'éclaire le contexte de création de la pièce après la crise de 2001 où le réel semblait avoir sombré dans la folie, notamment du fait du traitement médiatique brut des événements, non reliés par un discours pouvant ordonner des images chaotiques⁵. Face à une réalité incompréhensible ou gagnée par les simulacres, la figure du fou canalise le désordre d'une part, et endosse une fonction de dévoilement d'autre part. C'est notamment le cas dans *El loco y la camisa* de Valente où la mise à bas des faux-semblants par Beto est le principe constructeur de l'intrigue. Car sa folie est surtout un non-respect des normes sociales, lui permettant de lancer ses vérités à la face du monde et des autres membres de la famille. De la première scène où il fait irruption avec une arme à feu pour générer un dialogue entre ses parents jusqu'au dénouement où il démasque le «*cagador de viejas*»⁶ sous le pseudo

¹ Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, *op.cit.*, p. 116.

² «Marito: Dami, tenemos que hablar. Nosotros somos los únicos que podemos hacer algo, Damián, anoche la abuela estuvo tosiendo toda la noche. Toda la noche con catarro estuvo la abuela. Yo creo que es una señal indiscutible de que la abuela está embarazada, Dami. Yo te aviso porque como somos los únicos varones de la casa, alguno de los dos tuvo que ser el papá. Si soy yo pido que me avisen», *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 156-157.

⁵ Voir le chapitre 9.

⁶ Nelson Valente, *El loco y la camisa*, *op.cit.*, p. 282.

gendre idéal et dévoile l'infidélité de son père, Beto met les autres face à la réalité qu'ils ne veulent pas voir. Car nul besoin d'être visionnaire pour juger immorales les affaires de Mariano, ou pour comprendre que l'histoire selon laquelle le père aurait prêté sa chemise à un ami qui trompe sa femme, pour expliquer la trace de rouge à lèvres, ne tient pas debout. Aussi Beto signe-t-il ses sorties du Z de Zorro («*Hace la Z del Zorro en el aire y se va*»¹), en parfait redresseur de vérités, dans une famille où silence et tartuferie sont devenus la norme. La figure du fou propose ainsi à l'intérieur même de l'intrigue une voix dissidente, guidant presque pédagogiquement, chez Valente, les spectateurs, vers le rétablissement de la vérité et d'un sens, malgré le désordre apparent.

On peut noter que le thème du manque de communication ou des non-dits dans la famille permet également d'intégrer, dans une intrigue articulée traditionnellement, la réflexion sur les défaillances du langage qui entraînent une décomposition de l'action dramatique chez Beatriz Catani, dans les premières pièces de Spregelburd ou chez Beckett. Dans *La omisión de la familia Coleman*, la dernière image où l'on voit Mario, abandonné de tous, condamné à errer seul jusqu'à sa mort dans une maison déserte et délabrée, ressemble fort à l'exposition d'un drame beckettien. Mais ce que choisit de nous montrer Tolcachir, ce n'est pas cette éternelle agonie, cette réduction de l'action dramatique à son dernier souffle, mais tout ce qui s'est passé avant et qui explique qu'on peut en arriver à la dissolution. Autrement dit, il dote le personnage potentiellement beckettien de Mario d'un profil psychologique et d'une histoire, il compose la fable qui fait défaut aux drames de l'absurde, puis en fait le cœur de l'intrigue. En ce sens, la mise en scène du désordre est le geste inverse à la dramatisation de l'aliénation : il ne s'agit pas de montrer la décomposition, mais d'en remonter la généalogie, d'en chercher une explication. Même si l'enchaînement des micro-actions sur la scène peut sembler incohérent, on observe en réalité une trajectoire claire avec une instabilité croissante, cristallisée dans la mort de la grand-mère produisant la catastrophe, c'est-à-dire la dissolution familiale qui débouche sur la solitude finale de Mario. Sans aller jusqu'à qualifier la dramaturgie de Tolcachir de néo-ariostotélienne, force est de constater qu'elle opère un retour au drame organique, fait d'actions tournées vers l'avant, s'enchaînant selon une logique de cause à effets et débouchant sur un retournement final. Il en va de même pour l'organisation de l'action dans *El viento en un violín*, depuis une situation initiale problématique (le désir d'enfant ou la difficile émancipation), le nœud de l'action autour du viol de Darío, puis sa progressive résolution jusqu'au basculement de l'intrigue (par la prise de décision de Darío) et son dénouement dans la recomposition familiale.

Par conséquent, loin de la fragmentation de la forme dramatique caractéristique des drames modernes discontinus, les nouveaux réalistes du quotidien s'attachent à huiler les charnières de

¹ *Ibid.*, p. 259, 282.

l'action. Tolcachir en particulier est passé maître dans cet art de la liaison dramatique venant compenser les processus de déliaison familiale. Dans *La omisión de la familia Coleman*, rien ne doit interrompre trop brutalement le flux dramatique si bien que les ellipses ou les changements d'espace doivent être fluidifiés par d'habiles chassés-croisés entre les actes et les journées : «*Sin pausa, con una suave transición, se inicia la primera jornada del segundo acto*»¹, «*Sale Damián y, al mismo tiempo, entran Gabi y Memé [...]. Comienza la segunda jornada*»², «*Salen Marito y Memé. Al mismo tiempo entra el doctor por el baño [...]. Se funden así los tiempos y comienza la tercera jornada*»³, «*Entran al baño. Memé se queda de espaldas un instante y comienza a ponerse el saco. Comienza la cuarta jornada*»⁴. Dans *El viento en un violín* c'est l'espace scénique qui assure cet effet de fondu enchaîné, servant de liant dramatique. Les trois espaces dramatiques principaux (le cabinet du psychanalyste, chez Mecha et chez Dora) sont simultanément figurés par la scénographie et reliés à chaque fois par un élément commun : la bibliothèque qui est à la fois dans le cabinet et chez Mecha, et la cuisine commune aux deux foyers. Cet agencement scénographique projetée déjà dans la disposition du décor le fondu enchaîné qui caractérise les changements de scènes. Ceux-ci sont articulés par un déplacement subtil du centre de gravité de l'action (accompagné par des jeux de lumières), d'un sous-espace scénique à l'autre, sans que la scène ne reste jamais vide ou qu'il n'y ait jamais de noir. Pour lisser parfaitement les transitions, les marges de la scénographie ne sont jamais totalement plongées dans l'obscurité : si l'action et les lumières sont focalisées sur le divan du psychanalyste, le canapé de chez Mecha ou la table de chez Dora restent partiellement illuminés pour que l'on puisse distinguer la mise en place progressive de la scène suivante et limiter tout potentiel temps mort ou tout ce qui pourrait hacher l'action. Bien que le texte dramatique invite déjà à cette minutie articulatoire, c'est surtout la mise en scène et son travail pointu sur le rythme qui donnent à la pièce sa dimension « organique », comme le soulignent plusieurs spectateurs ou critiques, ainsi que Macarena Trigo, assistante à la mise en scène de *La omisión de la familia Coleman* :

Ese trabajo sobre la acción viene supeditado por un magnífico sentido del ritmo. Si las escenas se conciben con diversos puntos de atención es porque el director trabaja con obsesivo perfeccionamiento el modo en el que frases, gestos, acciones, expresiones y desplazamientos en el espacio pueden superponerse o acortar al máximo las transiciones. Atendiendo a un sentido del ritmo que tiene mucho que ver con el montaje cinematográfico – tanto por la rápida sucesión de acontecimientos como por el modo en el que las pequeñas acciones se organizan dentro de cada plano, en profundidad, equilibrando para que nada ni nadie oculte lo verdaderamente importante – Tolcachir apuesta por un teatro que trata de manejar el vertiginoso ritmo de la vida, donde rara vez hay tiempo para la reflexión, donde reaccionamos con una lógica automática sin percatarnos de

¹ Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, op.cit., p. 144.

² *Ibid.*, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Ibid.*, p. 176.

estar haciendo varias cosas a la vez. Todas estas virtudes de su dramaturgia se resumen en una sola palabra: organicidad.¹

Cette « organicité » a deux piliers : d'une part, la construction d'une action qui repart en avant, portée par une imparable mécanique de précision, et d'autre part, l'intensité et le rythme de la performance scénique, pour des créations enracinées dans le travail du plateau, et parfois même dans un espace consubstantiel à la dramaturgie, comme c'est le cas de l'appartement réel qui sert de biotope à *La omisión de la familia Coleman*².

b. Un réalisme intensif

Outre la thématique de la déliaison familiale, le grand point commun entre les nouveaux réalistes du quotidien et les dramaturgies fragmentaires ou ludiques d'autres artistes de post-dictature, c'est le fait qu'ils instaurent aussi une théâtralité intime. Comme chez Bartís ou Catani, celle-ci repose avant tout sur les conditions de représentations, et tout particulièrement sur l'intensité du jeu des comédiens (créant un lien émotionnel fort) et sur l'intimité des espaces, d'autant plus que parfois l'espace dramatique peut se superposer à l'espace de la représentation, comme dans le cas de l'appartement de Tolcachir pour *La omisión de la familia Coleman*. Le réalisme de la dramaturgie vient alors s'appuyer sur la double fonction (théâtrale et domestique) de l'espace, pour exacerber ce que nous avons appelé dans le chapitre précédent une forme de réalisme performatif. Au-delà des lieux de représentations, le réalisme intensif conditionne un mode de création, un mode de jeu et un mode de réception où tout est fait pour effacer les distances de l'artifice, jouer sur l'effet de présence, et « embarquer » le spectateur dans le tourbillon dramatique, réalisant la prouesse de mettre la performance au service de la *mimésis*. En ce sens, la théâtralité intime de ces réalistes du quotidien diffère en partie de celle qu'instaurent Bartís ou Spregelburd, même si les prémices en sont les mêmes. Si l'on retrouve le plaisir liant de la proximité, de la reconnaissance et du *convivio*, l'intimité passe ici surtout par l'exacerbation de l'identification du spectateur au monde représenté, et non pas sur un complexe système de résonances ou la disposition labyrinthique d'une expérience ludique. En analysant un échantillon des plus de 1000 commentaires laissés par les spectateurs de *La omisión de la familia Coleman* sur la plateforme *Alternativa Teatral*³ depuis maintenant quinze ans⁴, il est surprenant de voir à quel point ce qui revient

¹ Macarena Trigo, «Una poética de lo roto», article publié sur *Saquen una pluma. Dramaturgia rodante*, le 16 mai 2012, en ligne, <https://saquenunapluma.wordpress.com/2012/05/16/una-poetica-de-lo-roto-la-omision-de-la-familia-coleman-de-claudio-tolcachir/>, consulté le 11 juin 2019.

² Voir le chapitre 9.

³ *Alternativa Teatral* est une plateforme d'informations et de vente de billets, centralisant à peu près l'ensemble de l'activité théâtrale de Buenos Aires, tous circuits confondus. Voir, <http://www.alternivateatral.com/>.

⁴ De 2005 à 2019, *La omisión de la familia Coleman* a été à l'affiche tous les ans à Buenos Aires, sans exception, dans des

le plus souvent est le sentiment d'identification à la famille en scène : «*Un viaje alucinante al centro de una familia, mi familia. Riéndome de lo que tantas veces me hizo llorar, viéndome luchando entre todos esos seres que no se conocen [...] Vayan preparados para movilizarse y verse en una jungla desesperada*»¹ commente un spectateur.

Le premier levier de cette illusion de proximité – le plus classique –, c'est le recours à des allusions référentielles très précises, renvoyant au monde quotidien du spectateur. Dans *La omisión de la familia Coleman*, quand la grand-mère fait un malaise, Gabi donne au téléphone l'adresse de la maison, «*Yapeyú 232*»², à moins de dix «*cuadras*»³ de Timbre 4, dans une rue par laquelle le spectateur est peut-être passé en venant au théâtre. De même le premier acte se passe le jour de l'anniversaire de la grand-mère, le 12 mai selon la version publiée : mais dans les représentations, le chiffre ou le mois est changé chaque soir pour correspondre à la date du jour. À l'effet de réel produit par un « vrai lieu » quand le spectacle était joué dans l'appartement, se superpose ainsi une « vraie date », dans un même geste d'effacement de la distance théâtrale, par un traitement performatif du temps et de l'espace, qui cherche à transformer la représentation en « expérience » inclusive. Outre ces actualisations en temps réel de la pièce, on retrouve les procédés traditionnels du réalisme voire du *costumbrismo*, comme l'utilisation d'un langage populaire fleuri, donnant l'impression d'un « parler vrai » des personnages : tant chez Valente que chez Tolcachir on relève toute une gamme d'expressions idiomatiques ou vulgaires : «*boludo*», «*pelotudo*», «*la concha de la lora*», etc., qui actualisent les enjeux linguistiques de l'espagnol métissé du réalisme argentin traditionnel (où on avait en général un mélange d'italien et d'espagnol)⁴. Dans *El loco y la camisa*, l'allusion déjà mentionnée au bus n°79, que la plupart des spectateurs de Lomas de Zamora ou Banfield ont sans doute déjà emprunté pour se rendre dans la capitale, produit aussi un effet de réel et un sentiment d'identification des spectateurs à la famille, tout comme la représentation de micro-actions du quotidien (prendre le mate, lire le journal, faire le repassage, etc.) qui configurent ce que Florencia Dansilio appelle un « théâtre ethnographique »⁵, moins archétypal que la scène de mœurs, mais tout autant ancré dans les habitudes.

théâtres et des circuits différents.

¹ Commentaire daté du 17 août 2005, voir <http://www.alternativateatral.com/opiniones4926-la-omisin-de-la-familia-coleman?pagina=3>, consulté le 11 juin 2019.

² Claudio Tolcachir, *La omisión de la familia Coleman*, op.cit., p. 143.

³ Une *cuadra* est un pâté de maison et sert d'unité de mesure de la distance urbaine dans les villes construites selon un plan à damier.

⁴ Le castillan italianisé des pièces réalistes ne va pas jusqu'au *cocoliche* parodique des *sainetes* ou des grotesques.

⁵ Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, op.cit., p. 440.

Or, malgré ces points de contact, la différence fondamentale entre le réalisme traditionnel et ces nouveaux réalismes « ethnographiques » du quotidien se situe dans un jeu d'acteur fondé sur la présence (d'où une proximité inédite avec la performance), dans la mesure où les comédiens cherchent moins à représenter le quotidien qu'à le véhiculer, depuis leur propre expérience, leurs intensités et leurs états, selon les nouvelles modalités de jeu qui se sont imposées (dans le sillage du travail de Bartís) dans le théâtre indépendant de post-dictature. La représentation des habitudes dans le *costumbrismo* devient monstration d'un *habitus*¹, dans ce réalisme incarné dans l'épaisseur du jeu des comédiens. Ainsi, Florencia Dansilio écrit-elle :

[...] 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. [...] 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.²

En ce sens, si la dramaturgie peut sembler classiquement mimético-réaliste à première vue, elle s'enracine en réalité dans un long processus de création avec les comédiens (dont les improvisations sont le point de départ chez Tolcachir comme chez Valente), indispensable à la constitution de ce matériau ethnographique sur lequel va s'ériger ensuite la minutieuse mécanique du drame, comme le raconte Macarena Trigo à propos de *La omisión de la familia Coleman* :

Los actores improvisaron durante meses utilizando todas las habitaciones de la casa, atendiendo a una pauta constructiva: la creación de una familia, es decir, decidir qué miembros la compondría, cuáles serían sus modos de relacionarse, de comunicarse, de amarse u odiarse; encontrar conflictos dramáticos cotidianos ante los que esos personajes tuvieran que reaccionar, descubriendo hasta qué punto se involucraban o no en la vida de los otros. Una de las premisas principales del director exigía a los actores no forzar las situaciones, no generar conflictos innecesarios. Debían aprender a “estar en casa”, descubrir cómo sus personajes ocupaban sus días, qué sucedía cuando su intimidad quedaba invadida por la presencia de otro, etc. Claudio Tolcachir observaba a sus actores, tomaba notas, grababa algunas de las jornadas y se las ingeniaba para que la ausencia de una actriz no detuviera el proceso creativo introduciéndola en la improvisación mediante una simple llamada telefónica.³

La matière première n'a donc pas été l'action, c'est-à-dire le drame, mais une forme d'expérience de la fable, pour accoucher progressivement des personnages, leur donner une épaisseur vitale, les incarner afin de découvrir leur psychologie (plutôt que de les composer à partir d'un profil psychologique). Ce processus de création par le tâtonnement du jeu d'acteur, face auquel le dramaturge

¹ Pour la distinction entre les habitudes et *l'habitus* en sociologie, voir le chapitre 4.

² Florencia Dansilio, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, *op.cit.*, p. 440.

³ Macarena Trigo, «Una poética de lo roto», *op.cit.*

est comme un ethnologue prenant des notes sur son terrain d'études, est une forme de Pirandello à l'envers : au lieu de refuser les personnages pour déconstruire le drame (comme dans *Six personnages en quête d'auteur*¹), il s'agit de chercher des personnages « vrais », de les habiter, de se laisser traverser par eux, pour ensuite bâtir le drame sur ces fondations énergétiques. Cette démarche s'inscrit dans la droite ligne de l'autonomie de la création théâtrale, telle que l'ont théorisée Bartís et Kartún², mais elle est combinée ici à une structuration dramatique classique *a posteriori*, qui permet de maximiser les effets de réel, en alliant action mimétique et intensités performatives. Dans *El viento en un violín*, certains éléments de la partition dramatique sont directement issus d'expériences vécues par les comédiens, afin d'apposer leur « marque secrète » dans le drame et de les hybrider à leurs personnages. Une théâtralité intime se tisse alors entre le fil de l'expérience personnelle et la trame de l'enchaînement dramatique, comme le raconte Jorge Dubatti :

Como dramaturgo de la escena y como director de actores que permite que sus actores puedan desarrollar en la escena un compromiso con su propio mundo personal y privado, y a la par puedan ser creativos, instalar en el texto resoluciones de su autoría, Tolcachir incorpora en el universo de *El viento en un violín* materiales sugeridos por los intérpretes. La expresión “Todo lo que veo está en tus ojos” le fue dicha a Tamara Kiper por un niño que ella cuidaba como niñera; Tolcachir decidió incluirla como parte funcional de la poética, pero a la vez como “marca secreta” del mundo privado del actor [...]. Lo mismo puede observarse con respecto a la canción en iddish que canta Dora [...]: esa canción, cantada en perfecto iddish y que habla de lo bueno de tener “un poquito de suerte” en la vida, pertenece más al mundo de la actriz Araceli Dvoskin (judía) que al del personaje Dora (nada parece indicar que Dora sea judía, ni el dato hace sistema con el resto del mundo dramático de la pieza). Otra vez Tolcachir rasga la superficie de la ficción con el universo vital del actor, entrelazado al universo del personaje.³

Ces procédés pour infiltrer l'intime et le biographique dans le drame ne doivent cependant pas s'afficher comme artifice, et tout l'enjeu des comédiens est de les naturaliser, par une hybridation entre leur histoire et leur personnage, au point que l'on ne se rende pas compte qu'il n'est pas forcément cohérent que le personnage de Dora chante en yiddish. «*El teatro es un procedimiento complejo donde nunca debiera verse el procedimiento, donde las partes deberían fundirse en un todo que atraviesa el cuerpo*»⁴, écrit Tolcachir dans une version revisitée du théâtre d'états, faisant l'apologie de l'illusion dramatique. Dans le même dossier de presse, l'équipe inclut un commentaire avisé du critique catalan Joan Anton Benach qualifiant le jeu d'acteur des comédiens de Timbre 4 de « naturalisme interprétatif »⁵, ce qui nous rappelle certains commentaires stupéfaits des spectateurs de *La omisión de*

¹ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* (1921), Paris, Gallimard, 1977.

² Voir le chapitre 9.

³ Jorge Dubatti, «El viento en un violín: el lugar del padre», in Claudio Tolcachir, *El viento en un violín y otros textos*, op.cit., p. 20-21.

⁴ Claudio Tolcachir, texte inclu dans le dossier de presse d'une rétrospective sur les trois premières créations de Tolcachir (*La omisión de la familia Coleman, Tercer cuerpo, El viento en un violín*) au Teatro Español à Madrid.

⁵ *Ibid.*

la familia Coleman, célébrant ou vitupérant, selon les cas, le fait que les acteurs semblent « ne pas jouer » :

Era bastante angustiante ya que la puerta de salida era “parte” de la puesta así que me tuve que comer el mayor garrón teatral de toda mi existencia. Seré claro. No hay actuación. [...] Todos los personajes irradian un realismo insoportable [...]. No actúan.¹

Increíble el realismo que la obra y las actuaciones tienen. [...] los actores no actúan [...] Los actores sienten y se emocionan. Y esa emoción se nos transmite. [...] Nos revuelve las tripas.²

Ainsi, à condition de ne pas être rebuté, comme le premier spectateur cité, par l'éclipse de l'artifice, le public se trouve alors emporté par ce réalisme intensif qui pousse paradoxalement à l'extrême l'illusion de la représentation : *«llegué a molestarme con la actitud de alguno de los personajes, tal es el vínculo que generan con los espectadores. [...] logran ser tan orgánicos en lo que transmiten que pareciera que espiaba por la cerradura de una casa»*³, raconte un autre spectateur ; *«tengo que confesar también que la obra me atrapó desde el momento en que pisé Timbre 4 y sentirse parte de la familia, sentados a poquísima distancia de los actores, sintiendo como si uno los estuviera espiando»*⁴, renchérit un autre. Comme le suggère ce dernier commentaire, la nature des lieux de représentation est essentielle pour renforcer ce réalisme intensif : plus l'espace sera intime (en termes de taille comme de caractéristiques), plus l'expérience sera forte. Aussi, à défaut de pouvoir déplacer l'appartement de Tolcachir, peut-on trouver des dispositifs recréant une impression d'intimité, comme faire entrer les spectateurs par la scène pour qu'ils traversent toute la scénographie avant d'aller s'asseoir, comme le préconise Tolcachir dans un dossier de presse pour une agence de diffusion espagnole :

El público ingresará a la sala atravesando el decorado de la familia creando la sensación de estar dentro de esa casa, dentro de ese mundo [...] Desde lo actoral, la interpretación se instala en la natural aunque absurda cotidianeidad de estos seres que transitan su convivencia a centímetros del público.⁵

Les deux représentations auxquelles nous avons pu assister, tant pour *La omisión de la familia Coleman* que pour *El viento en un violín*, ont de ce point de vue été particulièrement instructives. À Timbre 4, même dans la nouvelle salle qui ne ressemble plus à un appartement, l'intimité et l'exiguïté relative du lieu généraient une théâtralité très immersive, où le réalisme intensif fonctionnait

¹ Commentaire daté du 6 août 2007, voir <http://www.alternativateatral.com/opiniones4926-la-omisin-de-la-familia-coleman?pagina=3>, consulté le 11 juin 2019.

² Commentaire daté du 20 août 2007, *ibid.*

³ Commentaire daté du 11 avril 2007, *ibid.*

⁴ Commentaire daté du 10 octobre 2007, *ibid.*

⁵ Claudio Tolcachir, dossier de presse (2008) de *La omisión de la familia Coleman* chez l'agence Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC) à Madrid.

parfaitement. Au grand complexe du Teatro la Plaza par contre, où il était impossible de traverser voire même d'approcher la scène, la distance physique et symbolique entre la scène et salle rendait le jeu d'acteur moins percutant et freinait la propagation de l'énergie des comédiens, sans pour autant que soit rompu tout lien émotionnel.

Si Tolcachir s'affirme comme un orfèvre du réalisme intensif, on retrouve un processus de création et une théâtralité similaire chez Nelson Valente ou d'autres artistes travaillant le réalisme du quotidien. Toujours sur *Alternativa Teatral*, on peut lire à propos de *El loco y la camisa* des commentaires de spectateurs relativement semblables à ceux laissés pour les pièces de Tolcachir : «*muy sincronizado todo. Llegó un momento que me olvidé que estaba en un teatro, simplemente estaba "espiando" las situaciones que vivía una familia en su casa*»¹, «*Termina la función y todos nos seguimos quedando sentados en el living de Banfield, ya no aplaudimos, queremos que la "obra" continúe*»². Là encore le bouturage de la pièce de son milieu originel à Banfield aux théâtres de Buenos Aires s'enracine dans un soin porté à la création de l'intime lors de la représentation. Nous avons vu la pièce une première fois, dans le circuit indépendant, au Camarín de las Musas, dans une salle où le public est d'ordinaire réparti sur deux gradins d'une dizaine de rangs, disposés en angle droit, longeant deux côtés de la scène. À ce dispositif déjà relativement intime, on avait alors rajouté des rangées de chaises installées tout autour de l'espace scénique, si bien que certains spectateurs se retrouvaient littéralement sur la scène à quelques centimètres des comédiens. Les avertissements d'avant-représentation insistaient par ailleurs longuement sur le fait qu'il ne fallait faire absolument aucun commentaire et se faire le plus petit possible pour ne pas déranger, préparant ainsi « l'expérience » intimiste du voyeur. Lorsque les spectateurs entrent dans la salle, la comédienne incarnant la mère est déjà sur la scène, ce qui produit une sorte d'immersion *in medias res* et invite immédiatement à baisser le ton pour se glisser subrepticement jusqu'à sa place, comme c'est très souvent le cas dans le théâtre indépendant à Buenos Aires, et pas seulement dans les réalismes du quotidien. Lors de la représentation de *El loco y la camisa* à laquelle nous avons assisté au Camarín de las Musas, l'intimité du dispositif a d'ailleurs occasionné une anecdote singulière, quand un spectateur pris d'une envie pressante mais assis aux confins de la scène sur l'une des chaises au fond de la scénographie s'est levé, s'est excusé auprès d'un personnage (et non pas de l'acteur), a traversé la scène, puis est revenu quelques minutes plus tard, transformant ainsi, contre son gré, le réalisme intensif en véritable performance imprévisible et la représentation mimétique du quotidien en esthétique du risque. Au théâtre El Picadero, la jauge relativement réduite

¹ Commentaire daté du 30 septembre 2013, <http://www.alternivateatral.com/obra15117-el-loco-y-la-camisa>, consulté le 11 juin 2019.

² Commentaire daté du 26 novembre 2012, *ibid.*

de la salle pour un théâtre commercial (moins de 300 places) permettait de préserver en partie la proximité du public-voyeur, d'autant plus qu'il fallait aussi traverser la scénographie pour rejoindre son fauteuil.

Ainsi, les réalismes du quotidien se nourrissent des expériences performatives (notamment à travers le jeu d'acteur) et de l'intimité des lieux pour percuter émotionnellement le spectateur et le plonger dans le drame représenté.

c. Catharsis et « *feel good drama* » : ce théâtre qui vous fait du bien

L'immersion dans le drame et l'identification aux personnages garantissent une réception qui passe essentiellement par les émotions («*que nos deje transformados emocionalmente, para después poco a poco poder pensar*»¹, écrit Tolcachir), mais qui ne fait pas non plus obstacle à un humour féroce, irradiant puissamment dans les trois pièces que nous étudions ici. Si l'on en croit les retours d'un grand nombre de spectateurs, cette juste dose de *pathos* et de rire a l'incroyable vertu de provoquer un sentiment de bien-être et de satisfaction à un public ravi : «*Llega al alma sin intelectualidades*»², écrit un spectateur de *El viento en un violín*. «*Busca la gira y desplázate allá donde estén porque con ellos, sentirás que tú también estás vivo como ellos. GRACIAS*»³ commente un spectateur de *La omisión de la familia Coleman*. «*No me interesa hacer una crítica minuciosa [...] ya que ésta se alejaría de lo que ahora siento, FELICIDAD*»⁴, ajoute un autre. Loin de prendre de haut ces réactions émotives et enthousiastes – et peut-être aussi pour avoir éprouvé quelque chose de relativement similaire – nous avons cherché à comprendre ce qui pouvait provoquer cet engouement cathartique. Or une clef peut-être nous a été donnée par la découverte de la catégorie cinématographique du «*feel good movie*», ainsi que de son petit frère littéraire le «*feel good book*»⁵. Ces productions (à l'écran ou sur la page) partent de situations problématiques, de personnages en échec, de frustrations individuelles ou collectives pour accompagner progressivement personnages et lecteurs/spectateurs vers une vision plus positive de la vie, soulignant en général la capacité de l'humain à rebondir, la force des liens amicaux et familiaux, et un horizon où l'intégration est possible pour ceux qui semblaient marginalisés, où il existe des solutions pour sortir de l'impasse. Autrement dit « de l'optimisme, des bons sentiments

¹ Claudio Tolcachir, texte inclus dans le dossier de presse d'une rétrospective sur les trois premières créations de Tolcachir (*La omisión de la familia Coleman, Tercer cuerpo, El viento en un violín*) au Teatro Español à Madrid.

² Commentaire daté du 11 juillet 2011, <http://www.alternativateatral.com/opiniones20428-el-viento-en-un-violin>, consulté le 11 juin 2019.

³ Commentaire daté du 26 octobre 2009, voir <http://www.alternativateatral.com/opiniones4926-la-omisin-de-la-familia-coleman?pagina=3>, consulté le 11 juin 2019.

⁴ Commentaire daté du 4 avril 2006, *ibid.*

⁵ Voir Frédéric Potet, « Ces romans qui nous veulent du bien », *Le Monde*, 1^{er} juin 2015.

et du rythme » répondent à un « besoin de réconfort collectif »¹ à travers des créations hautement cathartiques, où l'on trouve toujours le binôme *pathos* et humour. Si certaines de ces productions peuvent être décriées pour leur facilité, cela n'est pas forcément le cas, et l'étiquette « *feel good* » semble peu à peu se développer, appliquée à toute une palette bigarrée de réalisations, du chef d'œuvre au navet, de la comédie légère au documentaire engagé².

Or cette catégorie nous semble opérante pour qualifier certaines pièces néo-réalistes, qui font une place particulière à la réflexion autour de la normalité, des difficultés de l'intégration, de l'acceptation de l'autre, de la résilience des liens, comme les trois exemples que nous avons étudiés ici. *El viento en un violín* et son *happy ending* en forme d'hymne à la recomposition sur fond de musique classique, est sans doute celle qui pousse le plus loin cette logique. Le synopsis du spectacle, tel qu'il apparaît dans le programme du Paseo la Plaza, est de ce point de vue tout à fait parlant :

Mujeres que se aman, buscando desesperadamente un hijo. Madres con hijos, desesperadas por asegurarles la felicidad. Hijos desorientados, desesperados por encontrar su lugar. Historias de seres buscándose la vida. Y el amor que lo atraviesa todo, que todo lo permite, lo bueno y lo malo. El amor de pensar la vida de otra forma y aceptarla tal vez, en nombre del amor.³

L'excès de désespoir de tous les personnages d'un côté, mis en balance avec un débordement d'amour de l'autre, dans l'optique de penser autrement et d'accepter les différences, est tout à fait dans la veine des intrigues *feel good*. Claudio Tolcachir a plusieurs fois expliqué que l'image du vent dans un violon est une métaphore profondément positive, évoquant comment du tourbillon de l'air peut naître une musique harmonieuse, autrement dit comment le désordre ou l'insatisfaction peuvent être sublimés en symphonie. Or c'est là effectivement ce que thématise l'intrigue de la pièce, mais aussi, en définitive, ce que font les réalismes du quotidien par la remise en ordre de la forme dramatique. Dans les métadiscours de Tolcachir, l'insistance sur la recherche du bonheur, le désir de vivre autrement, l'expérience d'autres formes d'être-ensemble soulignent bien la dimension cathartique qui se dégage à la fois de l'intrigue et de la dramaturgie de ses créations.

Muchas veces me preguntaron por el título de la obra, *El viento en un violín*. Parece que estas dos imágenes juntas son difíciles de comprender. Y justamente esta obra habla de eso. De cruces extraños entre personas imposibles que buscan la felicidad en lugares equivocados. Más allá de su clase social y de sus deseos personales algo une a los personajes de esta historia: el deseo. Deseo de familia, de amar y ser felices, pero también de pertenecer al mundo. De ser parte. Este objetivo todo lo justifica, incluso el dolor de otro. Deseo e incapacidad en partes iguales, una combinación explosiva y absurda. Recién cuando se saben expulsados, una vez que se asumen extranjeros de

¹ *Ibid.*

² Pour donner quelques exemples de films français considérés comme paradigmatiques du « *feel good* », on peut citer *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) de Jean-Pierre Jeunet, *Intouchables* (2011) d'Olivier Nakache et Éric Toledano, *Le nom des gens* (2010) de Michel Leclerc, *Discount* (2015) de Louis-Julien Petit, mais aussi le documentaire *Demain* (2015) de Cyril Dion et Mélanie Laurent. Voir aussi Guillemette Odicino, « *Feel good movies* : huit films militants qui refont le monde en souriant », *Télérama*, 30 septembre 2018.

³ Programme de *El viento en un violín* au Paseo la Plaza, saison 2015.

todo, empiezan a construir entre ellos un experimento de felicidad, fuera de molde, pero felicidad al fin.¹

Ainsi s'agit-il de porter une vision du monde positive, qui relativise l'exclusion, la marginalité, l'anormalité et le désordre, que cette porte de sortie soit effectivement montrée comme dans *El viento en un violín*, ou simplement portée par la dynamique de normalisation de modèles alternatifs via l'humour et l'identification, malgré la dissolution finale, comme dans *La omisión de la familia Coleman* ou *El loco y la camisa*. Aussi pourrait-on parler de « *feel good dramas* », à l'instar des « *feel good movies* » et des « *feel good books* » pour caractériser ces créations qui naissent justement après la crise de 2001 et tentent d'agencer le désordre pour y trouver une issue. Loin de seulement constater la dissolution du tissu social, elles retissent le drame pour exorciser les situations de crise et profiler une recomposition. Claudio Tolcachir ne dit pas autre chose quand il explique que *La omisión de la familia Coleman* n'est pas tant une pièce sur la décomposition familiale qu'une invitation à la solidarité dans un contexte où les liens ont eu tendance à se déliter :

Los Coleman son un montón de gente que vive junta y no se escuchan, no se quieren, no se cuidan y eso era lo que estaba pasando. Estamos en un país sin red social, hay una impunidad que permite la desesperación. Estoy tan desesperado que no me importa la desesperación del que está un poco peor. Eso nos vuelve egoístas y, de alguna manera, nos disculpa. [...] El teatro tiene como misión humanizar, ponerse en el lugar del otro. [...] La solidaridad no es un tema frecuente y por algo *Los Coleman* subsiste. Se la presenta como una obra sobre la familia disfuncional pero es sobre el individualismo: una familia que se va y deja solo al pibe enfermo. Si una persona no está, si un nene tiene un problema, ocupémonos, enseñemos a nuestros hijos a ser solidarios, no a ser hijos de puta de chiquitos.²

Jorge Dubatti parle même d'une « volonté éducative »³ sous-jacente dans *El viento en un violín* qui serait une « *parábola de liberación y hallazgo del sentido existencial* »⁴. Si Tolcachir ne formulerait pas les choses en termes de théâtralité pédagogique ou éducative, il est certain que le lien au public, du fait de l'identification et des intensités, est aussi porté par une invitation à s'affirmer, à prendre sa vie en main, à oser afficher sa différence pour trouver sa place dans le monde et un peu de bonheur. Cette morale diffuse, plus proche du développement personnel que du manifeste politique, contribue à une réception cathartique, à la fois sur plan collectif dans un contexte critique, et sur le plan individuel. Elle permet de transmettre une forme de « leçon de vie » (et non pas un exposé politique), ancré dans l'expérience existentielle du quotidien, et qui, pour Tolcachir, est à l'opposé d'une théâtralité idéologique verticale. Ce serait au contraire, selon lui, le propre d'un théâtre populaire et

¹ Claudio Tolcachir, «Comentarios del autor y director», *Ibid.*

² Leni González, «Claudio Tolcachir: “No me siento complejo, me siento popular”», entretien avec Claudio Tolcachir, *Noticias*, 1^{er} novembre 2017.

³ Jorge Dubatti, «El viento en un violín: el lugar del padre», *op.cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

d'un lien horizontal avec le public, où comédiens, dramaturge et spectateurs se reconnaissent tous modelés par une même pâte humaine, que reflètent les réalismes du quotidien :

Quando alguien te dice: «Che, fue mi primera obra de teatro y me produjo un montón de cosas» tiene triple valor. No me siento complejo, me siento también popular. Escribo pensando en mis hermanos y en gente que pueda conmoverse y enojarse; en ese sentido pienso lo popular. Un público tan inteligente como yo, ni más, ni menos. No me interesa sentirme por arriba del público ni por debajo. Mucha gente le tiene miedo al teatro pero tengo fe de que, si vienen, van a sentir que el teatro les habla de ellos.¹

Cette théâtralité populaire du *feel good drama* est-elle vraiment horizontale ? N'y a-t-il pas quand même une forme d'injonction à être soi-même qui résonne avec certains discours de l'idéologie dominante ? Peut-être, mais l'intention des artistes n'est pas là. En ce sens, le théâtre de Tolcachir ne cherche pas directement à produire un discours politique, comme ses prédécesseurs du réalisme social, mais invite à une communion cathartique dans la contemplation d'énergies tourbillonnantes, dans le partage des éclats de rire et la conviction rassurante qu'il peut y avoir une issue à tout. Or cette réouverture des possibles, qui travaille à remodeler les imaginaires, peut aussi avoir une portée politique, même sur un lit de bons sentiments, dans le monde du « *there is no alternative* ». Il s'agit alors de ce que Jorge Dubatti (à la suite de Deleuze et Guattari) appelle de la « micropolitique »², produisant des affects positifs chez les spectateurs et pouvant engager, par ce biais, une dynamique émancipatrice. Cette théâtralité productrice d'affects positifs réverbère le cheminement ascendant des personnages dans *El viento en un violín*, mais aussi la trajectoire vitale des artistes de Timbre 4 depuis la première fédération du groupe en pleine crise de 2001 jusqu'à l'incroyable *success story* qu'ils connaissent aujourd'hui. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 9, le sentiment d'appartenance, de cohésion et de solidarité émanant du faire-ensemble dans l'élaboration d'un projet commun comme Timbre 4 avait aussi une fonction cathartique et permettait de créer une hétérotopie micropolitique à l'échelle du théâtre. Si cette dimension est commune à beaucoup de groupes indépendants, l'une des spécificités de la troupe fédérée autour de Tolcachir est d'avoir, en quelque sorte, transposé la sensation cathartique produite par cette pratique alternative dans leurs créations, par les thématiques, la remise en ordre dramaturgique et la théâtralité du *feel good*. Il est d'ailleurs notable que Tolcachir établisse lui-même ce parallélisme entre la trajectoire de ses personnages dans *El viento en un violín* et l'histoire de la troupe de Timbre 4, en tant qu'expérience émancipatoire collective, fondée sur le rire, le partage, les affects positifs et l'acceptation de la différence, c'est-à-dire en tant qu'expérience du lien à l'autre.

Algo de esta historia representa a Timbre 4 y a este grupo de trabajo. El mundo es un lugar inmenso, la vida es una empresa inabarcable, y cuando a los veintitantos intentamos salir a buscar nuestro espacio, saber quiénes éramos y quiénes queríamos ser, la suerte y el deseo quisieron que

¹ Claudio Tolcachir in Leni González, «Claudio Tolcachir: “No me siento complejo, me siento popular”», *op.cit.*

² Jorge Dubatti, «El viento en un violín: el lugar del padre», *op.cit.* p. 15.

nos encontraríamos y decidiríamos compartir nuestra vida y nuestra vocación, construir en un PH de Boedo nuestra base de operaciones. Años de dedicación absoluta persiguiendo el ideal de hacer lo que amábamos como quisiéramos y disfrutar esa libertad.

Un rincón apartado del mundo donde sopla un viento que nos hace sonar, a nosotros y a quienes quieran acercarse. [...] Vivir sueños más allá de lo imaginado. Porque un día nos dimos cuenta que nuestra historia era otra, era esta. Diferente. Pero nos hacía felices. Y tantos años después nos encuentra juntos. Trabajando y riéndonos. Cooperativos.¹

Néanmoins, on voit poindre ici certaines limites du schéma *feel good*. Car si l'expérience de Timbre 4 est éminemment collective, certaines clefs de voûte de ce discours, que l'on retrouve dans l'imaginaire porté par les pièces, peuvent opérer un glissement vers une éthique individualiste de l'auto-détermination et du mérite (telle qu'on l'observe dans tant de manuels de développement personnel), en complet contresens avec la démarche originaire de Tolcachir. Dans ses propos, la comparaison de la vie à une entreprise, l'importance de la bonne décision et de l'acharnement dans la poursuite de ses rêves, l'éloge de la liberté et de l'accomplissement pourraient faire oublier que le ciment de la dynamique Timbre 4 a toujours été l'être-ensemble collectif. C'est là l'un des risques majeurs du « *feel good drama* » (sans en être nécessairement consubstantiel, bien au contraire) que d'effacer toute appréhension politique de la réalité pour assoir le réconfort collectif sur la foi dans l'action individuelle. Entre la micropolitique émancipatrice et l'apolitisme consensuel, la marge de manœuvre est parfois étroite, ce qui explique aussi la facile récupération des néo-réalistes du quotidien par le théâtre commercial et le déploiement de la rhétorique de la « famille dysfonctionnelle » pour en faire la promotion².

Ainsi, dans le sillage de *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir, les nouveaux réalistes du quotidien mettent en scène des familles en désordre, où l'on retrouve certains motifs archétypaux du théâtre de post-dictature, tels que l'absence des pères ou l'égarment des jeunes, mais aussi des thématiques sociales et sociétales nouvelles, directement liées au contexte socio-politique des années postérieures à 2001. À rebours de la mise en pièces du drame dont sont coutumiers les artistes de post-dictature, ces dramaturgies opèrent une remise en ordre de la forme dramatique, alliée à un réalisme performatif basé sur les intensités, afin de produire une théâtralité cathartique qui explique sans doute en partie leur grand succès³.

¹ Claudio Tolcachir, «Comentarios del autor y director», *op.cit.*

² Sur l'idéologie véhiculée par l'expression « famille dysfonctionnelle », voir le chapitre 1.

³ Outre les multiples tournées internationales, participations à des festivals et prix nationaux et internationaux (dont on trouvera la liste dans Claudio Tolcachir, *El viento en un violín y otros textos*, *op.cit.*, p. 29-33), *El viento en un violín* a été adapté au cinéma en 2017, avec la même distribution qu'au théâtre et un scénario collant au plus près de la pièce. Le film intitulé *Mater* a été réalisé par Pablo d'Alo Abba et peut être visionné sur la plateforme Netflix.

II. Récit familial et portrait générationnel : le biodrame comme expérience de liaison.

Le cycle «*Biodrama*» de Vivi Tellas (2001-2009) et *Mi vida después* (2009) de Lola Arias

Parallèlement aux réalismes du quotidien qui normalisent le désordre familial en le canalisant dans un moule dramatique relativement classique, d'autres formes théâtrales qui émergent après la crise de 2001 témoignent également, nous semble-t-il, de dynamiques de liaison, sans pour autant renoncer à l'expérimentation autour de la forme dramatique. C'est à notre sens le cas des biodrames, une forme de théâtre documentaire issue d'un projet de recherche artistique lancé par Vivi Tellas en 2001, alors qu'elle était à la tête du Teatro Sarmiento, et intitulé «*Ciclo Biodrama: sobre la vida de las personas*». Bien que le cycle soit accueilli et produit par une institution publique, Vivi Tellas, artiste issue du théâtre *under* des années 1980, y convoque exclusivement des artistes venus du circuit indépendant et conçoit le projet en termes d'expérimentation artistique.

En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona – hechos individuales, singulares, privados – construyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental, testimonial? ¿O todo lo que aparece en un escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se ponen en tensión en esta experiencia.¹

Tout en annonçant la volonté d'expérimenter sur les marges du théâtre, par la friction avec le réel, cette note d'intention ouvre la voie à une réflexion qui va au-delà de la recherche artistique et se pose en termes de quête identitaire, à la fois individuelle et collective. Travailler l'Histoire commune depuis les histoires individuelles, dans un contexte où les repères se sont effondrés («*un mundo descartable*» dit ce texte écrit pendant la crise de 2001) : tel semble être le défi que lance Vivi Tellas aux artistes qu'elle invite à s'emparer du projet. Dans le cadre du cycle organisé par le Teatro Sarmiento, quatorze spectacles sont ainsi montés entre 2002 et 2009, écrits et mis en scène par différents artistes qui collaborent avec Vivi Tellas et offrent chacun des créations singulières articulant la proposition de départ à leur poétique personnelle et à des enjeux distincts². Le cycle, dont l'une des conditions était

¹ Vivi Tellas, texte de cadrage pour le cycle *Biodrama*, cité par Mónica Berman, *Teatro en el borde. La ruptura de los verosímiles*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013, p. 178-179.

² Les biodrames montés dans le cadre du cycle du Teatro Sarmiento sont les suivants : *Barrocos Retratos de una papa* (2002) d'Analia Couceyro, *Temperley. Sobre la vida de T.C* (2002) de Luciano Suardi et Alejandro Tantanian, *Los ocho de julio* (2002) de Beatriz Catani et Mariano Pensotti (2002), *¡Sentate! Un zoostituto* (2003) de Stefan Kaegi (du groupe allemand Rimini Protokoll), *El aire alrededor* (2003) de Mariana Obersztern, *La forma que se despliega* (2003) de Daniel Veronese, *Nunca estuviste tan adorable* (2004) de Javier Daulte, *Squash* (2005) d'Edgardo Cozarinsky, *El niño en cuestión* (2005) de Ciro Zorzoli, *Budín inglés* (2006) de Mariana Chaud, *Salir lastimado (post)* (2006) de Gustavo Tarrío, *Fetiche*

de travailler sur des Argentin(e)s toujours en vie de manière à les associer au travail de création, a contribué à légitimer et développer ce qu'on appelle les « dramaturgies du réel » dans le théâtre indépendant, lesquelles fleurissent aujourd'hui à Buenos Aires, parfois toujours sous la houlette de Vivi Tellas qui reste le fer de lance de cette tendance en Argentine¹, mais aussi dans des productions autonomes d'autres artistes². Dans cette large constellation de biodrames et autres dramaturgies du réel, les créations sont très hétéroclites et il n'y a pas de patron établi : parfois les personnes biographiées racontent elles-mêmes leur histoire sur scène, parfois elles sont représentées par des comédiens, et il existe tout un spectre de dispositifs tirant tantôt vers le pôle de la performance, tantôt vers celui de la représentation. Mais il nous semble que ces créations cherchent toutes à articuler l'expérimentation sur une forme hybride et fragmentaire (se faisant l'écho du paradigme contemporain, tant sur le plan artistique que social) avec une dynamique de liaison, partant du matériau biographique pour retisser un récit, travailler les identités et interroger les possibilités de comprendre le réel. À rebours de la fragmentation irréversible que pouvait dramatiser le théâtre des années 1990, la démarche des biodrames tire le fil de la biographie pour essayer de renouer des histoires individuelles et collectives et tendre un pont entre le passé et le présent. Tout comme Josefina Ludmer suggère que les fictions familiales des années 2000 répondent à un besoin d'élaborer des chaînes de transmission et de retrouver un *continuum* historique³, il est probable que les dramaturgies du réel s'amarrent à la biographie pour tenter de sortir de l'impasse de l'éternel présent dans lequel s'enlisent les drames, comme nous avons pu le voir chez Ricardo Bartís ou Beatriz Catani. Car le récit de vie, si lacunaire et fragmenté qu'il puisse être, suppose nécessairement de remonter une trajectoire vitale et une généalogie de l'être, qui vient articuler le passé et le présent. L'émergence des biodrames est donc liée à une volonté de sortir du sentiment de crise de la représentation (à la fois démocratique et théâtrale) dans le contexte de 2001, comme l'explique Beatriz Catani en 2002 lors de la création de

(2007) de José María Muscari, *Deus ex Machina* (2008) de Santiago Governori et *Mi vida después* (2009) de Lola Arias.

¹ À côté du cycle Biodrame, Vivi Tellas poursuit ses propres recherches sur les frictions entre le théâtre et le réel dans les divers opus de son «*Proyecto Archivo*», puis dans des biodrames réalisés hors du Teatro Sarmiento comme *Maruja enamorada* (2013) en collaboration avec Maruja Bustamente, ou récemment *Los amigos* (2018), un biodrame dont les protagonistes sont deux amis immigrés sénégalais à Buenos Aires, toujours à l'affiche en 2019 au centre culturel Zelaya. Depuis 2013, Vivi Tellas a par ailleurs ouvert un « atelier de biodrame » dans la capitale, contribuant à diffuser cette pratique.

² Nous pensons tout particulièrement aux créations d'Ana Longoni, comme *La chira. El lugar donde conocí el miedo* (2004), ou celles de Lola Arias, qui a d'abord travaillé avec Vivi Tellas dans le cadre du projet Biodrame avec *Mi vida después* (2009), puis a poursuivi de son côté ces expérimentations sur le théâtre biographique avec *El día en que nació* (2012) qui reprend le principe de *Mi vida después*, mais transposé dans une création avec des artistes chiliens, *Melancolía y manifestaciones* (2012) et plus récemment *Campo minado* (2016).

³ Voir l'introduction à la Troisième Partie et Josefina Ludmer, «Temporalidades del presente», *op.cit.*

Los 8 de julio, écrit et mis en scène en collaboration avec Mariano Pensotti, dans le cadre du cycle de Vivi Tellas¹ :

Todo este año me pasé preguntándome sobre la eficacia de los procedimientos teatrales; fundamentalmente, sobre la representación, base de la ficción, en un país que vive una crisis tan notable y contundente. En un país fisurado en su representación política. No creo que de una manera absoluta se pueda decir que no hay lugar para la ficción. De hecho la hay, pero me interesa explorar el borde. En todo caso, estoy en crisis con el teatro, como obra cerrada en sí misma, como construcción de ficción y sostenimiento de esa ficción.²

Catani qui travaillait déjà les frictions avec le réel dans un théâtre hautement performatif (comme nous l'avons vu avec l'analyse de *Cuerpos a-banderados*³) rompt les amarres avec le drame fictionnel par le biais du théâtre biographique, comme si, quand la réalité devenait aussi insaisissable que la fiction, le théâtre avait besoin de s'enraciner littéralement dans un arbre généalogique et vital pour aller de l'avant. Car la grande différence entre les « capsules de réel » performatives de *Cuerpos a-banderados* et la démarche biodramatique, c'est que le biodrame ne met pas seulement du réel sur scène, mais présente une vie, recompose une trajectoire, inscrit l'individu biographié dans un récit articulé et dans une histoire qui dépasse son être-là. Le réel en scène n'est pas seulement pure présence (comme dans la performance), mais enracinement de cette présence dans un passé et construction d'une histoire, fût-elle plurielle et kaléidoscopique, puisque dans les biodrames l'identité n'est jamais monolithique⁴. En ce sens, si les dramaturgies du réel s'inscrivent indéniablement dans le sillage de la performance (comme en témoigne la trajectoire de Beatriz Catani, mais aussi de Lola Arias⁵), elles sont aussi les héritières du drame. L'agencement du matériau biographique, s'il n'est jamais linéaire, cherche tout-de-même à composer des portraits. Portraits croisés, collectifs, hybrides ou faits d'éléments disparates comme les peintures d'Arcimboldo : il n'en reste pas moins qu'à la fin, comme chez le peintre italien, se dessinent une ou plusieurs silhouettes, des figures qui composent un tout reconnaissable – même quand il s'agit d'un patchwork grotesque – et relie ce qui pouvait sembler totalement désarticulé. En ce sens, les biodrames mettent en intrigue le réel et transforment les personnes en personnages, et la vie en drame, comme le synthétise le néologisme inventé par Vivi Tellas. Par conséquent, la démarche biodramatique nous semble intrinsèquement liée à un désir de sens, à un besoin de comprendre, de donner une cohérence à la discontinuité du réel, comme le suggère

¹ Beatriz Catani et Mariano Pensotti, *Los ocho de julio*, texte inédit, spectacle créé en 2002 au Teatro Sarmiento avec Alicia Francini, Silvio Francini, Alfredo Martín et María Rosa Pfeiffer.

² Beatriz Catani, entretien avec Carlos Pacheco, «Teatro que se nutre de la realidad», *La Nación*, 12 décembre 2002.

³ Voir le chapitre 10.

⁴ Sur ce point, voir le chapitre 4, ainsi que Joana Sanchez, « De l'expérimentation théâtrale à la quête identitaire : le projet argentin "Biodrame" », in Florence Fix (dir.), *Biographies scéniques*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2016, p. 175-189.

⁵ Lola Arias est une artiste polyvalente : actrice, dramaturge, poétesse, romancière, musicienne, chanteuse et performer, elle a aussi fait plusieurs installations dans des festivals d'intervention urbaine ou d'art contemporain.

d'ailleurs la première phrase de *Melancolía y manifestaciones*, une pièce où Lola Arias dresse le portrait de sa mère : «*Esta es una obra sobre una hija que quiere entender la depresión de su madre*»¹.



Figure 92 - Lola Arias et Elvira Onetto dans *Melancolía y manifestaciones*²

Comme Ricoeur l'a mis en lumière à travers le concept d'identité narrative, le processus de mise en récit ou mise en intrigue (et Ricoeur fait sciemment l'analogie avec la *Poétique* d'Aristote) permet d'opérer une « synthèse de l'hétérogène », selon les mots du philosophe, et de donner du sens, même si celui-ci reste mouvant et polysémique³. Or le dispositif de *Melancolía y manifestaciones* (qui avait d'abord été pensé comme une lecture poétique) est à la fois mise en récit, à travers la présence de Lola Arias qui assume une posture de conteuse brechtienne, et mise en intrigue à travers la représentation de la vie de sa mère par la comédienne Elvira Onetto. Les rapprochements qu'opèrent les biodrames entre des événements ou des personnes qui a priori n'ont rien à voir, dégagent, grâce à l'agencement dramatique, des pistes d'interprétation, de reconnaissance, et tissent un réseau sémantique face à l'apparent chaos de la contingence du réel :

Hija: Cuando yo nací, el útero de mi madre explotó y todo se cubrió de sangre: la cama, el piso del hospital, la ropa de las enfermeras. Era 1976 y el país también había explotado bajo un golpe militar. Por suerte, mi madre y yo sobrevivimos a la explosión.

Pero días después, mi madre se puso muy triste.⁴

En rapprochant l'hémorragie de la délivrance et le coup d'État sanglant, Lola Arias crée un système de résonances significatif. Sa mère n'est peut-être pas devenue dépressive à cause de la situation politique, mais ce parallèle esquisse une hypothèse pour comprendre les événements et invite à penser, plus généralement, comment l'intime est traversé par le social. Comme l'herméneutique de

¹ Lola Arias, *Melancolía y manifestaciones* (2012), in *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires, Reservoir Books, 2016, p. 144. Sur scène apparaissaient Lola Arias, Elvira Onetto (incarnant la mère de Lola Arias) et des membres d'un atelier théâtral de troisième âge animé par Onetto : Mario Aitel, Vicente Fiorillo, Ernestina Ruggero et Noelia Sixto.

² Source : *Clarín*. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

³ Sur l'herméneutique du soi chez Ricoeur, voir le chapitre 4.

⁴ Lola Arias, *Melancolía y manifestaciones*, *op.cit.*, p. 146.

soi chez Ricoeur, les biodrames travaillent ainsi au maillage du même et de l'autre pour conjurer la dissolution du sens et tenter d'interpréter le moi, le nous et le monde. « Les événements de toute origine ne deviennent lisibles et intelligibles que racontés dans des histoires »¹, écrit le philosophe, et c'est précisément ce que font les biodrames, tout en préservant la diversité et la discontinuité du réel – comme dans les compositions d'Arcimboldo – grâce à diverses expérimentations dramaturgiques. Loin de la linéarité des néo-réalismes du quotidien, les biodrames sont des dramaturgies curvilignes, ouvertes à tous les dérapages et hybridations, mais qui suivent également une dynamique de reliaison.

Comme dans la production de Tolcachir entre *La omisión de la familia Coleman* et *El viento en un violín*, on remarque dans les biodrames une différence entre les premières pièces du cycles, nées au cœur du de la crise de 2001 et les cadettes, créées à partir de 2005, en pleine période kirchneriste. Ainsi, *Los 8 de julio* de Catani et Pensotti, créé en 2002 mettait l'accent sur la contingence comme principe structurant du réel. À partir de la date d'anniversaire du comédien Alfredo Martín², les artistes font appel, par voie de presse, à d'autres personnes nées un 8 juillet 1958 pour tracer des biographies croisées à partir d'un point commun *a priori* insignifiant et hasardeux. Ce principe de juxtaposition de vies liées par le hasard du calendrier est complété par des vidéos où l'on interroge des passants le 8 juillet 2002 pour leur demander ce qu'ils font sur une place ce jour-là et comment ils voient le futur du pays. En découle un patchwork bigarré, travaillant sur les multiples manières de faire advenir le réel et la biographie sur la scène, sans que se configure réellement un récit de vie articulé. Et pourtant, cette mise en intrigue du hasard à partir d'un nœud minimal qu'est la date du 8 juillet, esquisse quand même déjà une forme de portrait social, polyphonique et disparate duquel se dégage une forme de destin commun. Derrière la superposition arbitraire de tranches de vies individuelles, on voit poindre une configuration collective, une sorte de reconnaissance d'un nous, pour reprendre un terme clef de la philosophie de Ricoeur³. «*Relatos de una Argentina. En el vertiginoso entrelazamiento de tres dramas personales aparece una dimensión pública y colectiva en tanto expone una sociedad descompuesta con un destino colectivo*»⁴, analyse Juan Manuel Urraco Crespo. Ainsi dès le départ, les biodrames sont à la fois constat de la déliaison et tentative d'élaboration d'un récit à travers l'agencement dramatique. Si l'on compare *Los 8 de julio* à *Cuerpos a-banderados*, pour prendre deux pièces de Beatriz Catani qui se situent de part et d'autre de la fissure de 2001 (en 1998, puis en 2002), on remarque la resémantisation totale du jeu avec le réel. Alors que les capsules de réel, dans « l'esthétique

¹ Paul Ricoeur, « Devenir capable, être reconnu », *op.cit.*

² Alfredo Martín faisait partie du groupe *Teatro Doméstico* (que nous avons vu dans le chapitre 9) aux côtés de Beatriz Catani, Federico León et Jorge Sánchez.

³ Voir le chapitre 4 et Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*

⁴ Juan Manuel Urraco Crespo, *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina. Una escritura con sede en el cuerpo*, *op.cit.*, p. 200.

du risque » de *Cuerpos a-banderados*, viennent transpercer le drame et l'immobiliser dans un présent performatif, les fragments de vie présentés par *Los 8 de julio* sont agencés pour être transformés en bio-drame. La logique est donc strictement inverse : d'un côté le réel décompose le drame, de l'autre, il est la matière première à partir de laquelle on le recompose. Loin de marquer l'aboutissement d'une désintégration de la forme dramatique, le théâtre biographique prend appui sur le réel pour la relancer, en la transfigurant. Après s'être amarré à la pesanteur du corps mort dans *Cuerpos a-banderados*, le théâtre de Beatriz Catani interroge les vies, comme autant de boussoles pour tracer une nouvelle voie.



Figure 93 - Programme de *Los 8 de julio*, de Beatriz Catani et Mariano Pensotti¹

À défaut de pouvoir nous attarder sur le vaste ensemble des biodrames dans le cadre de ce travail², nous proposons d'analyser plus en profondeur une seule de ces créations, paradigmatique de la dynamique de liaison qui les porte : *Mi vida después*³ de Lola Arias, benjamine du cycle mené par Vivi Tellas au Teatro Sarmiento et dans laquelle, du fait aussi du contexte socio-politique de sa création en 2009, la recomposition d'un récit à la fois individuel, familial et collectif est beaucoup plus manifeste que dans *Los 8 de julio* et les autres biodrames antérieurs. *Mi vida después* met en scène six comédiens reconstruisant devant les spectateurs la vie de leurs parents et leur histoire familiale. Tout en revenant sur les carences de la transmission, en déterrants secrets de famille, absences, mensonges,

¹ Source : Beatriz Catani, *Acercamiento a lo real*, *op.cit.*

² Pour une vue plus panoramique sur l'ensemble des biodrames, nous renvoyons à notre article Joana Sanchez, « De l'expérimentation théâtrale à la quête identitaire : le projet argentin "Biodrame" », *op.cit.*, ainsi qu'à l'article d'Oscar Cornago, « Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro », *Latin American Theatre Review*, Fall 2005, p. 5-28, à la thèse de Juan Manuel Urraco Crespo, *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina. Una escritura con sede en el cuerpo*, *op.cit.*, et à l'ouvrage de Davi Giordano, *Teatro documentário brasileiro e argentino. O biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comun*, Porto Alegre, Armazém Digital, 2014.

³ Lola Arias, *Mi vida después*, in *Mi vida después y otros textos*, *op.cit.* La pièce a été créée en 2009 au Teatro Sarmiento, puis a été jouée dans le circuit indépendant en 2010 et 2011 au théâtre La Carpintería, ainsi qu'au Centro Cultural General San Martín en 2012. Elle a par ailleurs été présentée dans 29 festivals internationaux à travers le monde. Les comédiens protagonistes sont Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, auxquels il faut ajouter la participation du fils de ce dernier, Moreno Speratti da Cunha. La pièce étant en constante mutation, nous utilisons trois sources principales pour l'analyse, correspondant à trois versions légèrement distinctes : une captation de 2009 (année de création), un manuscrit non publié de 2011 et le texte publié en 2014.

non-dits et brisures, le principe constructeur de ce biodrame, à savoir la reconstitution de la vie d'une génération par la génération suivante, permet de jeter un pont entre le présent et le passé, de réarticuler, par le biais de l'intime familial, un *continuum* historique. Alors que les dramaturgies de la crypte que l'on a vues dans le chapitre précédent – chez Ricardo Bartís ou Beatriz Catani – dramatisait la forclusion du passé, le dispositif biodramatique de *Mi vida después* brise les tabous, interroge ce qui était caché et sort les traumatismes de la chambre froide (pour reprendre une image d'*El corte* de Bartís) pour les mettre en récit (c'est-à-dire faire un travail de deuil), les articuler au présent, et ouvrir sur un futur. La dynamique de reliaison se déploie ainsi sur l'axe vertical intergénérationnel (les enfants s'inscrivant dans la trajectoire vitale de leurs parents), mais aussi sur l'axe horizontal d'une génération, puisque les six histoires s'entrecroisent et se superposent de telle sorte que les récits familiaux individuels configurent deux portraits générationnels : celui de l'Argentine de la dictature à travers l'histoire des parents, et celui de l'Argentine de post-dictature à travers l'enquête menée par les enfants, comme l'explique Lola Arias :

Mi vida después es un retrato de mi generación. Una generación nacida bajo la nube de la dictadura militar, cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o fueron indiferentes a la política. Una generación marcada por los relatos – a veces épicos, a veces poblados de secretos – de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos.¹

En ce sens, *Mi vida después* se présente comme une « herméneutique du nous »² en actes, jouant de l'expérimentation théâtrale avec le réel, pour proposer une expérience concrète de reliaison, à la frontière de l'intime et du social. Pour Elsa Drucaroff, cette pièce qui ose parler ouvertement du passé dictatorial est un marqueur de ce qu'elle appelle la « dilution du tabou de l'affrontement »³, en faisant face au passé traumatique qui imprégnait la production culturelle post-dictatoriale antérieure. Ce tabou de l'affrontement était parfaitement dramatisé dans le dénouement d'*El corte* de Bartís, à travers la scène tauromachique où le gamin essaie de pénétrer dans l'espace symbolique interdit d'Areco, mais est immédiatement abattu et remisé dans la chambre froide⁴. Selon Drucaroff, le verrou traumatique du tabou de l'affrontement saute avec l'irruption de la violence au moment de la crise de 2001⁵ et se traduit par une possible représentation du conflit, alors que jusque-là, l'affrontement apparaissait souvent comme larvé, à la fois bloqué et bloquant, ne surgissant que dans les accès de violence extrême du charcutage. Et le charcutage est tout le contraire du conflit : il n'a pas lieu dans des arènes où l'on s'oppose, mais dans un abattoir où l'on écrase, comme le dramatise bien la pièce de Bartís. Or

¹ Lola Arias, «Doble de riesgo», in *Mi vida después y otros textos*, op.cit., p. 10.

² Voir le chapitre 4 à propos de l'élaboration de soi et d'un nous, notamment chez Ricoeur.

³ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit. p. 93.

⁴ Voir le chapitre 10.

⁵ Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, op.cit. p. 187-194.

l'agencement du désordre dans l'esthétique du *quilombo* des nouveaux réalistes du quotidien, ou la dramatisation de l'investigation sur le passé dans les biodrames nous semblent être deux modes d'assomption du conflit et donc de remise en marche d'une dialectique du même et de l'autre, autrement dit, d'un processus de reliaison, dans ces dramaturgies post-2001.

A. *Un théâtre documentaire familial*

Mi vida después, comme la plupart des biodrames, se présente comme du théâtre documentaire : «*Es una obra documental porque los actores están en escena no para representar sino para contar su propia vida*»¹, explique Lola Arias. Néanmoins la démarche biodramatique s'écarte du théâtre documentaire classique, tel qu'il a été théorisé et pratiqué par Erwin Piscator et Peter Weiss², dans le sens où elle ne prétend pas atteindre quelque vérité historique que ce soit, et ne cherche pas à donner une vision supposément objective des faits. Dans le sillage de la chute des grands récits et des discours d'autorité, le théâtre documentaire connaît aussi son *aggiornamento* qui le fait glisser de l'Histoire à la mémoire, d'une supposée vérité objective aux récits subjectifs, du document au témoignage et de l'échiquier politique au tableau intime. En ce sens, quelle que soit la potentielle portée politique des biodrames, ils ne renouent pas avec la tradition du théâtre engagé « sous condition de la politique » (contrairement à la démarche documentaire classique) et s'inscrivent tout à fait dans ce « théâtre de l'indéfinition »³ propre à la période post-dictatoriale, qui porte une force de dissensus (par l'assomption du conflit) sans orienter politiquement la réception. Dans la mouvance de ce que Beatriz Sarlo appelle le « tournant subjectif » dans la littérature argentine⁴, le questionnement du passé pendant la post-dictature semble ne pouvoir trouver sa voie que dans les sillons de l'intime et les sentiers de l'histoire personnelle. Le théâtre documentaire devient alors « théâtre testimonial », selon le terme proposé par Vivi Tellas, se faisant ainsi l'écho de « l'Ère du témoin »⁵ qui a gagné la société, les arts et une part des sciences sociales au fil du XX^e siècle, comme l'a montré Annette Wiewiorka⁶.

¹ Lola Arias dans un reportage de la chaîne de télévision *Télam*, «*Mi vida después: seis actores nacidos en los 70 cuentan la relación con su padre*», 6 octobre 2012, en ligne sur la chaîne youtube de *Télam*, consulté le 19 juin 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=7qIEelZoRhI>.

² Voir Erwin Piscator, « Le drame documentaire », in *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, et Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs, ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

³ Nina Jambrina, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, op.cit., p. 432. Voir le chapitre 9.

⁴ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005.

⁵ Annette Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

⁶ Sur l'attention nouvelle accordée aux témoins et aux sujets dans les sciences humaines suite au « tournant compréhensif », voir aussi le chapitre 4 et Gêrôme Truc, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en

Ainsi, lorsque Lola Arias est invitée par Vivi Tellas à élaborer un biodrame, elle ne part pas en quête de documents, mais d'abord de témoins et d'histoires à raconter. Cette médiation du sujet par rapport à l'histoire est par ailleurs mise en abîme par un témoignage à double fond, puisqu'elle ne veut pas mettre en scène des témoins directs de l'époque dictatoriale, mais des personnes de sa génération (nés entre le début des années 1970 et le début des années 1980) qui vont enquêter sur leur histoire familiale pour raconter à la fois la vie de leurs parents, mais aussi leur propre histoire de jeunes à la recherche de réponses.

Me apareció la idea de hacer una obra sobre mi generación [...] y empecé a buscar historias de otras personas que pudieran contar historias de sus padres, y así contar cómo había sido nuestra infancia y cómo nosotros pensábamos el pasado, qué cosas nos contaron del pasado, qué cosas sabemos, qué cosas se fueron quedando en los álbumes familiares. La historia es mucho más sobre cómo nuestra generación reconstruye el pasado que sobre el pasado mismo.¹

Mi vida después duplique ainsi la démarche testimoniale des biodrames en superposant deux récits et en passant doublement l'histoire sous le prisme du sujet. En présentant des témoins indirects de l'histoire racontée, la pièce s'écarte en partie d'un effet de réalité brute et assume l'aspect construit du récit de vie, ainsi que sa dimension nécessairement fragmentaire, partielle et partielle. Pour dresser ce double portrait générationnel, l'artiste sélectionne en amont ses comédiens-personnages de manière à ce que les six arcs biographiques présentés sur scène soient un échantillon paradigmatique de la société argentine, et que l'intime s'ouvre au social à travers cet entrecroisement polyphonique de trames familiales singulières. Autrement dit, partir des albums de famille, pour créer un album de la société, comme l'explique Lola Arias :

Encontrar a los protagonistas de la obra fue difícil. Yo buscaba un grupo de actores cuyas historias contrastaran entre sí y armaran el álbum de una época. No quería hacer una obra sólo con hijos de militantes de izquierda, ni usar a los intérpretes para decirle al público lo que el público ya sabía. Finalmente elegí un grupo de seis actores cuyos padres y madres representaban figuras arquetípicas de la época: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto.²

Dans l'idée qu'il ne s'agit pas d'expliquer au public ce qu'il sait déjà (puisque en 2009, les politiques mémorielles et les procès en cours ont largement contribué à médiatiser les crimes de la dictature qu'avait déjà révélés le rapport de la CONADEP en 1984), on voit bien la resémantisation d'un théâtre documentaire qui n'est plus envisagé comme un instrument de dévoilement de la vérité, mais travaille plutôt au rapport subjectif que l'on peut avoir vis-à-vis de ce passé commun. Autrement dit, la question n'est pas tant ce qu'il s'est passé pendant la dictature, mais comment l'assumer, vivre

sociologie », *op.cit.*

¹ Lola Arias dans un reportage de la *TV Pública Argentina*, «Visión Siete: *Mi vida después*», en ligne sur la chaîne Youtube de la *TV Pública Argentina*, <https://www.youtube.com/watch?v=gW0q-0swHSc>, consulté le 19 juin 2019.

² Lola Arias, «Doble de riesgo», *op.cit.*, p. 10.

avec et faire-famille ou faire-société après cela (comme le suggère le titre, « Ma vie après »). Suite à plus d'une quarantaine d'entretiens filmés avec des comédiens auxquels elle avait demandé d'apporter un objet ayant appartenu à leurs parents, Lola Arias arrête son choix sur six d'entre eux : Mariano Speratti dont le père, journaliste automobile, était un militant des Jeunesses Péronistes, disparu sous la dictature ; Vanina Falco, fille d'un policier des Services Secrets aujourd'hui en prison pour l'appropriation d'un bébé né à la ESMA¹, Juan Cabandié (frère adoptif donc de Vanina), devenu le « *nieto recuperado n°77* » (selon la terminologie utilisée par les *Abuelas de Plaza de Mayo*) en 2004 quand il découvre sa véritable identité ; Blas Arrese Igor dont le père était curé pendant la dictature, avant d'abandonner la soutane pour se marier et avoir six enfants ; Carla Crespo, fille d'un militant de l'ERP (*Ejército Revolucionario del Pueblo*, un mouvement de guérilla marxiste), mort pendant l'attaque de Monte Chingolo² ; Liza Casullo, dont les parents Nicolás Casullo et Ana Amado sont deux intellectuels de renom, exilés au Mexique pendant les années de plomb ; et Pablo Lugones, lointain descendant de l'écrivain Leopoldo Lugones et dont les parents, modestes employés de classe moyenne, ont traversé la dictature sans s'intéresser à la politique.

Avant même de commencer à passer les histoires familiales sur le plateau pour agencer le portrait générationnel, les comédiens ont dû effectuer tout un travail de recherches en fouillant dans les archives familiales, en interrogeant leurs proches et en menant une véritable enquête sur le passé, sous forme de quête identitaire et familiale, ce qui inscrit déjà le biodrame en devenir dans une démarche de liaison : « *Los hijos eran los detectives de sus propios padres* », écrit Lola Arias, « *hurgaban en los álbumes familiares en busca de pistas, signos, rastros que explicaran secretos o fueran indicios de episodios futuros* »³. En marge de la scène, dans ce processus de gestation de la pièce par l'investigation familiale, il y a donc déjà une forme de rupture du « tabou de l'affrontement », selon le concept de Drucaroff, par la confrontation au passé familial, qui parfois ne se fait pas sans heurts. « *Me encontré con un terreno muy fangoso, con mucha reticencia, con mucha duda, con muchas contradicciones, de parte de la gente a la que yo presionaba para tener más datos de la verdad* »⁴, raconte Vanina Falco. Or ce difficile travail d'enquête est tout de même facilité, ou légitimé, par le prétexte du projet théâtral : « *ellos [...] tuvieron que ir, buscar fotos, hacer las preguntas que siempre quisieron hacer o que quizás*

¹ Comme nous avons eu l'occasion de le dire à plusieurs reprises, la ESMA est le principal camp de concentration du pays, situé en plein cœur de la capitale, dans le quartier de Núñez.

² L'attaque de Monte Chingolo, le 23 décembre 1975, est la dernière action d'éclat de l'ERP avant son écrasement par la dictature. Les militant(e)s attaquèrent alors le dépôt de munitions de Monte Chingolo pour prendre treize tonnes d'armes, mais l'opération tourna au fiasco car un militaire infiltré dans les rangs de l'ERP avait pu en informer les autorités qui les attendaient et ont décimé les assaillants.

³ Lola Arias, « Doble de riesgo », *op.cit.*, p. 10.

⁴ Vanina Falco dans le reportage de *Télam*, « *Mi vida después: seis actores nacidos en los 70 cuentan la relación con su padre* », *op.cit.*

la obra les habilitaba hacer»¹, suggère Lola Arias. Néanmoins, cette remontée dans le passé familial est aussi un investissement émotionnel et une prise de risque forte pour les comédiens, d'autant plus quand leur histoire est émaillée d'événements traumatiques dont il est difficile de parler et de se saisir. En ce sens, dès le départ, cette démarche d'enquête s'écarte de la recherche documentaire distanciée et objective, pour s'affirmer comme une herméneutique familiale aux accents cathartiques, comme le relate Carla Crespo :

Hubo toda una primera etapa de salto al vacío: una mezcla de ensayos con empezar a digerir el material transformándolo en algo teatral. No estuvo dado de antemano [...]. Todo este primer momento "humano" fue muy importante.²

Le processus de création, depuis les premières recherches jusqu'aux improvisations à partir du matériau biographique, est d'abord un travail d'assimilation personnelle de ces histoires, comparable en un sens à la dynamique du deuil (et Carla Crespo parle d'ailleurs de « digestion », c'est-à-dire de métabolisation et de transfiguration du réel). En amont du spectacle, le théâtre se fait catharsis par un double mouvement d'assomption progressive par les comédiens de leur histoire familiale, et de transformation des faits bruts en matière théâtrale. En ce sens, il s'agit à la fois d'une dynamique centripète d'appropriation du passé, et centrifuge de distanciation vis-à-vis de celui-ci pour en faire un récit dramatique, c'est-à-dire un signifiant ouvert, allant au-delà des traumatismes familiaux et de la personne qui le porte. Ainsi Lola Arias raconte ce passage du psychodrame³ au biodrame, au fil des répétitions :

Al principio los ensayos eran como un grupo de terapia experimental en el que el terapeuta-director daba consignas como: "Vístase con una prenda de su padre y reconstruya su muerte usando a sus compañeros", "Haga su árbol genealógico en forma de coreografía", "Filme el exilio de sus padres como una película de género, un melodrama, un policial, un film de ciencia ficción". En el proceso mismo de trabajo las historias – a veces dolorosas o traumáticas – se fueron convirtiendo en un material literario, y a lo largo de los ensayos los actores fueron tomando distancia, hasta que pudieron ver sus propias vidas como si fueran ajenas.⁴

Carla Crespo décrit un processus similaire : «*En los primeros ensayos que eran muy íntimos, había algo catártico que tuvimos que atravesar. Transformar esta experiencia puramente sentimental y emocional en algo teatral, repetible*»⁵. À partir de ce processus cathartique enraciné dans la création collective, Lola Arias a fait un travail « d'artiste-rhapsode » (selon le concept déjà vu de montage

¹ Lola Arias, *ibid.*

² Carla Crespo, *ibid.*

³ Rappelons que le psychodrame est une pratique relativement répandue en Argentine et a notamment été portée par Eduardo Pavlovsky, qui a donné son nom à la *Escuela de Psicodrama Eduardo Pavlovsky* de Buenos Aires.

⁴ Lola Arias, «Doble de riesgo», *op.cit.*, p. 11.

⁵ Carla Crespo dans le reportage de la TV Pública Argentina «Visión Siete: *Mi vida después*», *op.cit.*

rhapsodique, emprunté à Jean-Pierre Sarrazac) pour trouver des « manières de raconter »¹, « sculpter les témoignages »² et agencer le biodrame, de façon à resignifier le matériau biographique, et à le faire passer de l'intime au social, de la chaîne familiale à la connexion avec le public.

B. Un agencement dramatique singulier : le biodrame comme dramaturgie performative du retour

Il est frappant de constater que, tout en tournant en partie le dos à la fiction, l'agencement dramatique de *Mi vida después* s'apparente fortement aux « dramaturgies du retour » que nous avons étudiées dans le chapitre 10. En effet, celles-ci se caractérisent, selon Jean-Pierre Sarrazac, par un retournement du drame qui « secondarise »³ l'action principale et la subordonne à un « métadrame »⁴ depuis lequel on l'examine. Or cette « comparution du passé »⁵ pris dans un « dispositif du retour » à la « dimension policière »⁶, où les personnages se font « enquêteurs »⁷, est exactement l'agencement que choisit Lola Arias pour *Mi vida después*. Les drames de la génération parentale sont reconstitués, commentés et présentés par le métadrame de la génération en scène, à ceci près que les deux niveaux de fictions sont remplacés ici par deux niveaux de réalité, deux temporalités historiques. En ce sens les biodrames – et ceux de Lola Arias tout particulièrement – sont des dramaturgies du retour, au même titre que *Postales argentinas* et *El corte* de Bartís, mais dans lesquelles le drame s'est hybridé avec le réel et la performance. Ce sont des performances du retour, pourrait-on dire, retournant la présence caractéristique des performances en vestiges du passé (et on va voir le rôle des objets comme poétique performative des ruines), tout comme « le dispositif du retour renverse le sens même du drame »⁸, explique Sarrazac. Un exemple extrême de ce retournement de la performance en « performance du retour » nous est offert par Vivi Tellas dans sa pièce *Mi padre vive en una estrella* (2010) dans laquelle elle pose des questions à son père décédé par l'intermédiaire d'un médium qui entre en transe pour la relier au défunt⁹.

¹ «Yo fui escribiendo en los ensayos maneras de contar», déclare Lola Arias dans le reportage de Télam, «*Mi vida después: seis actores nacidos en los 70 cuentan la relación con su padre*», *op.cit.*

² Nous empruntons cette belle image à Denise Cobello, dans son Mémoire de M2 consacré à l'acteur dans les dramaturgies du réel : Denise Cobello, *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation*, Mémoire de M2 sous la direction de Julia Gros de Gasquet, soutenu en juin 2015 à l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle.

³Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op.cit.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹ Vivi Tellas, *Mi padre vive en una estrella*, créée en 2010 à Montevideo en Uruguay. La pièce a ensuite été montée à



Figure 94 - *Mi padre vive en una estrella* de Vivi Tellas dans un jardin à Vicente Lopez dans la province de Buenos Aires en 2017 et au Centro Cultural de España Juan de Salazar à Asunción au Paraguay¹

Pour *Mi vida después*, nous avons vu comment l’investigation gestative de la pièce avait fait des comédiens des « détectives » familiaux. Or à mesure qu’avancent leurs enquêtes, Lola Arias prend conscience que ce métadrame de la recherche du temps perdu est tout aussi important que le passé recomposé, et décide de faire de cet enchâssement histoire racontée/histoire racontante le principe structurant de la pièce. L’avant-drame devient métadrame : c’est l’assomption d’une dramaturgie du retour.

A medida que iba preguntándoles sobre la historia del padre o la madre, yo empezaba a percibir que los hijos poseían un “relato”, una forma particular de contar la vida de sus padres.

A medida que las entrevistas avanzaban, empezaba a formarse en mí una idea: el hijo cree saber todo acerca de sus padres, hasta que en algún momento se da cuenta de que son perfectos desconocidos. Es en ese instante de perplejidad cuando el hijo empieza a escribir la historia de los padres. Yo quería poner en escena esa historia: la historia de los hijos que escriben la historia de sus padres.²

Quel est l’élément central qui fait l’intérêt du métadrame selon ces propos de Lola Arias ? C’est la méconnaissance par les filles et fils de leurs parents. Autrement dit, c’est la carence, l’aspect fragmentaire, l’incomplétude fondamentale de l’histoire enchâssée que montre la méta-histoire de l’enquête. En ce sens, la mécanique de la mise en abîme est la même que celle que Jean-Pierre Sarrazac décrit en termes de « dédramatisation »³, sous l’effet du « dispositif du retour » :

Que faut-il entendre par *dédramatisation* ? Que le retour sur un drame et une catastrophe déjà advenue est aussi un *retournement* du drame. [...] Que c’en est fini de la sacro-sainte progression dramatique et, avec elle, du fameux *continuum* dramatique. Que la notion même de conflit central ou, pour reprendre le vocabulaire hégélien, de « grande collision dramatique » est elle-même révolue, cédant la place à une série discontinue de micro-conflits plus ou moins reliés les uns aux autres.⁴

Buenos Aires et dans plusieurs festivals internationaux avec à chaque fois une médium locale.

¹ Sources : page Facebook *Biodrama* et *La Nación*.

² Lola Arias, «Doble de riesgo», *op.cit.*, p. 10.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op.cit.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 42-43.

Porte ouverte vers une dramaturgie fragmentaire, dans *Mi vida después* aussi, le mécanisme du retour sert de point d'appui à un agencement dramatique discontinu fait de micro-tableaux, de bribes de récits et d'évocations lacunaires ; et nous verrons que l'on retrouve les principales figures de la « dédramatisation » pointées par Sarrazac (à savoir l'interruption, l'anticipation, la rétrospection, la répétition-variation et l'optation) au fil de l'analyse de la pièce. Ces procédés qui font basculer, selon Sarrazac, le « drame-*dans-la-vie* » classique vers le « drame-*de-la-vie* »¹ se retrouvent logiquement dans les « biodrames », néologisme qui marque bien l'inscription dans cette dynamique de débordement de la forme dramatique. Outre le « changement de mesure »² du fait de l'ambition de « rendre compte d'une vie dans son entier »³, les biodrames débordent également vers le réel, non pas seulement par leur fable biographique (en amont de la pièce), mais aussi par la présentification constante de ce réel sur la scène, grâce à un dispositif intermédial et à une théâtralité hautement performative où la présence de fragments de réel (témoins, objets, photos, souvenirs, etc.) est fondamentale. Mais l'intermédialité n'est pas seulement un vecteur du réel, c'est aussi une manière de le « secondariser » par rapport à l'acte de monstration de ce réel, de le passer par un filtre qui le met à distance. La réalité ne fait plus irruption sur la scène (comme dans les esthétiques du risque), elle y est convoquée. Autrement dit, le jeu intermédial est une forme de méta-performance qui transforme les dramaturgies du réel en « performance du retour » (et en ce sens, même *Mi padre es una estrella*, aussi extrême que soit le dispositif, travaille aussi sur l'intermédialité à travers la transe médiumnique). À l'instar du glissement du drame-*dans-la-vie* au drame-*de-la-vie*, on passe d'une performance-*dans-la-vie* à une performance-*de-la-vie*, d'une performance-*dans-le-drame* à un drame performatif, où les divers modes de présentification du réel sont mis au service de l'agencement dramatique.

Dans *Mi vida después* l'enchâssement du récit est mis en scène par une fiction-cadre dès la première scène, présentée comme un « prologue » dans l'édition de cette pièce-paysage qui s'organise en chapitres, puis en tableaux (agrémentés de multiples photos), tel un album de famille réticulaire.

Prólogo

Cae ropa del techo sobre el escenario vacío. Entre las prendas, cae también Liza y queda cubierta por la montaña de ropa. Se levanta, saca un jean del montón y camina hacia adelante con las manos en los bolsillos.

Liza: Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después, encuentro un pantalón Lee de los setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado.

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 67.

En una avenida, me encuentro con mis padres cuando eran jóvenes. Yo joven y ellos jóvenes nos vamos a dar un paseo en moto por Buenos Aires. Mi padre adelante, después mi madre y detrás yo, agarrada de su cintura con el viento golpeándome tan fuerte como si quisiera borrarla la cara.

*Se prende un ventilador que revuelve el pelo de Liza. Liza toca la guitarra eléctrica. Entran todos los demás y se ponen a revolver la ropa, a probársela, y poco a poco, empiezan a revolearla por el aire.*¹

Ce prologue met en scène le mécanisme rétrospectif à la base du biodrame à travers une projection imaginaire : Liza se promenant à moto avec ses parents dans le Buenos Aires des années 1970-1980. Le récit fantasmagorique dramatise le retour vers le passé, tel un parcours initiatique, et met en place le métadrame comme un voyage dans le temps, qui n'est pas sans rappeler le principe du film de science-fiction américain *Retour vers le futur*², sorti en 1985, qui a fortement marqué la culture-pop collective de cette génération dans le monde entier. Autrement dit, c'est la fiction qui introduit le réel, dans un dispositif dramatique hybride qui oscille constamment entre ces deux pôles. Dans ce passé imaginaire, comme dans la saga américaine, le fossé générationnel se trouve résorbé par une coïncidence d'âge entre les enfants et les parents, qui incarne la liaison établie entre le présent et le passé. Les comédiens se posent en conteurs de leurs géniteurs, mais aussi en leur doubles, à partir d'une superposition temporelle et identitaire que l'on retrouve tout au long de la pièce dans un certain nombre de jeux de mise en scène (étant entendu que pour ce genre de drame performatif, la dramaturgie est inextricablement liée au plateau). Le premier, véritable métaphore filée apportant un fil thématique et esthétique à l'ensemble du spectacle, est l'usage des vêtements des parents. En se plaçant derrière le jean de sa mère, Liza incarne le parallélisme entre les deux générations et déclenche le mécanisme du métadrame. Au fil de la pièce, les comédiens revêtent ainsi à plusieurs reprises les habits de leurs parents dans une « mise à la place de », « mise dans les chaussures de », qui traduit cet étrange jeu de présentation-représentation, entre le réel et la fiction, les personnages et les personnes, le présent et le passé. Le jeu temporel est accentué par le fait qu'il s'agit là en outre du retournement d'un jeu de l'enfance classique, où l'on se déguise avec les habits des parents pour jouer aux adultes et se projeter dans le futur par l'imaginaire, comme l'évoque en une phrase Liza (selon cette capacité d'évocation synthétique caractéristique des textes de Lola Arias), et comme l'explique plus amplement cette dernière :

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 21.

² *Retour vers le futur* (*Back to the future*) est un film de Robert Zemeckis sorti en 1985, racontant le voyage dans le passé d'un adolescent qui y retrouve ses parents alors eux-mêmes adolescents. Suivi de *Retour vers le futur 2* (1989), puis *Retour vers le futur 3* (1990), ainsi que d'une batterie de jeux-vidéos et de produits culturels dérivés, cette saga est un véritable phénomène générationnel des années 1980-1990 et imprègne profondément les imaginaires et la culture-pop. Il nous semble donc signifiant que le récit générationnel proposé par Lola Arias se place sous les auspices du voyage dans le temps et de la rencontre avec les parents rajeunis au rang d'alter-ego, ce qui évoque immédiatement cette référence populaire aux spectateurs de la même génération.

Hay una foto mía en la que debo tener nueve o diez años. Estoy vestida con la ropa de mi madre, tengo sus anteojos de leer y un diario en la mano. En esa foto estoy actuando de mi madre y representando mi futuro al mismo tiempo. Soy una lectora, una intelectual: tengo el ceño fruncido, en un gesto de concentración extrema completamente posado. Siempre que miro esa foto me parece que mi madre y yo estamos superpuestas en la imagen, como si dos generaciones se encontraran, como si ella y yo fuéramos la misma persona en algún extraño pliegue del tiempo.

Supongo que todo el mundo tiene una foto con la ropa de su padre o su madre en su álbum de infancia. Supongo también que la obra parte de esa voluntad infantil de representar a los progenitores.¹

Le jeu dramatique enfantin de projection est retourné en métadrame rétrospectif de l'âge adulte, mais le médium de ce saut temporel (les vêtements) reste le même. La présence continue sur la scène de tas de vêtements dans lesquels les comédiens fouillent ou qu'ils se lancent dans des batailles de textiles rappelle la mise en scène du désordre dans « l'esthétique du *quilombo* » des réalistes du quotidien, mais métaphorise surtout le processus de recherche sur le passé et de surgissement des souvenirs. Les jeux avec les vêtements formant une couche sédimentaire sur la scène rappellent l'activité d'un chantier archéologique : ils symbolisent et incarnent le travail de fouille et d'affrontement avec le passé, d'où l'importance aussi des batailles et du vêtement comme projectile².



Figure 95 - Mi vida después : irruption de Liza Casullo dans le prologue et bataille de vêtement³

Le prologue révèle également l'importance de la musique jouée par les comédiens sur scène (ici Liza Casullo à la guitare⁴) en tant que liant dramatique (ou plutôt métadramatique) et véhicule du voyage dans le passé. Le motif de la moto à voyager dans le temps revient d'ailleurs à la fin du premier

¹ Lola Arias, «Doble de riesgo», *op.cit.*, p. 9.

² En ce sens, les batailles de textile sont la dramatisation de ce que Drucaroff appelle la dissolution ou l'effacement du tabou de l'affrontement.

³ Photos : Lorena Fernández. En l'absence d'indications contraires, les photos de *Mi vida después* sont de Lorena Fernández.

⁴ Liza Casullo est d'ailleurs avant tout musicienne et chanteuse.

chapitre, dans un tableau intitulé « science-fiction » (ce qui rappelle le mécanisme de l'anticipation rétrospective dans *Postales argentinas* ou dans *Retour vers le futur*) dans lequel Liza chante une chanson¹ ayant pour fonction de rythmer le spectacle, d'accompagner les changements nécessaires à la transition au chapitre 2, mais aussi d'encadrer toujours le réel dans une métafiction liante établissant le pont entre le passé et le présent.

Liza toca la guitarra y canta.

Liza:

Como en un film de ciencia ficción
me subo a una moto hacia el pasado.
En una ciudad que ya no existe
encuentro a mis padres,
que son tan jóvenes como yo.

Mi padre con el pelo largo,
mi madre riéndose,
y yo.

Jóvenes se besan,
en la puerta de un bar,
leo "revolución o muerte"
escrito en una pared,
pasan nenas y soldados,
hay carteles levantados,
ladra un perro en una esquina,
va avanzando una multitud.

Mientras la moto aumenta la
velocidad.

[...]

*Mientras tanto los actores suben la pantalla, mueven objetos, limpian el escenario, se cambian de ropa.*²

Tandis que le refrain dispose la réunion générationnelle par un rejet au dernier vers («y yo»), la deuxième strophe dresse un portrait d'époque fragmentaire par quelques touches de couleurs surannées, à la croisée du quotidien (le bar, les amoureux, le chien) et du politique (les espoirs révolutionnaires, le poids de l'armée, les mouvements de masse), à la manière de ce que fait l'ensemble du spectacle.

¹ Musique et chanson ont été composées par Ulises Conti, Lola Arias et Liza Casullo.

² Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 36.

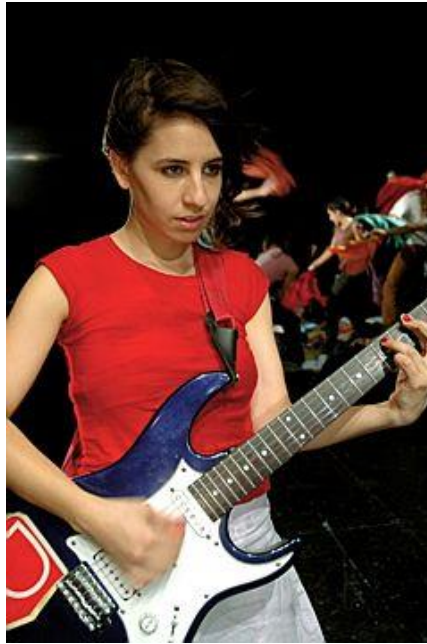


Figure 96 – Mi vida después : Liza Cazullo à la guitare¹

Une fois le cadre métadramatique posé, la comparution du passé sur la scène se fait selon trois modalités principales, la plupart du temps imbriquées : le récit (sur lequel met l'accent le chapitre 1 : «*el día en que nació*»²), la représentation ou le «*remake*» (selon le titre du chapitre 2³) et la monstration d'éléments fonctionnant comme des résidus du réel (au cœur du chapitre 3, intitulé «*Lo que me queda*»⁴). Ainsi, les comédiens sont d'abord des conteurs qui livrent le récit de leur histoire familiale, tournés face au public, dans un style dépouillé, avec une tonalité la plus neutre possible, parfois placés derrière un micro en pied rappelant le dispositif d'une conférence. Cet agencement rompt toute illusion dramatique et maximise l'effet de réel, ou plutôt l'effet d'authenticité de ce théâtre testimonial, tout en créant une autre illusion : celle d'une véracité de la parole brute. Pourtant, pour donner aux récits leur caractère incisif, au dépouillement percutant, il y a tout un travail d'élaboration littéraire ciselé par Lola Arias. De même, l'apparente neutralité de l'acteur-témoin est le fruit d'un véritable travail de détachement émotionnel engageant toute la maîtrise de l'acteur. Car pour ne pas tomber dans le mélodrame obscène, le récit intime doit se départir de toute expressivité sentimentale et s'en tenir à la force des mots et du dispositif biodramatique, déjà très saisissants. Dans son étude sur le jeu d'acteur dans les dramaturgies du réel argentines, Denise Cobello parle «*d'acteur-rhapsode*» pour désigner cette capacité à passer au neutre les affects pour s'effacer derrière le récit et assumer une position intermédiaire entre le conteur épique distancié et le témoin pris dans le flux des événements racontés :

¹ Source : *Alternativa Teatral*.

² Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

L'acteur d'Arias se rapproche de la figure du « rhapsode » car il ne laisse pas échapper les émotions surgies de l'histoire qu'il vient nous raconter. Au lieu d'incarner les émotions engendrées par le texte, il ne fait, tout au contraire, que les contenir.¹

Or pour Denise Cobello, cette force de contention des affects est une des caractéristiques de ce qu'elle appelle « l'acteur-document », par opposition au simple témoin documentaire, dans la mesure où sa parole est un témoignage sculpté depuis son expérience du jeu et ses capacités expressives, ou plutôt intensives ici (dans la lignée encore du théâtre d'intensités de Bartís)².

Ce travail sur la présence de l'acteur qui est convoqué pour jouer son propre rôle dans une pièce de théâtre documentaire, consiste plutôt en une rétention des émotions, un contrôle de toute sorte d'exagérations, de débordements de l'activité musculaire et nerveuse. Cela peut donner l'impression d'un travail qui ressemblerait à celui d'un non-comédien. Cependant, l'acteur qui expose sa présence dans les pièces du théâtre du réel pour témoigner de sa propre vie, a quelque chose de plus. Il ajoute inévitablement un élément à son pur être dans-le-monde. Il sait gérer sa présence. [...] Alors il rajoute un travail invisible aux yeux des spectateurs, une espèce de force continue, intime, dont la pulsion n'est presque pas perceptible. Il gère son image, son énergie, sa voix et son corps. Il s'agit d'un phénomène de rayonnement en expansion ou rétraction minimale qui provoquerait nécessairement une résonance profonde chez le spectateur.³

Dans *Mi vida después*, cette extrême contention émotionnelle grâce à laquelle l'intime n'est pas exhibé mais mis en récit, est compensée par des moments d'évacuation cathartique pour les comédiens (notamment après un passage très fort), à travers le défolement par la musique ou l'exercice physique (quand ils courent sur la scène et se battent avec les vêtements par exemple). La scène où l'on voit le mieux cette dialectique entre rétention des affects dans le récit et relâchement du trop-plein d'émotions par d'autres modes d'expression est sans doute « *La última carta* » dans le chapitre 3. Carla Crespo y présente, lit et commente, la dernière lettre envoyée par son père (militant de l'ERP) à sa mère avant l'attaque de Monte Chingolo où il est abattu. Cette dernière missive est particulièrement émouvante car il y évoque l'enfant à naître du jeune couple (Carla Crespo) et témoigne d'une affection paternelle que la comédienne n'a jamais pu connaître directement. Par cette lettre, le père disparu gagne une épaisseur intime, psychologique et personnelle bouleversante qui comble un vide en même temps que l'absence est rendue plus palpable encore.

Carla: Esta carta se la escribió mi papá a mi mamá antes de ir a Monte Chingolo. Estuvo escondida veinte años adentro de una muñeca de trapo. Un día, yo quise leerla y con mi tía descuartizamos muñecas hasta que la encontramos.

¹ Denise Cobello, *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation*, op.cit., p. 71.

² Il nous semble néanmoins que le concept d'« acteur-document » élaboré par Denise Cobello n'a pas vocation à se circonscrire aux comédiens ayant nécessairement une longue expérience du plateau avant le travail biodramatique. Des non-acteurs travaillant pendant de longs mois, voire des années, à l'élaboration d'un biodrame qu'ils jouent ensuite plusieurs dizaines de fois peuvent aussi acquérir cette compétence de jeu, comme c'est de toute évidence le cas des six vétérans de la guerre des Malouines mis en scène dans *Campo minado* de Lola Arias, créé en 2016.

³ Denise Cobello, *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation*, op.cit., p. 101.

“Mi querida compañera: hace casi un mes que no nos vemos. Es la primera vez que nos separamos tanto tiempo. Realmente te extraño. ¿Cómo anda nuestro chiquito? ¿Qué sentís? Decime si se mueve...”

Yo estoy en la panza de mi madre.

“[...] Cuando me contestes, háblame de vos y del changuito, no sabés las ganas que tengo de verlo correr, hablar (¿falta mucho para eso, no?)...”

El changuito soy yo.

“[...] Mi querida mamitol, te dejo hasta dentro de pocos días. Un gran abrazo y besos para vos y nuestro chiquito.

Con un beso revolucionario me despido. Chau petisa. Te extraño. ¡Viva la guerra del pueblo!”

Mi papá se murió cuatro meses antes de que naciera yo. Tenía veintiséis años.¹

C’est un moment d’une intensité profonde, très fort émotionnellement pour le public comme pour la comédienne, qui doit veiller à le mettre à distance par la neutralité de sa posture et du timbre de sa voix, afin de ne pas faire basculer le fil de la théâtralité vers le *pathos* larmoyant, et maintenir le fragile équilibre entre la puissance émotionnelle et la distance réflexive. Une fois la lecture et le commentaire terminés, Carla Crespo s’assoit à la batterie et bat rageusement du tambour comme un exutoire, ce qui permet également au public de relâcher la tension de la scène.



Figure 97 - Mi vida después : Carla Crespo courant entre les vêtements et jouant à la batterie²

Tout comme dans cette scène les commentaires de Carla accompagnent la lecture de la lettre et recréent une sorte de dialogue impossible entre le père et la fille, le passé et le présent, les récits des comédiens s’appuient toujours sur l’hybridation des discours avec d’autres modes de convocation du passé. Tout le premier chapitre, par exemple, est construit à partir d’un dispositif scénique trifocal : pour chaque tableau, il y a le comédien-conteur protagoniste face au public d’un côté, d’autres

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 59-60.

² Photos : Lorena Fernández.

comédiens-manipulateurs derrière une table avec une caméra permettant de projeter des photos ou des objets à l'autre extrémité de la scène, et au centre, en toile de fond, un grand écran avec la projection.



Figure 98 - Mariano Speratti et Liza Casullo dans *Mi vida después*¹

Dans les deux photos ci-dessus, on peut voir Mariano Speratti présenter une petite voiture que lui avait offerte son père quand il avait trois ans (manipulée par Liza Casullo depuis la console), puis Liza commentant la photo de mariage de ses parents. Le récit se construit ainsi en interaction avec d'autres éléments dont il ne peut être amputé sans perdre une grande partie de son sens ou de son efficacité, si bien que l'édition de la pièce reproduit un grand nombre de photographies pour accompagner une lecture interactive. La publication tente d'intégrer ainsi une forme d'intermédialité malgré les limites de l'objet livre, pour suppléer aux carences accrues du texte, dans le cadre d'un drame performatif. Voici par exemple comment se présente le tableau «*Fotos de infancia*», dans lequel Vanina introduit son histoire familiale par le biais du commentaire d'un album de photos :

¹ Photos : Lorena Fernández.

FOTOS DE INFANCIA



Baja una pantalla en el medio del escenario y se proyectan fotos de Vanina desde la mesa de trabajo. En escena, Blas manipula las fotos, escribe sobre ellas, las corta con una tijera.

Vanina: Este es el álbum de las fotos de mi infancia.

1976. Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Tienen cara de policías, bigotes de policías, actitud de policías. Mi padre nunca usaba uniforme porque era policía de inteligencia y andaba encubierto. Y debajo de todo estoy yo, detrás de mi torta de cumpleaños con una rara línea que me corta la cabeza.



1978. Yo a los tres años mirando cómo mi madre baña a mi hermano. En la foto se puede ver que yo estoy feliz pero confundida. No entiendo bien de dónde vino mi hermano porque no recuerdo haber visto a mi mamá embarazada.

1980. Yo y mi hermano abrazados. Él es la persona que más quiero de mi familia. Siempre fuimos muy parecidos: ojos verdes, pelo marrón, y hasta la misma sonrisa, pero hace diez años nos enteramos de que no somos hermanos de sangre.



1982. Yo disfrazada de Mujer Maravilla. La idea fue de mi padre y gané el concurso de disfraces. Tengo la vincha, el cinturón y la capa con estrellas. Pero como no teníamos plata para las botas rojas de superhéroe, me pusieron unas medias rojas de toalla.

1983. Mi padre y yo en un trampolín. Siempre que miro esta foto me pregunto por qué él se pone del lado más seguro y me deja a mí en el borde. Parece que yo estuviera a punto de caer.



Figure 99 - «Fotos de infancia» : publication intermédiaire de *Mi vida después*¹

Tout en suivant une ligne chronologique, le récit de Vanina rappelle les « drames à stations », selon la terminologie de Sarrazac, dans lesquels la quête identitaire prend la forme du pèlerinage en plusieurs étapes : « l'échelonnement des stations permet de concentrer sur quelques moments cruciaux le déroulement épique d'une vie »². Le commentaire de la troisième photo (celle de 1978) est en ce sens exemplaire puisque le secret de famille fondamental de l'histoire de Vanina (à savoir le fait que son frère est un bébé volé par son père à des militants assassinés) n'est pas l'objet d'un récit circonstancié, mais est d'abord suggéré (avec la force de frappe laconique typique de l'écriture de Lola Arias) à partir d'un détail de la photo, à savoir le regard supposément étonné que porte la petite-fille sur le nouveau venu de nulle part. À l'instar de ce tableau, tous les récits familiaux suivent une trame qui n'est pas seulement discursive, mais intermédiaire. Cette hybridation entre le témoignage et les résidus du réel permet d'articuler subtilement l'intime et le social, mais vertèbre surtout l'ossature singulière et discontinue de ce drame du retour performatif. La performance rétrospective vient ici parfaitement se couler dans le moule du drame à stations dont l'intention « est bel et bien d'arrêter le

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 24-25.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, op.cit., p. 136.

temps dramatique, d'exercer une force contraire à celle de l'avancée de l'action avec l'objectif de créer un nouveau présent dramatique, une sorte de "plus-que-présent" qui soit un alliage de présent, de passé et de futur »¹. Or ce « plus-que-présent » trans-temporel définit bien la théâtralité spécifique des biodrames où l'évocation du passé ne prend corps que dans des résidus du réel qui eux, sont toujours bien présents.

En ce sens, la mise en scène de ces éléments fonctionnant comme des « citations de réel »², selon l'expression d'Oscar Cornago, rappelle la poétique des ruines que l'on a pu observer dans certaines dramaturgies du retour, notamment dans *Postales argentinas* de Bartís. Le recours massif à l'interpolation plagiaire était, dans cette pièce, le ressort essentiel d'un jeu avec les vestiges de la littérature pour créer un patchwork dramatique fragmentaire. De même, dans les biodrames, ce sont les « citations du réel » qui jouent ce rôle de maillage kaléidoscopique entre le présent et le passé, pour constituer une poétique performative des ruines. Ainsi, la présence des résidus du réel sur la scène sert à la fois à créer un effet d'authenticité, à vertébrer une dramaturgie fragmentaire, et à incarner le mécanisme du retour depuis leur condition de vestige. Mais elle a aussi une dimension symbolique à l'aune de l'histoire politique argentine. Car ce geste de présentification du passé – et parfois très concrètement des victimes de la dictature, comme dans le cas des pères de Carla et Mariano – vient conjurer, d'une certaine manière, la flétrissure sociale que représentent les 30 000 disparus, puis le pacte de l'oubli, comme l'explique Lola Arias : «[...] *la carta, la foto son lo único que queda cuando justamente lo que hizo la historia es borrar las huellas, hacer desaparecer los cuerpos, quemar los documentos*»³. On retrouve là l'un des enjeux spécifiquement argentins du tournant performatif, qui touche par ailleurs l'ensemble du théâtre occidental. Cette nécessité de présentifier ce qui a été nié, occulté et annihilé se retrouve même quand il ne reste plus de vestige du réel à importer sur la scène. Ainsi, lorsque Carla Crespo raconte qu'après des années d'incertitude, elle a pu savoir, grâce à des analyses ADN, dans quelle fosse commune se trouvait le corps de son père, les comédiens tracent à la craie la délimitation à taille réelle de cette fosse pour l'incarner concrètement sur la scène, la faire passer de l'abstraction du chiffre à la tangibilité de la présence. Jusqu'à la fin de la pièce, cette marque au sol reste ensuite imprimée sur le plateau, rectangle noir matérialisant l'indéfectible et paradoxale présence de la disparition et des stigmates du passé, dans la vie de Carla, mais aussi dans toute l'Argentine de post-dictature :

Carla: [...] A los muertos de Monte Chingolo les cortaron las manos para poder identificar los cuerpos. Pero como era verano, hacía mucho calor, más de 30 grados, las manos se pudrieron y los

¹ *Ibid.*, p. 148.

² Óscar Cornago, «Biodrama: sobre la vida de las personas», *op.cit.*, p. 18.

³ Lola Arias dans un entretien avec Ana Wajszcuk, «El teatro debe ser un arte vivo», *La Nación*, 6 juin 2009.

militares no pudieron saber quiénes eran los guerrilleros. Si lo hubieran sabido, habrían ido a buscar a mi mamá que estaba embarazada de mí. O sea que gracias a que las manos de mi padre se pudrieron, mi mamá y yo estamos vivas.

A los más de cincuenta cuerpos ya sin manos los enterraron en una fosa común en el cementerio de Avellaneda. Es un rectángulo de pasto de 4,50 metros por 5 metros.

Liza camina usando sus pasos para medir el espacio. Mariano marca con una tiza el lugar aproximado del escenario que ocupa la fosa común. Carla mira el cuadrado.

Hace seis años me hice los análisis de ADN para saber si mi papá está enterrado en ese lugar. Hace poco me dieron los resultados y ahora sé que él está ahí.¹



Figure 100 - Mi vida después : la fosse commune tracée à la craie²

Cependant, malgré la charge émotionnelle forte vis-à-vis de ce que présentent les citations du réel, celles-ci ne sont pas pour autant sacralisées. Dans la droite ligne de la désolennisation du théâtre et de toute figure d'autorité, les comédiens n'hésitent pas à intervenir sur les résidus de leur histoire et à profaner ironiquement leur aura de vestige. Ainsi, au tout début du premier chapitre, quand l'écran descend et que Vanina commence à montrer son album de famille, le public, sous le joug de l'effet d'authenticité premier, est surpris quand Blas commence à dessiner au feutre rouge sur les photos, comme s'il profanait un incunable, alors que l'ère du scanner et du numérique a définitivement fait passer les souvenirs photographiques du côté de la reproductibilité technique. Par ce rappel de la condition reproductible de ce que l'on appréhendait d'abord comme un vestige sacré, celui-ci perd son aura première et s'en trouve désacralisé. Cela permet également de désamorcer la potentielle pesanteur émotive de l'évocation, comme lorsque Blas dessine des « moustaches de policier » au père, au grand-père et à l'oncle de Vanina (agents des Services Secrets, impliqués dans la répression), ou qu'il matérialise le regard interloqué de celle-ci sur son petit frère par une ligne discontinue. Cette irrévérence avec laquelle est traité l'album de famille permet non seulement de relâcher quelque peu la tension dramatique (toujours dans le souci de garder le juste équilibre), mais aussi de se l'approprier,

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 44-45.

² Source : captation datant de 2009.

de l'intégrer à une action dramatique dans le présent (par le récit, mais aussi par ces interventions disruptives). Cette réintégration du passé dans le présent par l'interaction ludique des comédiens avec les résidus de réel (et pas seulement leur monstration solennelle) se retrouve également dans les divers jeux d'échelle que permettent l'écran et le rétroprojecteur, comme lorsque Blas se place nez à nez avec la statuette de San Benito qui appartenait à son père et qui semble alors un interlocuteur à taille humaine. L'effet recherché est comique et permet d'établir un rapport distancié et ludique avec les faits présentés, dans la veine de la majorité des dramaturgies de post-dictature.



Figure 101- Mi vida después : Vanina Falco et les photos de son enfance, Blas Arrese Igor et le San Benito de son père¹

La désacralisation passe également par l'hybridation permanente entre le réel et la fiction qui disqualifie l'authenticité de certains éléments (et jette potentiellement le doute sur d'autres), à rebours de l'impression première d'authenticité. Ainsi, pour les « *remakes* » du chapitre 2, les comédiens apparaissent vêtus comme leurs parents – pour « rejouer » ensuite leur histoire –, mais tous ne possédant pas de reliques textiles de leurs géniteurs, ils dévoilent ouvertement un mélange des genres entre la citation du réel et l'illusion théâtrale, les habits parentaux et les costumes de théâtre.

Carla: Mi papá y sus compañeros del ERP no tenían uniforme. Usaban pantalón verde, una camisa verde y, en lugar de borceguías, alpargatas o zapatillas Adidas que eran las que menos resbalaban.

[...]

Mariano: Este es el mameluco original que usaba mi padre para correr carreras. Tiene su nombre bordado en el bolsillo: Horacio Speratti. Mi padre era más bajo que yo, por eso me queda un poco chico.

Blas: La sotana de mi padre se perdió y en el teatro me dieron esta que me queda un poco grande.

Pablo: Mi padre se ponía todos los días un traje como este para ir a trabajar al banco. Supongo que el original se debe haber gastado tanto que ya no existe.²

¹ Source : Lorena Fernández et captation de 2009.

² Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 39.



Figure 102 – Mi vida después : Carla Crespo, Blas Arrese Igor, Liza Casullo et Mariano Speratti vêtus « comme leurs parents »¹

Le passage montre avec humour les paradoxes de l’illusion dramatique qui font que la soutane de théâtre de Blas lui va mieux (et donc incarne plus justement la figure paternelle) que l’authentique combinaison du père de Mariano qui ne peut en enfiler que les bras du fait de sa grande taille. Par cet endossement des vêtements des parents, les comédiens deviennent leurs doublures (leurs «*dobles de riesgo*»² dit Carla Crespo) et rejouent partiellement des moments de leur vie, hybridant la présentation documentaire et la représentation dramatique. Néanmoins, ce glissement du témoignage vers le «*remake*» ne signifie pas vraiment composition d’un personnage car il n’y a pas de recherche vocale ou physique ni de travail d’incarnation, comme le souligne Denise Cobello qui décrit plutôt un «*effet personnage*»³. Il s’agit de dédoubler le récit par une mise en action sur la scène plus que de réellement représenter les parents. Le *remake* est d’ailleurs en général pris en charge par plusieurs comédiens qui figurent la scène plus qu’ils ne la jouent (et Denise Cobello parle alors «*d’acteurs-figurants*»⁴). Par exemple, lorsque Carla évoque l’activité de ses parents dans les rangs de l’ERP, son récit est entrecoupé par les ordres qu’elle donne simultanément, via un mégaphone, à Pablo, Mariano et Blas, comme si elle était une *leader* de l’ERP lors de l’entraînement de ses troupes.

Carla les da órdenes con un megáfono y todos se ponen a correr y a realizar cada ejercicio del entrenamiento.

Carla: Le pregunté a un compañero de mi papá de esa época cómo describiría a mi papá físicamente. Me dijo que su principal característica era “ser flaco”; de hecho le decían el “Flaco”.

150 flexiones de brazos

150 espinales

¹ Source : Lorena Fernández et captation de 2009.

² Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 43.

³ Denise Cobello, *L’acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation*, *op.cit.*, p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

150 abdominales
[...]
Mi madre transportaba armas vestida con tacos y minifalda porque decía que de esa forma nunca la iban a detener.
150 sentadillas
150 estocadas¹

Non seulement Carla interrompt sans cesse son récit pour lancer des ordres, mais elle est entourée constamment des autres comédiens qui lui obéissent et s'entraînent autour d'elle, ce qui crée un contraste dans le rythme et l'organisation des mouvements entre le récit neutre et posé et la préparation physique au combat. Mais on ne peut pas dire que Carla ou les autres comédiens incarnent littéralement les militants de l'ERP : l'action dramatique est de l'ordre de l'infra-représentation et ressort plutôt de la figuration. Celle-ci n'a pas pour objectif de créer l'illusion dramatique, mais d'hybrider le récit avec d'autres modes de convocation du passé qui ne soient pas forcément documentaires (contrairement aux résidus du réel). Cela permet de dynamiser le rythme du spectacle, mais surtout de hacher le récit pour créer constamment des ponts entre le présent racontant et le passé raconté, comme si les paroles avaient le pouvoir performatif (au sens linguistique) de faire surgir l'action. En ce sens, la figuration joue le même rôle de liant temporel que les citations de réel, dans une dramaturgie dont la fragmentation est paradoxalement une clef de liaison.

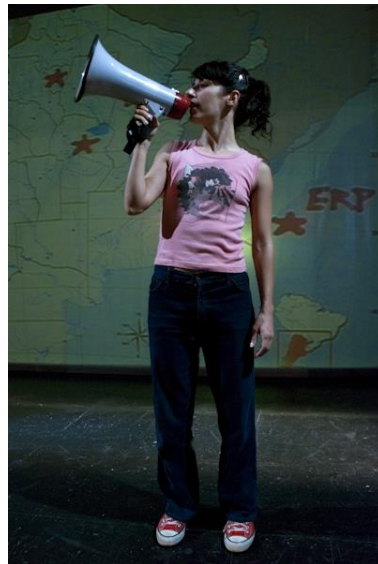


Figure 103 - Mi vida después : Carla Crespo racontant et figurant les entraînements de l'ERP²

Le principe de la doublure entre les comédiens et leurs parents, entre l'énonciation et l'énoncé, s'appuie aussi sur l'intermédialité qui permet un autre mode de figuration du récit et de superposition

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 35.

² Photos : Lorena Fernández.

temporelle et identitaire, notamment par la projection du visage photographié des géniteurs sur les corps de leurs enfants. Le meilleur exemple de ce procédé, utilisé plusieurs fois avec des variantes, est le moment où Liza Casullo commente une photographie de sa mère présentant le journal télévisé, puis « figure » ce moment. Assise à une table, Liza tient devant sa tête une feuille blanche sur laquelle est projeté le visage de sa mère, tandis que sur l'écran du fond, on voit toujours la photo du plateau de télévision et du coprésentateur de la chaîne, si bien que Liza semble incrustée dans une photographie qui prend vie et déborde de l'écran, grâce au jeu intermédial entre la figuration et la projection. Là encore, le dispositif est ludique et l'effet comique garanti quand Liza se tourne vers son collègue de papier glacé pour le saluer et lancer les titres de l'actualité.

Liza: [...] Mi madre a punto de salir al aire en el programa de noticias *Telenoche*. Su compañero, César Mascetti, está tranquilo, imperturbable. Pero en ella podemos ver un gesto de duda, como si no supiera bien qué decir. [...] En el programa, muchas veces tenía que decir noticias distorsionadas por la censura. Yo no sé qué noticias le habrá tocado decir, pero cuando me quiero imaginar busco los diarios de la época y leo los titulares.

Entran Carla y Pablo, visten a Liza con ropas de conductora de TV y la sientan en una silla delante de la pantalla. La cara de la madre de Liza se proyecta sobre la cara de Liza. Liza habla como una conductora de noticiero.

Buenas noches César. Buenas noches país.

Las Fuerzas Armadas asumen el poder, se detuvo al presidente. [...] Un nuevo avance para la humanidad: la nave Viking 1 descendió en Marte y envió fotografías. El derecho de huelga queda suspendido. [...] ¹

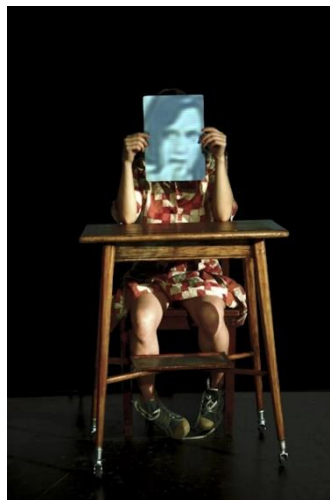


Figure 104 - Mi vida después : Liza Casullo en doublure de sa mère pour présenter le journal télévisé²

Ainsi y a-t-il une imbrication permanente entre les médias, les niveaux de fiction et de réalité et les divers modes de comparution du passé. En ce sens, l'intermédialité permet de constituer une dramaturgie performative du retour kaléidoscopique, qui déconstruit toute illusion positiviste de

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 33.

² Photos : Lorena Fernández.

monstration du réel brut, par la mise en évidence de la machinerie à remonter le temps. Ainsi les comédiens témoins, rhapsodes, conteurs, figurants et doublures sont-ils aussi techniciens, manipulant à la vue de tous les divers éléments du dispositif dramatique – costumes, accessoires, projection, musique, etc. – comme nous avons pu le voir au fil des passages commentés. Cette mise à nu de la dimension processuelle du spectacle place le montage dramatique entre l'autobiographie documentaire et l'autofiction et permet de maintenir une distance dans la réception. En ce sens, quel que soit le degré de véracité et d'intimité de ce qui est raconté, la théâtralité ne tombe jamais dans l'obscène (car l'obscénité est liée au leurre voyeuriste de la transparence). Au contraire, les biodrames assument pleinement les artifices, la dimension construite de toute mise en récit et l'irréductibilité de la fiction sur le plateau, même dans les dramaturgies dites du réel, comme le rappelle Jean-Marie Piemme :

Aussi référentielle que soit une écriture, lorsqu'on l'expose aux oreilles et au regard d'un autre, elle produit un acteur, elle se présente à nous par l'acteur, dans ce non-lieu qu'est la scène, cet espace singulier, déconnecté du poids immédiat du réel [...]. Si le protagoniste d'un fait divers est présent réellement sur scène pour participer à l'exposition théâtrale de son histoire, il devient *ipso facto* l'acteur de lui-même [...]. Extrait de la chaîne des événements quotidiens, promu sur scène, son corps s'inscrit dans une nouvelle chaîne signifiante, dans un dispositif regardant/regardé qui en font un homme en représentation pour le regard et l'écoute de quelqu'un. Autrement dit, le dispositif théâtral en soi, en tant qu'il est un dispositif, et indépendamment des volontés et des intentions, fictionnalise le réel. Ainsi toute mise en théâtre est une mise en fiction.¹

Cette mise en fiction du matériau vital se joue sur la scène par un agencement dramatique ici totalement assumé, mais aussi entre la salle et la scène, par le regard théâtralisant des spectateurs qui créent un « lieu de fiction »², selon l'expression de Josette Féral, c'est-à-dire qui ont conscience de la dimension construite de ce qui leur est proposé, même si l'effet d'authenticité du témoignage agit aussi indéniablement. Denise Cobello parle d'« identification rhapsodique »³ pour qualifier ce processus de réception complexe, pris entre l'empathie provoquée par la dimension testimoniale et le maintien d'une distanciation irréductible. Cette double mise en fiction, depuis la scène et depuis la salle, est aussi ce qui permet de transformer le matériau biographique en signifiant multiple, allant au-delà des histoires intimes, comme nous l'illustrons, dans une précédente publication, à partir d'une anecdote issue de notre propre expérience de réception de la pièce de Lola Arias en 2011 :

[...] la première fois que j'ai vu *Ma vie après*, il y a eu une coupure de courant au milieu de la représentation, mais les acteurs avaient beau expliquer au public qu'on ne pouvait donc pas continuer le spectacle, nous restions assis, persuadés qu'il s'agissait là du déroulement normal de la pièce et d'un artifice, cherchant paradoxalement à produire un effet de réel. J'ai même songé

¹ Jean-Marie Piemme, « Fiction toujours », in *Études Théâtrales* n° 50, *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, Louvain la neuve, 2011, p. 89.

² Josette Féral, « Les paradoxes de la théâtralité », in *Théâtre/Public* n° 205, *Entre deux. Du théâtral et du performatif*, Paris, 2012, p. 11.

³ Denise Cobello, *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation*, op.cit., p. 76.

qu'il y avait dans cette coupure de courant une métaphore de l'oubli et des absences de la mémoire. Situation cocasse, absurde et malentendu persistant (puisqu'il a fallu [...] l'intervention du directeur du théâtre pour que le public finisse par croire à la réalité de la situation), mais qui révèle le regard théâtralisant porté par le public sur la scène.¹

Mais la monstration permanente des artifices n'a pas seulement pour but de désamorcer l'illusion de réalité et de maintenir cette distance fictionnalisante dans le processus de réception. Elle souligne également l'aspect intrinsèquement fragmentaire d'un passé impossible à reconstituer totalement et qui doit donc faire un détour assumé par la fiction pour être mis en récit. Si la dimension lacunaire du passé est un fait relativement universel, elle est aussi liée, dans le contexte argentin, au voile de silence ou de mensonge jeté sur l'histoire politique récente, qui trouble le récit collectif de la Nation, mais aussi les histoires personnelles et familiales. Dans le chapitre 2 notamment, certains comédiens ne présentent pas leur histoire familiale au singulier, mais les multiples versions de celles-ci. À la multiplication kaléidoscopique des modes de comparution du passé dans l'agencement dramatique, répond ainsi une réalité elle-même présentée comme plurielle, versatile et insaisissable. Ainsi, Carla Crespo raconte-t-elle trois morts différentes et supposées de son père, tandis que le récit est accompagné par sa figuration collective par les comédiens.

Carla: En mi vida escuché tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca. [...]

Muerte número 1.

A los seis años, mi madre me dice que mi padre murió en un accidente de autos.

*Los actores arman un auto con sillas, prenden un ventilador y la radio. Mientras la radio suena, se comportan como si estuvieran en un auto. Luego, dejan caer la cabeza.*²



Figure 105 - Mi vida después : figuration de la mort n°1 par Pablo Lugones, Carla Crespo, Liza Casullo et Blas Arrese Igor³

¹ Joana Sanchez, « De l'expérimentation théâtrale à la quête identitaire : le projet argentin "Biodrame" », *op.cit.*, p. 181-182.

² Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 43-44.

³ Source et photo : Federico Cintra. Image floutée pour version de diffusion de la thèse.

Muerte número 2.

A los catorce años, en una reunión familiar, mi abuela dice delante de mí que en realidad mi papá murió en el 75, en Monte Chingolo, en un enfrentamiento entre el ERP y los militares. [...]

23 de diciembre, un día antes de Navidad. Mi papá y sus compañeros en un auto detrás de un camión con la misión de entrar al cuartel. Mi padre es el copiloto. El camión choca contra el portón y el auto avanza dentro del cuartel cien metros. Bajan del auto. Mi papá y su compañero dan dos pasos. Ahí ve que cientos de militares los están esperando. Piensa: un infiltrado, alguien nos delató. Y justo en ese momento lo hieren a mi papá en el estómago y a su compañero en la pierna. Caen al suelo. El resto de los compañeros intenta ayudarlos, pero él da la orden desde el suelo que se retiren. Al poco tiempo, mueren desangrados.

Los actores desplazan el auto de sillas, se levantan, apuntan armas que son dedos, se dejan caer al suelo.¹

Si cette mort numéro 2 ne repose plus sur un mensonge (contrairement à la première), on voit qu'elle fait l'objet d'une reconstruction totalement fictionnelle de la part de Carla qui mélange des éléments avérés (la présence d'un infiltré) et une projection imaginaire articulée autour du point de vue du père disparu (dont la fille imagine même les pensées). Notons également que le style enlevé et la figuration sur la scène permettent encore de poser un filtre ludique sur cet événement tragique sur lequel il n'existe aucun document permettant à coup sûr de connaître la vérité, pas même celui évoqué dans la mort n°3 :

Muerte número 3.

A los veinte años leo una carta que el partido le había enviado a mi madre, donde decía que a todos los heridos de Chingolo los habían tomado prisioneros y fusilado tres días después.

Los actores van hacia el fondo y se dejan caer en la montaña de ropa.²

Ces variations sur la mort paternelle rappellent le principe de l'optation, qui est un des modes de dédramatisation des dramaturgies du retour, selon Jean-Pierre Sarrazac³. Ce « nouveau mode de composition » joue du principe d'incertitude pour « multiplier les possibles » et « substituer au déroulement purement syntagmatique le *dépliage paradigmatique* de ses possibles alternatifs »⁴.

L'enjeu de ce que j'appelle optation – grammaire théâtrale du subjonctif, du conditionnel, de l'optatif ; bref, de ces modes qui, contrairement à l'indicatif, en appellent à l'interprétation –, c'est d'insuffler de la liberté dans ce qu'on raconte du monde.⁵

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 44.

³ Sarrazac définit l'optation ainsi, en référence à la grammaire grecque : « J'emploie *optation* dans le sens du "mode optatif", dont l'équivalent français se situerait entre le subjonctif et le conditionnel et qui a pour fonction d'exprimer la possibilité ou le souhait. Plus précisément, l'optation, telle que je la conçois ici, est une opération du drame moderne qui ouvre à l'action dramatique les champs du virtuel », Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, *op.cit.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

Mais ici cette réouverture des possibles par l'optation n'est pas seulement tournée vers le futur (comme en d'autres points de la pièce), mais aussi vers le passé. Loin d'établir des faits, le récit familial émet des hypothèses et explore le champ des possibles, dans une reconstitution archéologique qui assume aussi une part de fiction. C'est le cas également dans le tableau «*Un día en la vida de mi padre*» où Blas, Mariano et Pablo imaginent, racontent et figurent une journée type de leurs pères en 1972 (avant la dictature) en mêlant des éléments factuels (l'activité professionnelle exercée par leurs pères à ce moment-là), contextuels (liés à la situation politique) et des détails personnels (totalement inventés) de manière à incarner la trajectoire vitale dans une épaisseur subjective. La synthèse d'une vie, d'une personnalité, d'une époque, dans le récit d'une journée ne devient signifiante et percutante qu'articulée à la fiction et soumise à l'interprétation. Autrement dit, paradoxalement, la fiction devient une manière de mieux dire le réel, une piste d'exploration du passé et un moyen efficace de le restituer. Ainsi Pablo, en porte-voix de son père et figurant de son quotidien d'employé de banque raconte : «*l pm. Termino el informe y bajo al comedor del banco. Mis compañeros organizan una asamblea y yo me quedo pensando en la casa que me quiero construir*»¹. En deux phrases, c'est tout un univers et un profil psychologique et social qui est convoqué par cette mise en fiction de la journée paternelle : celui de l'apolitique de classe moyenne rêvant à sa maison individuelle (dont on a vu l'importance dans l'imaginaire de la réussite sociale²), alors que ses collègues de bureau tentent de s'organiser collectivement dans une assemblée. Mais le mode de l'optation et de l'hypothèse fictionnelle permet de ne pas enfermer non plus le biographié dans un archétype réducteur – contrairement à une présentation affirmative du type « Mon père est un apolitique individualiste, etc. ». La fiction permet de suggérer, tandis que l'optation évite d'asséner une vérité en laissant le récit ouvert. Cette préoccupation constante pour ne pas placer le discours-racontant sous la bannière de la vérité inébranlable témoigne du souci des générations de post-dictature de ne pas instaurer de discours d'autorité et de préserver la multiplicité du réel.

Tout en s'inscrivant dans une tendance plus générale de la culture occidentale (sous le paradigme de la post-modernité³), cette imbrication entre l'histoire documentée et la fiction optative est aussi le résultat en Argentine d'un effondrement de la croyance dans les discours institutionnels d'autorité, suite aux mensonges et aux crimes de la dictature (qui jette le discrédit sur la parole de l'État et l'histoire officielle⁴), et aggravé ensuite par la crise de 2001 qui est aussi une crise de la croyance (dans

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 40.

² Voir le chapitre 3.

³ Voir le chapitre 9.

⁴ Cette idée est au centre du célèbre film *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo où une enseignante comprend (ou plutôt reconnaît) peu à peu que les versions officielles des manuels scolaires n'épuisent pas la vérité, mais aussi que l'origine de sa fille adoptive n'est peut-être pas non plus celle qu'elle croit, dans un contexte de post-dictature où commence à être

la monnaie, dans le discours politique, etc.)¹. Ce devenir-fiction du réel est particulièrement saisissant dans l'histoire de Vanina Falco :

Vanina: Mi padre en su placard tenía una colección de trajes similares a este, todos azules. Azul eléctrico, azul Francia, azul marino, azul cielo, azul policía.

Vanina desplaza un perchero repleto de trajes azules, le da un traje azul a cada uno de los actores y ellos salen de escena.

Todas las mañanas mi padre se ponía su traje y se iba a trabajar con una valijita con remedios y un revólver. Él nos decía que vendía remedios para un laboratorio. [...]

Y cuando tenía veintiocho años, mi hermano me llama y me dice que tiene muchas dudas de pertenecer a mi familia. Así descubrimos que mi padre era un oficial que trabajaba en el servicio de inteligencia, que mi hermano no era mi hermano sino un bebé nacido en el centro clandestino de detención de la Escuela Mecánica de la Armada [...]

Toda mi vida se transformó en una ficción. Mi hermano no es mi hermano, mi madre no es la madre de mi hermano y mi padre tiene muchas caras para mí.

Los actores vestidos con trajes azules aparecen de a uno en un entrepiso en el fondo del escenario.

Luis 1, el hombre que vendía remedios y me curaba de la fiebre cuando yo estaba enferma.

Luis 2, el policía que trabajaba en el servicio de inteligencia.

Luis 3, el hombre deportista que me llamaba delfín y al que le gustaba nadar conmigo hasta que ya no veíamos la orilla.

Luis 4, el hombre que posaba como un playboy en todas las fotos.

Luis 5, el hombre al que le gustaba romper vasos, muebles y huesos cuando estaba enojado.²



Figure 106 - Mi vida después : "Las mil caras de mi padre"³

Au-delà même d'une dualité vérité/mensonge que pourrait esquisser la première partie du récit, le procédé de l'optation démultiplie le père de Vanina en une palette de visages et de personnalités. Au lieu de le réduire à la dichotomie bipolaire représentant en pharmacie contre tortionnaire, le récit et la figuration se diffractent pour tenter d'appréhender le réel dans sa multiplicité. Sans que cela ne rachète

révéla le scandale des bébés volés.

¹ Voir le chapitre 9.

² Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 45-46.

³ Source et photo : Federico Cintra. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

d'une quelconque manière les crimes du père, la démultiplication optative de sa vie en plusieurs «Luis» permet de ne pas l'enfermer dans la figure strictement sociale du tortionnaire, et met en lumière l'épaisseur subjective derrière le criminel. Loin d'être une manière strictement familiale d'aborder la question du vol d'enfant, cela pose le problème de la parfaite intégration de la mécanique répressive à la vie « normale » des familles et de la société. Cela nous rappelle les analyses de Pilar Calveiro qui décrit la subjectivité des répresseurs, mais aussi la mécanique sociale dans son ensemble pendant la dictature, comme une dynamique « schizophrène ».

[...] una buena parte de la sociedad optó por no saber, no querer ver, apartarse de los sucesos, desapareciéndolos en un acto de voluntad. Así como entre los secuestrados y los secuestradores los mecanismos de la esquizofrenia permitían vivir con "naturalidad" la coexistencia de lo contradictorio, así la sociedad en su conjunto aceptó la incongruencia entre el discurso y la práctica política de los militares, entre la vida pública y la privada, entre lo que se dice y lo que se calla, entre lo que se sabe y lo que se ignora como forma de preservación.¹

Alors que la schizophrénie est le passage sans transition d'une personnalité ou d'une réalité à une autre (faisant disparaître une face derrière une autre dans un tourbillon sans cesse en mouvement), l'optation dévoile et présente simultanément le catalogue des milles visages. La dynamique optative immobilise de ce fait le flux versatile de la schizophrénie et en met à jour le mécanisme. Sans prétendre saisir le réel dans son exhaustivité, le tableau des «*mil caras de mi padre*» pose donc un regard critique sur cette « schizophrénie sociale » que la génération suivante se permet d'autopsier, toujours de manière indirecte par le prisme de l'histoire subjective, à travers l'exemple paradigmatique du père de Vanina Falco. Comme le figure bien l'alignement des Luis de tailles, genres et visages différents, mais portant tous un complet bleu similaire, l'optation montre l'articulation entre le même et l'autre, alors que la schizophrénie est une dissolution du même dans l'autre². Alors que *Telarañas* écrite par Pavlovsky pendant la dictature a des allures de schizodrame, par une action mouvante et insaisissable sans cesse projetée vers l'avant, l'optation est l'apanage des dramaturgies du retour de la post-dictature, pouvant embrasser la multiplicité du réel par un regard rétrospectif et réflexif sur le passé.

Ainsi *Mi vida después* nous semble une pièce caractéristique de la manière dont les biodrames utilisent l'intermédialité et un agencement dramatique complexe pour mettre en place une modalité spécifique des dramaturgies du retour, hybridée avec le réel. Cette greffe du biodrame sur la dramaturgie du retour permet d'enrouler le présent de la performance sur une mise en récit dramatique et de rétablir la liaison entre le présent et le passé, mais aussi de rouvrir les projections vers le futur. À rebours de l'imaginaire de l'apocalypse et de la coupure (étudiés dans le chapitre 10), ces drames

¹ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, op.cit., p. 151. Voir également les chapitres 7 et 8.

² Voir les chapitres 4 et 8.

performatifs s'attachent à retisser des liens entre ce qui semblait discontinu, dans l'axe vertical transgénérationnel, comme dans l'axe horizontal d'une génération.

C. Retisser des liens : un récit collectif à la croisée des temporalités, de l'intime et du social

a. Des histoires dans l'Histoire : articuler l'intime et le social dans un drame polyphonique

Tout en prenant résolument la dimension subjective de l'histoire personnelle et familiale comme porte d'entrée du récit, *Mi vida después* dresse néanmoins une forme de fresque historique. Mais contrairement au théâtre historique classique, celle-ci ne met pas en scène les grandes figures de l'Histoire ou les héros nationaux. À l'ère du témoin et de la crise des grands récits, la peinture d'histoire abandonne le tableau des grands événements pour travailler sur l'art du détail, qui permet de faire surgir l'arrière-plan socio-historique au cœur de la scène de genre intime. L'agencement dramatique, le cisèlement du texte des témoignages, mais aussi la gestion des corps et de l'espace sur la scène doivent ainsi travailler sur une dialectique entre l'individuel et le collectif, pour articuler en permanence l'intime et le social. Cet art du croisement entre le microcosme et le macrocosme, les histoires singulières et l'Histoire collective est patent dès la première scène du chapitre 1, dans laquelle les six comédiens tracent une ligne temporelle au sol et se présentent au public à partir de l'année où ils sont nés. Le point de départ de l'histoire personnelle, la naissance, est ainsi contextualisé dans un panorama collectif qui les dépasse et resitue l'individu dans une « situation » (selon le terme cher à Miguel Benasayag¹), ou une grande « machine » (diraient Deleuze et Guattari²) qui contribue aussi à les façonner. Aussi n'y a-t-il pas seulement une juxtaposition illustrative entre la petite et la grande histoire, mais une imbrication, un maillage étroit. Ouvrir un récit de vie par sa mise en perspective historique est une manière de briser d'emblée le prisme de l'autodétermination ou du carcan familial (qui replie la production de subjectivité sur une sphère privée illusoire) et d'annoncer que tout biodrame est nécessairement aussi un sociodrame, puisque toute trajectoire vitale est prise dans les rouages machiniques d'une situation³.

¹ Voir le chapitre 4 et Miguel Benasayag, *Clinique du mal être, op.cit.*, ainsi qu'*Éloge du conflit, op.cit.*

² Voir le chapitre 4 et Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, op.cit.*

³ Voir le chapitre 4 et tout particulièrement la sous-partie intitulée « De l'intersubjectivité à la production de subjectivité : les liens aux autres et au monde ».

Blas sale de la pelea con una tiza en la mano y hace una línea histórica en el piso del escenario. Escribe 1962, 1974, 1975, 1976, 1981, 1983. Todos los actores se acercan y cada uno se coloca detrás del año en qué nació.¹



Figure 107 - Mi vida después : “El día en que nací”, portrait collectif et fresque historique²

Ainsi, avant même de commencer à se raconter, la disposition des comédiens le long de la ligne temporelle recrée une chaîne dont chaque individu n’est qu’un maillon, tandis que la mise en regard des corps et des dates, comme dans un reflet symétrique articulé par le trait tracé à la craie, traduit visuellement cette ambition de faire des portraits subjectifs, mais pris dans une fresque historique. Le jeu sur les couleurs des vêtements des comédiens, ainsi que sur leurs morphologies contrastées projette, dès cette entrée en matière, l’articulation entre les individus et le groupe, le même et l’autre, l’Histoire et les histoires, au cœur de la dramaturgie de la pièce. Les comédiens situent ensuite leur naissance (c’est-à-dire leur trajectoire individuelle) au regard d’événements marquants qui articulent aussi leur histoire avec celle des spectateurs, et enclenchent un processus de « reconnaissance », plaçant immédiatement la remontée généalogique dans un « herméneutique du nous ».

Mariano: 1972. En los Andes se estrella el avión con rugbiers uruguayos que para sobrevivir se comen a sus compañeros de vuelo muertos. Tres días después nazco yo. Mi padre ama los autos y la política.

Vanina: 1974. Muere Perón y nazco yo, después de un parto de catorce horas. Soy un bebé en miniatura con unos ojos enormes. Mi abuelo era guardaespaldas de Perón y mi padre policía de inteligencia.

Blas: 1975. La nave Viking es lanzada hacia Marte y en la ciudad de La Plata nazco yo. Mi padre había sido cura y decía que en el seminario no se podía pertenecer a ningún partido político, salvo al de Dios.

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 23.

² Source et photo : Federico Cintra. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

Carla: 1976. Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone de nombre Carla por Carlos, mi papá, que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo.

Liza: 1981. Casi nazco en un ascensor en México DF. En esa época, mis padres viven ahí y trabajan como periodistas. Siete años antes tuvieron que exiliarse porque los perseguía la Alianza Anticomunista Argentina.

Pablo: 1983. Vuelve la democracia. Nace mi hermano gemelo y diez minutos después nazco yo. Mi padre, para poder diferenciarnos, nos pone una cintita, una roja y una azul: azul peronista y rojo radical. Pero mis padres no se interesan por la política y trabajan en el Banco Municipal de la Plata.¹

L'attention portée aux petits détails singularisants (les grands yeux de Vanina bébé, les dix minutes de battement entre la venue au monde de Pablo et son jumeau par exemple) sont fondamentaux pour donner de l'épaisseur à l'histoire subjective et ne pas l'effacer ou l'écraser sous la grande Histoire. Ne pas perdre de vue la « situation » (au sens général que lui donne Miguel Benasayag²), sans y noyer non plus la silhouette individuelle, tel semble être le défi que relèvent les biodrames (et en particulier, ceux de Lola Arias).

Multidimensionnel, le présent n'est pas un « territoire » de l'individu, mais un ensemble organique convergent dans lequel l'individu n'existe qu'en tant que multiplicité agencée avec d'autres multiplicités. [...] l'histoire individuelle n'est bel et bien qu'un élément du soubassement de la situation. Une personne ne participe pas à une situation en tant qu'unité fermée sur elle-même : des parties d'elle-même sont sollicitées par une situation donnée et s'agencent avec les autres parties (personnes, environnement, histoire, géographie...)³

Cette assertion de Miguel Benasayag permet de comprendre le prisme par lequel les biodrames abordent les récits de vie et comment l'agencement dramatique doit filer les trames individuelles dans l'étoffe de la situation, mailler le même et l'autre, pour configurer une dramaturgie kaléidoscopique et polyphonique à la croisée de l'intime et du social. L'art du détail est aussi la clef d'un effet-patchwork ou effet-Arcimboldo qui permet à chaque élément d'être à la fois une unité singulière (comme les pièces du quilt ou les végétaux du portrait maniériste) et une partie du tout. En ce sens, les biodrames sont des dramaturgies fragmentaires, mais le mode d'agencement organique de ses fragments en fait aussi des théâtres de la liaison.

Si certaines trames familiales sont profondément imprégnées par l'histoire politique et sociale (notamment quand les parents sont des acteurs directs de la lutte armée ou de la répression militaire), Lola Arias s'attache à débusquer dans l'ensemble des récits familiaux les traces de la situation et brise

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 23.

² La situation, c'est le complexe maillage psychologique, intersubjectif et socio-historique dans lequel est pris le sujet, la manière dont celui-ci est relié au monde et dont le monde le conditionne. « *Je comprends par "situation" cette unité spatio-temporelle dans laquelle la dynamique intensive (historique) capture des éléments extensifs (synchroniques) pour se manifester comme une unité avec un axe de gravitation propre.* », écrit Miguel Benasayag, *Clinique du mal être*, *op.cit.*, p. 106. Voir le chapitre 4.

³ *Ibid.*, p. 114.

ainsi toute illusion isolationniste qui séparerait histoire privée et histoire publique. Ainsi, même si le père de Blas avait déjà quitté les ordres lorsque l'Église s'est compromise par sa collaboration avec la Junte militaire de 1976, le retour sur ses années de formation sur les bancs du séminaire sont l'occasion d'évoquer les affinités idéologiques entre le clergé et l'Armée (avec la dictature de Onganía en toile de fond) : «*En la clase de filología el cura elogia al gobierno militar y nos alecciona contra los peligros del comunismo. Luego vamos todos en fila al patio y en silencio*»¹. De même, tout apolitique qu'il soit, le père de Pablo a dû se raser une barbe trop assimilée aux «*barbudos*» révolutionnaires, sous la menace des militaires qui avaient pris leurs quartiers dans la banque où il travaillait :

Pablo: Mi padre me contó que cuatro años más tarde, en 1976, el banco fue intervenido por los militares, y desde ese momento se transformó en un cuartel: echaron a todos los empleados que tenían militancia política y dieron préstamos a sus amigos jueces y curas que nunca se pagaron. El jefe directo de mi padre era un militar también. Una mañana se acercó al escritorio de mi padre y le dijo: “Lugones, ¿usted, por qué usa barbas?”. Mi padre le dijo que siempre había usado barba, que era parte de su personalidad. El militar le respondió que la barba la usaban los terroristas, y que si quería seguir trabajando en el banco se iba a tener que cortar la barba.

La mañana siguiente mi padre se levantó, se miró un largo rato frente al espejo y se cortó la barba.²

Même s'il ne s'intéresse pas à la politique, le père de Pablo est conditionné par celle-ci, comme le montre symboliquement cette anecdote et le renoncement forcé à l'un des traits définitoires de sa silhouette identitaire. Par cette mise en récit de l'homme face au miroir, contraint de remodeler son identité pileuse – ce qui rappelle l'injonction à la transparence à laquelle était soumise tout le corps social³ –, cet épisode pointe le fait que toute subjectivité est prise dans un jeu politico-historique. Autrement dit, même dans l'intimité du tête-à-tête matinal avec le miroir de la salle de bain, l'homme n'est jamais seul face à lui-même, mais pris dans un écheveau complexe de relations situationnelles.

En termes d'agencement dramatique, cet effet-Arcimboldo à la croisée des individus et du groupe se retrouve dans la structuration collective du récit et des différents tableaux. Tout d'abord, nous avons vu à plusieurs reprises comment l'ensemble des comédiens aidaient à « figurer » les histoires des autres, transformant ainsi le récit individuel en figure collective. L'exemple le plus parlant est peut-être la reconstitution chorégraphique de l'arbre généalogique de Pablo que celui-ci lit devant le micro en pied, pendant que Mariano, Blas et Carla incarnent l'interminable liste de ses ancêtres depuis 1580⁴. Alors que la lecture de cette longue succession de noms propres pourrait être pesante et insignifiante aux yeux du public, sa figuration collective permet de créer un effet ludique, tandis que l'occupation

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 41.

³ Voir le chapitre 7.

⁴ Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 30-31.

de l'espace, par le rapprochement progressif des comédiens, incarne le passage du temps et des générations. Quand il en arrive à lui-même, au bout de la dernière branche de la famille Lugones, Pablo se joint à ses camarades pour boucler avec eux la figure familiale. À l'axe vertical de la généalogie des Lugones se superpose ainsi la chorégraphie scénique des comédiens sur l'axe horizontal de la scène, dans un croisement entre le paradigme familial et la disposition syntagmatique des corps sur le plateau. Dans les deux cas, l'individu Pablo n'est qu'un maillon pris dans une chaîne collective.



Figure 108 - *Mi vida después* : L'arbre généalogique des Lugones¹

Même hors des moments de figuration du récit, la disposition des corps sur le plateau est toujours très graphique. La mise en scène joue des effets de symétrie ou de contraste entre la taille des comédiens, leur morphologie ou leurs vêtements pour créer de véritables figures collectives. Disposition en V, en ligne, en rangée, en diagonale, en X, en carré, en quinconce, etc. : la mise en espace du groupe est tout aussi importante que l'agencement du récit pour créer un portrait collectif. Cette choralité des corps disposés sur la scène relève aussi de la logique du patchwork et d'un subtil maillage entre les singularités individuelles et l'effet de groupe, comme l'accentue encore, à la fin du deuxième chapitre, l'usage de chaises dépareillées mais soigneusement combinées pour créer un effet d'harmonie générale.



Figure 109 - *Effet-patchwork et disposition scénique dans Mi vida después*²

¹ Source : captation de 2009.

² Source : *Alternativa Teatral*.

Outre les effets visuels liés à l’occupation de l’espace et à la combinaison de l’hétérogène sur la scène, le portrait générationnel repose aussi sur le maillage textuel qui entremêle les différentes trames familiales pour en faire un récit collectif kaléidoscopique. Chaque chapitre commence par une scène collective où chaque comédien, face au public, prend successivement la parole pour introduire la matière familiale qui sera développée ensuite dans cette section : les circonstances de sa naissance dans le chapitre 1, la tenue emblématique des parents à l’orée du chapitre 2, et enfin un objet pour le dernier volet de la pièce, intitulé «*Lo que me queda*». Ces scènes d’ouverture de chacun des temps de la pièce opèrent une coupe générationnelle, rapprochant synthétiquement les six comédiens et les six histoires qui seront ensuite développées dans les tableaux. Si la plupart des tableaux tournent ensuite autour d’un protagoniste-conteur, secondé par les autres acteurs-figurants, certaines scènes sont plus ouvertement polyphoniques que d’autres. «*Un día en la vida de mi padre*» par exemple combine dans une même trame narrative – la reconstitution d’une journée type – l’histoire des pères de Mariano, Blas et Pablo. À partir du séquençement de la journée heure par heure, les trois récits se déploient de manière imbriquée.

Mariano: 5 de abril de 1972. 7 am. Me levanto y me pongo el mameluco de carrera. Voy al taller a buscar mi Bugatti. Salgo a la calle.

Mariano hace andar un auto a control remoto por el medio del escenario.

[Blas:] 5 de abril de 1972. 8 am. Me despierto en una habitación con otros treinta jóvenes que estudian para ser curas. Nos lavamos la cara y vamos todos en fila y en silencio hacia la capilla a rezar el rosario matutino.

Blas camina de rodillas con un rosario en la mano.

[Pablo:] 5 de abril de 1972. 9 am. Me levanto y me pongo el traje marrón. En el camino al banco compro el diario. Hojeo la parte política y me quedo leyendo deportes. Llego a la oficina y comienzo a hacer el balance diario.

*Pablo se sienta en un escritorio. [...]*¹



Figure 110 – *Mi vida después* : Mariano Speratti, Pablo Lugones et Blas Arrese Igor dans “*Un día en la vida de mi padre*”²

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 40.

² Source : captation de 2009.

Comme toujours, le récit s'appuie sur sa figuration par les trois comédiens (chacun incarnant ici sa propre histoire), disposés en diagonale, comme si l'occupation ternaire de l'espace (à la fois en largeur et en profondeur grâce à l'axe diagonal) se faisait le reflet du tressage narratif à trois brins. Notons d'ailleurs que si nous avons ajouté entre crochets les noms de Blas et Pablo devant leurs répliques, le texte publié semble sciemment les omettre comme pour souligner la dimension chorale et collective de ce récit du quotidien diffracté en trois histoires parallèles, superposées et enchevêtrées.

Le tableau «*Sueños con mi padre*» pousse plus loin encore le travail polyphonique en entremêlant six récits de rêve, tous plus loufoques les uns que les autres, alors que les comédiens sont assis en ligne sur les chaises dépareillées. Tandis que le tressage textuel de «*Un día en la vida de mi padre*» était tout de même séquencé et articulé par la progression horaire de la journée, ici les rêves débordent les uns sur les autres et créent un effet de cacophonie. Chaque comédien commence à parler alors qu'un autre n'a pas terminé et le rythme de ce passage de parole glissé s'accélère peu à peu jusqu'à ce qu'ils se retrouvent tous à parler en même temps. Cet effet dissonant est compensé par des parallélismes dans l'articulation syntaxique des répliques ainsi que dans certains motifs thématiques. L'ordre de parole ne suit ni l'alignement des chaises ni un circuit fixe, ajoutant en ce sens à l'impression générale de confusion. Après de longs développements croisés, les récits de rêve terminent ainsi :

Carla: Y yo los empiezo a seguir de cerca y a pensar que mi padre no se murió en Chingolo, que siempre estuvo en Europa, tiene otra familia y nunca nos avisó. Y no alcanzo a entender si la chica con la que va es su novia o una hija... Y ya estoy tan cerca, a punto de tocarle el hombro, de darlo vuelta, y ahí me despierto.

Liza: Justo en el momento en que parece que mis padres se van a ahogar, me despierto respirando muy fuerte, como si hubiera estado yo debajo del agua.

Mariano: Y mi padre se ríe y ahí me despierto.

Vanina: Y justo cuando un bebé me tira un cenicero que me va a dar en el medio de la cabeza me despierto...

Blas: Y vamos volando a 500 kilómetros por hora y de repente mi padre es una especie de tortuga voladora que atraviesa el cielo. Y cuando estoy a punto de explotar de felicidad me despierto.

Pablo: Y al final del sueño mi padre se puso tan joven que es un bebé que me mira, como pidiéndome que lo alce... Yo lo voy a levantar y ahí me despierto.

*Los actores hacen un concierto de melódicas. Al final, todos se van yendo menos Blas, que queda tocando solo.*¹

S'il est totalement impossible, en assistant à la représentation, de comprendre précisément chaque rêve et d'en intégrer la trame (du fait de l'effet cacophonique), il s'en dégage tout de même un effet de sens non littéral (comme le suggère d'ailleurs la thématique du rêve). En effet, ce que l'on retient de ce tableau, ce sont des bribes suggestives d'images, piochées çà et là dans le rêve de l'un ou de l'autre,

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 47-48.

mais c'est surtout la dynamique collective qui le porte. À la fin de la séquence, les six comédiens se mettent à jouer du mélodica. L'effet général est au départ plutôt dissonant, mais peu à peu chacun semble trouver une ligne mélodique qui lui est propre mais qui, curieusement, s'accorde bien avec l'ensemble et tend vers une certaine harmonie. En ce sens, ce tableau pousse à l'extrême (par la disposition sur les chaises, le récit de rêves à six voix et la clôture au mélodica) la synthèse de l'hétérogène qui caractérise l'ensemble de la dramaturgie et que nous avons appelée précédemment « effet patchwork » ou « effet Arcimboldo ». Tout comme chaque histoire est en même temps auto-suffisante et prise dans un tout, les lignes mélodiques s'adjoignent gracieusement mais ne sont pas interdépendantes : aussi les comédiens cessent-ils les uns après les autres de jouer, sans que la mélodie d'ensemble ne pâtisse subitement de la désertion de l'un ou de l'autre. Blas clôt ainsi paradoxalement ce tableau polyphonique par un solo, à l'image de l'agencement dramatique dans son ensemble qui joue sans cesse entre le collectif et le singulier.



Figure 111 - *Mi vida después* : la concordance dissonante du concert de mélodica¹

Ainsi, *Mi vida después* conforme un récit polyphonique où les trames individuelles s'entrecroisent entre elles et rencontrent également l'Histoire collective. Portrait-patchwork et récit choral, le biodrame de Lola Arias se déploie subtilement entre l'individu et le groupe, l'intime et le social, pour articuler une vision du monde et du passé plurielle où l'histoire officielle s'efface derrière les multiples histoires subjectives.

¹ Sources : Federico Cintra, puis Lorena Fernandez. Première image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

b. Suturer la ligne temporelle : retrouver un *continuum* historique et un horizon futur

Alors que dans la plupart des dramaturgies du retour que nous avons étudiées au chapitre 10, l'action dramatique s'enlisait dans un présent éternel, sans racines passées au-delà d'un événement traumatique et surtout sans futur, les biodrames s'attachent à suturer la ligne temporelle, comme le montre très bien sa matérialisation au sol dès le premier chapitre, pour réarticuler le passé, le présent et le futur. À l'échelle de chaque trame familiale, mais aussi de l'histoire collective, il s'agit de débusquer les liens qui maintiennent une chaîne temporelle malgré les ruptures. Nous avons déjà pu évoquer la relation avec le passé par ses modes de comparution grâce à l'intermédialité et aux fragments de réel sur la scène. Un des moments incarnant le mieux peut-être cette survivance du passé dans un présent vivant (et pas seulement depuis la condition de vestige des citations du réel) et le tableau «*Mi abuelo, mi padre y yo*» où Pablo Lugones danse le malambo, une danse folklorique argentine, dont la technique s'est transmise de père en fils, depuis les Lugones *gauchos* de la pampa, jusqu'au Lugones danseur contemporain à Buenos Aires, en passant par l'employé de banque de La Plata. Ce moment est une capsule performative d'une grande intensité où la présence du corps du comédien s'inscrit, à coup de *zapateados*, dans une tradition à la fois familiale et nationale. Ses vêtements contemporains, conjugués aux bottes traditionnelles, traduisent visuellement cette synthèse des temporalités qui advient dans le « plus-que-présent » de la danse.

Pablo: Mi abuelo, mi padre y yo tuvimos vidas muy diferentes.

Mi abuelo cuidaba caballos de carrera.

Mi padre trabajó toda su vida en un banco.

Y yo soy bailarín.

Pero hay algo que tenemos en común: a los tres nos gusta bailar malambo. Estas eran las botas que usaba mi abuelo. Después de él las tuvo mi padre, y ahora las tengo yo. Cuando me pongo sus botas para bailar es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontraríamos en el mismo cuerpo.

*Pablo baila malambo entre las ropas.*¹

En chaussant les bottes de son grand-père, Pablo les tire de leurs conditions de vestiges pour en faire l'incarnation d'une continuité temporelle. S'il commence à danser au milieu des vêtements jonchés sur le sol, qui étouffent au début le bruit du *zapateado* et symbolisent le lien avec le passé, Pablo les écarte progressivement pour occuper seul le centre de la scène et faire résonner les bottes sur le plateau, dans un glissement du passé au présent retentissant.

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 48.



Figure 112 – Mi vida después : Pablo Lugones dansant le malambo¹

Comme chez Tolcachir, cet art de la suture se ressent dans le soin porté aux transitions glissées entre les tableaux et les chapitres. La scène n'est jamais vide ou silencieuse et les tableaux s'enchaînent subtilement, dans un mouvement perpétuel entre le passé, le présent et le futur. Le troisième et dernier chapitre est celui qui joue le plus de cet arc temporel ternaire puisqu'il s'articule autour de ce que la génération précédente a laissé à la génération en scène, tout en ouvrant résolument sur l'avenir. Cette tension est palpable dès le premier tableau, intitulé «*La última cinta de Krapp*», dans lequel Mariano fait écouter un enregistrement où son père lui parle alors qu'il était tout petit (avant sa disparition), tandis qu'il est lui-même accompagné, sur la scène, de son fils Moreno, âgé de quatre ans en 2009 lors de la création de la pièce. Contrairement à la répétition stérile de l'intertexte beckettien, cette mise en présence des trois générations réunies autour de la voix du grand-père disparu matérialise la permanence du lien intergénérationnel et d'un *continuum* historique, malgré la rupture de la dictature et la disparition. La mise en abîme de la relation paterno-filiale est accentuée par la concordance des âges entre les pères et les fils de part et d'autre du fossé temporel, selon le principe du double que l'on a déjà pu voir, mais qui ici se projette aussi dans la génération suivante et, après avoir brisé la clôture du passé, tend un deuxième pont vers l'avenir.

Entra Moreno, un niño de cuatro años.

Con este grabador de cinta abierta, a mi padre le encantaba grabar voces y música. En esta cinta hay algunas de las cosas que él grabó.

¹ Photos : Lorena Fernández.

Moreno pone play en el aparato y la cinta comienza a rodar. Se escucha un fragmento de La Pantera Rosa [...]. Corte. Se escucha un fragmento de la Marcha Peronista. [...]

Mariano: Esta es la parte que más me gusta, mi padre diciendo mi nombre.

Mariano y Moreno escuchan la cinta. Se oye la voz del padre de Mariano y de fondo, los balbuceos de un niño muy pequeño.

Voz en la cinta: “Mariano... a ver... “Papá”, decí “papá”. Por ejemplo, si uno te muestra un auto... ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? (Se oye la voz de Mariano niño contestar algo que no entiende.) ¿Qué? ¿Cómo? [...] ¿Vas a hablar un poquito? Decí: Hola, hola. Hola Mariano. Hola Mariano... Hola Ma... Mariano, ¿cómo te va? Hola. Mariano, ¿estás...? [...].¹



Figure 113 - *Mi vida después* : Mariano et Moreno Speratti écoutant la voix d'Horacio Speratti²

Le fait que ce soit Moreno qui lance puis arrête l'enregistrement permet d'intégrer le petit-fils au processus de convocation mémorielle du grand-père disparu et de l'intégrer à la performance du retour. La présence de Moreno sur scène tout au long de cette troisième partie de la pièce est d'ailleurs hautement performative puisque sa conscience ludique n'est pas la même que celle des acteurs adultes et qu'il incarne une forme d'infraction de réel non médiatisé, partiellement imprévisible, sur la scène. En effet, au moins en 2009 aux débuts de *Mi vida después*, le jeu du petit garçon sur la scène est à mi-chemin entre le jeu appris et répété du comédien (car il y a quand même une partition minimale) et le jeu d'enfant en toute liberté puisque dans les tableaux où il n'intervient pas directement, il reste sur scène jouant avec les divers éléments et interagissant avec les comédiens qui doivent souvent improviser en réaction aux agissements ou aux demandes du petit garçon. Cette part d'aléatoire que l'enfant apporte sur la scène est une ouverture performative sur l'inconnu, l'imprévisible et, en

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 54-55.

² Photos : Lorena Fernández.

définitive, sur le futur. À la convocation rituelle du passé par la performance du retour, s'ajoute ainsi la mise en scène du futur par la présence performative de l'enfant.



Figure 114 - Moreno Speratti jouant sur la scène dans *Mi vida después*¹

On retrouve cette projection de l'ouverture vers l'avenir à travers l'imprévisibilité performative d'une présence échappant partiellement au déroulé de la partition dramatique avec la tortue du père de Blas. La mise sur scène d'animaux – qui, contrairement à l'enfant, n'ont absolument aucune conscience ludique – est un « scandale sémiotique »², selon l'expression d'Oscar Cornago, dans la mesure où l'animal n'est pas conscient de sa présence scénique et donc de la signification de son action. C'est là un jeu avec le réel que l'on a pu observer déjà dans « l'esthétique du risque » de *Cuerpos abandonados* de Beatriz Catani (avec les rats dans l'aquarium) et qui, là encore, va être resémantisé par les biodrames. En effet, la tortue dans *Mi vida después* n'est pas seulement une poche de réel brut, mais surtout un liant performatif entre le passé, le présent et l'avenir, comme le montre avec humour l'extrait suivant :

Blas muestra la tortuga a la cámara. Primer plano de la cara de la tortuga.

Esta tortuga se llama Pancho y nació el mismo año que mi papá. Los dos viven en La Plata y tienen ahora sesenta y cinco años. [...] Pancho se pasa las tardes durmiendo la siesta debajo de la heladera y mi padre, cuando dejó de ser cura, se hizo abogado y se pasa días en los pasillos de los tribunales detrás de juicios que no se resuelven nunca.

Yo a veces pienso que mi padre va a vivir cien años como las tortugas.

[...]

Mi mamá es astróloga y dice que las tortugas son seres milenarios que pueden predecir el futuro.

Carla: ¿Si le hacemos una pregunta sobre el futuro responde?

¹ Photos : Lorena Fernández.

² Óscar Cornago, «Biodrama: Sobre la vida de las personas», *op.cit.*, p. 21. Cornago emploie cette expression pour commenter un autre biodrame dont le jeu avec les animaux est structurel puisqu'il présente des « couples » maîtres-animaux, *¡Sentate! Un zoostituto* (2003) de Stefan Kaegi.

Blas: Claro. Hací una pregunta.

Carla: En la Argentina, en el futuro, ¿va a haber una revolución?

Blas escribe en el piso SÍ y NO, y coloca la tortuga en el medio y luego la suelta para que camine hacia la respuesta.¹



Figure 115 - Mi vida después : Blas Arrese Igor et Pancho, la tortue de son père²

Ainsi la tortue est-elle à la fois un vestige du passé (puisqu'elle appartient au père de Blas), un signifiant symbolique incarnant l'histoire paternelle (comme le suggère l'ensemble des parallélismes avec le géniteur dans la présentation de l'animal au public : ils sont nés la même année, traînent dans les couloirs et semblent immortels), une présence performative imprévisible, et une porte ludique vers le futur en vertu de ses prétendus dons de divination. La question posée par Carla renvoie par ailleurs aux espoirs révolutionnaires qui constituaient le futur de la génération antérieure, comme le montre très bien l'histoire du père de celle-ci et en particulier sa dernière lettre, qu'elle lit peu après sur le plateau, et dans laquelle on voit combien il pensait imminente la révolution populaire en Argentine : *«La situación en todo el país es realmente alentadora para el campo popular. Espero que vos, que yo y que todos la sepamos aprovechar y empujar para lograr cuanto antes ese futuro tan esperado de nuestro pueblo»*³, écrit-il. Tout comme *«La última cinta de Krapp»* établit un parallélisme liant entre deux relations père/fils et trois générations, il y a là une mise en abîme du regard vers le futur. Au lieu d'affirmer *«El futuro ya fue»* comme les Redondos⁴ et une partie des dramaturgies du retour, les biodrames reviennent sur ce futur du passé (l'horizon révolutionnaire), mais posent aussi son possible dépassement pour rouvrir une perspective d'avenir, comme le montre ici de manière très ludique l'épisode de la tortue. Alors que le père de Carla a donné sa vie pour faire advenir la révolution, le fait

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 55.

² Photos : Lorena Fernández.

³ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 59.

⁴ Les Redondos sont un célèbre groupe de rock argentin, voir le chapitre 10 pour cette référence et son commentaire.

de s'en remettre à la trajectoire sibylline du quadrupède désacralise cet horizon déchu, mais permet aussi, par ce biais ludique, de le réhabiliter partiellement, en le remettant dans le jeu des possibles. À l'heure du *There is no alternative*, poser même simplement la question d'un devenir révolutionnaire est une manière de créer du dissensus. À rebours de la forclusion du passé et de l'avenir remisé dans la chambre froide des dramaturgies de la crypte, la tortue sort de sa carapace et avance joyeusement vers l'avenir. Autrement dit, même si l'effet est éminemment comique, en marchant vers un lendemain tracé à la craie, l'animal incarne l'indéfinition du futur et donc l'ouverture des possibles. Dans les variations de sa trajectoire au fil des représentations, on retrouve le principe de l'optation par lequel l'incertitude joue comme une dynamique d'ouverture du réel. Là encore, depuis une modalité non solennelle, distanciée et ludique, le biodrame tend des ponts entre le passé, le présent et l'avenir. En ce sens, *Mi vida después* configure une sorte de contre-imaginaire de l'apocalypse, par un imaginaire de tous les possibles, d'un futur ni tendu téléologiquement vers des lendemains qui chantent (comme pouvait le penser la génération précédente), ni définitivement obstrué (comme on a pu le croire au tournant des années 1980-1990). Après un tableau « avance-rapide » (« *Fast Forward* ») récapitulant toute la période de post-dictature, en poursuivant la ligne temporelle de 1983 (année du retour à la démocratie et de la naissance de Pablo, le plus jeunes des six comédiens) jusqu'au présent de la représentation de manière à toujours lier les temporalités et à ne pas faire de trous noirs¹, le dernier tableau est une véritable fenêtre sur l'avenir. Intitulé « *El día de mi muerte* », il s'offre comme le pendant du premier tableau « *El día en que nació* », en articulant le croisement intime et public par des hypothèses personnelles et sociales totalement hétérogènes, selon le régime de l'optation et d'ouverture des possibles. Chaque comédien raconte le scénario de sa mort probable, en le disant au mégaphone depuis la mezzanine qui surplombe la scène, puis en sautant au rez-de-plateau comme l'on se jette dans l'inconnu de l'avenir.

Carla: Muero en agosto de 2020 de un derrame cerebral. Para esa altura, la Argentina forma parte de la República Bolivariana, un territorio autónomo e independiente de Estados Unidos y Europa. Nuestro hijo varón será un soldado defensor de la República.

Pablo: Yo me muero el 3 de octubre de 2030, ahorcado en un ombú como un gaucho melancólico. La llanura va a estar devastada por el monocultivo, las vacas van a nacer enfermas y los caballos con una sola pata. Solo quedarán algunos gauchos drogados bailando malambo.

Vanina: Yo muero el 25 de agosto de 2035 en un accidente de autos. Para ese momento, la Argentina sigue igual que ahora. La misma presidente, las mismas luchas sociales, el mismo conflicto entre el gobierno y los medios.

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 63. Dans ce passage encore, l'évocation d'événements marquants pour la société s'articule à des jalons importants de l'histoire personnelle des comédiens, selon le tressage entre l'intime et le social qui caractérise la pièce : « [...] Blas: 2003. Después de cinco presidentes provisorios en un año, asume Néstor Kirchner. Yo con veintiocho años aprendo a andar en bicileta. / [...] Vanina: 2010. Se legaliza el matrimonio gay en la Argentina y yo me separo de mi novia. / Carla: 2013. Hemos papa argentino y nace mi hijo Simón. [...] ».

Liza: Yo muero el 13 de enero de 2042 de sobredosis en medio de un concierto de mi banda de rock: Los Perros Sonámbulos. La Argentina será un país moderno y tropical.

Mariano: Yo muero el 17 de mayo de 2056. Me muero riéndome de algo, no sé bien de qué. A través de la ventana de mi casa veo Buenos Aires como un sueño. Veo caballos que cruzan las avenidas, robots que andan en autos a toda velocidad, y miles de TVs que brillan en las ventanas como estrellas en la noche.

Blas: Yo me muero el 9 de febrero de 2060. Me muero ahogado, en mi cama, durmiendo con mi pijama predilecto. El agua cubrirá toda la llanura. Mis hijos adoptivos y mis animales se salvarán escapando en una lancha.

*Liza toca la guitarra. Pablo toca la batería. Vanina grita con un megáfono. Blas y Mariano visten una fila de sillas. Carla y Moreno corren por el escenario resbalando entre las ropas.*¹

Dans ce panorama des futurs possibles, l'apocalypse ou la révolution bolivarienne ne sont qu'une option parmi d'autres. L'agitation générale, les cris dans le mégaphone et le tourbillon des corps galvanisés par la musique traduisent sur la scène cette remise en mouvement du réel par l'ouverture des possibles. Or cette embrasure permettant de se projeter de nouveau vers l'avant est indissociable de la quête sur le passé : c'est grâce à la fin du « tabou de l'affrontement » qu'il est possible de faire face à ce qui viendra, comme le suggère d'ailleurs la bataille de vêtements qui fait rage au premier degré du plateau, tandis que les comédiens montent un par un sur la mezzanine pour dire leur réplique au mégaphone puis sauter de nouveau dans la mêlée. L'habillement bigarré des chaises incarne par ailleurs cette hétérogénéité substantielle du réel et de l'avenir, et semble figurer les futurs comédiens qui pourraient reprendre le flambeau (dans un clair parallélisme avec la scène où les six acteurs sont assis en ligne sur les chaises pour raconter leurs rêves et jouer du mélodica). Ces chaises-pantins appellent une forme de continuation par d'autres, et s'érigent en ce sens en contre-figure du fantôme et de la disparition. À rebours du vide laissé par ceux qu'on a éliminés, elles figurent ceux qui viendront.



Figure 116 - Final haut en couleurs et en mouvements de *Mi vida después*²

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, op.cit., p. 64.

² Source : *Alternativa Teatral*.

Outre cette réouverture, la pièce se montre également prise dans un devenir puisqu'elle affiche sa dimension processuelle, non seulement dans le *hic et nunc* de la représentation, mais aussi au fil du temps qu'elle reste à l'affiche. À mesure que le contexte socio-politique, mais aussi la vie des comédiens, évoluent, la partition dramatique se transforme pour intégrer ces évolutions. Par conséquent, Lola Arias parle de la pièce comme d'une «*criatura viva*», un petit être vivant qui grandit, change et se métamorphose au fil des années :

Es una suerte de criatura viva que se va reescribiendo a medida que se reescribe la vida misma de sus protagonistas. En muchos casos la realidad modificó la ficción; en otros, fue la ficción la que modificó la vida de los actores.¹

Ainsi a-t-il fallu ajuster le rôle du petit Moreno et lui donner des répliques à mesure qu'il grandissait, tandis que la tortue du père de Blas a dû être remplacée suite à l'attaque fatale d'un chien. De même Pablo Lugones et Carla Crespo qui ne se connaissaient pas avant le processus de création du biodrame sont tombés amoureux, se sont mariés et ont eu un enfant, Simón, né en 2013. Si ce dernier ne monte pas sur la scène, il est intégré à plusieurs reprises au texte (auto)-biodramatique et vient notamment prolonger l'arbre généalogique des Lugones que figurait justement déjà Carla Crespo avant d'en devenir une branche rapportée. Pendant la grossesse de celle-ci, la partition dramatique doit prendre en compte son état et ses limites physiques et, là encore, ces ajustements ponctuels sont assumés au grand jour, ce qui produit une complicité ludique avec le public. Ainsi, au moment de sauter de la mezzanine après avoir imaginé le jour de sa mort, Carla dit alors : «*2012, con Pablo Lugones vamos a tener un hijo y por eso no puedo saltar ahí abajo*»². En ce sens, ce n'est plus seulement le théâtre qui saisit la vie par la démarche biodramatique, mais aussi la vie qui emporte le théâtre dans le flux du devenir.



Figure 117 - Ouverture et dénouement de *Mi vida después* en 2012³

¹ Lola Arias, «Doble de riesgo», *op.cit.*, p. 11-12.

² Voir le reportage de *Télam*, «*Mi vida después*. Seis actores nacidos en los 70 cuentan la relación con su padre», *op.cit.*

³ Source : *Télam*. Images floutées pour la version de diffusion de la thèse.

L'élément le plus notable de cette boucle de rétroaction entre la vie et le théâtre est sans doute le cas du procès du père de Vanina Falco. Ouvert en 2004 suite aux accusations de vol d'enfant et usurpation d'identité portées par Juan Cabandié, le frère adoptif de Vanina, le procès est en cours lors du processus de création et pendant les premières années de représentation. Lorsque nous avons vu la pièce, pour la première fois en 2011, Vanina y expliquait qu'elle ne pouvait pas témoigner contre son père car la Loi argentine l'interdisait. Cependant, en s'appuyant sur le fait qu'elle raconte déjà publiquement son histoire dans le cadre d'une pièce de théâtre, ses avocats ont réussi à obtenir une autorisation à témoigner, comme elle le raconte dans la version de 2014 (celle de la publication) :

Vanina: Yo quería declarar pero dice la ley que un hijo no puede declarar contra sus padres. Pero yo insistí y finalmente me autorizaron. Uno de los argumentos que usó la cámara para autorizarme era que yo hablaba de esto en una obra de teatro. Fue la primera vez que una hija declaró contra su padre en un juicio así.

Liza: ¿Vos estabas el día que se leyó la sentencia?

Vanina: La jueza leyó la resolución en siete minutos. Siete años de espera para siete minutos de resolución. Le dieron dieciocho años de cárcel; es la sentencia más larga que le dan a un apropiador hasta ahora.¹

Tout en étant à mille lieux de la démarche du théâtre militant ou « sous condition de la politique », peu d'œuvres théâtrales peuvent se targuer d'avoir eu une incidence aussi directe sur la réalité, même si le témoignage de Vanina n'est qu'un élément à charge parmi l'ensemble des preuves ayant abouti à la condamnation. Il n'en reste pas moins que cette interaction réciproque entre le théâtre et le réel est particulièrement troublante pour le spectateur et conditionne une théâtralité intime entre la complicité ludique, l'empathie réflexive et l'impression performative de vivre quelque-chose d'unique et exceptionnel. Pour entretenir cette connexion particulière avec le public, il faut en permanence réinsuffler de la vie dans le théâtre, afin de ne pas automatiser le spectacle et préserver le mouvement vital qui soutient la théâtralité biodramatique, comme l'explique Carla Crespo :

Lo que tiene de desafío es la mirada directa con el público, la conexión, la no automatización. Tenés que ir reponiendo cierta verdad cada vez sobretudo cuando pasaron ya cuatro años de representaciones. El desafío es no volver frío el contacto con el material y fría la mirada directa con el público.²

En ce sens, on retrouve dans l'expérience de réception des biodrames, la chaleur et la proximité de la « théâtralité intime », qui nous semble caractéristique du théâtre argentin indépendant de post-dictature. Mais elle s'y trouve exacerbée par la rencontre entre l'intimité vécue dans la représentation (du fait des caractéristiques des lieux, de la réunion autour d'un buffet ou d'un pot par lesquels se

¹ Lola Arias, *Mi vida después*, *op.cit.*, p. 58.

² Carla Crespo dans le reportage de Télam, «Mi vida después. Seis actores nacidos en los 70 cuentan la relación con su padre», *op.cit.*

terminent souvent les biodrames, etc., que l'on retrouve de manière générale dans le circuit indépendant) et l'intimité racontée et exposée, du fait de la dimension testimoniale, qui là est plus spécifique à la démarche biodramatique. À l'intersection de l'expérience intime du *convivio* théâtral et du récit intime du théâtre autobiographique, les biodrames sont l'aboutissement de ce que Juan Manuel Urraco Crespo qualifie d'« intimité performative » : « *la intimidad como forma de estar en el espacio escénico* »¹, écrit ce dernier. De ce fait, les dynamiques de liaison temporelle, personnelle, familiale et sociale que l'on a vues à l'œuvre dans ce récit dramatique collectif et polyphonique se greffent sur un rapport scène-salle où l'expérience de l'être-ensemble est aussi au premier plan.

Ainsi, les biodrames naissent-ils d'une singulière hybridation entre le théâtre documentaire à l'ère du témoin, les dramaturgies du retour et leurs élans performatifs, et les dynamiques de liaison qui parcourent le corps social et les productions culturelles quelques années après la crise de 2001. *Mi vida después* de Lola Arias, tout particulièrement, met en branle un tissage polyphonique d'histoires familiales pour suturer une ligne temporelle qui avait pu sembler à jamais fracturée et interrompue dans le contexte post-dictatorial argentin. Suite à ce premier biodrame, Lola Arias poursuit ses expérimentations sur la forme théâtrale et la déliaison sociale avec trois autres créations : *El año en que nació* (2012) créé au Chili à partir de la transposition du dispositif de *Mi vida después* dans un atelier de création avec des comédiens chiliens de la génération post-Pinochet ; *Melancolía y manifestaciones* (2012) où Lola Arias se soumet elle-même à la démarche biodramatique en reconstituant la vie de sa mère ; et plus récemment *Campo minado* (2016) qui réunit des vétérans anglais et argentins de la guerre des Malouines, pour raconter leur guerre et leurs vies avant et après cet événement qui marque au fer rouge toute leur trajectoire vitale. Or dans cet itinéraire biodramatique, on peut remarquer une évolution notable, révélant l'intérêt de Lola Arias pour les situations conflictuelles et le dissensus, et l'affûtage progressif d'une dramaturgie de la liaison. Car si *Mi vida después* revient sur un passé traumatique qui a fracturé la société, les six comédiens en scène, malgré leur hétérogénéité dont joue le dispositif, sont globalement d'accord sur le regard porté sur la dictature. Ils partagent une vision du monde et du passé où la période 1976-1983 est unanimement considérée comme des années de plomb où sévissait un terrorisme d'État condamnable, même si les choses ne sont jamais dites en ces termes sur le plateau. Or au Chili, l'état des lieux de la dictature pinochetiste est loin de faire l'objet d'une condamnation unanime, encore aujourd'hui. Si en Argentine personne n'oserait exprimer publiquement sa nostalgie ou une approbation des politiques de la Junte militaire, il semblerait que ce ne soit pas un tabou dans la société chilienne. Sans applaudir

¹ Juan Manuel Urraco Crespo, *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina. Una escritura con sede en el cuerpo*, op.cit., p. 58.

aux massacres et à la répression, un pan non négligeable de la société reste reconnaissant envers la dictature d'avoir soi-disant apporté la prospérité, l'ordre et la modernité au pays. Par conséquent, si le dispositif de *El año en que nació* est sensiblement le même que celui de *Mi vida después*, la teneur des deux créations est relativement différente, dans la mesure où la pièce chilienne explore beaucoup plus les dynamiques de dissensus dans l'articulation polyphonique du récit.

En *El año en que nació* hay once actores que no consiguen dar una versión común, consensuada, de la dictadura chilena. [...] Todos colaboran en la reconstrucción de la historia de sus compañeros, y al mismo tiempo discuten una y otra vez sobre lo que pasó. Es la confrontación entre los relatos de la izquierda y la derecha lo que hace de la obra un objeto polémico. [...] Los hijos no se ponen de acuerdo. *El año en que nació* pone en escena el desacuerdo, el conflicto, la imposibilidad de un relato único, y al mismo tiempo, la posibilidad de convivir en ese desacuerdo. En ese sentido, la obra es una suerte de experimento social [...], pero también un reflejo de la sociedad chilena [...].¹

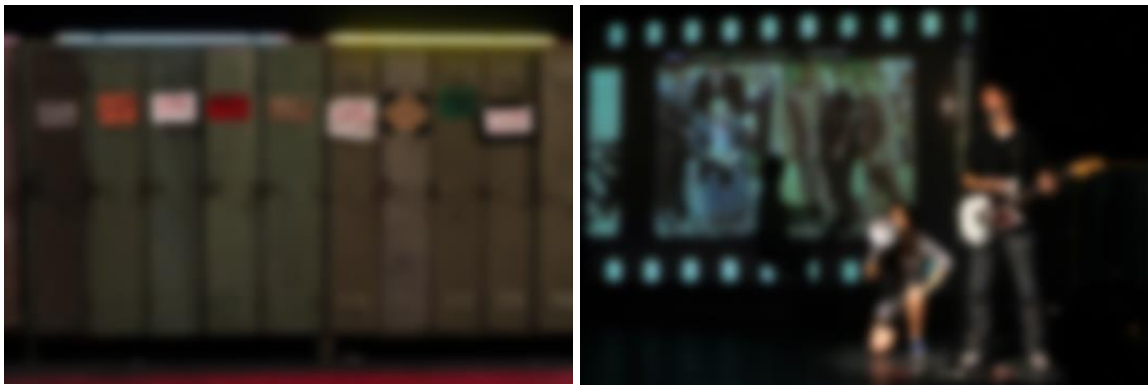


Figure 118 - Lola Arias et l'histoire chilienne : *El año en que nació*²

Cette exploration de la possibilité d'être ensemble dans le dissensus est ensuite approfondie encore dans *Campo minado* où les vétérans anglais et argentins restent, d'un bout à l'autre, campés sur leurs positions quant à l'appartenance disputée des îles Malouines et la légitimité de la guerre de 1982. De même, chacun parle sa langue, dans un dispositif où la polyphonie repose aussi sur l'enchevêtrement des langues, comme pour souligner la dimension indépassable du conflit. Et pourtant, tous participent à la figuration des récits des autres et prennent part à une recréation collective du passé. En ce sens, plus encore que l'impossible consensus sur une histoire à la fois traumatique et polémique, *Campo minado* montre la possibilité de vivre avec ce dissensus. Or cette assomption du conflit, c'est-à-dire la reconnaissance que les asymétries radicales entre les êtres ne sont pas forcément un motif de rupture, est au cœur même de toute grammaire du lien, comme nous avons tâché de le montrer dans la Première Partie de cette thèse. Par la situation extrême que met en scène *Campo minado* (la guerre), la pièce met en lumière la possibilité d'un maillage entre le même et l'autre, par-

¹ Lola Arias, «Doble de riesgo», *op.cit.*, p. 13-14.

² Source : Lolaarias.com. Images floutées pour la version de diffusion de la thèse.

delà les purs affrontements, mais en préservant la singularité de chacun. Or c'est là ce qui conforme la texture même de tout lien.



Figure 119 - Campo minado de Lola Arias¹

Si *Campo minado* marque un aboutissement dans cette expérimentation théâtrale sur le vivre-ensemble « dissensuel », celui-ci est en germe dès *Mi vida después*, par le processus de suture qui est mis en œuvre à partir d'une situation socio-historique déchirée. En ce sens, la démarche biodramatique telle que se l'est réappropriée Lola Arias nous semble être l'incarnation d'un théâtre de la liaison. S'affirmant comme une pratique du vivre-ensemble, tout en échappant à la fabrique du consensus, c'est un théâtre qui travaille sur le rapport à l'altérité et aux asymétries du réel, c'est-à-dire sur le lien.

Ainsi, dans le contexte postérieur à la crise de 2001 et à l'effondrement des cadres institutionnels, symboliques et imaginaires de l'être-ensemble national, certaines tendances nouvelles du théâtre indépendant se font l'écho à la fois de cet éclatement au grand jour de la fragmentation sociale, mais aussi de certaines dynamiques d'embrayage et de liaison. Le besoin de compréhension du réel et de remise en ordre du sens est particulièrement patent dans les nouveaux réalismes du quotidien, dont l'exemple paradigmatique est *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir. Tout en dramatisant dans l'intrigue et la mise en scène le chaos et l'effondrement des repères (à travers ce que nous avons appelé une esthétique du *quilombo*), ces dramaturgies opèrent un retour au drame plus classique, avec une action qui repart en avant et n'est plus enlisée dans l'ici-présent éternel des dramaturgies du retour. Le désordre familial thématé est en quelque sorte canalisé par une remise en

¹ Source : Lolaarias.com. Image floutée pour la version de diffusion de la thèse.

ordre de la forme dramatique. Pour autant, ces nouveaux réalistes poussent tout-de-même sur le terreau fertile des expérimentations du théâtre des années 1980-1990, en intégrant tout particulièrement l'intimité des lieux et l'intensité du jeu des comédiens comme paramètres structurants de la dramaturgie. Il s'ensuit une théâtralité cathartique qui pourrait configurer le prototype d'un « *feel good drama* », ce théâtre qui vous fait du bien, tout comme les « *feel good movies* » et les « *feel good books* » ont émergé à l'orée du XXI^e siècle au cinéma et dans la littérature. Dans une perspective tout à fait différente, les années 2000 sont aussi le contexte d'émergence des dramaturgies du réel, sous la houlette notamment de Vivi Tellas et son projet Biodrame. Tout en poursuivant les expérimentations sur la forme dramatique, les frictions avec le réel et le retournement du drame, les biodrames sont aussi une manière de transcender la rupture temporelle, de rompre le tabou de l'affrontement et de travailler sur des dynamiques de liaison. En partant de l'histoire intime et familiale, les biodrames de Lola Arias tout particulièrement abordent l'histoire commune à partir des histoires individuelles. Il s'agit de retisser un récit familial pour articuler le présent et le passé et ouvrir de nouveau des perspectives d'avenir. Tout en intégrant la structure des dramaturgies du retour et un dispositif intermédial hautement performatif pour créer des récits dramatiques polyphoniques, les biodrames de Lola Arias explorent la possibilité du vivre-ensemble dans le dissensus et s'affirment en ce sens comme de véritables dramaturgies du lien.

CONCLUSION

Les « moments familiaux » du théâtre indépendant argentin

Dans le théâtre argentin très contemporain, la famille est partout. Cette moisson de drames familiaux sur les planches, qui va au-delà du circuit indépendant et foisonne aussi dans le théâtre commercial, est largement accompagnée par la critique, et brandie par les affiches, les programmes et tous les dispositifs promotionnels accompagnant les spectacles (quel que soit le circuit de production et de diffusion). D'une thématique protéiforme et relativement universelle, la famille semblait devenue une mode, un canevas dramatique, voire aux dires de certains critiques, une nouvelle tendance dramaturgique, qui serait caractéristique du théâtre argentin du XXI^e siècle. Pour englober cet ensemble disparate et nommer l'obsession familiale du théâtre, sans s'attarder à l'interroger, s'est répandue comme une trainée de poudre l'expression « famille dysfonctionnelle ». Pratique par sa généralité englobante, dans l'air du temps puisqu'elle s'inscrit dans une vision du monde utilitariste et fonctionnelle, enrobée d'une aura pseudo-scientifique grâce au préfixe négatif, cette expression dont on a vu qu'elle vient des séries télévisées nord-américaines, et plus en amont des thérapies cognitivo-comportementales, s'est rapidement imposée, dans le milieu théâtral argentin, comme une évidence naturelle, une étiquette indubitable, une catégorie allant de soi, appliquée, sans distinction d'esthétiques, de dramaturgies ou d'idéologies, à toutes pièces construites autour de relations familiales. Or, si cette prolifération des fictions familiales est un fait avéré (et pas seulement au théâtre, en réalité), la juste compréhension de ce phénomène et l'interprétation des œuvres familiales elles-mêmes, se sont retrouvées gangrénées par cette rhétorique de la dysfonction, que nous avons analysées comme une parole mythique, au sens que Roland Barthes donne à ce terme¹. Non seulement cette réduction de la famille à la « dysfonction » est lourde de présupposés idéologiques, mais l'évidence rassurante du mythe, la facile appréhension apparente de la réalité grâce à une expression prêt-à-nommer, et donc prêt-à-penser, ont, d'une certaine manière, dispensé d'interroger réellement ces images familiales. À lire certains articles de presse ou certains programmes, tout se passe comme si l'énoncé « c'est une œuvre sur la famille dysfonctionnelle » suffisait à en tirer la substance, à en épuiser le sens. La circulation de cette nouvelle mythologie, notamment à partir de *La omisión de la familia Coleman* de Tolcachir en 2005, a par ailleurs accentué le phénomène des drames familiaux. S'il y avait

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, 1957, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

déjà une surreprésentation de la famille sur les planches portègues, la percée de la rhétorique de la dysfonction a transformé cette efflorescence familiale spontanée en production intensive, souvent calquée sur des patrons ayant fait recette (comme les pièces de Tolcachir et ce que nous avons appelé les nouveaux réalismes du quotidien), achevant de brouiller les cartes et d'enfermer les scènes familiales dans des schémas interprétatifs préconçus. En ce sens, si notre intuition première d'une intensité toute particulière de la thématique familiale dans le théâtre argentin contemporain s'est avérée fondée, cette dernière a été amplifiée par un phénomène de mode à partir du milieu des années 2000. Mais ce « boom familial » post-*Coleman* n'est que la pointe émergée de l'ensemble des représentations de la famille dans le théâtre indépendant.

Pour ne pas être happée par cette illusion de la dysfonction, nous avons fondé notre réflexion sur un vaste corpus périphérique, pour pister le thème de la famille et ses déclinaisons depuis l'orée du XX^e siècle et les drames familiaux de Florencio Sánchez. S'il n'en reste que quelques allusions dans le corps de la thèse, ces lectures préliminaires nous ont permis d'avoir une vue plus panoramique (bien que toujours incomplète, car il est impossible d'embrasser la totalité d'un champ aussi large) et de constater deux choses : d'une part, la prégnance de l'imaginaire familial dans l'ensemble du théâtre argentin (peut-être plus qu'ailleurs, avons-nous l'intuition, mais il faudrait une véritable analyse comparatiste pour l'affirmer), et d'autre part l'identification de « moments familiaux » où cette thématique est mobilisée plus fréquemment encore qu'à l'accoutumée. Dans ce flux et reflux de la marée familiale, les moments les plus saillants, nous semble-t-il, sont le tout début du XX^e siècle (autour de la figure de Sánchez qui écrit quasi exclusivement des pièces familiales, mais aussi de Gregorio de Laferrère ou Carlos Pacheco), les années 1920-1930 quand le patio du *sainete* laisse place à l'intérieur familial asphyxiant des *grotescos criollos* (avec Armando Discépolo en figure de proue), puis les périodes de la dictature et de la post-dictature (c'est-à-dire de 1975 à aujourd'hui), qui sont celles que nous avons décidé d'étudier dans cette thèse. Hors de ces « moments familiaux », même si la famille n'est pas absente du théâtre indépendant, elle occupe une moindre place dans l'éventail des possibles thématiques. Dans les années 1950 par exemple, on observe beaucoup de théâtre historique, comme *Tupac Amaru*¹ (1957) d'Oswaldo Dragún ou la *Una trilogía sobre Mayo*² d'Andrés Lizzaraga qui reviennent respectivement sur l'époque coloniale et l'indépendance de la Nation, par un prisme on ne peut plus éloigné du microcosme familial. Dans les années 1960, l'avènement du réalisme dit réflexif (à la Arthur Miller), les prémices d'un théâtre de l'absurde national (avec Pavlovsky et Gambaro) ou le retour du grotesque favorisent déjà un peu plus les intrigues familiales, mais la famille

¹ Oswaldo Dragún, *Tupac Amaru*, Buenos Aires, Losange, 1957.

² Andrés Lizzaraga, *Una trilogía sobre Mayo*, in *Teatro*, México, Ed. Quetzal, 1962.

apparaît encore souvent comme un pion dans un échiquier historique et socio-politique beaucoup plus large, comme nous l'avons vu avec *El avión negro*, de Cossa, Talesnik, Rozenmacher et Somigliana, dans le chapitre 6.

Comment expliquer cette fluctuation de l'intérêt pour le thème familial ? On peut remarquer d'abord que les quatre « moments familiaux » dégagés sont des périodes particulièrement complexes ou troublées en termes de cohésion sociale : l'orée des années 1900 est marquée par une construction nationale qui évince (voire élimine) tout un pan de la population considéré comme barbare (comme nous l'avons vu dans le chapitre 6, mais aussi dans la Première Partie à travers les exemples tirés du théâtre de Florencio Sánchez), les années 1930 sont celles de ladite «*década infame*» qui ouvre l'ère des dictatures militaires du XX^e siècle, dont la Junte de 1976 est l'avatar le plus radical et le plus sanglant (comme nous l'avons montré dans la Deuxième partie), et laisse des fractures dans le corps social que la période de post-dictature peine à résorber (comme nous l'avons évoqué dans la Troisième Partie). Outre cette hypothèse générale qui ne suffit pas à expliquer l'acuité des représentations familiales à un moment donné, nous avons avancé d'autres éléments d'explication, pour les deux périodes à l'étude. Dans les deux cas, mais pour des raisons totalement différentes, cette obsession familiale correspond à un recul de la fresque politique au théâtre. Cela ne veut pas dire que le théâtre n'est plus politique, mais que le jeu politique n'y est plus représenté directement. Dans le théâtre écrit et monté pendant la dictature, ce repli sur les scènes intimes est fatalement conditionné par le contexte répressif de la Junte qui inhibe les possibles thématiques. Alors que le théâtre du début des années 1970 se faisait l'écho d'une ferveur révolutionnaire et dramatisait ouvertement la lutte des classes et le champ de forces politiques qui s'affrontaient à ce moment-là, la dictature met un terme brutal à ces mises en scène du politique et force un repli stratégique sur l'univers domestiques et ses conflits à première vue plus consensuels. Pendant la post-dictature, le reflux de la scène politique suit un mouvement diamétralement opposé : alors que l'on peut désormais de nouveau tout dire, et que les artistes consacrés – qui avaient subi de plein fouet la répression et la censure – s'emparent de cette réouverture du dicible pour élaborer un théâtre de la mémoire abordant directement l'histoire récente, les nouvelles générations d'artistes indépendants revendiquent une autonomie de l'art, qui décentre de nouveau la scène de la dramatisation du politique.

Pour autant, dans une période comme dans l'autre, cela ne veut pas dire que les théâtres indépendants ne sont plus politiques, et encore moins qu'il faut renoncer à y lire une vision de la société. Or sur ce point, l'approche traditionnelle de chacun des deux volets du corpus, est radicalement différente. Pour ce qui est de la période dictatoriale, l'histoire du théâtre argentin veut que ce soit le règne de la métaphore politique et de l'encodage sémantique ; les théâtres de la post-dictature, par

contre, sont souvent considérés comme des œuvres nihilistes, postmodernes et apolitiques, qu’Osvaldo Pellettieri synthétise sous l’appellation « théâtre de la désintégration »¹. Dans un cas comme dans l’autre, cette spéculation sur l’intentionnalité politique ou non des dramaturges pêche par son univocité et ne permet pas d’appréhender pleinement les enjeux sous-jacents des représentations familiales. Car celles-ci, comme toutes représentations sociales, ne sont pas réductibles au vouloir-dire – ou au contraire, au ne-pas-vouloir-dire – des artistes : leur sens excède leur signification ou leur absence de signification. En ce sens, selon une perspective sociocritique, nous avons tâché d’analyser ces images familiales à l’aune de leur rapport au social, c’est-à-dire de déceler la vision de la société qui s’en dégage, au-delà de la question du politique. Pour autant, si celle-ci n’est pas au cœur de notre hypothèse, elle a émaillé transversalement toute notre réflexion puisque l’un des enjeux de notre lecture du corpus était aussi de discuter certaines interprétations doxiques des images familiales, que ce soit celles de la famille-allégorie ou celles de la famille-insignifiante.

Pendant la post-dictature, la quasi disparition de la mise en scène de l’échiquier politique est également liée au paradigme post-moderne, non pas en tant que fin de l’Histoire ou enterrement définitif du politique, mais en tant que « tournant subjectif »², suite à la chute des grandes utopies, de certains grands récits, mais aussi au relatif effacement de la polarisation tangible des forces de domination. Dans une société qui tend à se liquéfier³, la « microphysique du pouvoir » se fait plus impalpable, selon les dynamiques de biopouvoir mises à jour par Foucault⁴, et le monstre répressif qu’incarnait bien la Junte militaire laisse place à une intériorisation disciplinaire des normes (dont est tout à fait révélatrice la rhétorique de la dysfonction). C’est donc aussi parce que les rapports de domination se font plus invisibles qu’ils ne vont plus être appréhendés par la grande opposition du peuple en marche contre les bourgeois et les militaires, comme dans *El avión negro*. En ce sens, la prolifération sans précédent des scènes intimes et familiales dans les théâtres indépendants de post-dictature se fait aussi au diapason des mutations des formes de pouvoir et de leur circulation. De manière générale et du fait des caractéristiques socio-historiques de cette post-modernité post-dictatoriale, dans le cas argentin, la mise en récit du monde privilégie des approches subjectives et « détotalisantes »⁵ du réel (qui ne sont pas pour autant nécessairement moins politiques) et les intrigues familiales vont donc être une porte d’entrée privilégiée pour sémiotiser, consciemment ou non, la réalité. En outre, l’émergence de nouveaux lieux dans le circuit du théâtre indépendant, dans lesquels

¹ Osvaldo Pellettieri, «Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino», *op.cit.*

² Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, *op.cit.*

³ Zygmunt Bauman, *La vie liquide* (2005), Paris, Fayard/Pluriel, 2013.

⁴ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, *op.cit.*

⁵ Jorge Dubatti, «El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad», *op.cit.*

se développe une théâtralité intime, fondée sur la proximité des corps dans de petites salles de spectacle, bouleverse les dramaturgies et favorise aussi le développement de la thématique familiale. Enfin, Josefina Ludmer avance que, dans un contexte socio-historique extrêmement fracturé par les séquelles du traumatisme dictatorial, les représentations familiales, par l'articulation des générations, offrent une image de possible continuité, de suture, de liaison, que la littérature de post-dictature investit massivement. Ludmer fait ainsi de l'image familiale un « mécanisme temporel de transition » :

La familia es como la subjetivación pública de cada temporalidad [...]. Sirve para temporalizar y politizar. Y sirve para narrar: las generaciones son un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica con el pasado y el futuro. Por eso la familia es uno de los mecanismos temporales de transición a democracia.¹

L'analyse de Josefina Ludmer se base ici essentiellement sur un corpus d'œuvres datant des années 2000, quand deviennent visibles des dynamiques de liaison dans les représentations et que se multiplient plus encore les fictions familiales. Mais cette fonction articulatoire de l'image familiale va au-delà d'un mécanisme temporel de transition et peut aussi figurer la désarticulation, selon comment est investi cet imaginaire familial. En ce sens, les théâtres des années 1990 investissent aussi l'image familiale pour dramatiser la fracture temporelle (et pas seulement sa suture postérieure). En effet, ceux-ci sont enlisés dans un éternel présent, incessamment travaillés par une forme de retour du refoulé qui transperce les structures du drame (dans ce que nous avons appelé les dramaturgies de la crypte), ou bien ont un système de personnages familiaux strictement horizontal (avec une disparition de l'axe vertical intergénérationnel). Pourtant, ces images familiales sont encore une mise en récit du temps (même si c'est pour en souligner la désarticulation et l'enlèvement) et donc du paradigme de la post-dictature. Mais si cette symbolique articulatoire des représentations familiales est particulièrement aiguë dans une période accusant une rupture sans précédent, comme à la suite du terrorisme d'État, il nous semble qu'elle est, en réalité, latente dans toute image familiale. Il ne faut alors plus entendre l'articulation en termes strictement temporels, mais plus largement comme tressage dialectique entre le même et l'autre. L'avant et l'après, dichotomie qui structure une vision du monde post-dictatoriale (comme ce terme l'indique) est une modalité parmi d'autres de ce maillage entre le même et l'autre qui est au cœur de l'image familiale. En ce sens, l'hypothèse qui a structuré notre démarche est que les représentations familiales cristallisent un « imaginaire du lien » dans le discours social, et projettent, sur un plan symbolique, une certaine vision de la société, qu'il y ait un geste politique intentionnel ou pas, et que soient enclenchées des dynamiques transitionnelles de liaison ou pas.

¹ Josefina Ludmer, *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 77-78.

L'extension du corpus à la période dictatoriale a ainsi permis d'échapper à l'illusion de la nouveauté (que véhicule le mythe de la « famille dysfonctionnelle »), mais aussi à une appréhension de la thématique familiale uniquement sous le prisme de la reliaison et de la recherche d'une continuité. En analysant les multiples visions de la société que cristallisent les représentations familiales sur quarante ans de théâtre argentin, nous avons pu voir qu'elles projettent différentes grammaires du lien (d'un lien tyrannique pendant la dictature, aux multiples variations de la déliaison ou de la reliaison pendant la post-dictature) en fonction des différents contextes socio-historiques dans lesquels elles sont prises. En ce sens, la portée symbolique de cet « imaginaire du lien » excède chacune des périodes étudiées. Au-delà du théâtre argentin, cette dimension symbolique du thème familial s'enracine dans une expérience quotidienne de l'altérité, et donc du difficile lien à l'Autre, que nous avons tenté de dégager au fil de la Première Partie. De ce fait, notre réflexion a articulé une lecture sociocritique du corpus, analysant, dans les Deuxième et Troisième Parties, comment se décline la thématique en fonction des représentations socio-historiques à un moment donné, et une forme d'anthropologie du symbolique¹ en interrogeant ce qui fonde cet imaginaire du lien, de manière plus transhistorique (mais jamais universelle).

Penser le lien : une nécessaire assomption du conflit

Le chemin réflexif qui nous a conduit à l'hypothèse de l'imaginaire du lien a d'abord été une démarche de précaution. Ainsi, dans un premier temps, le socle théorique de la Première Partie visait surtout à écarter les fausses pistes et les évidences fallacieuses lorsque l'on aborde un thème aussi complexe, d'un point de vue social, que la famille. Le détour par les sciences sociales a donc été, avant tout, une étape préliminaire essentielle pour baliser le terrain de l'analyse, mieux cerner notre objet d'études et éviter de proférer des assertions douteuses ou d'utiliser des tournures idéologiquement très chargées, sans même en avoir conscience. Sans aller jusqu'à la « famille dysfonctionnelle », la « cellule familiale » par exemple, expression ô combien banalisée, condense tous les présupposés naturalistes et essentialistes sur la famille : l'idée selon laquelle c'est le plus petit atome du social, et donc son socle fondateur (ce qui structure la vision de la société du positivisme comtien², de l'hygiénisme, mais aussi des discours de justification de la répression par la dictature militaire³) ; l'idée que la famille est naturelle comme le montre l'analogie avec la biologie cellulaire, et donc qu'il y a un

¹ Sur l'anthropologie du symbolique ou l'anthropologie littéraire comme discours critique comparatiste, voir Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

² Auguste Comte, *Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*, op.cit.

³ Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. 1976-1983*, op.cit.

« vrai » modèle originaire et des déviations « contre-nature »¹ ; l'idée enfin, selon laquelle la famille est une monade indivisible (tout comme la cellule est l'unité de base du vivant), un bloc monolithique, une unité parfaite, ce qui est à la source de toutes les représentations mythifiées sur la famille idéale et sur la sanctification de la sphère privée comme un havre de paix hermétique aux rapports de pouvoir et aux dynamiques structurant le reste du champ social.

Or si le modèle supposément naturel de la famille (fondé sur l'institution du mariage, la répartition sexuée des rôles et la parenté biologique) est aujourd'hui battu en brèche par la multiplicité des formes familiales existantes², le substrat idéologique qui le sous-tendait, et notamment cette sacro-sainte unité indéfectible de la « cellule de base de la société », est lui toujours très prégnant dans les représentations. Il engendre des « images identificatoires du bonheur »³, selon l'expression de Miguel Benasayag, qui promeuvent une unicité lisse du groupe, nient la multiplicité des points de vue au sein de la famille, et donc la nécessaire conflictualité, et fonctionnent en ce sens comme des ressorts de culpabilité et d'auto-discipline, propres à l'intégration disciplinaire d'une norme. Mais cette norme de la « cellule familiale » mythifiée est nécessairement mise en échec par les asymétries ontologiques de la réalité familiale. Car la spécificité du groupe-famille est de marquer une appartenance commune, un « nous » qui unifie, mais d'être aussi composée par des individus distincts, qui en forment les différents « je » et s'opposent par des asymétries indépassables (à travers ce que Jean-Philippe Pierron appelle « l'autre du sexe » - ou plutôt du genre -, « l'autre de l'âge » et « l'autre du désir »⁴). Sans tomber non plus dans le revers du mythe de la cellule familiale, à savoir celui de l'autodétermination d'individus totalement affranchis de leur attaches familiales et maîtres de leurs liens (comme l'avancent certaines théories sur les post-familles ou la désinstitutionalisation de la famille), notre réflexion a tâché de naviguer entre ces deux pôles pour mettre à jour le conflit comme structure ontologique de la réalité familiale. Cela ne veut pas dire que les familles sont des prisons infernales où il n'y aurait d'autres possibles que de se déchirer, mais qu'il y a à la fois un déjà-là familial qui précède, détermine et unit les individus (pôle du même et de l'unité), et une multiplicité indépassable qui structure le groupe autour d'asymétries irréductibles à une mêmeité (pôle de l'altérité et du conflit). En ce sens, nous avons suivi Miguel Benasayag pour penser le « conflit », non pas comme un affrontement belliqueux, mais comme une assomption de la multiplicité du réel⁵. Or, derrière l'image d'Épinal de la cellule familiale, il y a un refoulement du conflit, en tant que structure

¹ Frédéric Le Play, *La famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps* (1871), *op.cit.*

² Elisabeth Roudinesco, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002, *op.cit.*

³ Miguel Benasayag, *Clinique du mal être : La « psy » face aux nouvelles souffrances psychiques*, *op.cit.*

⁴ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*

⁵ Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, *op.cit.*

ontologique du groupe, et en conséquence, un profond refoulement de l'altérité. C'est ne voir dans les membres d'une famille que des pairs, alors qu'ils sont aussi des Autres.

Tout en étant sensible aux évolutions historiques des modes de faire-famille (avec une « configuration d'attachement », c'est-à-dire un réseau de liens, qui est dorénavant à géométrie variable selon les individus, plus horizontal et réticulaire que la traditionnelle rigidité verticale¹), nous avons réfléchi, de manière plus transhistorique, à ce qui fait la texture des liens familiaux (au-delà de l'évidence d'un donné naturel). À partir de l'assomption du conflit et donc de l'altérité au sein du groupe, nous nous sommes appuyée sur les écrits de Paul Ricoeur pour dégager une grammaire du lien, en fonction de la manière dont se tisse une dialectique entre le même et l'autre pour filer ce lien². En ce sens, malgré la prégnance des représentations mythifiées de la « cellule familiale », l'expérience empirique et quotidienne fait de la famille le lieu où l'on se découvre à la fois différent et lié aux autres, dans une permanente dialectique du même et de l'autre qui va à l'encontre de l'évidence naturelle du lien familial. Le faire-famille n'est donc pas un donné, mais s'apparente à une « herméneutique du nous » (selon le concept de Ricoeur), sans cesse en devenir et toujours en dispute. Or, c'est justement parce que la famille est ce lieu d'un tissage familial du lien qu'elle va s'ériger, dans les représentations sociales, comme support d'un « imaginaire du lien ». Cet usage du familial dans le langage, pour symboliser le lien (positif ou négatif) à l'autre, témoigne d'un « imaginaire familial » qui va bien au-delà du mythe de la famille idéale, se nourrit aussi de l'expérience empirique, et imprègne profondément le « discours social »³ et la production culturelle. La famille devient un signifiant, un moule sémiotique, dans lequel viennent se loger des visions de la société. Si cette perception du social varie en fonction des circonstances socio-historiques, cet imaginaire du lien est une donnée plus transhistorique qui a un ancrage anthropologique (ce qui ne veut pas dire universel⁴), dans l'expérience familiale. La fonction anthropologique de l'imaginaire familial est de sémiotiser l'expérience du lien à autrui, de mettre en image ou en récit les impalpables processus de liaison et déliaison qui font la texture de tout rapport à l'altérité. Or le lien social étant particulièrement impalpable, les images familiales s'offrent comme une « fiction latente »⁵ (selon l'expression de Pierre Popovic) particulièrement propice à projeter une vision de la société.

¹ Jean-Hugues Déchaux, « La parenté dans les sociétés occidentales modernes : un éclairage structural », *op.cit.*

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.* ; Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*

³ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, *op.cit.*

⁴ Le type de lien familial existant dans une société va conditionner la manière dont est investi cet imaginaire du lien qui, de toute façon, n'est opérant que dans les sociétés où la famille est le lieu premier de l'expérience à l'autre, ce qui n'était pas forcément le cas ne serait-ce qu'avant le XVIII^e siècle et l'avènement de « l'esprit domestique », comme nous l'avons vu au fil de la Première Partie, notamment dans les chapitres 2 et 3. Voir Edward Shorter, *Naissance de la famille moderne*, *op.cit.*

⁵ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, *op.cit.*

À partir de cette théorisation de la thématique familiale, qui relève plus de l'anthropologie du symbolique, nous avons chaussé les lunettes de la sociocritique pour décortiquer les représentations familiales dans le théâtre indépendant de la dictature, puis de la post-dictature, à l'aune de leurs contextes socio-historiques spécifiques. Dans le théâtre écrit pendant la période dictatoriale, on a pu constater une mise en scène de l'anéantissement de l'Altérité. Celle-ci entre en résonance avec une grammaire du lien tyrannique, c'est-à-dire la mise en échec du maillage dialectique entre le même et l'autre par un rejet total de l'altérité. Cela est palpable dans l'ensemble du discours social de l'époque : la rhétorique de la Junte militaire établit une cartographie binaire des amis et des ennemis, et l'assimilation des opposants à la figure du Barbare, c'est-à-dire à l'Autre absolu, avec lequel on ne peut entrer en lien ; dans le « cinéma de famille » et les productions culturelles complaisantes au pouvoir *de facto*, on trouve le motif de la « famille assiégée », où il n'y a aucune porosité possible entre l'intérieur et l'extérieur ; dans le théâtre indépendant, cette hypertrophie du même – qui se traduit très concrètement par l'élimination de toute opposition via une politique de terreur menée par la Junte – se projette dans certains motifs récurrents (que nous avons désigné comme des « taches thématiques », à la suite de David Viñas¹) tels que la tyrannie, le narcissisme, la dévoration et la paranoïa.

Dans la période post-dictatoriale, alors que les dynamiques de fragmentation de la société s'accroissent malgré le retour à la démocratie, du fait de politiques économiques qui accusent la fracture sociale, et de l'absence de politiques mémorielles permettant de faire le deuil du traumatisme historique collectif qu'a signifié la dictature, les fictions familiales projettent ce sentiment de rupture (à la fois historique et sociale) dans des dramaturgies en proie à toutes les fragmentations. En ce sens, certaines tendances dramaturgiques que l'on retrouve dans l'ensemble du théâtre occidental, comme la décomposition du drame ou l'avènement de la performance et d'une théâtralité basée sur l'intensité, prennent une dimension particulière sur les scènes argentines contemporaines, et nourrissent ce que nous avons appelé une « vision du monde endeuillée », qui « sémiotise la défaite »², selon l'expression d'Elsa Drucaroff. La crise de 2001 achève de réduire en fumée les piliers du pacte social et de l'identité nationale et cristallise, dans le discours social, un imaginaire du chaos. Pourtant, c'est aussi à partir du début des années 2000 que sont élaborés de nouveaux grands récits qui vont aussi transparaître sur les scènes indépendantes à travers un imaginaire de la re liaison.

¹ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, *op.cit.*

² Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, *op.cit.*

Un fil rouge des théâtres argentins : le grotesque comme éthique de l'altérité pour une vision du monde alternative

Dans ce parcours des multiples variations de l'imaginaire du lien, nous avons analysé des esthétiques très diverses. D'un théâtre relativement allégorique, se présentant comme une micro-parabole (dans la pièce d'O'Donnell) ou jouant sur l'intertexte du mélodrame (comme dans *La malasangre* de Gambaro), au schizodrame de Pavlovsky, *Telarañas*, en passant par la farce avec *Real envido* de Gambaro, le comique absurde chez García Alonso ou le néogrotesque de Cossa, les théâtres de la période dictatoriale étaient déjà très bigarrés. Pendant la post-dictature, cet éclatement des esthétiques est plus patent encore, au point que Jorge Dubatti va jusqu'à parler de « canon de la multiplicité »¹. Dans ce foisonnement d'esthétiques théâtrales post-dictatoriales, nous avons souligné une commune intonation distanciée, refusant la solennité d'un théâtre du savoir, mais qui se décline ensuite en d'innombrables variations, du théâtre d'états de Ricardo Bartís, à l'esthétique du risque performative de Beatriz Catani, en passant par la théâtralité ludique des artistes du Caraja-ji, les nouveaux réalistes intensifs et leur théâtre « *feel-good* » type Claudio Tolcachir, ou encore les dramaturgies du réel telles que les pratiquent Vivi Tellas et Lola Arias.

Or dans ce vaste ensemble hétéroclite, et par-delà même la fracture générationnelle entre les artistes dits « consacrés » et ceux de post-dictature, nous avons été frappée par une constante dans les dramaturgies argentines : le grotesque. Pour percevoir ce fil rouge qui articule les générations et les dramaturgies, il faut s'affranchir d'une définition fermée du grotesque qui le réduirait à un genre particulier (comme le « *grotesco criollo* » qui est la forme nationale reconnue comme grotesque en Argentine) ou à certains procédés seulement, que ce soit l'inversion carnavalesque du grotesque festif rabelaisien, tel que l'a analysé Bakhtine², ou le grotesque de la subjectivité souffrante, mis en lumière par Kayser³ (et que l'on retrouve tout particulièrement chez Discépolo), ou encore la déformation des corps, l'outrance, l'enchevêtrement des contraires, le difforme ou les hybridations en tous genres, pour être sensible à la parenté entre ces multiples variations grotesques. Tout au long de l'analyse des deux volets du corpus, nous avons mentionné ces divers aspects que l'on retrouve de manière distincte selon les artistes. Si Roberto Cossa s'inscrit dans la droite ligne du « *grotesco criollo* » à travers ce que l'histoire du théâtre argentin appelle le « *neogrotesco* », de nombreux dramaturges travaillent sur l'exacerbation et la déformation des corps, notamment dans le cadre du théâtre d'intensités de Pavlovsky, du théâtre d'états de Bartís (qui influence ensuite toute la production ultérieure) ou de

¹ Jorge Dubatti, «El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad», *op.cit.*

² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op.cit.*

³ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, *op.cit.*

l'esthétique performative de Beatriz Catani. Mais même le pseudo mélodrame engagé que livre Gambaro avec *La malasangre* est une forme profondément hybride, où se mêlent des répliques sentimentales lisses et une scénographie rouge sang qui dégouline, de manière grotesque, sur la superficie mélodramatique. Certains motifs comme l'imaginaire de l'apocalypse ou celui de la coupure sont d'ailleurs particulièrement grotesques, et Daulte, Spregelburd et Tantanian n'hésitent pas à hybrider ce dernier avec la culture-pop dans un théâtre *gore* et ludique. Même les nouveaux réalismes du quotidien ont des accents grotesques, que ce soit par la théâtralisation du désordre avec ce que nous avons appelé « l'esthétique du *quilombo* » ou bien par des allusions ponctuelles, comme dans le fait que Marito soit obsédé par des visions morbides dans *La omisión de la familia Coleman*, ou avec le récit du meurtre *in parto* du jumeau de Darío dans *El viento en un violín* de Tolcachir. Dans les dramaturgies du réel, « l'effet Arcimboldo » que nous avons analysé dans *Mi vida después* de Lola Arias peut aussi s'apparenter aux hybridations grotesques, comme le suggère d'ailleurs l'allusion au peintre italien. À rebours de la prétention à la transparence de certaines biographies qui caractérisent l'actuel « marché des vies », selon Emily Apter¹, les biodrames assument d'agencer des fragments composites pour dresser des portraits polyphoniques, tandis que le dispositif intermédial peut aussi jouer de la déformation des corps, comme nous l'avons vu dans les jeux de perspectives que permet l'interaction entre les comédiens et la projection de photos ou d'objets sur un écran. Avec plus ou moins d'acuité selon les pièces, le grotesque surgit ainsi en tous points de notre corpus. Tant le théâtre de la présence et des intensités performatives, où la théâtralité est profondément enracinée dans les corps, que les constructions dramaturgiques schizophrènes, mosaïque, rhizomatiques, kaléïdoscope, chaotiques, bigarrées, pour reprendre des motifs que nous avons explorés, sont des points d'amarrage du grotesque dans le théâtre indépendant argentin contemporain.

Pour saisir la continuité entre ces formes hétérogènes, mais toutes marquées du sceau de l'ambiguïté et de la multiplicité, nous suivons Rémi Astruc qui ne cherche pas à définir le grotesque par ses procédés, mais le décrit comme un « rapport au monde, un rapport au langage et un rapport au lecteur extrêmement particuliers »². En ce sens, il retourne la perspective générique en proposant de le saisir, non pas depuis des règles de l'art, mais depuis la réception : « le grotesque se reconnaît avant tout à un effet et non à des faits »³. Celui-ci serait ancré dans une expérience existentielle qui produit une forme de « vertige », en bouleversant la perception ordinaire du monde et l'ordre des choses. Astruc parle d'une « esthétique du choc comique » qui s'apparente à une « expérience existentielle »,

¹ Emily Apter, « Campus et média : lutte à mort pour le marché des “vie” », *op.cit.*

² Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, *op.cit.*

³ *Ibid.*, p. 31.

qu'il définit comme une expérience de l'altérité. Or ce sentiment de vertige éprouvé face à des représentations artistiques grotesques a un fondement anthropologique car « c'est le grotesque du monde qui suscite le grotesque de l'œuvre d'art »¹, écrit Rémi Astruc.

Le sentiment du grotesque serait, du point de vue anthropologique, une réaction au « scandale » du changement et de l'altérité, sentiment que traduit, sur le plan esthétique, le grotesque de l'œuvre qui est le mode assurant de manière privilégiée la représentation figurée de ceux-ci.²

Cécile Brochard synthétise ainsi ce rapport qu'Astruc établit entre l'expérience anthropologique de l'altérité et sa sublimation dans l'esthétique grotesque :

Le grotesque apparaît alors comme l'expérience culturelle, humaine, du changement, de l'altérité, autrement dit, l'expérience qui consiste à ressentir la différence des autres à soi-même ou de soi au monde. D'où les motifs éminemment grotesques de l'hybridité, de la métamorphose, traductions d'un sentiment de discordance par rapport au réel. L'œuvre d'art serait dans cette perspective le lieu privilégié de représentation de cette réflexion identitaire. [...] C'est pourquoi le grotesque agit à un niveau intuitif, presque organique ; le trouble qu'il provoque s'apparente à un vertige puisqu'il touche quelque chose de primitivement humain.³

En ce sens, le grotesque est à la fois une forme de projection de l'altérité et d'exorcisation du désordre induit par cette altérité. Car sémiotiser la différence, la mettre en image ou en récit par le grotesque, permet en même temps, d'une certaine manière, de l'appivoiser, sans pour autant la nier ou la réduire. En agençant le disparate, le grotesque est une ouverture sur l'altérité, sur l'asymétrie irréductible du monde, mais aussi sur la possible coexistence des contraires. L'hétérogène n'est plus seulement un principe de désordre, mais se trouve érigé au rang de machine poétique. Autrement dit, le grotesque est l'art d'agencer l'hétérogène, de mailler le même et l'autre : c'est une poétique du lien. Rémi Astruc parle même d'une dimension « éthique » du grotesque dans la mesure où le vertige qu'il produit est aussi une brèche pour voir le monde autrement, défier les impossibilités apparentes, et faire une place au désordre, aux aspérités et à la multiplicité dans l'appréhension du réel. Alors que notre perception commune, nos sens, mais aussi nos représentations et nos cadres de pensée, s'efforcent de nous livrer une vision ordonnée du monde, comme l'ont montré les neurosciences et les sciences sociales, le grotesque se fait l'écho de ce qui résiste à cette mise en ordre du réel, et en premier lieu du rapport à autrui, car celui-ci reste partiellement impénétrable et mystérieux, selon ce que Jean-Philippe Pierron désigne comme une « métaphysique du lien »⁴. En ce sens, le grotesque, comme expérience anthropologique, rappelle ce que Deleuze et Guattari décrivent comme une vision du monde schizophrène, essayant de saisir la multiplicité chaotique du réel, en s'émancipant des carcans qui lui

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Cécile Brochard, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique et esthétique », *Acta fabula*, Vol. 12, n° 2, février 2011.

⁴ Jean-Philippe Pierron, *Où va la famille ?*, *op.cit.*

donnent une forme ordonnée mais amputée¹. C'est une désorganisation de la perception (au sens du « corps sans organes » de Deleuze et Guattari que nous avons analysé dans le chapitre 8) qui reflète l'expérience anthropologique de l'altérité, et qui en même temps ouvre vers sa possible reconnaissance. C'est une forme d'« assomption du conflit » comme structure ontologique du réel².

Par conséquent, il n'est pas du tout surprenant que le grotesque, en tant qu'éthique et poétique (ou « po-éthique ») de l'altérité soit le filtre privilégié par lequel sont passées les images familiales et leur imaginaire du lien sur les planches du théâtre indépendant. Cela est d'autant plus vrai que le grotesque permet de déconstruire l'image lisse et sans aspérité du mythe de la famille idéale et de connecter les représentations familiales avec l'expérience empirique de l'altérité qui se joue dans chaque famille. C'est ce hiatus entre une norme dominante et la réalité de l'expérience commune que vient souligner le grotesque familial, et qui fait de cette « po-éthique » une piste particulièrement féconde pour agencer les imaginaires du lien.

Par ailleurs, nous avons vu que les imaginaires sociaux sont toujours des espaces symboliques en dispute, dans lesquels s'affrontent et se définissent des orientations politiques, des modes de compréhension du réel, et la définition de lignes d'horizon possibles pour une société³. Or la famille est une figure imaginaire transversale qui peut être investie par des visions du monde de tous bords. Et en Argentine, depuis les balbutiements de la Nation au XIX^e siècle, les images familiales pour dire le social se sont trouvées très polarisées. D'un côté, elles sont chevillées à l'imaginaire de la civilisation contre la barbarie, c'est-à-dire à une grammaire du lien tyrannique, où la « famille argentine » est considérée comme un ensemble idéalement homogène, pur, civilisé, ou, du moins, homogénéisé (selon l'adage du général Roca « assimilation ou élimination »). Nous avons vu que cette rhétorique de la Famille-Nation monolithique contre les barbares en tous genres parcourt le discours social, politique et culturel, depuis Sarmiento⁴ jusqu'à la Junte militaire de 1976⁵. On le trouve par ailleurs chez certains écrivains canoniques de la littérature argentine, comme Leopoldo Lugones qui en appelle aux « *hijos sin mezcla del conquistador* » et à l'« *alma nacional* » de la « *gran familia argentina* »⁶. Mais au-delà des sorties très explicites de Sarmiento ou Lugones sur la « *mala sangre* », cet imaginaire de la civilisation contre la barbarie (qui sous-tend un rejet radical de l'altérité) pénètre profondément les structures imaginaires de la société, comme nous l'avons mentionné à de nombreuses reprises au fil de ce travail.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, op.cit.

² Miguel Benasayag, *Éloge du conflit*, op.cit.

³ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, op.cit. ; Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, op.cit.

⁴ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), op.cit.

⁵ Judith Filc, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. 1976-1983*, op.cit.

⁶ Leopoldo Lugones, cité par David Viñas, *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, p. 12-13.

Or face à cet imaginaire de l'exclusion qui conditionne une partie non négligeable des images familiales dans le discours social et culturel argentin, le théâtre semble avoir très tôt pris une forme de contrepied (qui parfois peut aussi s'entremêler à l'axe civilisation contre barbarie), en optant résolument pour des formes grotesques, au sens large du terme. Si celles-ci sont particulièrement prégnantes dans les drames familiaux, on peut filer la piste du grotesque jusqu'aux premiers pas de la dramaturgie argentine, avec *Juan Moreira* qui est considérée comme la première pièce nationale. Adaptée du roman éponyme de Eduardo Gutiérrez, elle inaugure les variations sur la coupure et accouche du théâtre national dans le cadre, ô combien propice au grotesque, du *circo criollo* des frères Podestá. Le jeu d'acteur populaire et l'exacerbation des corps par la théâtralité, vient ainsi renforcer le potentiel grotesque d'un roman qui se terminait sur l'évocation du dos tailladé du protagoniste :

El pecho de Moreira estaba cubierto por una cota, pero no era de malla de acero, sino un tejido de enormes cicatrices que lo cruzaban en todas direcciones, heridas cuya existencia no se había conocido nunca...¹

Ce dévoilement final du dos tailladé de Juan Moreira, dont la chair est imprimée d'un tissu de cicatrices (on remarque l'image du maillage avec la cote de mailles) est aux antipodes du corps social lisse et policé dont rêvent alors les libéraux civilisateurs. À l'image de la bosse de Rafael dans *La malasangre*, les marques indisciplinées qui strient le corps de Juan Moreira sont au diapason des excroissances du corps social, dans un pays où toutes les vellétés unicistes d'homogénéisation ne sont jamais venues à bout d'un métissage profond. Comme le soulignaient Ricardo Bartís et Rafael Spregelburd pour expliquer selon eux la force du grotesque dans leur théâtre (dans des textes que nous avons cités dans le chapitre 10), cette bigarrure esthétique entre en résonance avec la tessiture hybride de la société argentine. Autrement dit, il y a toujours eu un hiatus entre le discours social dominant (sur la grande famille argentine, l'essence de l'être national, la civilisation) et la réalité d'un corps social singulièrement hétérogène. En ce sens, le vertige entre la mise en ordre conceptuelle du monde et la multiplicité irréductible de la réalité, caractéristique de l'expérience grotesque, est effectivement particulièrement aiguë en Argentine, et s'articule tout spécialement avec le champ de bataille qui se joue dans l'imaginaire familial du lien. Entre les familles monolithiques, idéales, en lutte contre l'ennemi extérieur et les familles grotesques qui exacerbent l'altérité, ce sont différentes grammaires du lien, et donc des visions du monde opposées, que décline l'imaginaire familial. Or, il nous semble que, même quand on y décèle l'axe structurant de la civilisation contre la barbarie, le théâtre argentin fait systématiquement un pas vers l'altérité (au lieu de la repousser), à travers ses mille déclinaisons du grotesque. Même chez Florencio Sánchez, qui se targuait d'être un «*Ibsensito criollo*»², un avatar

¹ Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira* (1879), Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, p. 292.

² Jorge Dubatti, «Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense», *Biblioteca Virtual*

national du réalisme intimiste européen, les personnages, le langage, la structure même des drames – profondément hybride, tiraillée entre le drame européen et le «*circo criollo*» – sont éminemment grotesques, comme nous avons pu en avoir un aperçu à travers les quelques passages de *Barranca abajo* ou *M'hijo el doctor* cités dans la Première Partie. De même, les auteurs considérés comme les chantres du « réalisme réflexif » à partir des années 1960, comme Roberto Cossa, étaient dès le départ influencés par une forme de tragique grotesque du quotidien, façon Arthur Miller, puis se sont très vite tournés vers une réappropriation du «*grotesco criollo*». Autrement dit, il est très difficile de trouver des formes qui ne soient pas, de près ou de loin, imbibées de grotesque dans le théâtre indépendant argentin, et cela d'autant plus dès qu'il est question de famille. Or si, selon Rémi Astruc, le grotesque apparaît surtout dans des moments de crise culturelle, quand se pose avec plus d'acuité la question de l'altérité, de la cohésion ou du désordre, il pourrait y avoir là une autre clef d'explication aux « moments familiaux » du théâtre argentin, qui sont souvent aussi des moments particulièrement grotesques, et dont nous avons dit qu'ils correspondent à des périodes particulièrement complexes ou troublées de l'histoire argentine. En ce sens, le théâtre indépendant s'affirme comme le lieu depuis lequel peut se déployer un imaginaire familial alternatif, essentiellement grotesque, c'est-à-dire projetant une grammaire du lien ouverte sur l'altérité.

Miguel de Cervantes, 2010, disponible sur http://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/obra-visor-din/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/html/555a1bec-5c81-403c-8e86-83542ae88861_6.html, consulté le 26 septembre 2016.

Bibliographie

I. Corpus

A. *Corpus principal*

ARIAS, Lola, *Mi vida después* (2009), in *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires, Reservoir books, 2016.

BARTÍS, Ricardo, *El corte* (1996), in *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

BARTÍS, Ricardo, *Postales argentinas* (1988), in Jorge DUBATTI (ed.), *Otro teatro. Después de Teatro Abierto*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991.

CATANI, Beatriz *Cuerpos a-abanderados* (1998), in CATANI, Beatriz, *Acercamientos a lo real: textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2007.

COSSA, Roberto, *El Saludador* (1999), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

COSSA, Roberto, *La Nona* (1977), in *El grotesco criollo Discépolo-Cossa*, Buenos Aires, Colihue, 2008.

DAULTE, Javier, SPREGELBURD, Rafael, TANTANIAN, Alejandro, *La escala humana* (2001), Buenos Aires, Ediciones Teatro Vivo, 2002.

GAMBARO, Griselda, *La Malasangre* (1982), Buenos Aires, Cántaro Editores, 1999.

GAMBARO, Griselda, *Real envido* (1980), in *Teatro I*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

GARCÍA ALONSO, Jorge, *Cositas mías* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

O'DONNELL, Pacho, *¿Lobo, estás?* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

PAVLOVSKY, Eduardo, *Tercero incluido* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

PAVLOVSKY, Eduardo, *Telarañas* (1975), Buenos Aires, Ediciones Búsquedas, 1975.

TOLCACHIR, Claudio, *El viento en un violín* (2011), in *El viento en un violín y otros textos*, Buenos Aires, Atuel, 2011.

TOLCACHIR, Claudio, *La omisión de la familia Coleman* (2005), in *El viento en un violín y otros textos*, Buenos Aires, Atuel, 2011.

VALENTE, Nelson, *El loco y la camina* (2009), in Jorge DUBATTI (comp.), *Panorama teatral. Nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, InterZona, 2014.

B. Corpus périphérique – œuvres citées

a. Œuvres antérieures au corpus principal

ADELLACH, Alberto, *Chau, papá* (1971), Sevilla, Athenaica, 2016.

COSSA, Roberto, *Nuestro fin de semana* (1964), in *Teatro I*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

COSSA, Roberto, ROZENMACHER, Germán, SOMIGLIANA, Carlos et TALESNIK, Ricardo, *El avión negro* (1970), en ligne, consulté le 20 février 2018,
http://www.teatrodelpueblo.org.ar/somigliana/obras/el_avion_negro.htm.

CUZZANI, Agustín, *Los indios estaban cabreros* (1958), Buenos Aires, Talía, 1958.

DISCÉPOLO, Armando, *Stéfano* (1928), in *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*, Buenos Aires, Colihue, 1986.

DISCÉPOLO, Armando, *Muñeca* (1924), Buenos Aires, Galerna, 2013.

DISCÉPOLO Armando, *Mateo* (1923), Buenos Aires, Cántaro Editores, 1998.

DRAGÚN, Osvaldo, *Tupac Amaru*, Buenos Aires, Losange, 1957.

GAMBARO, Griselda, *El campo* (1967), in *Teatro 4*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1997.

GENTILE, Guillermo, *Hablemos a calzón quitado* (1970), Buenos Aires, Ediciones Dintel, 1971.

HALAC, Ricardo, *Soledad para cuatro* (1961), in *Teatro completo (1961-2004)*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

LAFERRÈRE, Gregorio de, *Las de Barranco* (1908), Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1973.

LAFERRÈRE, Gregorio de, *Jettatore* (1904), Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2006.

LIZZARAGA, Andrés, *Una trilogía sobre Mayo*, in *Teatro*, México, Ed. Quetzal, 1962.

MALFATTI, Arnaldo, *Así es la vida* (1939), in NALÉ ROXLO, Conrado et PONFERRADA, Juan Óscar (eds.), *Teatro argentino contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1959.

PAVLOVSKY, Eduardo, *El señor Galíndez* (1973), in Eduardo PAVLOVSKY, *La Mueca. El señor Galíndez. Telarañas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.

ROZENMACHER, Germán, *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), Buenos Aires, Talía, 1971.

SÁNCHEZ, Florencio, *M'hijo el doctor* (1903), in *Barranca abajo. M'hijo el doctor*, Buenos Aires, Sur, 1962.

SÁNCHEZ, Florencio, *Barranca abajo* (1905), in *Barranca abajo. M'hijo el doctor*, Buenos Aires, Sur, 1962.

SÁNCHEZ, Florencio, *En familia* (1905), Buenos Aires, Colihue, 1981.

VACAREZZA, Alberto, *Tu cuna fue un conventillo* (1920), Buenos Aires, Teatro Argentino, 1920.

VACAREZZA, Alberto, *El conventillo de la paloma* (1929), in *Teatro II. El conventillo de la paloma y otros textos*, Buenos Aires, Colihue, 2011.

VACAREZZA, Alberto, *La comparsa se despide* (1932), Buenos Aires, Tall. Graf. Suramericanos, 1932.

b. Œuvres écrites ou créées pendant la dictature

BORTNIK, Aída, *Papá querido* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

COSSA, Roberto, *Gris de ausencia* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

DRAGO, Alberto, *El que me toca es un chancho* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

DRAGÚN, Osvaldo, *Mi obelisco y yo* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

ESTEVE, Patricio, *For export* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

GALLIPOLI, Elio, *El 16 de octubre* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

GAMBARO, Griselda, *Decir sí* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

GOROSTIZA, Carlos, *El acompañamiento* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

GRIFFERO, Eugenio, *Criatura* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

HALAC, Ricardo, *Lejana tierra prometida* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

MONTI Ricardo, *La cortina de abalorios* (1981), in *Teatro 3*, Buenos Aires, Corregidor, 2008.

MONTI, Ricardo, *Maratón* (1980), in *Teatro 3*, Buenos Aires, Corregidor, 2008.

MONTI Ricardo, *Visita* (1977), in *Teatro 3*, Buenos Aires, Corregidor, 2008.

PAIS, Carlos, *La oca* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

PIRINELLI, Roberto, *Coronación* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

PRONZATO, Víctor, *Chau, rubia* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

RAZNOVICH, Diana, *Desconcierto* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

SOMIGLIANA, Carlos, *El nuevo mundo* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

SOTO, Máximo, *Trabajo pesado* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

VIALE, Óscar, *Antes de entrar dejen salir* (1981), in *Teatro Abierto 1981. 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires, Adans S.A, 1981.

c. Œuvres écrites ou créées pendant la post-dictature

AGUILAR, Jimena, *Un día es un montón de cosas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2013.

ANICH, Clara, *Cuánto es mucho para mamá*, in GORI, Esteban de [et al], *Disonancias dramáticas*, Buenos Aires, El 8vo loco Ediciones, 2013.

ARRECHE, Araceli et ESPÍNDOLA, Amancay, *Crónica de Indias* (2002), in PETRUZZI, Herminia, *Teatro por la identidad. Antología*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

ARIAS, Lola, *Campo minado* (2016), inédite.

ARIAS, Lola, *Melancolía y manifestaciones* (2012), in *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires, Reservoir books, 2016.

ARIAS, Lola, *El año en que nací* (2012), in *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires, Reservoir books, 2016.

ARIAS, Lola, *Striptease* (2007), in *Striptease. Sueño con revólver. El amor es un francotirador*, Buenos Aires, Entropía, 2007.

- ARIAS, Lola, *La escuálida familia* (2001), Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.
- BAREA, Batato, *Los perros comen huesos* (1986), inédite.
- BARTÍS, Ricardo, *La Pesca* (2009), inédite.
- BARTÍS, Ricardo, *De mal en peor* (2005), inédite.
- BARTÍS, Ricardo, *Donde más duele* (2003), inédite.
- BUSTAMENTE, Maruja et TELLAS, Vivi, *Maruja enamorada* (2013), inédite.
- CHÁVEZ, Julio, *Maldita sea (la hora)* (2003), in *Mi propio Niño Dios y otros textos teatrales*, Buenos Aires, Colihue, 2013.
- CATANI, Beatriz, MARTIN, Alfredo et SANCHEZ, Jorge, *Perspectiva Siberia* (2002), inédite.
- CATANI, Beatriz et PENSOTTI, Mariano, *Los 8 de julio* (2002), inédite.
- CATANI, Beatriz, *Ojos de ciervo rumano* (2002), in *Acercamientos a lo real: textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2007.
- CATANI, Beatriz, *Borrasca*, in *Acercamientos a lo real: textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2007.
- COSSA, Roberto, *Años difíciles* (1997), in *Teatro 5*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999.
- COSSA, Roberto, *Viejos conocidos* (1994), in *Teatro 5*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1999.
- COUCEYRO, Analía, *Barrocos retratos de una papa* (2002), inédite.
- COUCEYRO, Analía, *Tanta mansedumbre* (2001), inédite.
- COZARINSKY, Edgardo, *Squash* (2005), inédite.
- DALMARONI, Daniel, *Cuando te mueras del todo* (2005), in *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- DALMARONI, Daniel, *Maté a un tipo* (2006), in *Teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- DAULTE, Javier, *Nunca estuviste tan adorable* (2004), in *Teatro 2*, Buenos Aires, Corregidor, 2014.
- DAULTE, Javier, *Marta Stutz* (1997), Buenos Aires, Último reino, 1997.
- FARACE, Ariel, FERNÁNDEZ, María Laura, BALBI, Carolina, CHAUD, Mariana, GOBERNORI, Santiago, MOLINA, Julio et VILLALBA Susana Ada, CANO, Luis (ed.), *La carnicería argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2007.
- GAMBARO, Griselda, *Antígona furiosa* (1985), in *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1989.

- GOBERNORI, Santiago, *Deus ex Machina* (2008), inédite.
- HERMIDA, Melisa, PERROTI, Lautaro, TOLCACHIR, Claudio, *Dínamo* (2015), inédite.
- KARTUN, Mauricio, *La Madonnita* (2003), Buenos Aires, Atuel, 2005.
- LAGRÉ, Lucas, *Pollerapantalón* (2013), in Ricardo Dubatti (comp.), *Nuevas dramaturgias argentinas. Obras de autores nacidos entre 1981-1990*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2013.
- LONGONI, Ana, *La chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004), in Jorge Dubatti (ed.), *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, La Havana, Casa de las Américas, 2006.
- OBERSZTERN, Mariana, *El aire alrededor* (2003), inédite.
- TORRES MOLINA, Susana, *Touché, doc* (2012), inédite.
- MUSCARI, José María, *Bollywood* (2017), inédite.
- MUSCARI, José María, *Fetiché* (2008), in *Teatro*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- MUSCARI, José María, *Cotillón* (2006), in *Teatro*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- MUSCARI, José María, *Piel de chancho* (2006), in *Teatro*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- PAULA, Romina, *Fauna* (2013), in *Fauna, El tiempo todo entero, Algo de ruido hace*, Buenos Aires, Entropía, 2013.
- PAULA, Romina, *El tiempo todo entero* (2010), in *Fauna, El tiempo todo entero, Algo de ruido hace*, Buenos Aires, Entropía, 2013.
- PAULA, Romina, *Algo de ruido hace* (2007), in *Fauna, El tiempo todo entero, Algo de ruido hace*, Buenos Aires, Entropía, 2013.
- PAVLOVSKY, Eduardo, *Asuntos Pendientes* (2013), Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2014.
- PAVLOVSKY, Eduardo, *El cardenal* (1991), Buenos Aires, Búsqueda, 1992.
- PAVLOVSKY, Eduardo, *Pablo* (1987), in *Cámara lenta. El señor Laforgue. Pablo. Potestad*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1989.
- PAVLOVSKY, Eduardo, *El señor Laforgue* (1982), in *Cámara lenta. El señor Laforgue. Pablo. Potestad*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1989.
- ROMANÍN, Lorena, *Como si pasara un tren* (2015), inédite.

- SPREGELBURD, Rafael, *Spam* (2013), Paris, L'Arche, 2016. Le texte original en espagnol est à ce jour inédit.
- SPREGELBURD, Rafael, *La paranoia. Heptalogía Hieronymus Bosch VI*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- SPREGELBURD, Rafael, *Lúcido* (2007), in *Los verbos irregulares*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- SPREGELBURD, Rafael, *Acassuso* (2007) in *Los verbos irregulares*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- SPREGELBURD, Rafael, *El pánico* (2003), in *La estupidez. El pánico. Heptalogía de Hieronymus Bosch*, Buenos Aires, Atuel, 2004.
- SPREGELBURD, Rafael, *La estupidez* (2003), in *La estupidez. El pánico: Heptalogía de Hieronymus Bosch*, Buenos Aires, Atuel, 2004.
- SPREGELBURD, Rafael, *Bizarra* (2003), Buenos Aires, Entropía, 2008.
- SPREGELBURD, Rafael, *Remanente de invierno* (1995), Buenos Aires, Losada, 2005.
- SUARDI, Luciano et TANTANIAN, Alejandro, *Temperley. Sobre la vida de T.C* (2002), inédite.
- TANTANIAN, Alejandro, *Juego de damas crueles* (1997), in *Foollyk. Teatro I*, Buenos Aires, Colihue, 2005.
- TELLAS, Vivi, *Los amigos* (2018), inédite.
- TELLAS, Vivi, *Mi padre vive en una estrella*, (2010), inédite.
- TELLAS, Vivi, *Cozarinsky y su médico* (2005), in BROWNELL, Pamela et HERNÁNDEZ Paola (coord.), *Biodrama | Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*, Córdoba, FFyH, UNC, 2017.
- TOLCACHIR, Claudio, *Emilia* (2013), in *Funámbulos*, Año 16, n° 39, printemps 2013, p. 48-95.
- TOLCACHIR, Claudio, *Tercer cuerpo* (2008), in *El viento en un violín y otros textos*, Buenos Aires, Atuel, 2011.
- URE, Alberto, *La familia argentina*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 2011.
- VERONESE, Daniel, *La forma que se despliega* (2003), inédite.
- VERONESE, Daniel, *Mujeres soñaron caballos* (2001) in Daniel Veronese, *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- VERONESE, Daniel, *El líquido táctil* (1997), in Daniel Veronese, *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- ZANGARO, Patricia, *A propósito de la duda* (2001), in *Teatro x la identidad*, Buenos Aires, Eudeba, Serie Abuelas de Plaza de Mayo, 2001.

C. Corpus secondaire : Écrits ou discours théoriques des artistes du corpus

➤ Ouvrages

BARTÍS, Ricardo, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

CATANI, Beatriz, *Acercamientos a lo real: textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2007.

COSSA, Roberto, *Escribo para estrenar. Memorias. Textos. Testimonios*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.

GAMBARO, Griselda, *El teatro vulnerable*, Buenos Aires, Alfaguara, 2014.

PAVLOVSKY, Eduardo, *Proceso creador. Terapia y existencia*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1982.

PAVLOVSKY, Eduardo, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001.

PAVLOVSKY, Eduardo, *Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo*, Buenos Aires, Editorial Topía, 2005.

➤ Articles, chapitres d'ouvrages et entretiens

ARIAS, Lola, «Doble de riesgo», in *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires, Reservoir Books, 2016.

ARIAS, Lola, «Entretien», in MARTIN, Judith et PERRIER, Jean-Louis, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

ARIAS, Lola, «El teatro debe ser un arte vivo» (entretien avec Ana Wajszcuk), *La Nación*, 6 juin 2009.

BARTÍS, Ricardo, «Ricardo Bartís. Contra la representación» (entretien avec Leonardo Flamia), *Voces*, 23 avril 2011.

BARTÍS, Ricardo, «Entretien», in MARTIN, Judith et PERRIER, Jean-Louis, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

BARTÍS, Ricardo, «Encuentro con Ricardo Bartís: relación entre el texto y la puesta en escena», in RAMÍREZ DE HARO, Íñigo (dir.), *Cuadernos Escénicos*, n° 3, 2001, p. 37-43.

BARTÍS, Ricardo, «Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego», *Conjunto* n° 111, octobre-décembre 1998.

CATANI, Beatriz, « Entretien », in MARTIN, Judith et PERRIER, Jean-Louis, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

CATANI, Beatriz, «Una trayectoria en primera persona», *ARTEA. Investigación y creación escénica*, en ligne, consulté le 26 juin 2019 :

http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/177/Beatriz%20Catani-Un%20recorrido%20en%20primera%20persona.pdf.

CATANI, Beatriz «Conversaciones con Óscar Cornago», *ARTEA. Investigación y creación escénica*, en ligne, consulté le 26 juin 2019 :

http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/178/BeatrizCatani_OscarCornago_Conversacion.es.pdf.

CATANI, Beatriz, «Teatro que se nutre de la realidad» (entretien avec Carlos Pacheco), *La Nación*, 12 décembre 2002.

COSSA, Roberto, «El teatro siempre hace política», *Revista Ñ, Clarín*, 2004, article disponible en ligne sur le site du *Teatro del Pueblo*, consulté le 16 août 2018 :

<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/cossa001.htm>.

DAULTE, Javier, «Juego y compromiso: el Procedimiento» (articles écrits entre 2001 et 2003):

- «La verdad», *Conjunto*, n° 136, 2005.

- «La Responsabilidad», *Conjunto*, n° 140, 2006.

- «La Libertad», *Conjunto*, n° 140, 2006.

Disponibles sur (*Pausa.*) *Quadern de teatre contemporani*, n° 39, 2017, en ligne, consulté le 10 avril 2019 :

<http://www.revistapausa.cat/juego-y-compromiso-el-procedimiento/>.

GAMBARO, Griselda, « Entretien avec Griselda Gambaro » (entretien avec Ana Seone), *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Année 1983.

PAVLOVSKY, Eduardo, «Micropolítias éticas», in *Lote*, août 1998, n° 14.

PAVLOVSKY, Eduardo, «¿Y ahora qué escribo, mamá?», *Clarín*, 1984.

PAVLOVSKY, Eduardo, «Lo fantasmático social, lo imaginario grupal», *Lo Grupal*, n° 1, avril 1983.

PAVLOVSKY, Eduardo, «Prólogo», in *Telarañas*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1975.

PAVLOVSKY, Eduardo, et KOGAN, Jaime, «Prólogo» (1974) à *El señor Galíndez* (1973), in PAVLOVSKY, Eduardo, *La Mueca. El señor GALÍNDEZ. Telarañas*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.

SPREGELBURD, Rafael, «Separar la realidad de la apariencia es difícil», *Buenos Aires, Glosario de urbanidad, 2da parte*, 2005, en ligne, consulté le 17 mai 2019 :

http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH65db/08101c36.dir/r62_09nota.pdf.

SPREGELBURD, Rafael, « Entretien », in MARTIN, Judith et PERRIER, Jean-Louis, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

SPREGELBURD, Rafael, « Entretien avec Jorge Dubatti », in SPREGELBURD, Rafael, *Los verbos irregulares*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 281-317.

SPREGELBURD, Rafael, «Prólogo», in SPREGELBURD, Rafael, *Los verbos irregulares*, Buenos Aires, Colihue, 2008.

SPREGELBURD, Rafael, «Entrevista con Rafael Spregelburd» (entretien avec Marisa Hernández), *Hispanamérica*, año 34, n° 102, 2005.

SPREGELBURD, Rafael «Defensa de un teatro idiota» (entretien avec Verónica Pagés), *La Nación*, 27 avril 2001.

SPREGELBURD, Rafael, Entretien, *Clarín, Sí. Suplemento joven*, Sección «Última generación», 17 novembre 1995.

TANTANIAN, Alejandro, «La eterna vitalidad de la escena argentina» (entretien avec Guillermo Heras), *C – El Cultural*, 10 octobre 2002.

TOLCACHIR, Claudio, «Claudio Tolcachir: “No me siento complejo, me siento popular”» (entretien avec Leni González), *Noticias. Perfil*, 1^{er} novembre 2017.

TOLCACHIR, Claudio, « Entretien », in MARTIN, Judith et PERRIER, Jean-Louis, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

VERONESE, Daniel, « Les machines de poésie. Réflexions au bout d’un après-midi agité », 15 mai 2001, publié sur le site du Kunsten Festival des Arts à l’occasion de la venue d’*Open House* de Veronese pour l’édition 2003, disponible en ligne, consulté le 8 avril 2019 :

<http://www.kfda.be/fr/programme/open-house>.

➤ Reportages de télévision et documentaires

TV PUBLICA ARGENTINA, FULLONE, Gabriel, *Homenaje a Teatro Abierto*, cycle de 13 émissions diffusées en novembre 2013, comprenant chacune une nouvelle mise en scène filmée d’une des pièces du cycle de 1981, puis un plateau de débats et témoignages avec les artistes y ayant participé.

TÉLAM, «*Mi vida después*: seis actores nacidos en los 70 cuentan la relación con su padre», 6 octobre 2012, en ligne sur la chaîne Youtube de *Télam*, consulté le 19 juin 2019 :

<https://www.youtube.com/watch?v=7qIEelZoRhI>.

TV PÚBLICA ARGENTINA, «Visión Siete: *Mi vida después*», mis en ligne le 2 mars 2011 sur la chaîne Youtube de la *TV Pública Argentina*, consulté le 19 juin 2019 :

<https://www.youtube.com/watch?v=gW0q-0swHSc>.

AB CINE VIDEO PRODUCCIONES, BALASSA, Arturo, *País cerrado, teatro abierto*, 1990.

II. Études sur le théâtre

A. *Ouvrages et articles sur le théâtre argentin*

➤ Ouvrages

ARRIGONI, Mathilde, *Se mobiliser en situation autoritaire : une comparaison des contestations théâtrales argentine et chilienne (1973-1990)*, thèse de doctorat sous la direction d'Olivier Dabène, soutenue à l'Institut de Sciences Politiques de Paris en 2013, inédite.

BERGER, Laurent et HENNAUT, Benoît (ed.), *Noticias argentinas, Alternatives théâtrales*, n° 137, avril 2019.

BERMAN, Mónica, *Teatro en el borde. La ruptura de los verosímiles*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

BIDEGAIN, Marcela, *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

CLERC, Isabelle, *Teatro Abierto 1981-1983 : censure et écriture théâtrale du Processus de réorganisation nationale*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Gilard, soutenue à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès en 2003, inédite.

COBELLO, Denise, *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin. Une oscillation entre la présence et la représentation*, Mémoire de M2 sous la direction de Julia Gros de Gasquet, soutenu en juin 2015 à l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, inédit.

DANSILIO, Florencia, *La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)*, thèse de doctorat inédite soutenue le 13 novembre 2017 à l'IHEAL à l'Université Sorbonne Paris III, sous la direction de Denis Merklen et Bruno Péquignot, inédite.

DÍAZ, Silvina et LIBONATI, Adriana, *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*, Buenos Aires, Ricardo Vergara Ediciones, 2013.

DUBATTI, Jorge (ed.), *Panorama teatral, Nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, InterZona, 2014.

DUBATTI, Jorge, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.

DUBATTI, Jorge (dir.), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2006*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2010.

DUBATTI, Jorge, *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrológia*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2009.

DUBATTI Jorge et MARTÍNEZ TABARES Vivian (eds.), *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006.

ELGOYHEN, Lucie, *Le théâtre communautaire argentin. Quand les voisins montent sur scène*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2016.

FERNÁNDEZ, Gerardo (coord.), *Teatro argentino contemporáneo. Antología.*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.

FOS, Carlos, *El viejo municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2014.

FOS, Carlos, *Teatro obrero. Una mirada militante*, Buenos Aires, Atuel, 2013.

FOS, Carlos *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*, Buenos Aires, Atuel, 2010.

GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (ed.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, Madrid, Ediciones Antígona, 2015.

GIORDANO, Davi, *Teatro documentário brasileiro e argentino. O biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comun*, Porto Alegre, Armazém Digital, 2014.

JAMBRINA, Nina, *Politique du jeu : les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*, thèse de doctorat en Études théâtrales sous la direction de Monique Martinez Thomas et Victor Viviescas, soutenue à l'Université Toulouse-Jean Jaurès le 25 janvier 2017, inédite.

MARTIN, Judith et PERRIER, Jean-Louis, *Buenos Aires, génération théâtre indépendant*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

MONGIS, Baptiste, *Les Mondes du théâtre à Buenos Aires. Structures, mobilisation politique et activisme artistique (2004 – 2017)*, Mémoire de M2 en sociologie, sous la direction de Denis Merklen, soutenu le 11 juin 2018 à l'Institut des Hautes Études d'Amérique latine (IHEAL – Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), inédit.

PELLETTIERI, Osvaldo, (dir.), *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1944-1976*, Buenos Aires, Galerna, 2003.

PELLETTIERI Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual 1976-1998*, Buenos Aires, Galerna, 2001.

PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1992.

PELLETTIERI, Osvaldo, *Cien años de teatro argentino (1886-1990): del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Galerna, 1990.

PROAÑO GÓMEZ, Lola, *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

PROAÑO-GÓMEZ, Lola, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

SCHER, Edith, *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*, Buenos Aires, Argentoires, 2010.

SUREDA-CAGLIANI, Sylvie, *Victimes et bourreaux dans le théâtre de Griselda Gambaro*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011.

TRASTOY Beatriz et ZAYAS DE LIMA, Perla, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC de la Universidad de Buenos Aires, 1997.

URDICIAN, Stéphanie, *Le théâtre de Griselda Gambaro*, Paris, Indigo. Côté-femmes éditions, 2009.

URRACO CRESPO, Juan Manuel *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina. Una escritura con sede en el cuerpo*, thèse de doctorat en Philologie catalane et Études théâtrales, dirigée par Francesc Foguèt, soutenue à la Universitat Autònoma de Barcelona en octobre 2012, inédite.

VASSEROT, Christilla (ed.), *Le corps grotesque, théâtre espagnol et argentin*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2002.

ZAYAS DE LIMA, Perla, *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*, Buenos Aires, Eudeba, 2017.

➤ Articles scientifiques et chapitres d'ouvrage

AMBROSONI, Julieta, «Griselda Gambaro: una mirada distinta sobre la violencia», in Jorge Dubatti (ed.), *Sección Palos y Piedras*, en ligne, consulté le 19 février 2018 :
<http://www.centrocultural.coop/revista/5-6/griselda-gambaro-una-mirada-distinta-sobre-la-violencia>.

ALONSO PADULA, Laura et MARCÓ DEL PONT, Rodrigo, «Teatro, política y sociedad: la representación de la violencia en el fenómeno Teatro Abierto (1981)», in *Episkenion*, n° 2, juillet 2014.

CHOMETTE, Sandra, « La pratique de l'acteur dans le contexte argentin », in LAROUTIS, Denise et VASSEROT, Christilla, *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine, 30 auteurs sur un plateau*, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012.

COHEN-DE TIMARY, Éloïse, «En Argentina, la crisis de 2001 no ha refrenado la creatividad», *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de cultura*, n° 10, octobre 2009, en ligne, consulté le 18 avril 2019 :
<http://otrolunes.com/archivos/10/html/este-lunes/este-lunes-n10-a01-p01-2009.html>.

CORNAGO, Óscar, «Teatralidades barrocas en Argentina y España (en torno a Ricardo Bartís)», *Teatro XXI*, n° 21, printemps 2015, p. 18-24.

CORNAGO, Óscar, «Entre historia y naturaleza: la búsqueda de lo real», in Beatriz Catani, *Acercamiento a lo real. Textos y escenarios*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2007.

CORNAGO, Óscar, «Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro», *Latin American Theatre Review*, Fall 2005.

COSENTINO, Olga, «El teatro argentino de los 70: una dramaturgia sitiada», in *Latin American Theatre Review*, 24.2 (Printemps 1991).

DANSILIO, Florencia et SANCHEZ, Joana, «Des planches portègues aux scènes internationales : singularités et trajectoires du théâtre indépendant argentin », in BERGER, Laurent et HENNAUT, Benoît (eds.), *Noticias argentinas, Alternatives théâtrales*, n° 137, avril 2019.

DANSILIO, Florencia, « Éroder les limites de la représentation. Scènes du politique dans le théâtre argentin de l'après-dictature », in Etienne Tassin (ed.), *Les politiques du praticable. Scénographies publiques et chorographies politiques*, *Revue Tumultes*, n° 42/1, 2014, Éditions Kimé.

DÍAZ, Silvina et LIBONATI, Adriana, «El paradigma posmoderno en el teatro emergente: de la desintegración a la resistencia», in Osvaldo PELLETTIERI (dir.), *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

DI LELLO, Lydia, «Dicen los muertos. Lo espectral en Griselda Gambaro y Antonio Zúñiga», in DUBATTI, Jorge (ed.), *Poéticas del Teatro de los muertos*, *Dramateatro Revista Digital*, Año 18, n° 1-2 (juin-décembre 2016).

DI LELLO, Lydia, «*El desatino* (1965) de Griselda Gambaro: expresionismo, mito de Edipo y disloque de lo cotidiano», in DUBATTI, Jorge, (dir.), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2006*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2010.

DUBATTI, Jorge, «Sobre *Como si pasara un tren* de Lorena Romanín y las familias en el teatro de Buenos Aires», *IECE – Revista digital*, Mar del Plata, Instituto de Estudios Culturales y Estéticos, Editorial Martin, Année 1, n° 2, décembre 2016, en ligne, consulté le 31 janvier 2017 :
<https://issuu.com/andreagerminario/docs/r2>.

DUBATTI, Jorge, «Pluralismo, canon “imposible” y post-neoliberalismo», in Claudio TOLCACHIR, *El viento en un violín y otros textos*, Buenos Aires, Atuel, 2011.

DUBATTI, Jorge «*El viento en un violín*: el lugar del padre», in Claudio Tolcachir, *El viento en un violín y otros textos*, Buenos Aires, Atuel, 2011.

DUBATTI, Jorge et FUKELMAN, María, «*Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país», *Stichomythia*, n° 11-12 (2011).

DUBATTI, Jorge, «El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad», *Arrabal*, n° 7-8, 2010.

DUBATTI, Jorge, «Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010, en ligne, consulté le 26 septembre 2016:
http://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/obra-visor-din/florencio-sanchez-y-la-introduccion-del-drama-moderno-en-el-teatro-rioplatense/html/555a1bec-5c81-403c-8e86-83542ae88861_6.html.

DUBATTI, Jorge «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar», in *Picadero*, Revista del Instituto Nacional de Teatro, n° 16, janvier-avril 2006.

DUBATTI, Jorge, «La escritura teatral en la Argentina: ampliación y cuestionamiento», in DUBATTI, Jorge et MARTÍNEZ TABARES, Vivian (eds.), *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006.

DUBATTI Jorge, «Política en el teatro y los ensayos de Eduardo Pavlovsky», prologue à Eduardo PAVLOVSKY, *Resistir cholo: cultura y politica en el capitalismo*, Buenos Aires, Editorial Topia, 2005.

DUBATTI, Jorge, «Teatro Abierto después de 1981», in *Latin American Theatre Review*, Printemps 1991, p. 79-86.

ELGOYHEN, Lucie et SANCHEZ, Joana, « Le théâtre communautaire comme projet d'intégration sociale et urbaine : l'expérience du *Circuito Cultural Barracas* à Buenos Aires », in FIX, Florence (dir.) *Théâtre et ville*, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

FERNÁNDEZ, Gerardo, «Veinte espectáculos en la memoria», in *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989.

GOLLUSCIO, Eva, « Une argentine inventée », introduction à COSSA, Roberto, *El Salvador. El tío loco*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 9-22.

HENNAUT, Benoît, « Possibilités d'un théâtre politique contemporain. Étude de la réinvention politique et sociale dans le champ du théâtre argentin indépendant post 1983 », *Cahiers du CAP*, 2017, n° 4, pp. 157-186.

GADDINI DE ARMANDO, Rosemarie, «Introducción», in SÁNCHEZ, Florencio, *En familia* (1905), Buenos Aires, Colihue, 1981.

GIELLA, Miguel Angel, «Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981», octobre 1999, publié sur le site du Teatro del Pueblo, en ligne, consulté le 25 août 2018 :
<http://teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/giella001.htm>.

GIELLA, Miguel Angel et ROSTER, Peter, «Griselda Gambaro: la difícil perfección», introduction à GAMBARO, Griselda, *Teatro. Nada que ver; Sucede lo que pasa*, Ottawa, Girol Books, 1983.

GIELLA, Miguel Angel, «Teatro Abierto: fenómeno socio-teatral argentino», in *Latin American Theatre Review*, 15/1, Automne 1981.

GONZÁLEZ ALVÁREZ, José Manuel, «Desmemoria, biopolítica y relaciones de poder a propósito de *La Nona* de Roberto Cossa», in *Latin American Theatre Review*, 45.2 (Printemps 2012), p. 73-93.

GUEVARA, Eugenia, «Procedimientos cinematográficos en la escena teatral posmoderna: la profundidad de campo en *La estupidez* y *Lúcido* de Rafael Spregelburd», in MIRZA, Roger (ed.), *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*, Montevideo, Universidad de la República y Ministerio de Educación y Cultura, 2012.

GUTIÉRREZ, Ignacio, «Claves de la dramaturgia de Ricardo Bartís», in GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (ed.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, Madrid, Ediciones Antígona, 2015.

HEREDIA, María Florencia, «Desplazamientos corporales en la década del ochenta: el teatro de la parodia y el cuestionamiento», in Osvaldo PELLETTIERI (ed.), *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

LANDINI, Belén, «La Nona de Roberto Cossa (1977)», in DUBATTI, Jorge (ed.), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2010.

MUÑOZ P, Carolina, «Eduardo Pavlovsky: Teatro del estupor», *Acta Literaria*, n° 29, Universidad de Concepción, Chile, 2004.

PELLETTIERI, Osvaldo, «Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)» in *Arrabal*, n° 7/8, 2010.

PELLETTIERI, Osvaldo, «Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino», in *Aletria*, 2000, en ligne, consulté le 5 avril 2019 :

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1233/1319>.

PONS, María Cristina, «Neoliberalismo y producción cultural. Reflexiones sobre la “explosión cultural” argentina post-crisis del 2001», in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

RODRÍGUEZ, Martín, «La puesta en escena emergente y su futuro», in Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna, 2000, p. 167-188.

RODRÍGUEZ, Martín, «Bufarra y la hombría como simulación», *Revista Territorio teatral*, n° 16, *Orden de género y orden de clases: la escena como arena de lucha*, juin 2018.

SANCHEZ, Joana, «Haro sur la famille dysfonctionnelle ! Ou comment s’émanciper d’un mythe en pleine extension », in JANQUART-THIBAUT, Aline et ORSINI-SAILLET (dir.), Catherine, *Histoires de famille(s) dans le monde hispanique contemporain*, *Hispanística XX*, n° 35, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018, p. 253-268.

SANCHEZ, Joana, «Lien familial, lien social : autour de l’affrontement père/fils dans *M’hijo el doctor* de Florencio Sánchez », *Líneas* [en ligne], n° 9, *Filiation, imaginaires et sociétés*, Décembre 2016, consulté le 1^{er} mars 2017 :

<https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/1973>.

SANCHEZ, Joana, «Faire du théâtre un instrument politique et mémoriel : le cycle *Teatro por la Identidad* en Argentine », in *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine (1990-2015)*, Vol. 2, *América, Cahiers du Criccal* n° 52, 2018.

SANCHEZ, Joana, «De l’expérimentation théâtrale à la quête identitaire : le projet argentin “Biodrame” », in FIX, Florence (dir.), *Biographies scéniques*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2016.

SAURA CLARES, Alba, «Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto», in *Interlitteraria*, 22/1, 2017.

SELLES, Carmen Luna «De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense», in TORRES, Milagros et FERRY, Ariane (eds.), *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012, publication en ligne, consultée le 3 juillet 2018 :

<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?de-lo-comico-a-lo-tragico-en-el.html#nb8>.

TRASTOY, Beatriz, «Miradas retrospectivas sobre la escena argentina desde fines del siglo XX», in GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (ed.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, Madrid, Ediciones Antígona, 2015.

TRASTOY, Beatriz «El teatro argentino en tiempo de crisis: nuevas reflexiones, nuevos temas, nuevos personajes, nuevas propuestas escénicas», in Osvaldo PELLETTIERI, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

TRIGO, Macarena, «Una poética de lo roto», *Saquen una pluma. Dramaturgia rodante*, mis en ligne le 16 mai 2012, consulté le 11 juin 2019 :

<https://saquenunapluma.wordpress.com/2012/05/16/una-poetica-de-lo-roto-la-omision-de-la-familia-coleman-de-claudio-tolcachir/>.

ZAYAS DE LIMA, Perla, «Variables culturales e ideológicas en la respuesta de la crítica y los espectadores: el caso de *La Nona: América-Europa (1977-1990)*», in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1992.

➤ Articles de presse, comptes-rendus

AMOROSO, Carolina, «Buenos Aires capital del teatro», *La Nación*, 17 novembre 2013.

ARDILES GRAY, Julio, «La abuela omnívora», *La opinión cultural*, 28 août 1977.

BRAUDE, Diego, «*La omisión de la familia Coleman*: Esa familia, nosotros», *Imaginación atrapada*, mis en ligne le 30 septembre 2005, consulté le 2 février 2017 :

<http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/omisioncoleman.htm>.

CABRERA, Hilda et HOPKINS, Cecilia, «El teatro dio una muestra de empuje, en medio de una crisis económica terminal. En la cubierta del Titanic, pero acostumbrado», *Página 12*, 28 décembre 2001.

CÓRDOBA, Matías, «Lisandro Rodríguez: “El teatro no me da felicidad, me asusta y a la vez me permite seguir y creer en algo”», *Farsamag*, 2 mai 2018, en ligne, consulté le 20 avril 2019 :

<http://farsamag.com.ar/lisandro-rodriguez-el-teatro-no-me-da-felicidad-me-asusta-y-a-la-vez-me-permite-seguir-y-creer-en-algo/>.

COSTA, Ivana, «Alto impacto», *Clarín*, 1^{er} novembre 1999.

COSTA, Ivana, «Ricardo Bartís: el público está cansado de que lo respeten», *Clarín. Suplemento Espectáculos*, 18 septembre 1996.

- CRUZ, Alejandro, «La extraña trama de un elefante que tira paredes», *La Nación*, 21 avril 2012.
- CRUZ, Alejandro, «En escena pero con la mayor intimidad», *La Nación*, 16 novembre 2001.
- CRUZ, Alejandro, «Actores de riesgo», *La Nación*, 30 octobre 1999.
- DUBATTI, Jorge, «*Ojos que no ven*», compte-rendu sur la pièce éponyme de Emiliano Dionisi, *Acción*. Publicación del Instituto Mobilizador de Fondos Cooperativos, en ligne, consulté le 31 janvier 2017 : <http://www.accion.coop/ojos-que-no-ven>.
- DUBATTI, Jorge, «Un tópico en variación formal y de sentido», in *Reflexión sobre la disfunción*, Dossier spécial de *Página 12, Suplemento Cultura & Espectáculo*, 16 octobre 2016.
- FIERA, Silvina, «Un viejo espacio de resistencia», *Página 12*, 8 août 2001.
- FREIRE, Susana, «El teatro en tiempo de crisis», *La Nación*, 3 juin 2001.
- HOPKINS, Cecilia, «*Bizarra*, esa vieja pasión por el culebrón llevada a los escenarios», *Página 12*, 10 septembre 2003.
- JAROSLAVSKY, Sonia, «Romper con lo preestablecido», *Alternativa Teatral*, 15 mai 2009.
- JAROSLAVSKY, Sonia, «Ser parte de un caldo de cultivo y nada más», *Alternativa Teatral*, 23 août 2007.
- KARTUN, Mauricio et SOTO, Máximo, «*La malasangre*. Testimonios de una puesta en escena», *Teatro Abierto*, I, 1, octobre 1982.
- LINGENTI, Alejandro, «El nuevo espacio para amantes del teatro, el cine y la comida», *La Nación*, 14 mai 2018.
- PAGÉS, Verónica, «Los Karamazov viven en Abasto», *La Nación*, 26 octobre 2001.
- PAGÉS, Verónica, «Spregelburd: defensa de un teatro idiota», *La Nación*, 27 abril 2001.
- RUBENS, Erwin Félix, «Pieza objetable en el Payró», *La Prensa*, 23 novembre 1977.
- SABATÉS, Paula, «Aquello de lo que no se quiere hablar», *Página 12, Suplemento Cultura & Espectáculo*, 9 octobre 2016.
- SABATÉS Paula, *Reflexión sobre la disfunción*, Dossier spécial de *Página 12, Suplemento Cultura & Espectáculo*, 16 octobre 2016.
- SANTILLÁN, Juan José, «Lo nuevo de Muscari. *Bollywood*: la desmesura de la India en Once», *Clarín*, 15 juin 2017.
- SANTILLÁN, José, «El hambre de una abuelita», *Clarín*, 12 août 2007.
- SCHER, Edith, «Colectivo ESCENA: esto recién empieza», *Alternativa Teatral*, 15 janvier 2011.

VALLEJO, Javier, «Los asesinatos de mamá», *El País*, 2 novembre 2002.

VENTURA, Laura, «La ciudad con más teatros del mundo», *La Nación*, 26 novembre 2008.

VIZCAÍNO, Juan Antonio, «Tebeo naturalista», *Elmeteoritodelteatro.blogspot*, 6 novembre 2002, consulté le 2 juillet 2019.

Note anonyme, «Family, familia disfuncional, levanta el telón en Navidad» sur *Cba24n*, Universidad Nacional de Córdoba, en ligne, consulté le 31 janvier 2017 :

<http://www.cba24n.com.ar/content/%E2%80%9Cfamily-familia-disfuncional%E2%80%9D-levanta-el-telon-en-navidad>.

Note anonyme, «La Nona se come la música», *La Nación*, 19 juillet 2001.

Note anonyme, «Teatro aquí y en el mundo», *La Nación*, 3 mai 2000.

Note anonyme, «Denuncian que torturan ratas», *Hoy de La Plata*, section faits-divers, 11 juillet 1998.

➤ Communications inédites

DUBATTI, Jorge, «El teatro en la restauración neoliberal (diciembre 2015-2019): teatro y modernización», communication inédite prononcée le 7 juin 2019 au Centro Cultural de la Cooperación à Buenos Aires.

TRASTOY, Beatriz, «Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco», communication prononcée lors des II Jornadas de Literatura Argentina à Mar del Plata en novembre 1983, en ligne sur le site du *Teatro del Pueblo*, consultée le 4 juillet 2018 :

<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>.

B. *Ouvrages et articles sur le théâtre espagnol et latino-américain*

➤ Ouvrages

AMO SANCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique et SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

ANDRADE, Elba et CRAMSIE, Hilde F., *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*, Madrid, Verbum, 1994.

ARELLANO, Ignacio et DUARTE, J. Enrique, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

EGGER, Carole, *Théâtre et métathéâtre dans l'œuvre de Luis Riaza*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015.

LAROUTIS, Denise et VASSEROT, Christilla, *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine, 30 auteurs sur un plateau*, Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012.

RIZK, Beatriz, *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano*, Tome 1, Lawrence, LATR Books, University of Kansas, 2011.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

OÑORO, Cristina et SANCHEZ, Joana, «Respuestas del teatro independiente ante la crisis. El ejemplo de la Casa de la Portera (Madrid 2012-2015)», in *Cuadernos Aispi*, 7/2016, p. 63-78, en ligne, consulté le 16 avril 2019 :

<http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/998>.

EGGER, Carole, « Penser les dramaturgies », in Claude Le Bigot, Carole Egger et Christine Rivalanguégo (eds.), *Questions de littératures*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

EGGER, Carole, « La théâtralité à l'épreuve du texte », in AUBERT, Paul et ROUANE SOUPAULT, Isabelle (ed.), *La littérature dans la recherche et l'enseignement*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011.

➤ Communications inédites

RUIZ SOTO, Héctor, « “Monstruos de apariencia llenos” ? La scène du dévoilement dans les manuscrits dramatiques du comte de Gondomar », colloque international *Le théâtre, le spectacle et les sens dans l'Espagne et l'Europe de la première modernité*, Vendredi 25 mai 2018, Paris IV Sorbonne Université.

C. Théorie théâtrale générale

➤ Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, 1994.

ARRIGONI, Mathilde, *Le théâtre contestataire*, Paris, Presse de Science-Po, 2017.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010), Arles, Actes Sud – Papiers, 2017.

DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2014.

- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010.
- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia y subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
- FERAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.
- FISCHER LICHTÉ, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011. Titre original: *Ästhetik des Performativen*. Pas de traduction française.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, KUNZ, Hélène et RIVIERE, Jean-Loup (eds.), *Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables*, Gennevilliers, mars 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.
- PIEMME, Jean-Marie et LEMAIRE, Véronique (eds.), *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, *Études Théâtrales*, n° 50, Louvain la neuve, 2011.
- PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.
- REY-FLAUD, Bernadette, *La farce ou la machine à rire : théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève, Ed. Droz, 1984.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belfort, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue au théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de texte de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, janvier-février 1986.

DORT, Bernard, « Affaires de dramaturgie », in *Théâtre universitaire et institutions*, Caen, Fédération Nationale du théâtre universitaire, 1985.

FERAL, Josette, « Les paradoxes de la théâtralité », in *Entre deux. Du théâtral et du performatif*, *Théâtre/Public*, n° 205, Paris, 2012.

GARCIN-MARROU, Flore, « Penser le drame moderne avec Gilles Deleuze », article publié sous forme de billet sur le blog du laboratoire Laps le 12 février 2013, en ligne, consulté le 21 juin 2018 :
<http://labo-laps.com/penser-le-drame-moderne-avec-gilles-deleuze/>.

LOSCO-LENA, Mireille, « Quelques remarques sur la famille dans le théâtre contemporain », in HAMON-SIREJOLS, Christine, KUNZ, Hélène et RIVIERE, Jean-Loup (eds.), *Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables*, *Théâtre/Public* n° 188, Gennevilliers, mars 2008.

PIEMME, Jean-Marie, « Fiction toujours », in PIEMME, Jean-Marie et LEMAIRE, Véronique (eds.), *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, *Études Théâtrales*, n° 50, Louvain la neuve, 2011.

REY-FLAUD, Bernadette, « Le comique de la farce », in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1985, Vol. 37, n° 1, p. 55-67.

WEISS, Peter, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs, ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

III. Famille et société : sciences humaines

A. *La famille en Argentine (histoire, sociologie et anthropologie)*

➤ Ouvrages

ALBERTI, Blas Manuel et MÉNDEZ, María Laura, *La familia en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Libro de la Cuadriga, 1993.

DEVOTO, Fernando et MADERO, Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 3: La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara, 1999.

FILC, Judith, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997.

GERMANI, Gino, *Sociología de la Modernización: estudios teóricos, metodológicos y aplicados a América latina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

GERMANI, Gino, *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1965.

JELIN, Elizabeth, *Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Estado y Sociedad, 1984.

MORENO, José Luis, *Historia de la familia en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.

TORRADO, Susana, *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

AGUILAR, Gonzalo, «Televisión y vida privada», in DEVOTO, Fernando et MADERO, Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. T.3. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara, 1999.

BALLENT, Anahi, «La casa para todos: grandeza y miseria de la vivienda masiva», in DEVOTO, Fernando et MADERO, Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. T.3. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara, 1999.

BARRANCOS, Dora, «Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras», in DEVOTO Fernando y MADERO Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. T.3: La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara, 1999.

DI TELLA, Andrés, «La vida privada en los campos de concentración», in DEVOTO Fernando y MADERO Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. T.3. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara, 1999.

PÉREZ, Inés, «Relatos y prácticas de la vida familiar en el espacio doméstico. Mar del Plata, 1930-1970», in *Quinto Sol*, n° 14, 2010.

VEZZETTI, Hugo, «Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas», in DEVOTO Fernando y MADERO Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina, Tomo 3: La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara, 1999.

➤ Enquêtes

TNS GALLUP, «Los argentinos opinan sobre matrimonio y familia», enquête réalisée en décembre 2005 pour l'*Instituto de Ciencias para la Familia de la Universidad Austral*, en ligne, consultée le 14 mars 2017 :

https://issuu.com/icf-austral/docs/los_argentinos_opinan_sobre_matrimo.

B. Sociologie et anthropologie de la famille générales

➤ Ouvrages

BACHOFEN, Johann Jakob, *Mitología arcaica y derecho materno* (1861), Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1988. Titre original : Mutterrecht und Urreligion.

CICHELLI-PUGEAULT, Catherine et CICHELLI, Vincenzo, *Les théories sociologiques de la famille*, Paris, Éditions La Découverte, 1998.

DURKHEIM, Émile, « Introduction à la sociologie de la famille », *Leçon d'inauguration d'un cours de sciences sociales*, Annales de la Faculté de Lettres de Bordeaux, n° 10, 1888, p. 257-281.

FELLOUS, Michèle, *À la recherche de nouveaux rites. Rites de passage et modernité avancée*, Paris, L'Harmattan, 2001.

KAUFMANN, Jean-Claude, *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*, Paris, Armand Colin, 2005.

LE PLAY, Frédéric, *La famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps* (1871), Tours, Alfred Mame et Fils Éditeurs, 1884.

LEROYER, Anne-Marie et THERY, Irène, *Filiation, origines et parentalité : le droit face aux nouvelles valeurs de responsabilité générationnelle : rapport remis à la ministre déléguée chargée de la Famille, Ministère des Affaires Sociales et de la Santé*, Paris, Odile Jacob, 2014.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949.

PARSONS, Talcott, *Éléments pour une sociologie de l'action* (1949), Paris, Plon, 1955.

ROUDINESCO, Élisabeth, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002.

SEGALEN, Martine, *Sociologie de la famille*, Paris, Armand Colin, 1993.

SINGLY, François DE, *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée le lien*, Paris, Armand Colin, 2003.

SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

TODD, Emmanuel, *La troisième planète. Structures familiales et systèmes idéologiques*, Paris, Seuil, 1983.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

BONVALET, Catherine et LELIEVRE, Eva, « De la famille à l'entourage, questionner les contours d'une institution », in *Mouvements*, 2015/2, n° 82.

BORGETTO, Michel, « Métaphore de la famille et idéologie », in Collectif, *Le Droit civil de la famille*, Paris, PUF, 1983.

BOURDIEU, Pierre, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 100, décembre 1993.

DECHAUX, Jean-Hugues, « La parenté dans les sociétés occidentales modernes : un éclairage structural », in *Recherches et Prévisions*, 2003, n° 72.

DUPONT, Gaëlle, « Parentalité, parenté et droit de l'enfant à savoir son origine », Entretien avec Irène Théry, *Dialogue I/2015*, n° 207.

EID, Georges, « La famille postmoderne : intimité et parentalité », *La Revue de REDIF*, 2008, Vol. 1.

GOTMAN, Anne et LAFERRERE, Anne DE, « L'héritage », in SINGLY François de (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

KAUFMANN, Jean-Claude, « Les habitudes domestiques », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

MUXEL, Anne, « La mémoire familiale », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

PERCHERON, Annick, « La transmission des valeurs », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

PFEFFERKON, Roland, « Émile Durkheim et l'unité organique de la société conjugale », in *Sous les sciences sociales, le genre*, CHABAUD-RYCHTER, Danielle, DESCOUTURES, Virginie, DEVREUX, Anne-Marie et VARIKAS, Eleni (dir.), Paris, Éditions La Découverte, 2010.

SEGALEN, Martine, « L'ethnologie », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

SEGALEN, Martine, « Les relations de parenté », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

THERY, Irène, « Transformations de la famille et "solidarités familiales". Questions sur un concept. », in Serge PAUGAM (dir.) *Repenser la solidarité : l'apport des sciences sociales*, Paris, PUF, 2007.

➤ Conférences non publiées

THERY, Irène, « À quoi ressemblera la famille en 2050 ? », conférence prononcée le 4 septembre 2015 lors du cycle de conférences *2050-Demain si j'y suis*, organisé par Canal +.

C. Études de genre. Essais féministes

➤ Ouvrages

BLAFFER HRDY, Sarah, *La femme qui n'évoluait jamais*, Paris, Payot, 2001.

CHABAUD-RYCHTER, Danielle, DESCOUTURES, Virginie, DEVREUX, Anne-Marie et VARIKAS, Eleni (dir.), *Sous les sciences sociales, le genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

CHOLLET, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones DL, 2018.

FEDERICI, Silvia, *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*, Genève-Paris-Marseille, Entremonde-Senovero, 2014.

HERICOURT, Jenny D', *La Femme affranchie, réponse à MM. Michelet, Proudhon, E.de Girardin, A.Comte et autres novateurs modernes*, Bruxelles, A. Lacroix, Van Meenen et Cie, 1860.

MILLET, Kate, *La politique du mâle*, Paris, Stock, 1979.

SAGAERT, Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

FAURE, Christine, « Au nom de l'égalité entre femmes et hommes – dix-huitième siècle », 2008, en ligne en archives-ouvertes, consulté le 30 juin 2016 : <[halshs.00274877](#)>.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, « Talcott Parsons : un héritage controversé. Rôles de sexes, famille et modernité occidentale », in *Sous les sciences sociales, le genre*, CHABAUD-RYCHTER, Danielle, DESCOUTURES, Virginie, DEVREUX, Anne-Marie et VARIKAS, Eleni, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

GESTIN, Martine et MATHIEU, Nicole-Claude, « Claude Lévi-Strauss et (toujours) l'échange des femmes : analyses formelles, discours, réalités empiriques », in *Sous les sciences sociales, le genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

HAZAN, Marie, « Y a-t-il une condition masculine ? Le masculin aujourd'hui : crise ou continuité ? », *Dialogue I*, n° 183, *Le sexué et le sexuel dans le couple et la famille*, Toulouse, Erès, 2009, p. 81-93.

LANGEVIN, Annette, « La famille en recherche », in *Configurations familiales et vie domestique, Cahiers du Genre*, 1/2001 (n° 30).

MOLINIER, Pascale, « Auguste Comte et le génie féminin ou le roman d'une "fatale concurrence" », in *Sous les sciences sociales, le genre*, CHABAUD-RYCHTER Danielle, DESCOUTURES Virginie, DEVREUX Anne-Marie et VARIKAS Eleni (dir.), Paris, Éditions La Découverte, 2010.

MONTOYA, Angeline, « Transsexualité, l'Argentine en pointe », *Le Monde diplomatique*, janvier 2016.

D. Sociologie politique, Études sur le lien social, Sociologie du don

a. Sociologie et anthropologie politiques de l'Argentine

➤ Ouvrages

GERMANI, Gino, *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1965.

GERMANI, Gino, *Sociología de la Modernización: estudios teóricos, metodológicos y aplicados a América latina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

LUZZI, Mariana, *La monnaie en question : pratiques et conflits à propos de l'argent lors de la crise de 2001 en Argentine*, thèse de sociologie inédite dirigée par Monique de Saint-Martin, soutenue à l'EHESS en 2012.

PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

ABOY CARLÉS, Gerardo, «Después del derrumbe. Avatares de una reconstrucción enraizada en la recuperación democrática», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

APREA, Gustavo, «El camino hacia la indignación: las jornadas de diciembre de 2001 como emergencia de un modo de construcción mediática de las crisis», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

ARONSKIND, Ricardo, «La Argentina como negocio: razones del fracaso del experimento neoliberal», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

DOTTI, Jorge, «Nuestra posmodernidad indigente», in *Espacios de Crítica y Producción*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, n° 12, juin-juillet 1993.

GRIMSON, Alejandro, «Los fantasmas argentinos en movimiento», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

LUZZI, Mariana, «La moneda en cuestión: del estallido de la convertibilidad a las discusiones sobre el “cepo cambiario”», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

MERKLEN, Denis, « Le quartier et la barricade : le local comme lieu de repli et base du rapport au politique dans la révolte populaire en Argentine », *L'homme et la société*, n° 143-144, 2002/1.

PEREYRA, Sebastián, «El 2001 como acontecimiento y como proceso: desestructuración social y crítica de la política», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

PÉREZ, Germán J. «El quilombo y la huella. Dimensiones sociopolíticas del disloque», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

RINESI, Eduardo, «¡Qué cosa, la cosa pública!», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

SVAMPA, Maristella, « Liens sociaux et nouvelles formes de sociabilité : le cas de l'Argentine », in HOURS, Bernard et SELIM, Monique (eds.), *Solidarités et compétences, idéologies et pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 55-72.

SVAMPA, Maristella «Tras las lecturas y las huellas de diciembre de 2001», in PEREYRA, Sebastián, VOMMARO, Gabriel et PÉREZ, Germán. J. (eds.), *La Grieta. Política, economía y cultura después de 2001*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2013.

➤ Communications inédites

MERKLEN, Denis, « La tumultueuse vie politique des Argentins. Retour sur l'histoire de l'Argentine », communication prononcée lors de la journée d'étude *Théâtre et émancipation. Regards sur l'Argentine et le Chili*, le 9 novembre 2017 à l'ENS Ulm.

SVAMPA, Maristella, «A cinco años del 19/20 de diciembre», dans le cadre de la rencontre «Pañuelos en Rebeldía», 18 décembre 2006, texte disponible en ligne sur le site de la sociologue, consulté le 28 mars 2019 :

<http://www.maristellavampa.net/archivos/ensayo35.pdf>.

b. Sociologie politique générale, lien social, sociologie du don

➤ Ouvrages

BAUMAN, Zygmunt, *La vie liquide* (2005), Paris, Fayard/Pluriel, 2013.

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), Paris, Gallimard, 2001.

BOURGEOIS, Léon, *Solidarité* (1896), Villeneuve-d'Ascq, Presses du Septentrion, 1998.

BOURGEOIS, Léon, *Essai d'une philosophie de la solidarité*, Paris, F. Alcan, 1902.

CAILLE, Alain, *Anti-utilitarisme et paradigme du don. Pour quoi ?*, Lormont, Le Bord de l'eau, La bibliothèque du MAUSS, 2014.

COMTE, Auguste, *Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*, Paris, Carilian-Goeury, 1853.

DURKHEIM, Émile, *De la division du travail social* (1893), Paris, PUF, 1973.

ELIAS, Norbert, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991.

GAULEJAC, Vincent DE et TABOADA-LEONETTI, Isabel, *La lutte des places : insertion et désinsertion*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

GENEREUX, Jacques, *La dissociété*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

KLEIN, Naomi, *La doctrine del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Madrid, Paidós, 2007.
Titre original : *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, PUF, 1985.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Paris, PUF, 2012.

Manifeste convivialiste, déclaration d'interdépendance (ouvrage collectif), Lormont, Éditions du Bord de l'eau, 2013.

PAUGAM, Serge, *Vivre ensemble dans un monde incertain*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2017.

PAUGAM, Serge, *Le lien social*, Paris, PUF, 2008.

PAUGAM, Serge (dir.), *Repenser la solidarité : l'apport des sciences sociales*, Paris, PUF, 2007.

PINÇON, Michel et PINÇON-CHARLOT, Monique, *Les ghettos du gotha : au cœur de la grande Bourgeoisie*, Paris, Points, 2007.

TOCQUEVILLE, Alexis DE, *De la démocratie en Amérique* (1835), Paris, Gallimard, 1951.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

COMMAILLE, Jacques, « Les sciences du politique », in *La famille. L'état des saviors*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

CORCUFF, Philippe, « Le collectif au défi du singulier : en partant de *l'habitus* », in LAHIRE, Bernard (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001.

➤ Éducation Populaire

LEPAGE, Franck, *(In)cultures*, conférence gesticulée créée en 2006 dont on peut voir la captation en ligne, consultée le 4 janvier 2017 :

<http://www.ardeur.net/conferences-gesticulees/conference-gesticulee-franck-lepage-inculture-1/>.

E. Théorie sociologique générale

➤ Ouvrages

BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DURKHEIM, Émile, *Le suicide. Étude de sociologie* (1897), Paris, PUF, 1963.

DURKHEIM, Émile, *L'Éducation morale* (1902-1903), Paris, PUF, 2012.

HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.

LAHIRE, Bernard (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2001.

THUDEROZ, Christian, *Histoire et sociologie du management : doctrines, textes, études de cas*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2006.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 100, décembre 1993.

TRUC, G r me, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu   Ricoeur en sociologie », in *Tracés. Revue de Sciences Humaines* [en ligne], 8, 2005, mis en ligne le 03 février 2009, consulté le 11 février 2016.

F. Histoire

a. Histoire de l'Argentine

➤ Ouvrages

BLAUSTEIN, Eduardo et ZUBIETA, Martín, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 2006.

CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2008.

CANELO, Paula, *El Proceso en su laberinto: la interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

CONADEP, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1984)*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

DUHALDE, Eduardo, *El Estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Ediciones El Caballito, 1983.

FEIERSTEIN, Daniel, *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina. Hacia un análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones sociales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.

FILC, Judith, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997.

HOROWICZ, Alejandro, *Los cuatro peronismos (1985)*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.

MUCHNIK, Daniel, *Los últimos cuarenta años. Argentina a la deriva*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2004.

NOSIGLIA, Julio E., *Botón de guerra (1985)*, Buenos Aires, Edición de Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.

PIGNA, Felipe, *Los mitos de la historia argentina. 2. De San Martín al granero del mundo*, Buenos Aires, Planeta, 2005.

PUCCIARELLI, Alfredo, *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

STURZENEGGER-BENOIST, Odina, *L'Argentine*, Paris, Karthala, 2006.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

CARBONE, Rocco et OJEDA, Ana, «Estallidos: de la democracia a la depresión», in VIÑAS, David (ed.), *Literatura argentina Siglo XX. De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, Buenos Aires, Paradiso, 2010.

SILVA PRADA, Natalia, «Cuernos, cencerros, dibujos e inmundicias: prácticas del género infamatorio», in *Los reinos de las Indias en el Nuevo Mundo* [Carnet Hypothèses en ligne], mis en ligne le 10 septembre 2016, consulté le 21 mars 2017:

<http://losreinosdelasindias.hypotheses.org/1141>.

➤ Articles de presse

ALMEIDA, Taty, «Alegría y emociones encontradas», *Página 12*, Número spécial, *Cuando volvimos a votar*, 30 octobre 2008.

GINZBERG, Victoria, «El marketing que acompañó el candidato», *Página 12*, Número spécial *Cuando volvimos a votar*, 30 octobre 2008.

GOITY Gabriel, «El día esperado», *Página 12*, Número spécial, *Cuando volvimos a votar*, 30 octobre 2008.

LIPCOVICH, Pedro, «Lo que el Censo ayuda a visibilizar», *Página 12*, 30 juin 2012.

➤ Reportages de télévision et documentaires

TV PÚBLICA ARGENTINA, ECHAVE, Maite et LÓPEZ MAÑÉ, Luz, *Ver la historia, capítulo 11. 1976-1983: Dictadura militar*, diffusé en 2015, disponible sur le site TVpública.com.ar, consulté le 9 avril 2018.

b. Histoire de la famille et de la vie privée

➤ Ouvrages

ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

ARIES, Philippe et DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, 5 tomes, Paris, Seuil, 1985-1987.

BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècles* (1981), Paris, Flammarion, 2010.

SCHWARTZ, Olivier, *Le monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, PUF, 1990.

SHORTER, Edward, *Naissance de la famille moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

GUERRAND, Roger-Henri, « Le décor de l'intimité familiale. Approche historique », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

KALUSZYNSKI, Martine, « Les bonnes mœurs. Approche historique », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

PERROT, Michelle, « Les échanges à l'intérieur de la famille. Approche historique », in François, SINGLY DE, (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

SONNET, Martine, « Le travail des mères. Approche historique. », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

c. Autres ouvrages et articles historiques

➤ Ouvrages

AGHULON, Maurice, *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

BONNEUIL, Christophe, *L'événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions Point, 2016.

DAUMARD, Adeline, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, Paris, SEVPN, 1963.

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme 1. Le chant du signe*, Paris, La Découverte, 1991.

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme 2. Le chant du cygne*, Paris, La Découverte, 1992.

DUBY, Georges, *Les Trois ordres ou L'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.

HUNT, Lynn, *Le Roman familial de la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1995.

MICHELET, Jules, *La Femme*, Paris, Hachette, 1860.

REMOND, René, *Les droites en France*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

CORBIN, Alain, « Imaginaires sociaux », in *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

G. Philosophie

➤ Ouvrages

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2006.

ANDERS, Günther, *La menace nucléaire : considérations radicales sur l'âge atomique*, Monaco-Paris, Le Serpent à plumes, 2006.

ARISTOTE, *Politique*, Vol. I, Paris, Vrin, 1955.

BENASAYAG, Miguel et DEL REY, Angélique, *Clinique du mal être : La « psy » face aux nouvelles souffrances psychiques*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.

BENASAYAG, Miguel et DEL REY, Angélique, *Éloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

BENASAYAG, Miguel et AUBENAS, Florence, *Résister, c'est créer*, Paris, La découverte, 2002.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Gallimard, Collection folioplus Philosophie, 2000.

BENTHAM, Jérémy, *Le Panoptique* (1780), Paris, Belfond, 1977.

BODIN, Jean, *Les six livres de la République* (1576), Livre I, Paris, Classiques Garnier, 2006.

CASTORIADIS, Cornélius et RICOEUR, Paul, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016.

CASTORIADIS, Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- DUFOUR, Dany-Robert, *Pléonexie : « Vouloir posséder toujours plus »*, Lormont, Le bord de l'eau, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- GUATTARI, Félix et ROLNIK, Suely, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007.
- GUATTARI, Félix, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2011.
- HANS, Jonas, *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Flammarion, 1990.
- HOBBS, Thomas, *Léviathan (1651)*, Paris, Gallimard, 2000.
- JAPPE, Anselm, *La société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
- QUESSADA, Dominique, *La société de consommation de soi*, Paris, Verticales, 1999.
- LACLAU, Ernesto, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.
- LACLAU, Ernesto, *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité (1961)*, Paris, Librairie générale française, 1990.
- MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois (1748)*, Paris, Société les Belles Lettres, 1955.
- PIERRON, Jean-Philippe, *Où va la famille ?*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2014.
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

- RANCIERE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- RANCIERE, Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.
- RICŒUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance* (2004), Paris, Gallimard, 2005.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté. I. Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Aubier, 1949.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du Contrat social* (1762), in *Œuvres Complètes*, Vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'Éducation* (1762), Paris, Flammarion, 2009.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Le discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris, Gallimard, 1969.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Paris, Gallimard, 1986.
- SEN, Amartya, *Éthique et Économie*, Paris, PUF, 1993.
- VIRILIO, Paul, *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris, Galilée, 1977.

➤ Articles et chapitres d'ouvrage

- PIVIDAL, Raphaël, « Psychanalyse, schizophrénie et capitalisme », *Le Monde*, 28 avril 1972.
- POSSATI, Luca M., « Ricœur et Deleuze, lecteurs de Spinoza. Ontologie, éthique, imagination », *Études Ricœuriennes*, Vol. 4, n° 2 (2013).
- RICŒUR, Paul, « Devenir capable, être reconnu », texte écrit pour la réception du Kluge Prize en 2005, in *Esprit*, juillet 2007, n° 7.

H. *Psychanalyse, psychiatrie, psychologie*

➤ Ouvrages

- ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria, *L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978.

- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- DEUTSCH, Hélène, *La psychologie des femmes : étude psychanalytique*, Paris, PUF, 1959-1962.
- EIGUER, Alberto, *Le pervers narcissique et son complice*, Paris, Dunod, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, 1971.
- FREUD, Sigmund, *De la sexualité féminine* (1931), Paris, Éditions in press, 2017.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, Ed. Points, 2014.
- FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou* (1913), Paris, Payot & Rivages, 2001.
- FREUD, Sigmund, *Le roman familial des névrosés* (1909), Paris, Payot et Rivages, 2014.
- HIRIGOYEN, Marie-France, *Le Harcèlement moral. La violence perverse au quotidien*, Paris, La Découverte, 1998.
- KASLOW, Florence, *Handbook of relational diagnosis and dysfunctional family patterns*, New-York, Wiley-Interscience, 1996.
- E. KERR, Michael et BOWEN, Murray, *Family Evaluation*, New York, W. W. Norton & Company, 1988.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- MATURANA, Humberto et VARELA, Francisco, *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*, Dordrecht, Boston, D. Reidel Pub. Co., 1980.
- ORTIGUES, Marie-Cécile et Edmond, *Œdipe africain*, Paris, Plon, 1976.
- RANK, Otto, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *La famille en désordre*, Paris, Fayard, 2002.
- STOOP, David, *Forgiving our parents, forgiving ourselves: Healing adult children of dysfunctional family* (1991), Gospel Light, 2011.
- TISSERON, Serge, *Tintin et les secrets de famille*, Paris, Segquier, 1990.

➤ Articles ou chapitres d'ouvrage

- BOURGUIGNON, Odile, « La psychologie », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.
- CHOUVIER, Bernard et CARLES, Florence, « Médiation photos de famille et reconnaissance des liens familiaux », in *Liens premiers, liens de filiation, Le divan familial* I/2009 (n° 22).

DARCHIS, Élisabeth, GRANJON, Evelyn et HAMEL, Carole, « Introduction », in *La famille en quête d'auteurs, Le Divan familial* 1/2007 (n° 18).

DIAMANTE, Chantal, « Philosophes et psychanalystes. Reconnaissance et interprétations à propos de l'intersubjectivité », *Le journal des psychologues*, 5/2009 (n° 268).

DORTIER, Jean-François, « Qu'est-il vraiment arrivé à Kitty Genovese ? », *Sciences humaines*, février 2008.

EIGUER, Alberto, « Le surmoi et le transgénérationnel », *La famille en quête d'auteurs, Le Divan familial*, 1/2007 (n° 18), p. 41-53.

ESPESCHE, Miguel, « Sobre la psicología del ninguneo », *La Nación*, 29 novembre 2014

GRANJON, Evelyn, « Introduction » à *Liens premiers, liens de filiation, Le Divan familial*, 1/2009 (n° 22).

GAULEJAC, Vincent DE, « La sociologie clinique entre psychanalyse et socioanalyse », *Sociologie(S)*, avril 2008.

KAËS, René, « Définitions et approches du concept de lien », *Adolescence*, 3/2008 (n° 65).

LACAN, Jacques, « La famille », in FEBVRE, Lucien et WALLON, Henri (eds.), *Encyclopédie Française*, Tome VIII, mars 1938.

LEMAIRE, Jean-Georges, « Les transmissions psychiques dans le couple et la famille : l'intrapsychique, l'intersubjectif et le transpsychique. », in « *Entre nous* » *La transmission psychique dans le couple et la famille, Dialogue* 2/2003 (n° 160).

TISSERON, Serge, « La psychanalyse », in SINGLY, François DE (dir.), *La famille. L'état des savoirs*, Paris, Éditions de la Découverte, 1991.

➤ Communications inédites

GIERSCH, Anne, « La perception du temps chez les patients atteints de schizophrénie », conférence donnée à l'Université de Strasbourg le 13 mars 2018.

I. *Essais, biographies, autobiographies*

BADINTER, Élisabeth et BADINTER, Robert, *Condorcet. Un intellectuel en politique*, Paris, Fayard, 1988.

DONDA, Victoria, *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.

DOSSE, François, *Gilles Deleuze. Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2007.

IV. Littérature générale et théorie littéraire

A. *La famille dans la littérature*

➤ Ouvrages

AMADO, Ana et DOMÍNGUEZ, Nora (dir.), *Lazos de familia – Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

CORDONE, Gabriela, EGGER, Carole, ROSA TORRES, Silvia et SANCHEZ, Joana (eds.), *Familias profanas: nuevas constelaciones familiares en la narrativa y la dramaturgia hispanoamericanas actuales*, Madrid, Visor, 2019.

FILC, Judith, *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997.

JANQUART-THIBAUT, Aline et ORSINI-SAILLET, Catherine (dir.), *Histoires de famille(s) dans le monde hispanique contemporain*, *Hispanística XX*, n° 35, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018.

PIETRAK, Mariola, *Hacia la pos/familia. Representaciones de la familia en siete autoras argentinas (1981-2013). Marta Traba, Matilde Sánchez, Laura Alcoba, Raquel Robles, Angela Urondo Raboy, Patricia Suárez, Florencia Abbate*, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2018

SMADJA, Robert, *Famille et littérature. Thomas Mann et Galsworthy. Faulkner et Zola. O'Neill et Ionesco, Musil et Tournier*, Paris, Honoré Champion, 2005.

STEINER, George, *Les Antigones* (1984), Paris, Éditions Gallimard, 1986.

VON MATT, Peter, *Fils dévoyés, filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature* (1995), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

YEMSI-PAILLISSE, Anne-Claire, *Le personnage maternel dans le théâtre espagnol contemporain. 1980-2008*, thèse de doctorat sous la direction de Monique Martinez Thomas, soutenue à l'Université Toulouse-Jean Jaurès en 2011, inédite.

ZANGRANDI, Marcos *Narrativas del desorden: Familia y política en Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas. 1953-1963*, thèse de doctorat soutenue à la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires en 2013, inédite.

➤ Articles ou chapitres d'ouvrage

AMADO, Ana et DOMÍNGUEZ, Nora, «Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción», in AMADO, Ana et DOMÍNGUEZ, Nora (dir.), *Lazos de familia – Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

LUDMER, Josefina, «Temporalidades del presente», *Boletín/10*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 2002, p. 91-112.

B. *Études sur la littérature argentine et latino-américaine*

➤ Ouvrages

AVELAR, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 2000.

DRUCAROFF, Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

LUDMER, Josefina, *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

OEYEN, Annelies, *Escrituras del derrumbe. Ciudades posapocalípticas: Marcelo Cohen y la narrativa argentina posdictatorial*, thèse de doctorat en Études Hispaniques, soutenue à l'Université de Gand le 12 mai 2011, inédite.

REATI, Fernando, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

ROSA, Nicolás, *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1987.

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005.

SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2000.

VIÑAS, David (ed.), *Literatura argentina siglo XX, Tomo 7: De Alfonsín al menemato (1983-2001)*, Buenos Aires, Paradiso Ediciones, 2010.

VIÑAS, David (dir.), *Literatura argentina siglo XX, Tomo 2: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso Ediciones, 2006.

VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del Siglo veinte, 1971.

YURKIEVICH, Saúl, *Julio Cortázar. Al calor de tu sombra*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

➤ Articles ou chapitres d'ouvrage

OEYEN, Annelies, «Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, n° 247, avril-juin 2014.

FABRY, Geneviève, « L'imaginaire apocalyptique dans la culture contemporaine. Essai de typologie appliqué à la littérature hispano-américaine », *Revue théologique de Louvain*, n° 42, 2011, p. 191-216.

C. Sociocritique, Sociologie de la littérature, Sociologie des arts

➤ Ouvrages

ANGENOT, Marc, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Le Preambule, 1989.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARA, Olivier (ed.), *Lectures sociocritiques du théâtre, Études littéraires* n° 43, Département des littératures de l'Université de Laval, 2012.

CHASSAY, Jean-François et GERVAIS, Bertrand (ed.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire, Cahier Figura*, n° 19, Vol. 2, 2008.

CROS, Edmond, *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

DUCHET, Claude, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.

DUCHET, Claude, MERIGOT, Bernard et VAN TESLAAR, Amiel (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2011.

LUKACS, Georg, *La Théorie du roman* (1920), Paris, Gallimard, 1997.

Manifeste de sociocritique du CRIST (Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes), en ligne, consulté le 16 juillet 2017 :

<http://www.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>.

POPOVIC, Pierre, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

POPOVIC, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

SAMAKE, Adamé, *Regards croisés sur les écoles de sociocritique. De la socialité et du renouveau de la sociocritique*, EPU. Editions Publibook Université, 2015.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000. Titre original : *Marxism and literature*, Oxford University Press, 1977, pas de traduction française.

ZIMA, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

➤ Articles ou chapitres d'ouvrage

BARA, Olivier, « Lectures sociocritiques du théâtre, "Introduction" » in *Études littéraires*, n° 43, Département des littératures de l'Université de Laval, 2012.

DUCHET, Claude, « Introductions. Positions et perspectives », in DUCHET, Claude, MERIGOT, Bernard et VAN TESLAAR, Amiel (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un *incipit* », *Littérature, idéologies, société, Littérature* n° 1, février 1971.

GAGNON, Alex, et SANTINI, Sylvano, « Le concept d'«imaginaire social». Nouvelles avenues et nouveaux défis », lettre cadrage du colloque du même nom organisé à l'Université du Québec à Montréal du 14 au 16 septembre 2017. En ligne sur *Fabula*, consulté le 10 juillet 2019 : https://www.fabula.org/actualites/le-concept-d-imaginaire-social-nouvelles-avenues-et-nouveaux-defis_75816.php.

GIREL, Sylvia, « L'art du cadavre », in *Le Seuil. « Communications »*, 2015/2, n° 97, p. 81-92.

LEBLANC, Patrice, « L'imaginaire social. Notes sur un concept flou », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. 97, 1994, p. 415-434.

LERAY, Morgane, « La fin du monde ou la fin de l'amour ? Errance, solitude et Révélation : pour une lecture herméneutique de l'imaginaire apocalyptique contemporain », in *Que les ténèbres soient*, atelier *Texte et Image* de l'UQAM, Montréal, 2011, publication en ligne, consulté le 8 mai 2019 : <https://imagapoca.hypotheses.org/63>.

MENGER, Pierre-Michel, « Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, 1991, Vol. 32, n° 1, pp. 61-74.

MONTANDON, Alain, « Sociopoétique », in *Mythes, contes et sociopoétique, Sociopoétique* n° 1, octobre 2016, en ligne, consulté le 2 juillet 2017 : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopo%C3%A9tiques/sociopo%C3%A9tique>.

PEREZ, Claude-Pierre, « "L'imaginaire" : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », *Littérature*, 2014/1 (n° 173), p. 102 à 116.

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définitions, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, Vol. 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, Vol. 5, n° 1-2, 1993, p. 7-32.

SINDACO, Sarah, « Compte rendu de Popovic (Pierre), *Imaginaire social et folie littéraire. Le second empire de Paul Gagne* », *CONTEXTES* [en ligne], mis en ligne le 7 janvier 2009, consulté le 10 juillet 2017 :

<https://journals.openedition.org/contextes/4003>.

D. Sémiotique, théorie littéraire et artistique générale

➤ Ouvrages

ANDRADE, Oswald DE, *Manifeste anthropophage* (1928), Paris/Bruxelles, Black Jack ed., 2011.

ASTRUC, Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, 1957, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

BOULARD, Anaïs, *L'écriture post-apocalyptique contemporaine. De la dégénérescence du monde à l'energeia poétique*, mémoire de M2 sous la direction d'Anne-Rachel HERMETET, soutenu à l'Université d'Angers en juin 2011, inédit.

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte et AUKRUST Kjerstin (ed.), *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.

GARROFE Pablo (dir.), *El leer en el habla*, Buenos Aires, Altamira, 2000.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964. Titre original: *Das Groteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Pas de traduction en français.

LYOTARD Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

➤ Articles ou chapitres d'ouvrage

BROCHARD, Cécile, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique et esthétique », *Acta fabula*, Vol. 12, n° 2, février 2011.

CHANFRAULT-DUCHET, Marie-Françoise, « Père, parti et parti pris narratif : Maurice Thorez, Paul Thorez », *Cahiers de sémiotique textuelle* (n° 12), 1988.

E. Articles sur la « culture-pop » (littérature, télévision, cinéma)

APTEN, Emily, « Campus et média : lutte à mort pour le marché des “vie” », in *Biographies, modes d'emploi, Critique*, n° 781-782, Paris, 2016.

AYUSO, Rocío, «La familia disfuncional funciona», *El País Semanal*, 19 septembre 2010.

BEGIN, Richard, « L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie », in CHASSAY, Jean-François et GERVAIS, Bertrand (eds.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire, Cahier Figura*, n° 19, Vol. 2, 2008.

ODICINO, Guillemette, « *Feel good movies* : huit films militants qui refont le monde en souriant », *Télérama*, 30 septembre 2018.

POTET, Frédéric, « Ces romans qui nous veulent du bien », *Le Monde*, 1^{er} juin 2015.

VENTURELLI, Claudia, «La televisión y la familia argentina: producción y reproducción de la argentinidad como régimen de verdad», in *Revista Discurso y Argentinidad*, Año 2, 2008.

Note anonyme sur la série *Los Iturralde*, « Una familia disfuncional », *La Nación*, 7 juin 2000, consulté le 2 février 2017 :

<http://www.lanacion.com.ar/19883-una-familia-disfuncional>.

F. Autres œuvres argentines citées

APOLO, Ignacio, *Memoria falsa*, Buenos Aires, Atlántida, 1996.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones* (1944), Alianza, Emecé, 1971.

COSENTINO, Carlos Alberto (ed.), *Letras de tango: de ayer, de hoy y de siempre*, Buenos Aires, Andrómeda, 2003.

ECHEVERRÍA, Esteban, *La cautiva* (1837), Salamanca, Almar, 2000.

ECHEVERRÍA, Esteban, *El matadero* (1871), Buenos Aires, Cantaro Editores Puerta de Palos, 1999.

GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra* (1926), Madrid, SCIS, 1988.

GUTIERREZ, Eduardo, *Juan Moreira* (1879), Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

MÁRMOL, José, *Amalia* (1851), Madrid, Espasa Calpe, 1969.

MOLINA, Ignacio, *Los estantes vacíos*, Buenos Aires, Entropía, 2006.

PIGLIA, Ricardo, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1992.

POSSE, Abel, *La Reina del plata*, Buenos Aires, Emecé, 1988.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), México, Editorial Porrúa, 1997.

WALSH, Rodolfo *Carta abierta a la Junta militar*, texte intégral disponible en open source sur Wikipedia, en ligne, consulté le 19 avril 2018 :

https://es.wikipedia.org/wiki/Carta_abierta_de_un_escritor_a_la_Junta_Militar.

Table des illustrations

Figure 1 - <i>La omisión de la familia Coleman</i> au Paseo La Plaza en 2017.....	51
Figure 2 - La comédie musicale <i>Family, familia disfuncional</i>	52
Figure 3 - Les scénographies du <i>living</i> : <i>La omisión de la familia Coleman</i> (en haut à gauche), <i>Como si pasara un tren</i> (en haut à droite), <i>El loco y la camisa</i> (en bas à gauche) et <i>Un día es un montón de cosas</i> (en bas à droite).....	53
Figure 4 - Affiche promotionnelle de <i>Como si pasara un tren</i>	54
Figure 5- Le canapé des Coleman assure la promotion du spectacle au Paseo La Plaza (2015).....	54
Figure 6 - Les sitcoms <i>Casados con hijos</i> (Argentine) et <i>Married with children</i> (États-Unis).....	58
Figure 7 - <i>Carpa quemada</i> , Catalinas Sur : la Révolution française vue par les voisins-acteurs	76
Figure 8 - Le <i>gaucho</i> contre le médecin dans <i>M'hijo el doctor</i> de Florencio Sánchez	84
Figure 9 - <i>Muñeca</i> de Discépolo par Pompeyo Audivert (2014).....	93
Figure 10 - <i>Pollerapantalón</i> de Lucas Lagré (2013)	98
Figure 11 - Visuel du Ministère des Droits de l'Homme (à gauche) et visuel de <i>Teatro x la Identidad</i> (à droite).....	102
Figure 12 - <i>La familia argentina</i> d'Alberto Ure (mise en scène : Cristina Banegas).....	119
Figure 13 - Osvaldo Terranova (Zoilo) et Rafael Rinaldi (Juan Luis) dans <i>Barranca abajo</i> de F. Sánchez au théâtre San Martín en 1976	130
Figure 14 - Les <i>conventillos</i> de Buenos Aires, vers 1900 (gauche) ou muséifié aujourd'hui dans le quartier de La Boca (droite).....	133
Figure 15 – La <i>casa chorizo</i> portègne.....	133
Figure 16 - <i>El conventillo de la paloma</i> d'Alberto Vacarezza au <i>Teatro Nacional Cervantes</i> en 2013	134
Figure 17 - <i>Nuestro fin de semana</i> de Roberto Cossa au Teatro Regio en 2014 (mise en scène Jorge Graciosi).....	137
Figure 18 - <i>Escrache</i> organisé en mars 2018 devant chez Jorge Luis Magnacco, médecin chargé des accouchements des détenues de la ESMA, après sa mise en liberté conditionnelle en décembre 2017	150
Figure 19 - La famille assassine sous l'œil du psy dans <i>Cuando te mueras del todo</i> de Daniel Dalmaroni.....	172
Figure 20 - Renversement de la relation patient-analyste dans <i>Touché, doc</i> de Susana Torres Molina (mise en scène : Elvira Onetto).....	173
Figure 21 - <i>Cozarinsky y su médico</i> (2005) de Vivi Tellas.....	174
Figure 22 - <i>Fetiché</i> (2007), un biodrame de José María Muscari.....	196
Figure 23 - La thérapie familiale selon <i>El pánico</i> de Rafael Spregelburd (mise en scène : Luca Ronconi).....	206
Figure 24 - <i>Juan Manuel de Rosas</i> (1850) par Fernando García del Monilo et <i>Retrato de Manuela Rosas de Terrero</i> (1840) par Prilidiano Pueyrredón.....	256

Figure 25 - Percussions et <i>murga</i> dans <i>El avión negro</i> de Cossa, Talesnik, Rozenmacher et Somigliana	268
Figure 26 - Couverture de l'édition originale de <i>Telarañas</i> (1976).....	368
Figure 27- Pepe Soriano dans <i>La Nona</i> au cinéma et au théâtre	371
Figure 28 – Scénographie avec cagettes (comme en 1977) dans la mise en scène par Jorge Graciosi en 2014.....	374
Figure 29 - <i>Tercero incluido</i> de Eduardo Pavlovsky en 1981 et en 2013.....	389
Figure 30 - Affiches de <i>La Nona</i> au théâtre (mise en scène de Gorostiza en 1977) et au cinéma (Oliveira, 1979).....	463
Figure 31 - Affiches de <i>La Nona</i> mise en scène par Eugenio Filippelli en 1979 puis en 1985.....	464
Figure 32 - <i>La Nona</i> en en 1999 en France, aux États-Unis en 2016 et en Argentine en 2001	464
Figure 33 - Le <i>Teatro del Picadero</i> avant et après l'incendie du 6 août 1981	476
Figure 34 - La salle du Tabarís comble pendant le cycle Teatro Abierto.....	477
Figure 35 - Des files d'attente s'étirant jusqu'au tour complet d'un pâté de maison et l'affiche « hybride » du Tabarís entre revistas et <i>Teatro Abierto</i>	477
Figure 36 - Batato Barea dans <i>La historia del teatro</i> (1989) au <i>Teatro Cervantes</i> (2ème photo) et au <i>Centro Cultural Ricardo Rojas</i> en 1991 (3ème photo).....	544
Figure 37 - Las Gambas al ajillo.....	544
Figure 38 - Support de diffusion montrant la polyvalence du théâtre <i>El Piso</i>	579
Figure 39 - Programmation du théâtre <i>El Piso</i> pour la semaine du 15 au 21 avril 2019.....	579
Figure 40 - Le <i>Sportivo Teatral</i> dans une <i>casa chorizo</i>	587
Figure 41 - Patio et entrée du <i>Sportivo Teatral</i>	587
Figure 42 - Salle de spectacle du <i>Sportivo Teatral</i>	588
Figure 43 - Porte d'entrée de <i>Timbre 4</i>	595
Figure 44 - <i>La omisión de la familia Coleman</i> au <i>Timbre 4</i> en 2005	595
Figure 45 - <i>La omisión de la familia Coleman</i> au Théâtre du Rond-Point en 2010.....	596
Figure 46 - Patio de <i>Timbre 4</i> dans une <i>casa chorizo</i>	598
Figure 47 - Avant-salle principale de <i>Timbre 4</i>	598
Figure 48 - <i>Dínamo</i> au Festival d'Avignon 2015	599
Figure 49 - <i>Espacio Defensores de Bravard</i>	602
Figure 50 - <i>Centro Cultural Zelaya</i>	603
Figure 51 - L'entrée et la salle de spectacle de l' <i>Elefante Club Teatro</i>	604
Figure 52 - Santiago Loza et Lisandro Rodríguez dans la « cuisine » de l' <i>Elefante Club Teatro</i>	604
Figure 53 - <i>Postales argentinas</i> : Héctor, Pamela Watson et le Bandonéoniste.....	618
Figure 54 – <i>Postales argentinas</i> : 1er acte « maternel » (à gauche) et 2ème acte « conjugal » (à droite).....	621
Figure 55 – <i>Postales argentinas</i> : La mère sortant de la valise	621
Figure 56 - <i>Postales argentinas</i> : scène de la connexion téléphonique	630
Figure 57 - <i>Postales argentinas</i> : Paloma revient en colombe	631
Figure 58 - <i>Postales argentinas</i> : Héctor et sa mère.....	634
Figure 59 - <i>Postales argentinas</i> : mise à mort de la mère dans la scène du retour in utero	635
Figure 60 - <i>Postales argentinas</i> : Pompeyo Audivert dans le rôle d'Héctor Girardi	646

Figure 61 - <i>El corte</i> de Ricardo Bartís	660
Figure 62 - <i>Cuerpos a-abanderados</i> de Beatriz Catani : Amina et les rats	674
Figure 63 - <i>Cuerpos a-abanderados</i> : Victoria González Albertalli, Rosario Berman, Susana Tale et Blas Arrese Igor	679
Figure 64 - <i>El Saludador</i> de Cossa au <i>Teatro San Martín</i> (1999)	696
Figure 65 - L'espace scénique du patio dans <i>El Saludador</i> (version de 1999 au San Martín)	702
Figure 66 - <i>Le Salueur</i> dans une mise en scène de Ludovic Mathiot en 2016.....	703
Figure 67 - Dialectique du <i>gore</i> et du familier dans <i>La escala humana</i>	710
Figure 68 - Du Moulinex comme arme fatale : <i>Serial Mom</i> , <i>La escala humana</i> et le robo Mixer-baby dans les années 1950	711
Figure 69 - <i>La escala humana</i> : Arrivée de Norberto (Rafael Spregelburd) alors que Nene (Héctor Díaz) et Leandro (Gabriel Levy) ont encore leur carte secrète entre les mains	713
Figure 70 - Saturation kitsch de l'espace scénique, les accessoires et les costumes de <i>La escala humana</i>	719
Figure 71 - Parodie de la prise d'otages et de la scène de genre policière dans <i>La escala humana</i> ..	724
Figure 72 - Des airs de <i>telenovela</i> dans <i>La escala humana</i> : Mini (María Onetto) attaque Norberto (Rafael Spregelburd) au tournevis	725
Figure 73 - Rafael Spregelburd (Norberto) à la guitare dans la scénographie de <i>La escala humana</i>	730
Figure 74 - <i>La omisión de la familia</i> Coleman : Memé (Miriam Odorico) se dispute avec Mario (Fernando Salas) et Damián (Diego Faturos)	745
Figure 75 - <i>El viento en un violín</i> : Mecha (Miriam Odorico) chez l'analyste de son fils (Gonzalo Ruiz).....	747
Figure 76 - <i>El viento en un violín</i> : Mecha (Miriam Odorico) et Darío (Lautaro Perotti)	748
Figure 77 - Julián Paz Figueira dans le rôle de Beto pour l'un des visuels de <i>El loco y la camisa</i> ...	753
Figure 78 - José et Matilde dans l'exposition de <i>El loco y la camisa</i>	755
Figure 79 - Les Coleman crient, à la maison (acte 1) ou à l'hôpital (acte 2).....	756
Figure 80 - <i>El viento en un violín</i> : Mecha crie sur Darío en présence de l'analyse de celui-ci	757
Figure 81 - Beto, moteur du désordre dans <i>El loco y la camisa</i>	757
Figure 82 - Beto saute au milieu du salon dans <i>El loco y la camisa</i>	758
Figure 83 - Rythme, agitation et mouvements : Mario dans <i>La omisión de la familia Coleman</i>	758
Figure 84 - Memé se jette sur le canapé dans <i>La omisión de la familia Coleman</i>	760
Figure 85 - La disposition scénographique du désordre dans <i>La omisión de la familia Coleman</i>	760
Figure 86 - Celeste et ses draps dans <i>El viento en un violín</i>	761
Figure 87 - Affiche de <i>El loco y la camisa</i> au <i>Camarín de las musas</i>	767
Figure 88 - <i>El viento en un violín</i> : Celeste (Tamara Kipper) et Lena (Inda Lavalle)	769
Figure 89 - <i>El viento en un violín</i> : Dora rejette Lena et la conception triangulaire du bébé par Lena, Celeste et Darío.....	771
Figure 90 - <i>El viento en un violín</i> : Lena, Mecha et Celeste	773
Figure 91 - Dora, Mecha et la scénographie de <i>El viento en un violín</i> au <i>Paseo la Plaza</i>	780
Figure 92 - Lola Arias et Elvira Onetto dans <i>Melancolía y manifestaciones</i>	804
Figure 93 - Programme de <i>Los 8 de julio</i> , de Beatriz Catani et Mariano Pensotti	806

Figure 94 - <i>Mi padre vive en una estrella</i> de Vivi Tellas dans un jardin à Vicente Lopez dans la province de Buenos Aires en 2017 et au <i>Centro Cultural de España Juan de Salazar</i> à Asunción au Paraguay.....	813
Figure 95 - <i>Mi vida después</i> : irruption de Liza Casullo dans le prologue et bataille de vêtement ...	816
Figure 96 – <i>Mi vida después</i> : Liza Casullo à la guitare.....	818
Figure 97 - <i>Mi vida después</i> : Carla Crespo courant entre les vêtements et jouant à la batterie	820
Figure 98 - Mariano Speratti et Liza Casullo dans <i>Mi vida después</i>	821
Figure 99 - « <i>Fotos de infancia</i> » : publication intermédiaire de <i>Mi vida después</i>	822
Figure 100 - <i>Mi vida después</i> : la fosse commune tracée à la craie.....	824
Figure 101- <i>Mi vida después</i> : Vanina Falco et les photos de son enfance, Blas Arrese Igor et le San Benito de son père.....	825
Figure 102 – <i>Mi vida después</i> : Carla Crespo, Blas Arrese Igor, Liza Casullo et Mariano Speratti vêtus « comme leurs parents »	826
Figure 103 - <i>Mi vida después</i> : Carla Crespo racontant et figurant les entraînements de l’ERP.....	827
Figure 104 - <i>Mi vida después</i> : Liza Casullo en doublure de sa mère pour présenter le journal télévisé	828
Figure 105 - <i>Mi vida después</i> : figuration de la mort n°1 par Pablo Lugones, Carla Crespo, Liza Casullo et Blas Arrese Igor	830
Figure 106 - <i>Mi vida después</i> : “ <i>Las mil caras de mi padre</i> ”	833
Figure 107 - <i>Mi vida después</i> : “ <i>El día en que nací</i> ”, portrait collectif et fresque historique.....	836
Figure 108 - <i>Mi vida después</i> : L’arbre généalogique des Lugones	839
Figure 109 - Effet-patchwork et disposition scénique dans <i>Mi vida después</i>	839
Figure 110 – <i>Mi vida después</i> : Mariano Speratti, Pablo Lugones et Blas Arrese Igor dans “ <i>Un día en la vida de mi padre</i> ”	840
Figure 111 - <i>Mi vida después</i> : la concordance dissonante du concert de mélodica	842
Figure 112 – <i>Mi vida después</i> : Pablo Lugones dansant le malambo	844
Figure 113 - <i>Mi vida después</i> : Mariano et Moreno Speratti écoutant la voix d’Horacio Speratti....	845
Figure 114 - Moreno Speratti jouant sur la scène dans <i>Mi vida después</i>	846
Figure 115 - <i>Mi vida después</i> : Blas Arrese Igor et Pancho, la tortue de son père	847
Figure 116 - Final haut en couleurs et en mouvements de <i>Mi vida después</i>	849
Figure 117 - Ouverture et dénouement de <i>Mi vida después</i> en 2012.....	850
Figure 118 - Lola Arias et l’histoire chilienne : <i>El año en que nací</i>	853
Figure 119 - <i>Campo minado</i> de Lola Arias	854

Index des dramaturges

- ADELLACH, Alberto, 314, 880
AGUILAR, Jimena, 53, 172, 746
ALVARADO, Ana, 553, 577
ANICH, Clara, 632, 644, 745, 882
APOLO, Ignacio, 555, 562, 620, 922
ARIAS, Lola, 183, 196, 206, 341, 526, 575, 632, 669, 746, 807, 808, 809, 810, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 842, 843, 844, 846, 847, 848, 849, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 927, 928
ARRECHE, Araceli, 76, 882
AUDIVERT, Pompeyo, 93, 94, 549, 582, 615, 634, 652, 925, 926
BAREA, Batato, 99, 547, 548, 883, 926
BARTÍS, Ricardo, 94, 108, 205, 424, 434, 449, 515, 526, 545, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 557, 561, 562, 566, 567, 568, 574, 576, 577, 578, 579, 582, 584, 587, 589, 590, 592, 601, 604, 606, 615, 616, 617, 618, 619, 621, 623, 624, 625, 626, 628, 629, 630, 631, 633, 635, 636, 637, 638, 640, 642, 643, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 659, 660, 661, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 676, 682, 684, 686, 695, 707, 711, 732, 736, 737, 739, 740, 741, 746, 789, 790, 792, 796, 798, 799, 808, 813, 818, 825, 829, 879, 883, 886, 891, 892, 893, 895, 927
BORTNIK, Aída, 471, 492, 881
BUSTAMENTE, Maruja, 197, 808, 883
CANO, Luis, 656
CARAJA-JI, 526, 562, 563, 564, 566, 578, 620, 710
CATANI, Beatriz, 205, 526, 560, 593, 594, 632, 655, 656, 669, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 699, 706, 739, 740, 743, 747, 789, 790, 793, 794, 796, 807, 808, 809, 811, 812, 813, 852, 879, 883, 886, 887, 891, 927
CHAUD, Mariana, 656, 807
CHÁVEZ, Julio, 632
COSSA, Roberto, 93, 137, 139, 176, 177, 270, 271, 272, 274, 275, 286, 288, 293, 312, 351, 352, 371, 372, 373, 374, 376, 380, 382, 383, 385, 386, 388, 389, 392, 408, 409, 410, 450, 451, 452, 456, 457, 458, 459, 460, 463, 464, 465, 469, 470, 471, 474, 479, 483, 559, 562, 631, 655, 699, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 711, 739, 740, 879, 880, 881, 883, 886, 887, 893, 894, 925, 926, 927
COUCEYRO, Analía, 592, 659, 807
COZARINSKY, Edgardo, 176, 807, 883, 885, 925
CUZZANI, Agustín, 349, 880
DALMARONI, Daniel, 173, 174, 175, 644, 789, 883, 925
DAULTE, Javier, 68, 173, 224, 555, 562, 563, 564, 565, 567, 571, 605, 632, 633, 643, 655, 710, 711, 713, 715, 717, 719, 721, 722, 723, 724, 726, 727, 732, 733, 734, 735, 737, 738, 739, 740, 789, 807, 879, 883, 887
DISCÉPOLO, Armando, 50, 67, 93, 94, 137, 292, 300, 373, 376, 385, 453, 454, 455, 456, 627, 631, 879, 880, 925
DRAGO, Alberto, 471, 881
DRAGÚN, Olvaldo, 471, 473, 474, 475, 479, 881
ESPÍNDOLA, Amancay, 76, 882
ESTEVE, Patricio, 258, 392, 471, 881
FARACE, Ariel, 656, 883
FELDMAN, Matías, 605, 606
GALLIPOLI, Elio, 471, 881
GAMBARO, Griselda, 74, 80, 94, 205, 259, 261, 264, 266, 267, 269, 286, 288, 293, 294, 296, 312, 315, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 329, 332, 333, 351, 398, 408, 409, 410, 449, 471, 473, 482, 494, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 559, 578, 616, 632, 656, 733, 879, 880, 881, 883, 886, 887, 891, 892, 893
GAMBAS AL AJILLO, 548, 926
GARCÍA ALONSO, Jorge, 390, 392, 398, 399, 401, 402, 471, 472, 879
GARCÍA WEHBI, Emilio, 553, 577, 578

GENTILE, Guillermo, 314, 880
 GOVERNORI, Santiago, 605, 606, 656, 808, 883, 884
 GOROSTIZA, Carlos, 93, 293, 374, 465, 466, 467, 471, 473, 474, 482, 529, 699, 881, 926
 GRIFFERO, Eugenio, 392, 404, 471, 881
 HALAC, Ricardo, 138, 471, 880, 881
 HERMIDA, Melisa, 602
 KARTUN, Mauricio, 737, 884, 896
 LAFERRÈRE, Gregorio de, 50
 LAGRÉ, Lucas, 99, 172, 632, 884, 925
 LEÓN, Federico, 575, 587, 588, 593, 605, 606, 676, 811
 LONGONI, Ana, 808, 884
 LOZA, Santiago, 607, 608, 926
 MACOCOS, 547, 549
 MALFATTI, Arnaldo, 50, 495
 MARTÍN, Alfredo, 593, 594, 676, 809, 811
 MOLINA, Julio, 656
 MONTI, Ricardo, 285, 286, 349, 471, 472, 656, 881, 882
 MUSCARI, José María, 99, 196, 197, 198, 589, 632, 808, 884, 896, 925
 OBERSZTERN, Mariana, 807, 884
 PAIS, Carlos, 471
 PAULA, Romina, 94, 632, 633, 644, 655, 657, 658, 659, 678, 706, 746
 PAVLOVSKY, Eduardo, 120, 159, 164, 171, 172, 176, 177, 181, 182, 183, 205, 233, 255, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 291, 294, 295, 296, 297, 300, 302, 312, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 341, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 353, 354, 355, 357, 360, 361, 362, 364, 366, 369, 389, 390, 391, 392, 393, 396, 398, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 442, 443, 444, 446, 447, 449, 462, 472, 473, 482, 483, 484, 485, 487, 496, 500, 515, 528, 545, 547, 551, 552, 558, 559, 570, 571, 578, 615, 642, 647, 650, 671, 737, 765, 817, 840, 879, 880, 884, 886, 887, 893, 894, 926
 PENSOTTI, Mariano, 519, 520, 556, 575, 807, 809, 811, 812, 883, 927
 PERIFÉRICO DE OBJETOS, 553, 554, 577
 PEROTTI, Lautaro, 602, 747, 753, 754, 927
 PIRINELLI, Roberto, 471, 882
 PRONZATO, Víctor, 471, 882
 RAZNOVICH, Diana, 471, 476, 480, 882
 RODRÍGUEZ, Lisandro, 605, 607, 608, 895, 926
 ROMANÍN, Lorena, 52, 54, 55, 746, 884, 892
 ROZENMACHER, Germán, 53, 138, 270, 271, 272, 274, 275, 452, 880, 926
 SÁNCHEZ, Florencio, 50, 67, 84, 85, 131, 152, 154, 292, 300, 374, 746, 894, 925
 SÁNCHEZ, Jorge, 593, 595, 596, 597, 811
 SOMIGLIANA, Carlos, 258, 270, 271, 272, 274, 275, 452, 471, 474, 478, 493, 880, 882, 926
 SOTO, Máximo, 471, 496
 SPREGELBURD, Rafael, 173, 174, 184, 206, 207, 208, 224, 402, 544, 555, 556, 557, 560, 562, 565, 567, 569, 571, 573, 575, 576, 578, 589, 605, 623, 632, 633, 644, 653, 654, 655, 676, 695, 710, 711, 713, 714, 715, 717, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 745, 781, 789, 794, 796, 814, 879, 885, 887, 888, 890, 893, 896, 925, 927
 SUARDI, Luciano, 724, 726, 727, 729, 731, 807, 885
 TALESNIK, Ricardo, 270, 271, 272, 274, 275, 452, 880, 926
 TANTANIAN, Alejandro, 173, 224, 555, 562, 632, 633, 655, 710, 711, 713, 715, 717, 719, 721, 722, 723, 724, 726, 727, 732, 733, 734, 735, 737, 738, 739, 740, 789, 807, 879, 885, 888
 TEATRO DOMÉSTICO, 593, 597, 601, 676, 811
 TELLAS, Vivi, 175, 176, 196, 197, 549, 589, 807, 808, 809, 812, 814, 815, 818, 819, 861, 925, 928
 TOLCACHIR, Claudio, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 63, 106, 139, 173, 523, 526, 556, 558, 582, 585, 590, 598, 599, 600, 602, 605, 632, 633, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 752, 754, 757, 758, 762, 765, 766, 767, 769, 771, 772, 774, 778, 780, 781, 782, 784, 785, 787, 789, 790, 791, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 811, 850, 860, 879, 884, 885, 888, 892
 TORRES MOLINA, Susana, 94, 175, 884, 925
 TORTONESE, Humberto, 547
 URDAPILLETA, Alejandro, 547
 URE, Alberto, 120, 121, 172, 295, 413, 416, 423, 472, 545, 578, 632, 737, 885, 925
 VACAREZZA, Alberto, 135, 136, 292, 453, 454, 881, 925
 VALENTE, Nelson, 53, 746, 747, 749, 758, 759, 760, 763, 772, 773, 782, 783, 784, 788, 792, 793, 801
 VERONESE, Daniel, 197, 549, 553, 554, 556, 557, 561, 566, 567, 577, 586, 593, 605, 632, 669, 678, 681, 807, 885, 888
 VIALE, Óscar, 293, 452, 471, 882
 ZANGARO, Patricia, 102, 103, 768, 885

Table des matières

INTRODUCTION.....	17
-------------------	----

PREMIERE PARTIE - DE LA FAMILLE AUX MULTIPLES VARIATIONS DU LIEN : ENJEUX D'UN AXE THÉMATIQUE	47
--	-----------

CHAPITRE 1- PROLÉGOMÈNES : ITINÉRAIRE D'UNE RÉFLEXION	49
---	----

I. <i>Pour en finir avec la « famille dysfonctionnelle ».....</i>	<i>49</i>
---	-----------

II. <i>La famille : un objet d'études périlleux à la croisée de l'intime et du social</i>	<i>65</i>
---	-----------

CHAPITRE 2 - GÉNÉALOGIE D'UN MYTHE : LA FAMILLE COMME « CELLULE DE BASE DE LA SOCIÉTÉ »	71
--	----

I. <i>Famille et représentations en Argentine : un modèle culturel occidental dominant</i>	<i>71</i>
--	-----------

II. <i>L'ordre familial, modèle de l'ordre politique : la loi du père</i>	<i>76</i>
---	-----------

III. <i>La famille : élément minimal naturel de la société ?</i>	<i>81</i>
--	-----------

IV. <i>La famille « naturelle » : un substrat idéologique persistant</i>	<i>86</i>
--	-----------

A. <i>Le couple : différence anatomique et répartition sexuée des rôles</i>	<i>86</i>
---	-----------

B. <i>La filiation : parenté biologique et instinct maternel.....</i>	<i>99</i>
---	-----------

V. <i>« Crise de la famille » ou fin du modèle essentialiste ?</i>	<i>111</i>
--	------------

CHAPITRE 3 - SORTIR DE L'ESSENTIALISME : LA FAMILLE COMME FAIT SOCIAL ET HISTORIQUE	115
---	-----

I. <i>Quand l'alliance prime sur le sang : perspectives anthropologiques</i>	<i>116</i>
--	------------

II. <i>Quelles familles dans quelles sociétés ?.....</i>	<i>121</i>
--	------------

A. <i>La thèse de la nucléarisation de la famille.....</i>	<i>124</i>
--	------------

a. <i>Frédéric Le Play : décadence et généralisation de la « famille instable »</i>	<i>124</i>
---	------------

b. <i>Durkheim, Parsons et Germani : modernisation et famille nucléaire</i>	<i>126</i>
---	------------

c. <i>Une thèse contestée</i>	<i>130</i>
-------------------------------------	------------

B. <i>Mutation, et non disparition, des liens de parenté</i>	<i>132</i>
--	------------

a. <i>Un changement des modes de résidence : généralisation de la décohabitation.....</i>	<i>132</i>
---	------------

b. <i>La famille en réseau.....</i>	<i>138</i>
-------------------------------------	------------

III. <i>La famille, charnière de l'antagonisme public / privé</i>	145
A. L'apparition de « l'esprit domestique » ou l'avènement de la sphère privée	147
B. La famille comme espace de conflits traversé par des relations de pouvoir	157

CHAPITRE 4 - GRAMMAIRE DU LIEN : UNE DIALECTIQUE DU MÊME ET DE L'AUTRE AU CŒUR DU SUJET ET DE LA FAMILLE	165
--	-----

I. <i>La constitution de soi dans et par la famille</i>	166
A. Entre le moi, les autres et le monde : de la construction psychique du sujet à la production de subjectivité.....	167
B. Des habitudes familiales à l' <i>habitus</i> social : le poids des déterminations.....	182
C. L'identité en travail : Paul Ricœur et l'herméneutique du soi	187
II. <i>L'élaboration d'un « nous » familial : apprivoiser l'altérité</i>	197

CHAPITRE 5 - FAMILLE ET SOCIÉTÉ : DE LA MÉTONYMIE STRUCTURELLE AU SUPPORT D'UN IMAGINAIRE DU LIEN	209
---	-----

I. <i>Comment « faire société » ou la grammaire du lien social</i>	211
A. L'épineuse question des fondements du lien social.....	211
a. Les hypothèses atomistes de la philosophie moderne : le paradigme utilitariste du contrat et de l' <i>homo œconomicus</i>	213
b. Entre désir d'être soi et désir d'être avec : l'hypothèse d'un « <i>homo sociologicus</i> »	216
c. Reconnaissance et protection comme piliers du lien social : de Ricoeur à la sociologie du don 218	
B. La tessiture des sociétés : convivialisme, hypersociété, dissociété	223
II. <i>La famille comme support d'un imaginaire du lien : vers une lecture sociocritique du corpus</i>	230

DEUXIÈME PARTIE - LE THÉÂTRE DU LIEN TYRANNIQUE : DICTATURE ET ANÉANTISSEMENT DE L'AUTRE	243
---	------------

CHAPITRE 6 - GÉNÉALOGIE DU LIEN TYRANNIQUE : VIOLENCE POLITIQUE, DISCIPLINEMENT SOCIAL ET THÉÂTRE ENGAGÉ EN ARGENTINE	251
---	-----

I. <i>Civilisation et barbarie : un imaginaire social de l'exclusion</i>	253
II. <i>Le poids de l'Armée et l'institutionnalisation de la violence dans la vie politique</i>	260
III. <i>Oppressions et résistances dans le théâtre indépendant antérieur à la dictature de 1976</i>	262
IV. <i>Une pièce charnière : El señor Galíndez (1973) d'Eduardo Pavlovsky</i>	272
V. <i>Coup d'État du 24 mars 1976 et « remise en ordre » du pays</i>	283
VI. <i>Faire du théâtre en dictature : invisibilisation, censure et menaces</i>	286

CHAPITRE 7 - RETOUR AUX SCÈNES FAMILIALES : OPPRESSION ET ANÉANTISSEMENT DE L'AUTRE AU CŒUR DU FOYER295

- I. *Le Proceso ou la tyrannie du même : une logique d'anéantissement total de l'altérité*.....299
- II. *Avatars de la tyrannie chez Griselda Gambaro et Eduardo Pavlovsky*.....308
 - A. Tyran farcesque et retournement du tribunal familial : *Real envido* de Griselda Gambaro311
 - B. Tyran domestique et retournement de l'axe civilisation/ barbarie : *La malasangre* de Griselda Gambaro316
 - C. Football, Famille, Patrie : les ressorts pulsionnels du micro-fascisme dans *Telarañas* d'Eduardo Pavlovsky328
- III. *Le spectacle de l'anéantissement : narcissisme et dévoration chez Pavlovsky et Roberto Cossa*347
 - A. *Telarañas* et le drame du sujet englué ou Narcisse contre son gré.....349
 - B. Grotesque, narcissisme et dévoration : *La Nona* de Roberto Cossa368
- IV. *Altérité menaçante et famille paranoïaque : Tercero incluido d'Eduardo Pavlovsky et Cositas más de Jorge García Alonso*.....386

CHAPITRE 8 - POLITIQUES DU SPECTATEUR : STRATÉGIES DRAMATIQUES ET ENJEUX DE LA RÉCEPTION EN CONTEXTE AUTORITAIRE403

- I. *Telarañas : menace, cruauté et schizophrénie, un tournant pour le théâtre politique (1974-1977)*.....407
 - A. Théâtre menacé et/ou émancipé : un rapport au monde et au spectateur qui se complexifie409
 - B. Menace, intensité et cruauté : une théâtralité déstabilisante.....414
 - a. Une stratégie de la menace414
 - b. Dans le sillage d'Artaud : du cauchemardesque au théâtre d'intensités.....418
 - C. Schizophréniser le drame : éloge du désordre et du multiple.....425
 - a. La schizophrénie comme vision du monde : l'influence décisive de Deleuze et Guattari425
 - b. Une dramaturgie schizophrène431
- II. *La Nona : du rire ensemble à la métaphore, trajectoire d'une figure polysémique (1977)*446
 - A. Enjeux du retour au(x) grotesque(s)448
 - a. Du théâtre populaire festif au *grotesco criollo*, genre de la crise du lien social.....449
 - b. Néogrotesque, comique et catharsis452
 - B. Trajectoire de la réception : une métaphorisation progressive460
- III. *Solidarités et résistances : la charnière Teatro Abierto (1981)*.....467
 - A. Un moment de rupture : regain d'un théâtre politique militant468
 - a. Genèse du cycle : rompre l'isolement469
 - b. Le retour du théâtre indépendant en tant que « mouvement politique ».....473
 - c. L'incendie qui met le feu aux poudres474
 - d. Un « événement » charnière478

B.	Stratégies dramatiques : le théâtre bref, royaume de la parabole ?.....	482
IV.	La malasangre : <i>pirouettes mélodramatiques sur le fil du dicible et de l'indicible (1982)</i>	490
A.	Les oripeaux mélodramatiques du drame	491
B.	Dire ou ne pas dire : telle est la question	496
a.	Oblique et ludique : poétique du jeu de pistes	497
b.	En appeler aux consciences pour inviter à la résistance	502

TROISIÈME PARTIE - THÉÂTRES DE POST-DICTATURE : FAMILLES ET SOCIÉTÉ À L'HEURE DE LA DÉLIAISON.....513

CHAPITRE 9 THÉÂTRE ET POST-DICTATURE : SCÉNARIO DU CHANGEMENT DRAMATURGIQUE 523

I.	<i>L'Argentine de post-dictature : entre fragmentation sociale et tentatives de reliaison</i>	524
A.	La transition démocratique : chronique des espoirs brisés	525
B.	La décennie ultra-libérale : en marche vers la dissociété	528
C.	La fissure : 2001, effondrement, chaos, et après ?.....	534
II.	<i>Changements dramaturgiques : enjeux d'une rupture générationnelle</i>	540
A.	Vers une autre conception de la dramaturgie.....	541
a.	La <i>movida under</i> : performances et spectacles post-dramatiques pendant la transition	542
b.	Du dramaturge aux « <i>teatristas</i> » : développement des dramaturgies de plateau.....	545
c.	Hybridités et multiplicité	552
B.	Une fracture politique	554
a.	Pour un théâtre-machine : défense de l'autonomie de la création artistique	556
b.	Un déplacement du politique ?	566
III.	<i>Faire du théâtre n'importe où : enjeux des espaces du théâtre indépendant de post-dictature</i>	575
A.	Les salles alternatives du circuit off, biotope du théâtre indépendant de post-dictature	576
B.	Les « <i>maisons-théâtres</i> », acmé d'une théâtralité intimiste	586

CHAPITRE 10 - PAYSAGES DE LA DÉLIAISON DANS LES THÉÂTRES DE POST-DICTATURE 607

I.	<i>Estampes de l'effondrement : Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís</i>	609
A.	Contempler la dégénérescence du monde : post-dictature et imaginaire (post-)apocalyptique... 610	
B.	Le monde en ruines, le moi en morceaux et le nous en charpie : le drame d'Héctor Girardi au cœur de l'effondrement.....	617
C.	L'art d'agencer les fragments : une œuvre-manifeste pour une dramaturgie mosaïque.....	636
D.	Le théâtre comme pont : une hétérotopie de la proximité	644

II. Coupures, mutilations et charcutages : la famille hémorragique (Bartís, Catani, Cossa, Daulte, Spregelburd et Tantanian).....	649
A. Poétique de la viande.....	653
a. Chair fraîche : <i>El corte</i> (1996) de Ricardo Bartís.....	653
b. Viande froide : <i>Cuerpos a-banderados</i> (1998) de Beatriz Catani.....	670
B. La fin des utopies ou l'ère de l'amputation : <i>El Salvador</i> (1999) de Roberto Cossa.....	693
C. Couteau, boulot, dodo : théâtralité ludique et architecture du vide dans <i>La escala humana</i> (2001) de Javier Daulte, Rafael Spregelburd et Alejandro Tantanian.....	704
CHAPITRE 11 QUELQUES INFLEXIONS POST-2001 : VERS DES DRAMATURGIES DE LA RELIAISON ?..	737
I. Agencer le désordre : les nouveaux réalismes du quotidien. La omisión de la familia Coleman (2005) de Claudio Tolcachir, El loco y la camisa (2009) de Nelson Valente et El viento en un violín (2010) de Tolcachir.....	740
A. Des familles en désordre.....	742
a. Défaillances parentales.....	742
b. Des jeunes à la dérive.....	748
c. Le désordre en scène : de la non-communication à la maison de fous.....	754
d. Nouveaux modèles familiaux.....	762
e. Le retour de la question sociale.....	774
B. La remise en ordre du drame.....	782
a. Des drames qui repartent en avant.....	783
b. Un réalisme intensif.....	790
c. Catharsis et « <i>feel good drama</i> » : ce théâtre qui vous fait du bien.....	796
II. Récit familial et portrait générationnel : le biodrame comme expérience de reliaison. Le cycle «Biodrama» de Vivi Tellas (2001-2009) et Mi vida después (2009) de Lola Arias.....	801
A. Un théâtre documentaire familial.....	808
B. Un agencement dramatique singulier : le biodrame comme dramaturgie performative du retour	812
C. Retisser des liens : un récit collectif à la croisée des temporalités, de l'intime et du social.....	835
a. Des histoires dans l'Histoire : articuler l'intime et le social dans un drame polyphonique.....	835
b. Suturer la ligne temporelle : retrouver un <i>continuum</i> historique et un horizon futur.....	843
CONCLUSION.....	857
BIBLIOGRAPHIE.....	873
I. <i>Corpus</i>	873
A. <i>Corpus principal</i>	873

B.	Corpus périphérique – œuvres citées.....	874
a.	Œuvres antérieures au corpus principal.....	874
b.	Œuvres écrites ou créées pendant la dictature	875
c.	Œuvres écrites ou créées pendant la post-dictature	876
C.	Corpus secondaire : Écrits ou discours théoriques des artistes du corpus	880
II.	<i>Études sur le théâtre</i>	883
A.	Ouvrages et articles sur le théâtre argentin.....	883
B.	Ouvrages et articles sur le théâtre espagnol et latino-américain.....	891
C.	Théorie théâtrale générale.....	892
III.	<i>Famille et société : sciences humaines</i>	895
A.	La famille en Argentine (histoire, sociologie et anthropologie).....	895
B.	Sociologie et anthropologie de la famille générales	896
C.	Études de genre. Essais féministes	898
D.	Sociologie politique, Études sur le lien social, Sociologie du don.....	899
a.	Sociologie et anthropologie politiques de l'Argentine	899
b.	Sociologie politique générale, lien social, sociologie du don.....	901
E.	Théorie sociologique générale.....	902
F.	Histoire	903
a.	Histoire de l'Argentine	903
b.	Histoire de la famille et de la vie privée	904
c.	Autres ouvrages et articles historiques	905
G.	Philosophie	906
H.	Psychanalyse, psychiatrie, psychologie	908
I.	Essais, biographies, autobiographies	910
IV.	<i>Littérature générale et théorie littéraire</i>	911
A.	La famille dans la littérature	911
B.	Études sur la littérature argentine et latino-américaine	912
C.	Sociocritique, Sociologie de la littérature, Sociologie des arts.....	913
D.	Sémiotique, théorie littéraire et artistique générale	915
E.	Articles sur la « culture-pop » (littérature, télévision, cinéma)	916
F.	Autres œuvres argentines citées.....	916
	TABLE DES ILLUSTRATIONS	919
	INDEX DES DRAMATURGES	923

