

Institut d'Etudes Politiques de Paris
ECOLE DOCTORALE DE SCIENCES PO
Master Politique comparée - Spécialité Amérique latine

Se mobiliser en régime autoritaire.
Le cas de *Teatro Abierto* en Argentine en 1981

Mathilde Arrigoni

Directeur de recherche : M. Olivier Dabène, Directeur du programme doctoral Amérique latine de Sciences Po, Professeur des Universités à Sciences Po

Mémoire soutenu le 22 juin 2010

Jury composé de :

M. Olivier Dabène, *Directeur du programme doctoral Amérique latine de Sciences Po, Professeur des Universités à Sciences Po*

M. Christophe Traïni, *Membre de l'Institut Universitaire de France, Maître de conférences à l'Institut d'Etudes Politiques d'Aix-en-Provence*

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, Olivier Dabène, qui m'a encouragée à choisir un sujet peu traité en science politique, et qui m'a aidée pendant deux ans à préciser ma pensée, mes intérêts et mes outils méthodologiques. Je le remercie pour ses conseils, ses corrections, mais aussi pour sa présence et pour sa grande disponibilité.

Je remercie aussi l'acteur Juan Pascarelli, qui m'a accueillie à Buenos Aires et qui m'a considérablement facilité l'entrée sur le terrain en me fournissant contacts et bonne humeur.

Tous les membres de *Teatro Abierto*, auteurs, metteurs en scène et acteurs, ont été d'une amabilité et d'une disponibilité sans faille. Je leur suis très reconnaissante d'avoir pris le temps nécessaire aux entretiens, et de m'avoir secondée dans la collecte des archives photographiques et filmiques.

La période de rédaction n'aurait pu être aussi agréable sans l'amitié et les corrections d'Heike Thee et de Charles Chapouilly. Que ce dernier soit tout spécialement remercié pour sa relecture complète au terme de l'écriture et pour son aide précieuse en informatique.

Ce travail est dédié à la mémoire de Josette Exandier, qui a eu une influence déterminante sur mon parcours étudiant et artistique, et qui n'aura pas pu en voir le premier aboutissement.

Table des matières

INTRODUCTION	5
---------------------------	----------

LES CONDITIONS DE POSSIBILITE DE <i>TEATRO ABIERTO</i> : HERITAGE HISTORIQUE ET STRUCTURE D'OPPORTUNITES POLITIQUES.....	19
---	-----------

A] L'héritage du théâtre indépendant	19
---	-----------

1. <i>Aux origines du théâtre indépendant : le Teatro del Pueblo (1930).....</i>	20
2. <i>Le théâtre indépendant dans les années 1950 : les prémices du réseau professionnel de Teatro Abierto ...</i>	25

B] La naissance de Teatro Abierto	27
--	-----------

1. <i>L'année 1980 sous le prisme de la notion de structures d'opportunités politiques</i>	27
1.1 <i>Ouverture et fermeture du système politique</i>	30
1.2. <i>Présence ou absence de « vedettes », existence de mobilisations antécédentes.....</i>	31
1.3 <i>Division des élites.....</i>	32
1.4 <i>Capacité à initier des politiques publiques</i>	34
1.5 <i>La délégitimation du régime</i>	36
2. <i>Des espaces de résilience possibles grâce à une forme particulière de censure : une caractéristique institutionnelle du Proceso</i>	37
2.1 <i>Le système de censure sous le Proceso.....</i>	37
2.2 <i>La place particulière du théâtre : de possibles espaces de résilience</i>	47

UNE MOBILISATION COLLECTIVE ARTISTIQUE : RESSOURCES ET CARACTERISTIQUES ORGANISATIONNELLES.....	62
--	-----------

A] Vaincre la peur en groupe : la diversité comme ressource matérielle et symbolique	62
---	-----------

1. <i>Une profession corporatiste : l'impulsion des dramaturges.....</i>	63
2. <i>Diversité des membres de Teatro Abierto.....</i>	66
3. <i>Diversité des œuvres</i>	72
4. <i>Une organisation ludique mais structurée.....</i>	78

B] L'émotion au cœur de la mobilisation	84
--	-----------

1. <i>Créer de la participation collective : susciter de l'émotion chez le spectateur</i>	85
2. <i>Le caractère festif de Teatro Abierto : une autre manière de faire du théâtre</i>	96

C] L'effet stimulant de la répression	100
--	------------

1. <i>Les raisons de la répression</i>	100
2. <i>Un mode de répression particulier</i>	102
3. <i>Succès définitif de la mobilisation collective</i>	106

UN NOUVEAU REPERTOIRE D'ACTION COLLECTIVE : LA SUBVERSION THEATRALE.....	108
---	------------

A] Ecrire une œuvre politique en régime autoritaire	108
--	------------

1. <i>L'usage généralisé de la métaphore</i>	108
2. <i>La métaphore dans Teatro Abierto</i>	112

B] Représenter la réalité argentine : de la contestation à la dénonciation	117
1. <i>Nouvelle signification du théâtre de la quotidienneté en régime autoritaire</i>	117
2. <i>Usage du comique pour traiter des problématiques contemporaines</i>	122
3. <i>Montrer la violence, évoquer la torture</i>	124
C] Des signes théâtraux subversifs	131
1. <i>Contester l'état de siège</i>	131
2. <i>Contester le puritanisme</i>	135
2.1 <i>Un régime autoritaire qui frappe le corps d'interdit</i>	135
2.2 <i>Le corps et sa représentation au centre de Teatro Abierto</i>	138
2.2.1 <i>Le corps, dynamique essentielle du travail théâtral</i>	138
2.2.2 <i>Le corps sensuel et érotique</i>	141
CONCLUSION	148
BIBLIOGRAPHIE	153
ENTRETIENS.....	162
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	164
ANNEXES	165

Introduction

L'étude des mobilisations collectives est devenue un champ à part entière en science politique. Les analyses récentes portent souvent sur les mobilisations en régime démocratique, mais il nous semble tout aussi pertinent de choisir le contexte des régimes autoritaires. Ce dernier nous autorise à penser de manière plus approfondie la question de la temporalité et de tester à nouveau le concept de structure d'opportunité politique, par exemple. Le répertoire d'action, lui aussi, se voit sans doute modifié de par la nature du pouvoir en place. Signer une pétition lorsque l'on risque sa vie n'est pas le même geste que de participer à un mouvement social en démocratie, et ne relève pas des mêmes processus d'engagement. A terme, la comparaison des concepts suivant le type de régime peut s'avérer féconde. En outre, les régimes autoritaires fondent leur pouvoir sur la peur, et il peut être intéressant, comme l'a fait Christophe Traïni¹ récemment, de raisonner en termes d'émotion, qu'il s'agisse de celle des militants ou de celle éprouvée par la composante de la société à laquelle l'action collective s'adresse.

L'Amérique latine des années 1970 nous paraît être un terrain de réflexion approprié pour cette étude, en raison notamment du caractère particulièrement extrême de la répression au sein des dictatures du Cône Sud. Nous avons choisi l'Argentine comme pays d'étude car il s'agit de la dictature la plus sanglante d'Amérique latine, avec 30 000 morts parmi les opposants au régime ou ceux supposés tels entre 1976 et 1983.

Riche est d'ailleurs la littérature sur les mobilisations collectives en Amérique latine, qui est apparue dans les années 1960 et s'est développée dans les années 1990, suite aux transitions démocratiques que nombre de pays de la région (Argentine, Brésil, Chili, Uruguay...) ont connues. Mais force est de constater que ce contexte politique a considérablement influencé ces écrits, qui n'échappent pas à un certain biais normatif. Ainsi, *The Making of Social Movements in Latin America*², qui étudie les nouvelles formes et nouvelles identités d'action collective dans les années 1980 (mobilisations des femmes, des indigènes, des homosexuels...) conçoit ces Nouveaux Mouvements Sociaux (NSMs) par

¹ *Emotions... Mobilisations!*, Christophe Traïni, Presses de Sciences Po, Paris, 2009

² *The Making of Social Movements in Latin America, Identity, Strategy and Democracy*, edited by Arturo Escobar and Sonia E. Alvarez, Westview Presse, Oxford, 1992

rapport à l'espace démocratique qu'ils ouvrent ou consolident, une des thèses centrales de cette étude étant que :

If social movements and popular organizations are significantly affected by the state and political institutions, the converse is also true. This aspect of social movements research is particularly relevant in terms of the movements' contribution to the consolidation of democracy.³

Par exemple, Ruth Correa Leite Cardoso analyse l'influence qu'ont prise au Brésil certains groupes localisés sur l'appareil d'Etat, qui devient de plus en plus souple et réceptif aux demandes sociales.⁴ Or, cette vision de l'action collective peut paraître, vingt ans après la parution de ces travaux, quelque peu enchantée. Ce biais se trouve renforcé par la participation active de certains chercheurs dans les mobilisations qu'ils analysent, ce qui n'est pas sans soulever le problème de la « double casquette ».⁵ Dès lors, il semble opportun de profiter de la distance historique dont nous jouissons à présent pour reconsidérer les mobilisations collectives de ces années en modifiant l'angle d'approche : il s'agirait non plus de les envisager comme des espaces de démocratisation, mais comme des protestations en régime autoritaire, régime dont nous nous devons d'élaborer une sociologie plus précise. Pour analyser ces mouvements, il est donc nécessaire de mieux saisir la réalité des dictatures.

Certains chercheurs ont entrepris ce travail dans le Monde musulman⁶, distinguant subtilement entre les formes de résistance, fortement contraintes en régime autoritaire (discours de flatterie, dérision, jeux de langage codés, échanges en coulisse, *foot dragging*, nouvelles pratiques culturelles telles que la marginalité, *exit...*)⁷, et les formes de protestation, souvent violentes. Plusieurs pays sont envisagés dans cette étude exhaustive des résistances : l'Irak (suite à la Guerre du Golfe et aux sanctions internationales, la peur est moins paralysante et une nouvelle attitude vis-à-vis du pouvoir se fait jour), l'Iran (analyse de la permanence du mouvement social féminin après la Révolution), l'Egypte (émergence du concept de société civile) et le Maroc (étude d'une action associative de quartier). Après avoir différencié la résistance de la stratégie de survie, les auteurs emploient une grille de lecture en

³ Op. cit, p. 13

⁴ Chapter 16, pp. 291-302, "Popular Movements in the Context of the Consolidation of Democracy in Brazil"

⁵ p. 9 : « Our authors represent many different backgrounds and perspectives ; some of them have been active for a long time in both the movements themselves and the research conducted on them. »

⁶ *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, sous la direction de Mounia Bennani-Chraïbi et Olivier Fillieule, Presses de Sciences Po, Paris, 2003

⁷ Cette typologie recouvre dix entrées énumérées et analysées par les deux coordinateurs de l'ouvrage précédemment cité au chapitre *Exit, Voice, Loyalty et bien d'autres choses encore...*, pp. 45-57

termes de trajectoires organisationnelles et individuelles (carrières militantes), inédite pour le Monde musulman. Ce dernier constat est pour partie vrai en ce qui concerne l'Amérique latine⁸.

En outre, ces études sur les mobilisations collectives analysent des répertoires d'action principalement politiques, en délaissant d'autres, a priori non politiques, mais qui le deviennent de par la nature contestataire du mouvement. Nous songeons ici aux mobilisations artistiques, peu traitées en science politique jusqu'aux années 2000, et qui suscitent de plus en plus d'intérêt dans la recherche actuelle. Ce domaine avait pourtant été abordé par la sociologie dès les années 1960. Auparavant, l'art était considéré comme autotélique. Si la question des arts était abordée avant cette période par des auteurs classiques, tels Marx (*Manuscrits de 1857*⁹), ou Durkheim (*L'Education morale*¹⁰), elle l'était plutôt à titre d'illustration que comme réel objet d'investigation. Un seul ouvrage, datant de 1889, est consacré tout entier à l'art dans la société. Il s'agit de *L'Art du point de vue sociologique*, de Jean-Marie Guyau¹¹. Dans l'après-guerre, deux courants se constituent véritablement. Le premier rassemble quelques sociologues autour de Pierre Francastel, qui interroge le processus de production des œuvres en articulant l'analyse interne avec la prise en compte de l'environnement social de cette production. L'autre courant se développe avec Raymond Aron et compte dans ses rangs Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron. Il s'agit ici d'étudier davantage la société qui gravite autour de l'art. Ce domaine s'avérera fertile pour la recherche en sociologie : un centre de sociologie des arts est créé à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales en 1983 par Raymonde Moulin.

A partir des années 2000, la science politique fait également de l'art son objet. En 2002, Denis-Constant Martin dirige un ouvrage collectif sur les pratiques culturelles que l'on n'étudie guère, d'habitude, dans leur signification politique : *Sur la piste des O.P.N.I. (Objets politiques non identifiés*¹²), dans lequel divers chercheurs, au nombre desquels Roger Chartier qui livre une étude de *Georges Dandin*, de Molière, s'emploient à montrer que l'imaginaire

⁸ Le seul ouvrage à notre connaissance traitant d'une carrière militante est le suivant : *Doña María's Story: Life History, Memory, and Political Identity*, Daniel James, Durham, NC: Duke University Press, 2000.

⁹ *Manuscrits de 1857-1858*, tome 1, Karl Marx, Editions sociales, 1980

¹⁰ *L'Education morale*, Emile Durkheim, Félix Alcan, Paris, 1934

¹¹ *L'Art au point de vue sociologique*, Paris : F. Alcan, 1889, in-8°, XLVII-387 p., disponible à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75193q>, 27 janvier 2010

¹² *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*, direction Denis-Constant Martin, Editions Karthala, Paris, 2002

symbolique et artistique est loin d'être coupé de la réalité. L'œuvre d'art est un point de convergence de plusieurs sens, qui révèle des systèmes de liaison entre politique et imaginaire. Ce sont donc les représentations du pouvoir et les systèmes les articulant que l'on pourra rechercher dans les pratiques et les produits culturels. Mais ici, point n'est question de contestation. Ce lien entre art et protestation s'établit d'abord dans différents colloques (dont le dernier en date fut celui qu'organisa le *LabTop* à l'Université Paris VIII, sur « Art et engagement », le 8 juin 2009) avant que des analyses exhaustives de telle ou telle pratique artistique contestataire ne voient le jour. Ainsi la thèse sur le théâtre polonais soutenue par Justine Balasinski en 2000 à l'Université Paris X s'intéresse-t-elle au cas des acteurs polonais dans la situation de transition des années 1980. Et Christophe Traïni, dans un ouvrage paru en 2008, *La musique en colère*¹³, étudie la musique contestataire de l'ordre politique, qu'il s'agisse de la proclamation par des voies musicales du développement de modes de vie alternatifs, du combat contre les injustices, ou de la participation à des manifestations d'opposition à l'autorité politique.

Il s'agit donc, dans cette recherche, de s'interroger sur une mobilisation collective en régime autoritaire qui utilise un répertoire d'action a priori non politique.

Présentation du cas empirique retenu

1- Le contexte du régime autoritaire : le *Proceso de reorganización nacional*

Le 24 mars 1976, l'armée prend le pouvoir en Argentine, mettant fin au gouvernement péroniste d'Isabel Perón, veuve du général Juan Perón. Ce coup d'Etat se produit dans un contexte extrêmement violent en Argentine, contexte qui est à l'origine du premier discours justificatif de la dictature. En effet, depuis la fin des années 1960, le pays est agité par différentes actions menées par des groupes guerilleros d'inspiration péroniste (*Montoneros*), et marxiste (ERP). Le terrorisme d'Etat est, quant à lui, né dans les années 1970 sous le gouvernement de Maria Estela Martinez de Perón, dont le bras droit, José López Rega, a fondé et dirigé l'Alliance Anticommuniste Argentine (Triple A) en 1973, alors qu'il était ministre de Perón. Cette « alliance » est en fait une organisation paramilitaire d'extrême-

¹³ *La Musique en colère*, Christophe Traïni, Presses de Sciences Po, Paris, 2008

droite, dont l'objectif initial était de contrer l'influence grandissante des secteurs d'extrême-gauche du péronisme. La Triple A a mené les premières expériences de répression violente contre les gens de gauche et d'extrême-gauche, et a organisé de nombreux attentats. En outre, la CONADEP¹⁴ a évalué son action à 19 assassinats en 1973, 50 en 1974 et 359 en 1975. C'est donc dans ce contexte de violence civile et étatique que les Forces armées prennent le pouvoir en 1976.

Les militaires instaurent le *Proceso de reorganización nacional*, qui s'appuie sur la Doctrine de la Sécurité Nationale (DSN), initiée dans un contexte de guerre froide par la déclaration de Caracas, en 1954, et qui justifiait plusieurs accords de coopération entre les Etats-Unis et les armées latino-américaines. La DSN a deux sources d'inspiration distinctes, bien que toutes deux entendent lutter contre l'influence communiste. Elle se fonde d'une part sur la doctrine d'endiguement d'Harry Truman, et d'autre part, sur la doctrine de guerre française contre-révolutionnaire, qui présuppose un ennemi interne. Pour lutter contre les groupes orientés à gauche, la dictature argentine organise une répression massive, justifiée par la théorie des deux démons¹⁵, parallèlement à une restructuration complète de l'Etat et de la société. Cette restructuration prend forme dans un Etat terroriste qui, pour augmenter son efficacité coercitive, use de la terreur généralisée.

Cette terreur est mise en place en Argentine avec les disparitions forcées. Plus de 340 camps de détention et centres de torture accueillent, dans le pays et dans les Etats voisins¹⁶, les opposants au régime, qualifiés de « subversifs » par le Général Videla, dirigeant de la première junte militaire, à laquelle succèdent celle du Général Viola, puis du Général Galtieri, et enfin, du Général Bignone. La torture, qui précède la disparition, est un outil fondamental de la dictature. Les disparitions forcées s'élèvent, selon le rapport de la CONADEP dirigée par Ernesto Sabato, et chargée de faire la lumière sur la dictature, à 30 000¹⁷.

¹⁴ Commission nationale d'enquête sur les disparitions

¹⁵ Cette théorie énoncée par les militaires argentins considère que la violence, si extrême soit-elle, de l'Etat, est proportionnelle aux violences perpétrées par les divers attentats des *Montoneros*.

¹⁶ L'Argentine faisait partie du Plan Condor, qui coordonnait la lutte contre la subversion dans les différentes dictatures du cône Sud (Chili, Argentine, Brésil, Paraguay, Uruguay et Bolivie). Les agents secrets pouvaient ainsi poursuivre les opposants hors du territoire national, en Amérique latine, en Europe et aux Etats-Unis. L'assassinat de Letelier, ancien ministre d'Allende, en plein cœur de Washington D.C., constitue le meilleur exemple du type d'opérations menées.

¹⁷ *Nunca mas*, rapport de la CONADEP

Mais la terreur s'exerce également grâce à la suppression de la liberté d'expression, au contrôle des médias, et à la mise en place de la censure. L'Armée prétend refonder entièrement la société et lui imposer de nouveaux cadres de discours, régulés par les deux instances de référence : l'Armée et l'Eglise. Aussi les médias jouissant d'une grande audience, comme la télévision, la radio, la presse et le cinéma, connaissent-ils des normes de censure publiques. La vie culturelle argentine a été plus que bouleversée par la dictature militaire.

Pourtant, en 1981, se constitue un groupe de résistance théâtrale : résistance à la médiocre qualité des pièces commerciales jouées à Buenos Aires à l'époque, mais surtout résistance au régime. Dès lors, une première question se pose, qui nous incite à analyser de manière précise non seulement le contexte politique de la dictature mais également son système de censure : quelles ont été les conditions de possibilité de *Teatro Abierto* ?

2- Une mobilisation pour la liberté d'expression : *Teatro Abierto*

Teatro Abierto naît officiellement le 12 mai 1981 à Buenos Aires, lors d'une conférence de presse où Osvaldo Dragun, célèbre dramaturge argentin, annonce la constitution du groupe et son calendrier de représentations. Sur son initiative, vingt-et-un auteurs se sont unis à vingt-et-un metteurs en scène, pour créer vingt-et-un spectacles, d'une durée moyenne de trente minutes. Les représentations ont lieu tous les jours de la semaine, à raison de trois pièces par jour. Elles débutent à 18 h 30 et terminent à 20 h 30. Finalement, seuls 20 spectacles seront représentés, la pièce d'Oscar Viale, *Antes de entrar dejen salir*, n'ayant pas pu être montée, officiellement pour des problèmes techniques. Un entretien avec le metteur en scène désigné pour cette pièce nous a appris qu'il n'en était rien, et que les comédiens s'étaient désistés en raison de la peur.¹⁸ Cette pièce ne sera donc pas prise en compte dans notre étude, puisque seul subsiste le texte de ce projet, qui n'a pas été joué dans le cadre de *Teatro Abierto*.

Quels sont les objectifs de ce groupe qui atteint bientôt d'immenses dimensions, avec cent trente-sept comédiens pour l'année 1981 et plus de quatre cents en 1982 ? Pour Edith E.

¹⁸ Entretien avec Carlos Gorostiza, dramaturge, metteur en scène, vendredi 5 mars 2010

Pross¹⁹, il s'agit de montrer la vitalité du théâtre argentin, de ramener le public vers des spectacles de qualité, d'exercer son droit à la liberté d'expression, d'explorer de nouvelles manières de produire un spectacle, d'honorer leur pays grâce à leur art, et d'exprimer la joie à travailler ensemble. Mais si l'on en croit les textes écrits par les dramaturges après l'expérience, il s'agit surtout d'un mouvement contestataire en régime autoritaire, qui est parvenu à franchir l'espace de la peur :

Je crois que l'objectif profond fut de nous regarder à nouveau en face, sans honte. Nous raser sans crainte de nous couper à cause de notre propre honte ou de celle d'autrui. [...] Et quand à la première réunion que nous avons convoquée vinrent plus de cent personnes, et que les gens du Théâtre du Picadero ont accepté d'être avec nous, et que nous nous sommes trouvés dans leur théâtre, j'ai senti que nous avons traversé l'espace de la peur²⁰.

La première représentation a lieu le 28 juillet 1981. La première semaine est gratuite, réservée aux proches des membres et à la presse pour tester les effets des spectacles sur un public. Les représentations pour le public portègne commencent donc le 3 août 1981. Mais dans la nuit du 5 au 6 août, le Théâtre du Picadero, scène qui accueillait le groupe, est incendié par les militaires, qui craignent une déstabilisation du régime en raison du succès naissant de l'expérience. Dix-sept salles se proposent dès le lendemain pour reprendre les spectacles. *Teatro Abierto* choisit de se déplacer au Théâtre Tabaris, l'un des lieux les plus visibles de l'avenue Corrientes, et l'un des plus décadents, puisqu'il s'agit d'un théâtre de revues. L'expérience dure deux mois, et ce, chaque année jusqu'en 1986.

Chaque saison voit la forme initiale se modifier. En 1982, les organisateurs lancent un concours de pièces. Ils en reçoivent 412, lues par un jury composé de neuf personnalités qui en choisit 34. 120 metteurs en scène proposent leurs services. Finalement, outre les 34 pièces déjà évoquées, *Teatro Abierto 1982* comptera 17 spectacles expérimentaux. Deux salles reçoivent les artistes : le Teatro del Odeon et le Teatro Margarita Xirgu. *Teatro Abierto*

¹⁹ Pross (E.E.), « Open Theatre revisited : an Argentine Experiment », *Latin American Theatre Review*, vol. 18, n° 1, 1984, pp.83-94

²⁰ «Creo que el objetivo profundo fue volver a mirarnos a la cara, sin vergüenza. Afeitarnos sin temor de cortarnos por vergüenza propia y ajena. [...] Y cuando a la primera reunión que llamamos vinieron mas de cien personas, y la gente del Teatro del Picadero acepto estar con nosotros, y que nosotros estuviésemos en su teatro, sentí que habíamos atravesado el espacio del miedo», « Como lo hicimos », Osvaldo Dragun, article disponible en ligne sur le site du Teatro del Pueblo et de la Fondation Carlos Somigliana (SOMI), au lien suivant : www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/dragun001.htm, 7 novembre 2009

devient un événement massif, et national, c'est-à-dire non strictement représentatif du théâtre portègne, puisque des auteurs de tout le pays peuvent se porter candidats. Pourtant, cette année-là, le succès est moindre, sans que l'on puisse exactement en connaître la raison. Plusieurs hypothèses ont été avancées. Peut-être le public fut-il perdu par cette programmation trop riche, et véritablement disparate. Peut-être cette dernière ne correspondait-elle plus aux préoccupations du public, qui venait d'assister à la défaite de la Guerre des Malouines. Ce manque de succès, ou du moins, cette baisse de l'euphorie, incite une fois encore à modifier l'organisation de la saison en 1983.

C'est une salle unique, le Teatro Margarita Xirgu, qui accueille le cycle cette année-là. La principale innovation fut le concept de groupe de travail : chaque équipe, composée de plusieurs metteurs en scène et de plusieurs acteurs, doit monter un spectacle qui corresponde au thème général, l'illustration des sept années du *Proceso*. Ce projet laisse une grande liberté à chacune des équipes, qui peuvent monter plusieurs pièces distinctes et successives, ou une pièce-fleuve, écrite collectivement par tous les dramaturges de l'équipe. Le choix est laissé à l'appréciation de chacun. En 1983 est également organisé un grand carnaval, qui traverse la ville avec des petits spectacles, dans un esprit similaire à celui des parades que l'on peut observer au Festival Off d'Avignon. En 1984, en raison de conflits internes sur la ligne directrice à adopter, *Teatro Abierto* n'a pas lieu. En 1985, la manifestation s'étend à toute l'Amérique latine : pendant 48 heures, les comédiens se relaient pour jouer de petites saynètes dans les rues, de Buenos Aires à San José, au Costa Rica, pour défendre le slogan « *Pour la démocratie et l'unité en Amérique latine* ».

Comme l'on peut aisément le constater, *Teatro Abierto* est une organisation qui ne cesse de se renouveler, et qui trouve, pour chacune de ses éditions, une forme théâtrale particulière pour soutenir un combat politique sans perdre de vue la qualité artistique. Roberto Cossa, un des dramaturges fondateurs du groupe, résume bien les différentes lignes de chaque saison : le cycle de 1981 fut plus politique qu'esthétique ; celui de 1982 perdit en qualité mais élargit l'expérience ; en 1983, les organisateurs tentent de retrouver les exigences artistiques de départ. Les cycles durent jusqu'en 1986, mais nous choisissons de nous concentrer sur l'émergence de la mobilisation, en 1981, pour des raisons théoriques mais aussi pour des raisons de faisabilité. En effet, nous avons voulu cette étude précise et exhaustive, qu'il s'agisse de l'analyse des pièces ou des entretiens sur le terrain, et le temps imparti ne nous permettait pas de considérer les éditions successives.

Problématique et hypothèses de recherche

Il s'agit de s'interroger sur les voies de contestation en régime autoritaire : comment contester dans un tel Etat ? Le corollaire de cette première question concerne le répertoire d'action collective de la mobilisation qui nous intéresse : quelles sont les conditions de possibilité d'émergence d'un nouveau répertoire, particulièrement original car a priori non politique ?

Trois hypothèses guideront ce travail :

1. **Hypothèse 1** : *Teatro Abierto* a été possible en partie en raison de l'ouverture de la structure d'opportunité politique en 1980, mais aussi en raison d'un système de censure particulier pour le théâtre. La censure non systématique et non institutionnalisée du théâtre aurait laissé des espaces de résilience, de 1976 à 1981, qui auraient facilité la mobilisation collective ultérieure.
2. **Hypothèse 2** : La diversité, qu'elle soit personnelle, professionnelle, politique, artistique et thématique, au lieu d'être une entrave à l'union nécessaire à la mobilisation collective, devient sa ressource principale. Nous supposons qu'elle permet, en premier lieu, pour les membres, de vaincre leur peur du régime, et, ensuite, d'agréger le maximum de spectateurs à la mobilisation.

Sous-hypothèse : L'agrégation des spectateurs à la mobilisation est possible grâce à la médiation des émotions que les spectacles cherchent à susciter dans le public. Pour ce faire, les artistes mettent en place des « dispositifs de sensibilisation »²¹ esthétiques qu'il convient d'analyser.

3. **Hypothèse 3** : Bien que les signes théâtraux utilisés par *Teatro Abierto* soient déjà connus et pratiqués par les gens de théâtre, ils deviennent politiques en contexte autoritaire.

Sous-hypothèse : les dramaturges et les metteurs en scène innovent en concentrant leurs efforts sur certains signes particuliers, qu'il nous appartient de découvrir, pour contester le régime.

²¹ Christophe Traïni (dir.), *Emotions... Mobilisation!*, Presses de Sciences Po, Paris, 2009

Notre souhait est, dans un premier temps, de saisir le contexte dans lequel *Teatro Abierto* s'est formé de manière particulièrement précise, pour mieux comprendre la réalité d'un régime autoritaire dans ce qu'elle a de plus quotidien. Cette sociologie d'un régime autoritaire impliquerait logiquement une large étude de la censure, de ses différents mécanismes et enjeux. La question de la temporalité devra également être analysée pour vérifier une des hypothèses de la contestation en régime autoritaire : la mobilisation se révélerait tributaire de l'ouverture des structures des opportunités et de la perception de la vulnérabilité du pouvoir central²².

Nous essaierons ensuite de rendre compte de la genèse de ce groupe contestataire en termes de réseaux et de carrières militantes, question qui a souvent été soulevée en contexte démocratique mais qui reste peu traitée dans les régimes autoritaires.²³ Le réseau de *Teatro Abierto* peut être envisagé selon deux modalités : il s'agit tout autant d'un réseau artistique que d'un réseau politique – certains membres étant fortement politisés avant le coup d'Etat du 24 mars 1976.

Enfin, nous analyserons le répertoire d'action de *Teatro Abierto* en nous demandant systématiquement ce qui fait que tel ou tel élément théâtral est politique ou le devient. Plusieurs variables devront être mobilisées : le texte ; la mise en scène ; le jeu des acteurs. Nos hypothèses 2 et 3 sont en fait corrélées : nous supposons que la subversion est esthétique, mais aussi émotive. En effet, *Teatro Abierto* parvient à franchir l'espace de la peur instauré par la dictature, et nombre de paratextes produits par les dramaturges eux-mêmes insistent sur la joie et l'euphorie éprouvées non seulement par les membres de *Teatro Abierto*, mais aussi par les spectateurs, qui transforment la nature même de la mobilisation en s'y agrégeant. Cette prise en compte de l'émotion en politique, bien qu'elle soit extrêmement difficile à mener à bien²⁴, nous permettra de considérer également la réception de *Teatro Abierto*.

²² *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, op. cit

²³ *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, op.cit.

²⁴ *Emotions... Mobilisation!*, Christophe Traïni, Presses de Sciences Po, 2009

Etat de la littérature

Ce travail est pluridisciplinaire, empruntant à divers courants de sciences sociales pour enrichir la réflexion politiste. Le cadre théorique de cette recherche trouve ses fondements dans la littérature sur les mobilisations, dont nous souhaitons pouvoir tester à nouveau les concepts en contexte de régime autoritaire. Nous essaierons de remettre en perspective la mobilisation par rapport à la répression en prenant en compte non seulement la nature de l'Etat envisagé – nombre de travaux s'intéressant à la répression traitent des démocraties occidentales - mais aussi sa temporalité. En effet, comme le fait remarquer Hélène Combes²⁵, un des rares travaux sur la répression en régime autoritaire, qui corrobore la thèse selon laquelle la répression stimule la mobilisation, s'attache à un cas de fin de régime (analyse de la Révolution iranienne par Karen Rasler²⁶).

Nous utiliserons également les apports méthodologiques et théoriques de la socio-histoire, qui a à nouveau fait l'objet d'un ouvrage récent²⁷, preuve s'il en était encore besoin de l'actualité et de l'intérêt de cette sous-discipline. A cette perspective, nous souhaitons ajouter celle de Jean-François Bayart²⁸ et de Denis Constant Martin²⁹ qui étudient la politique « par le bas », angle d'analyse politiste qui a aussi un écho en histoire avec Michel de Certeau³⁰. Ce cadre très général peut être complété par la sociologie des arts, et plus particulièrement, par la sociologie du théâtre, représentée en France par Jean Duvignaud (*Les Ombres collectives, L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*³¹), qui met au jour des concepts assez éclairants, tels que celui de « *participation collective* ». Selon Duvignaud, il existe une corrélation entre le rôle assumé par l'acteur dans une société, et les chances dont dispose la liberté humaine d'intervenir dans la trame de la vie collective.

A ces textes de sciences sociales, l'on peut ajouter un certain nombre d'ouvrages relevant exclusivement du théâtre ou de l'analyse sémantique et esthétique, mais qui,

²⁵ « Répression », *Dictionnaire des mouvements sociaux*, direction Olivier Fillieule, Presses de Sciences Po, Paris, 2009

²⁶ "Concessions, Repression, and Political Protest in the Iranian Revolution", Karen Rasler, *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, February, pp. 132-152

²⁷ Buton (F.), Mariot (N.) (dir.), *Pratiques et méthodes de la socio-histoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009

²⁸ *Le politique par le bas en Afrique noire : contributions à une problématique de la démocratie*, Karthala, 2008

²⁹ *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*, Karthala, Paris, 2002

³⁰ *L'Invention du quotidien*, Union générale d'éditions, Paris, 1980

³¹ *Les Ombres collectives*, Jean Duvignaud, Presses Universitaires de France, Paris, 1965 ; *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965

nécessaires à l'analyse politique, nous permettront de mieux cerner les outils précis de la subversion artistique. Nous songeons par exemple aux écrits d'acteurs et de metteurs en scène sur la technique théâtrale : Brecht (B.), *L'Art de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1999 ; Craig (E.G.), *De l'Art du théâtre*, Circé, Paris, 2004 ; Diderot (D.), *Paradoxe sur le comédien*, GF Flammarion, Paris, 2005 ; Larthomas (P.), *Le Langage dramatique*, Paris, Editions Gallimard ; Stanislavski (C.), *La Formation de l'acteur*, Payot, Paris, 1998 ; Stanislavski (C.), *La Construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 1984). En effet, *Teatro Abierto* ne laisse pas de poser des questions esthétiques, puisqu'il s'agit de voir en quoi un art est politique. Quels sont les moyens théâtraux qui permettent d'échapper à (ou du moins de contourner) la censure? Comment le jeu de l'acteur se politise-t-il ? Que serait une mise en scène contestataire ?

Nous sommes également convaincus que la recherche en lettres peut venir appuyer l'analyse politique et lui permettre de s'affiner et nous avons procédé nous-mêmes à l'analyse des pièces de théâtre de *Teatro Abierto*. Une thèse de doctorat a été soutenue sur ce sujet par Isabelle Clerc à l'Université de Toulouse Le Mirail en 2003 (*Teatro Abierto 1981-1983 : censure et écriture théâtrale dans l'Argentine du Processus de réorganisation nationale*), mais elle l'a été en littérature hispanique, et non en science politique. Choisisant l'angle spécifique du contenu politique, nous préférons mener nos propres analyses littéraires, pour tenter de dégager les éléments politiques et subversifs des textes. Il est à noter que si l'on excepte cette thèse en littérature, rien en France n'a jamais été écrit sur ce sujet. Une revue américaine, publiée par le Center of Latin American Studies de Kansas University, consacre parfois des articles à cette expérience argentine : il s'agit de la *Latin American Theater Review*.

Méthodologie de la recherche

Ce travail est qualitatif. Un séjour de terrain a été effectué à Buenos Aires pendant sept semaines, en février et mars 2010. Ce terrain nous a permis de réaliser des entretiens avec les membres de *Teatro Abierto* et de collecter les archives.

L'échantillonnage de la population s'est fait en fonction des compétences artistiques et du degré d'implication des membres dans l'expérience, de telle sorte que l'échantillon soit le

plus représentatif possible. Ainsi, il a tout d'abord permis d'établir une sociographie des membres de *Teatro Abierto*, sans tenir compte de la célébrité actuelle de certains acteurs, auteurs ou metteurs en scène aujourd'hui en Argentine. Nous avons interrogé des acteurs de théâtre indépendant et des stars télévisuelles, sans discrimination, car c'est tout d'abord cette diversité du théâtre argentin qu'entendait refléter *Teatro Abierto*. Les entretiens ont été réalisés dans un autre souci : celui de pouvoir couvrir toutes les pièces de *Teatro Abierto*. Ce vœu pieu a été en partie réalisé, puisqu'il faut tenir compte, malheureusement, du nombre de membres décédés. Sur 20 pièces, nous en avons analysé 15 en entretien avec des membres ayant fait partie du spectacle. En tout, 30 entretiens ont été réalisés : 8 avec des dramaturges ; 4 avec des metteurs en scène ; 15 avec des acteurs et des actrices ; 2 avec le directeur des archives du Teatro General San Martin ; et un avec une spectatrice.

Parallèlement à ce travail, nous avons collecté les archives liées à *Teatro Abierto*. Conscients du biais introduit par le souvenir, nous ne pouvions nous dispenser de ces recherches historiques, qui nous ont d'ailleurs permis d'améliorer la précision du récit des membres en entretien. Comme le suggère Sylvain Laurent : « *La mobilisation des archives a notamment pour effet de transformer les cadres de l'expérience à plusieurs niveaux. Elle ne fait pas qu'instituer la parole de l'enquêteur en parole d'historien (généralement beaucoup plus légitime aux yeux des enquêtés que celle du sociologue). Elle permet également d'orienter les discours des enquêtés vers un questionnement sur les pratiques passées.* »³²

Les archives publiques nous ont dans un premier temps permis de mieux saisir le contexte théâtral sous le Proceso, puisque nous avons étudié les archives du théâtre national argentin, le Teatro Nacional Cervantes. Puis, nous avons complété cet aperçu historique par un travail exhaustif sur les archives de presse, afin d'établir la programmation des théâtres indépendants, et afin, également, de savoir quel autre type de production, notamment commerciale, pouvait être joué ces années-là. Cette étude de la presse a été menée pour saisir la particularité de *Teatro Abierto* dans le paysage théâtral du Proceso. Pour ce faire, nous avons analysé de manière systématique les pages spectacles de 4 quotidiens, de 1976 à 1981 : *Clarín* ; *La Nación* ; *La Prensa* ; *La Razón*. Cela étant, les pages de politique intérieure n'ont pas été occultées, car nous avons besoin de retracer le contexte politique de manière plus

³² Sylvain Laurens, « Pourquoi et comment poser les questions qui fâchent ? Réflexions sur les dilemmes récurrents que posent les entretiens avec des imposants », *Genèses*, n°69, avril 2007, pp. 112-127

générale afin de comprendre la périodisation de *Teatro Abierto*. Enfin, nous avons collecté toutes les critiques de *Teatro Abierto*, ce, dans les journaux mais aussi les revues de l'année 1980 : *Clarín* ; *La Nación* ; *La Prensa* ; *La Razón* ; *Convicción* ; *Crónica* ; *Siete días* ; *Radiolandia* ; *Humor*. Ceci nous a permis de considérer la réception de *Teatro Abierto*, dans la presse nationale, et de mesurer l'ampleur du phénomène ainsi que les conséquences de la répression non seulement sur la mobilisation, mais aussi sur le régime autoritaire lui-même et sur son image.

Les archives privées comprennent les photographies, carnets et notes relatives à la constitution du groupe, documents relatifs au Conseil de direction de *Teatro Abierto*, conservés par les particuliers ou légués dans divers instituts et centres (tels que *l'Instituto Luis Ordaz*, qui abrite le fonds Osvaldo Dragun). Ces archives ont pu compléter les entretiens et les corroborer. En outre, elles ont permis de répondre à certaines questions relatives au répertoire d'action de *Teatro Abierto* en termes d'esthétique et de mise en scène. Les paratextes ont été également pris en compte (déclarations officielles du groupe lors des conférences de presse, et textes écrits ultérieurement par les auteurs qui tentent d'analyser eux-mêmes l'expérience et livrent leur propre version des faits).

Enfin, le corpus comprend les pièces jouées par *Teatro Abierto* en 1981, dont la liste intégrale se trouve en bibliographie.

Les conditions de possibilité de *Teatro Abierto* : héritage historique et structure d'opportunités politiques

Nous allons tenter, dans cette première partie, d'identifier et d'expliquer les facteurs qui ont rendu possible la formation puis le succès d'une mobilisation collective telle que *Teatro Abierto*. Pour ce faire, nous avons choisi de distinguer les éléments historiques, qui constituent l'héritage de *Teatro Abierto*, et les éléments contextuels, c'est-à-dire relevant du temps court et caractéristiques de la dictature militaire. Notre première hypothèse concerne le théâtre indépendant, forme particulière du théâtre argentin, politique et militante, qui aurait fortement contribué tout d'abord à la naissance de l'idée de *Teatro Abierto*, puis à certaines de ses caractéristiques formelles et organisationnelles. Notre seconde hypothèse, sur le temps court, comporte deux sous-hypothèses. La première concerne la structure des opportunités politiques, que nous supposons particulièrement favorable à l'émergence d'une mobilisation collective en 1981. La deuxième sous-hypothèse s'attache à une caractéristique institutionnelle du *Proceso* et suppose que le système de censure théâtrale, moins systématique que celui d'autres expressions culturelles, a facilité la constitution d'espaces de résilience antérieurs à *Teatro Abierto*, et sans lesquels il eût été plus difficile d'envisager une mobilisation artistique.

A| L'héritage du théâtre indépendant

Nous ne pouvons comprendre un phénomène comme *Teatro Abierto*, qui est né en 1981 mais a duré jusqu'en 1986, bénéficiant d'un certain soutien populaire, qu'en le replaçant dans une brève histoire du théâtre argentin. Ce retour en arrière n'est nullement gratuit : il se justifie par le fait que *Teatro Abierto* se place délibérément dans une tradition, celle du théâtre politique en Argentine, et plus particulièrement, dans celle du théâtre indépendant. Cette donnée historique est particulièrement importante car elle permet aux acteurs argentins d'avoir une conscience politique dès lors qu'ils embrassent cette profession. L'héritage du théâtre indépendant se retrouve par ailleurs dans plusieurs caractéristiques de *Teatro Abierto*, qu'elles soient organisationnelles ou esthétiques.

1. Aux origines du théâtre indépendant : le Teatro del Pueblo (1930)

En 1930 est fondé le *Teatro del Pueblo* (Théâtre du Peuple), par Leonidas Barletta, poète et homme de lettres qui appartient au groupe de Boedo. Ce groupe, qui compte notamment parmi ses membres Roberto Arlt, s'oppose à celui de Florida, auquel participe Borges. Le groupe de Boedo, situé au Sud de la ville, dans un quartier populaire, est politisé : il veut changer la société et faire une révolution inspirée de l'expérience bolchévique. Celui de Florida, qui emprunte lui aussi son nom à la topographie de Buenos Aires et plus particulièrement à la rue élégante proche de la Plaza de Mayo, en revanche, considère seulement la révolution esthétique, et non sociale, comme une fin.

Le groupe de Boedo s'est intéressé au théâtre dès les années 1920, et d'autant plus à partir de 1927, lorsque l'ouvrage de Romain Rolland, *Théâtre du peuple*, est traduit en Argentine. Ce livre retrace les expériences de l'avant-garde théâtrale européenne, telles que celles menées par Copeau, Antoine, Piscator, Stanislavski et Valle-Inclan. Après plusieurs tentatives avortées pour constituer un groupe théâtral d'avant-garde à Buenos Aires, le *Teatro del Pueblo* est finalement fondé le 30 novembre 1930, se déclarant, depuis ses débuts, « *Agrupación al servicio del arte* » (Compagnie au service l'art). Il adopte comme devise la phrase de Goethe : « *Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella* » (Avancer sans précipitation et sans arrêt, comme l'étoile). Le théâtre indépendant argentin, c'est-à-dire le théâtre qui ne se joue ni dans les salles officielles, ni dans les théâtres commerciaux, est directement héritier du *Teatro del Pueblo* :

Jusqu'à la fin des années 1960, notre théâtre, que j'appelle théâtre d'art parce que je ne trouve pas d'autre terme, ici on dit théâtre off mais ça ne me plaît pas car ça sonne un peu trop américain, et alternatif, ça ne me plaît pas non plus... ce théâtre dans des petites salles a un antécédent qui sont les théâtres indépendants, un mouvement qui est né en 1930. En 1930 se produit aussi le premier coup d'Etat militaire, qui a renversé un gouvernement populaire, celui d'Hipólito Yrigoyen. Ca, ça se passe en septembre. Fin novembre, le *Teatro del Pueblo* est fondé. Il est considéré comme le premier théâtre indépendant de l'Argentine et on dit même d'Amérique latine.

Quelle était sa structure ? Je veux dire, sa structure idéologique, mais aussi esthétique. Des salles qui appartenaient à la compagnie, de grandes salles, en général. Pas très grandes mais des salles convenables. Une troupe permanente. Et un théâtre très militant. C'est-à-dire un théâtre qui, bien qu'il n'ait pas nécessairement un répertoire politique, avait une attitude, par rapport au théâtre et par rapport à la société, très politique. Mais ce n'était pas très politisé. Le plus important, c'était l'influence de gauche et surtout du Parti communiste. Le Parti communiste n'avait pas d'influence en Argentine. Le seul secteur où il avait de l'influence,

c'était le secteur culturel. Donc c'était des salles qui appartenait à la compagnie, et des troupes permanentes de militants³³.

Il est nécessaire d'essayer d'expliquer la notion de militance au sens où l'entendaient les membres du *Teatro del Pueblo*, car Roberto Cossa nous donne une information contradictoire : ses membres n'étaient pas politisés, mais le Parti Communiste influençait la compagnie. La notion de militance est en réalité double pour ces artistes. Il s'agit, d'une part, d'une militance artistique, qui se bat pour une certaine idée esthétique du théâtre, et, d'autre part, d'une militance politique, qui consiste à apporter le théâtre directement à la population. Certains choix du *Teatro del Pueblo* sont au croisement de ces deux formes de militance. Mais analysons tout d'abord ces deux versants avant d'étudier des éléments plus précis.

La militance artistique consiste à contester le théâtre commercial qui s'était emparé de Buenos Aires après 1914, de la même manière que fit Jacques Copeau, qui, en 1913, créa le Théâtre du Vieux Colombier en réaction à l'industrialisation de la scène française. Leonidas Barletta se proposait, quant à lui, de : « réaliser des expériences de théâtre moderne pour sauver l'art théâtral avili et apporter aux masses l'art, avec pour but de contribuer à l'élévation culturelle [du peuple argentin].³⁴ » Pour ce faire, Barletta choisit de programmer, si ce n'est des pièces politiques, comme le fait remarquer Roberto Cossa, du moins des pièces exigeantes, qui, en outre, ont le mérite de faire découvrir des pièces contemporaines étrangères aux Argentins. Le répertoire est extrêmement varié et cherche à couvrir vingt siècles de théâtre, puisque Plaute est programmé aux côtés de Roberto Arlt. Citons quelques œuvres jouées par le *Teatro del Pueblo* afin de se faire une idée plus précise de la ligne culturelle de Barletta : *La Marmite*, Plaute ; *Intimité*, de Jean-Victor Pellerin ; *El horroroso crimen de Penaranda del campo*, de Pio Baroja ; *L'Empereur Jones*, d'Eugène O'Neill... Des créations classiques et grand public (*La Marmite*, comédie de Plaute, est la pièce qui a inspiré Molière pour écrire *L'Avare*), côtoient des œuvres contemporaines qui abordent des thèmes sensibles (*L'Empereur Jones*, œuvre du Prix Nobel O'Neill traite de la négritude). Au total, le répertoire du Teatro del Pueblo apparaît éclectique, mais avec un constant souci : celui d'éduquer la population par le théâtre.

³³ Entretien avec Roberto Cossa, dramaturge, ancien membre de *Teatro Abierto*, président d'Argentores, lundi 1^{er} mars 2010

³⁴ Luis Ordaz, *Leonidas Barletta : hombre de teatro*, texte disponible en ligne sur le site de la Fondation Somigliana et du Teatro del Pueblo, à l'adresse : <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>, 22 avril 2010

Cette forme de militance, qui préfère un théâtre exigeant à d'amusantes saynètes, se double d'une militance politique, qui se traduit par une certaine attitude vis-à-vis du théâtre et vis-à-vis du public, les deux étant inextricablement liés par la conception de théâtre populaire. Ainsi, dans les années 1930, le *Teatro del Pueblo* se déplace, le week-end, dans les quartiers périphériques de Buenos Aires, afin d'apporter le théâtre directement à la population. Luis Ordaz, qui avait fondé le groupe artistique *clarté*, et qui organisait des événements culturels dans la province de Lanus, témoigne dans son article de la venue de Barletta et de sa troupe un samedi après-midi, pour parler du théâtre et donner une représentation gratuite d'une pièce³⁵. Précisons que le prix d'une place dans la salle de la calle Corrientes était relativement peu élevé. Cette démarche qui consiste à rendre le théâtre accessible est complétée à partir de 1937 par des cours : le *Teatro del Pueblo* se transforme en Université populaire dispensant des séminaires sur les humanités, sans examen d'entrée ni délivrance de diplôme. Les cours étaient ouverts à tous sans distinction³⁶.

A ces deux formes de militance, l'on peut en ajouter une troisième, artistico-politique, puisqu'elle touche à la fois des principes propres à la création, et d'autres propres à une volonté de démocratisation du théâtre. Les caractéristiques de cette militance se retrouvent dans *Teatro Abierto*. Les acteurs du *Teatro del Pueblo* n'étaient pas professionnels, au sens où tous avaient une autre activité en journée qui leur permettait de vivre. Le corollaire de cette démarche est qu'aucun acteur ou metteur en scène n'était rémunéré :

Il y a un aspect de *Teatro Abierto* qui est évident pour les Argentins, mais pas pour les autres pays. Et c'est que tous ceux qui participaient à cette manifestation travaillaient sans être rémunérés. Auteurs, acteurs, scénographes et autres artisans de la scène, nous donnions le meilleur de nous-mêmes, les heures qui furent nécessaires. Jamais nous n'avons reçu un peso pour de si grands efforts. Nous pourrions appeler cela *travail artistique militant*, qui ne fut pas le résultat d'une décision mûrement réfléchie, prise après une longue discussion, mais le fruit d'un accord tacite. Le travail militant fut une des bases sur lesquelles se construisit le théâtre indépendant.

Donner le meilleur de soi-même, de manière désintéressée, fut une des consignes du *Teatro del Pueblo*, fondé en 1930. A l'époque où je tissais mes premiers liens avec le théâtre indépendant, il était de notoriété publique que le grand acteur Hector Alterio était vendeur de biscuits et qu'un Juan Carlos Pinasco, dirigeant du théâtre Fray Mocho, travaillait en journée au siège central de la Banque Boston sur Diagonal Norte et Florida. Le soir, comme beaucoup d'autres théâtres, il quittait son poste rémunérateur et s'en allait vers son théâtre indépendant. Tous, quand ils arrivaient, laissaient leur costume et leur cravate et balayaient, nettoyaient les toilettes, fixaient les fauteuils, éditaient les revues, vendaient entrées et livres, répétaient et aussi... jouaient. Avec le temps, ils firent des représentations dans les quartiers, transportant

³⁵ Luis Ordaz, art. cit.

³⁶ Luis Ordaz, art.cit

tout ce qui était nécessaire ; et ils organisèrent aussi des cours de dramaturgie et de perfectionnement du jeu de l'acteur. En outre, tous ceux qui militaient au sein de la FATI³⁷, qui était une des deux grandes organisations théâtrales, lisaient depuis leur plus jeune âge les livrets sur le marxisme.

En rappelant ces faits, je m'aperçois que la militance était presque religieuse³⁸.

En effet, la vie des ces acteurs était assez austère, toute entière consacrée à leur art et à ses principes. Leonidas Barletta a énoncé ces derniers dans trois ouvrages distincts : *Viejo y nuevo teatro* (*Ancien et nouveau théâtre*), paru en 1956 ; *Manual del actor* (*Manuel de l'acteur*), en 1961 ; et *Manual del director* (*Manuel du metteur en scène*), en 1969. Barletta conçoit le métier de comédien comme un sacerdoce voué au théâtre et au public. Roberto Cossa nous rappelle une anecdote qui illustre parfaitement cet état d'esprit :

Par exemple, au Fray Mocho³⁹, outre le fait que personne n'était rémunéré, le nom des acteurs n'apparaissait pas dans les programmes parce qu'ils refusaient le personnelisme. Alors tu ne savais pas qui jouait. [...] Il y avait de l'austérité, et une attitude éthique. [...] [Leonidas Barletta] a aussi écrit un livre sur la conduite que devait avoir les acteurs. Aujourd'hui, tu lis ce livre, tu ris de ces principes si rigides, si monacaux⁴⁰.

Avec *Manual del actor*, Barletta se démarque en effet nettement de ses prédécesseurs, comme Stanislavski, qui a influencé des générations de comédiens avec *La Formation de l'acteur*, puisqu'il ne prétend pas seulement régler le jeu de l'acteur, mais aussi sa vie hors plateau. Ainsi Barletta livre, par exemple, de précieux conseils pour se démaquiller, ranger ses costumes, les laver, etc. Ce qui peut apparaître comme un élément daté et presque risible est en fait éminemment significatif car il nous montre que pour cet homme de théâtre argentin, la vie théâtrale ne se réduit pas à la scène. Etre comédien n'est pas une profession : il s'agit d'une activité totalisante, de ce que l'on nomme, communément, un « mode de vie ».

Cette militance n'est bien évidemment pas dénuée d'idéologie. Celle qui la soutient est une idéologie de gauche inspirée du communisme. Le théâtre est conçu comme un instrument qui doit non pas changer la société, mais aider et permettre ce changement en faisant réagir le public. Il est censé y parvenir en montrant la réalité et en représentant le public et ses préoccupations sur scène, comme le montre la suite du texte de Ricardo Halac :

³⁷ Il s'agit de la Fédération argentine des théâtres indépendants.

³⁸ Note du dramaturge Ricardo Halac prononcée lors du Congrès de Zapala, qui s'est tenu du 24 au 29 avril 2009 sur les origines de *Teatro Abierto*. Cette note a été intégralement traduite par nos soins. L'auteur se réserve les droits de ce texte. TOUTE REPRODUCTION EST FORMELLEMENT INTERDITE SANS LE CONSENTEMENT DE L'AUTEUR.

³⁹ Théâtre indépendant fondé après le *Teatro del Pueblo*, mais participant de la même mouvance.

⁴⁰ Entretien avec Roberto Cossa, dramaturge, président d'Argentores, lundi 1^{er} mars 2010

Cette militance théâtrale indépendante avait son idéologie : on faisait du théâtre pour que le public prenne conscience des problèmes sociaux et change la réalité. Il y avait des manuels qui appliquaient mécaniquement la dialectique hégélienne au théâtre, avec thèse, antithèse et synthèse. Le répertoire était souple quand il s'agissait des pièces étrangères. Ou argentines, qui étaient d'amusantes saynètes sociales. Mais on y regardait à deux fois quand les pièces évoquaient les problèmes sociaux. Souvent, elles n'embrassaient pas les idéaux des dirigeants. Ou plutôt, elles ne les satisfaisaient pas.

Je vais prendre pour exemple ce qui s'est passé avec ma première pièce. En 1960 j'avais 25 ans et avec un manuscrit retravaillé j'avais gagné un concours de la Municipalité de Buenos Aires. [...] *Soledad para cuatro* plut à Dragun et il me proposa de présenter la pièce au Fray Mocho. [...] « Je vais la lire moi-même, parce que je connais les gens qui seront là », me dit-il comme un présage. [...]

Tous les membres du Fray Mocho, qui étaient plus de 50, votaient la programmation. Mais l'œuvre n'a pas été retenue. A deux heures du matin la discussion enflamma les esprits. Nombreux étaient ceux qui reconnaissaient les mérites de *Soledad para cuatro*, mais on lui trouvait des défauts : les protagonistes ne ressentaient pas la nécessité de « changer la réalité ». Quelques uns des membres présents m'interpelèrent : « Où je suis, moi, dans ton œuvre, eh ? » Me disaient-ils. « Moi qui vends des entrées et qui joue dans les quartiers... Mets-moi comme personnage dans ton œuvre et je la joue ! »

Néanmoins, il convient de remarquer que le degré politique de cette militance reste flou et indéfini. Les acteurs ne jouent pas de pièces particulièrement politiques et ne cherchent pas à faire de la propagande en faveur du Parti communiste. Ce ne sont pas des militants communistes, mais bel et bien des *militants-artistes*, pour qui l'art est un moyen de transmission de certaines idées, et un outil qui peut favoriser des changements dans la société. Il reste indissociable du politique mais le précède. Nous verrons par la suite que le flou idéologique se retrouve également chez les membres de *Teatro Abierto*, pour qui faire du théâtre est un acte militant en soi. Preuve en est l'analyse du théâtre indépendant par Roberto Cossa, qui reste extrêmement abstraite :

Et même si c'était des théâtres qui n'avaient pas de répertoire politique, leurs membres, de leur propre mouvement, sentaient qu'ils s'additionnaient aux attentes de changements politiques. C'est-à-dire que de 1930 à 1960, la révolution socialiste était à portée de main. Tous ces théâtres, et même ceux qui étaient le moins politisés, sentaient qu'il y avait une ébullition, qu'il y avait un processus de changement et que le théâtre allait faire partie de ça. Ils savaient qu'ils n'allaient pas changer la société avec le théâtre, mais qu'ils allaient participer à ce changement. Alors il y avait une attitude très militante. Le théâtre c'est un instrument de changement, de modification. [...]

Comme nous le voyons ici, nous sommes bien loin de l'art autotélique : le théâtre indépendant argentin, né avec le *Teatro del Pueblo*, est engagé. Cette militance est à la fois artistique, politique, et artistico-politique, prônée par des *militants-artistes* pour qui leur art et sa conception précèdent la notion d'idéologie politique.

2. Le théâtre indépendant dans les années 1950 : les prémices du réseau professionnel de Teatro Abierto

Le théâtre indépendant, créé en 1930, se développe assez rapidement à Buenos Aires et connaît son apogée dans les années 1950, avant de disparaître en 1965 au profit des coopératives théâtrales⁴¹. Entre 1949 et 1960, le *Teatro del Pueblo* perd peu à peu sa place centrale au profit d'autres petites salles :

Nom du théâtre	Année de fondation
Teatro Juan B. Justo	1933
La Cortina	1937
Tinglado Libre Teatro	1939
Teatro Libre Florencio Sanchez	1940
Teatro Libre Evaristo Carriego	1940
Teatro Estudio	1950
Instituto de arte moderno	1950
Organizacion Latinomaricana de teatro	1950
Nuevo Teatro	1950
Telon Teatro independiente	1951
Fray Mocho	1951
Los independientes	1952

Elaboration propre à partir de l'article d'Alicia Aisemberg, « El *Teatro del Pueblo* y sus epigonos », dans l'ouvrage d'Oswaldo Pelletieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, volumen IV, ed. Galerna, Buenos Aires

De nombreux membres de *Teatro Abierto* ont commencé leur carrière dans ces salles, notamment les dramaturges du mouvement. Oswaldo Dragun, un des fondateurs du groupe, qui a véritablement lancé l'impulsion de la contestation, a été très lié au Fray Mocho, théâtre communiste. Carlos Gorostiza⁴², Roberto Cossa⁴³, Ricardo Halac⁴⁴, Griselda Gambaro, Elio Gallipoli⁴⁵, pour ne citer qu'eux, ont tous vu jouer leur première pièce dans un théâtre indépendant. Il en est de même pour les acteurs de Teatro Abierto. Onofre Lovero, par exemple, un des fondateurs des Independientes, jouera Dieu sur une chaise roulante dans la mise en scène de *Lobo estas ?* (Pacho O'Donnell), de Rubens Correa, en 1981. De même, l'Instituto de Arte Moderno, fondé en 1950, compte dans sa distribution Jorge Petraglia, Jorge

⁴¹ Nous allons expliquer cette caractéristique argentine dans les pages suivantes.

⁴² Entretien avec Carlos Gorostiza, vendredi 5 mars 2010

⁴³ Entretien avec Roberto Cossa, lundi 1^{er} mars 2010

⁴⁴ Entretiens avec Ricardo Halac, lundi 8 février, vendredi 5 mars et lundi 22 mars 2010

⁴⁵ Entretien avec Elio Gallipoli, vendredi 12 février 2010

Rivera Lopez et Leal Rey. Parmi les metteurs en scènes qui ont participé à Teatro Abierto et qui sont fils du théâtre indépendant, nous pouvons citer Carlos Gandolfo, Jorge Hacker, Francisco Javier, Jorge Petraglia, Rubens Correa, et le scénographe Gaston Breyer.

C'est au cours des années 1960 que s'essouffle le théâtre indépendant par manque de professionnalisation :

Dans les années 1960, il ne reste pratiquement plus de théâtres indépendants. Il en reste un seul, le Nuevo Teatro, qui est celui qui avait l'organisation la mieux définie, et qui comprenait le mieux qu'il fallait gagner de l'argent. Pas que les acteurs soient rémunérés, mais qu'il fallait gagner de l'argent pour maintenir le théâtre. Qu'il fallait savoir maintenir un théâtre et produire du théâtre⁴⁶.

De 1965 à 1976 le théâtre indépendant n'est plus dans la période flamboyante qui avait été la sienne quelques années auparavant. Les théâtres non officiels et non commerciaux se structurent à Buenos Aires sous forme de « coopératives ». Le principe de la coopérative est le suivant : les recettes des spectacles sont divisées entre le propriétaire de la salle, le metteur en scène et les acteurs (le système de droit d'auteurs restant inchangé). Les parts des acteurs sont presque égales : le critère de notoriété n'entre pas en compte. Nous retrouvons ici le refus du personnelisme qui caractérisait le théâtre de Barletta. En outre, les acteurs sont à présent professionnels : ils prennent des cours de théâtre dans des écoles spécialisées, et le nouvel objectif à atteindre est de pouvoir vivre de la profession⁴⁷.

Le théâtre indépendant se modifie structurellement, mais certains principes, comme le refus du personnelisme, l'importance de la notion de groupe, ou encore la militance politique, restent profondément ancrés dans la profession. Comme le conclut Roberto Cossa :

C'est pour cette raison que quand on analyse Teatro Abierto, il faut regarder un peu en arrière. Sans le théâtre indépendant, *Teatro Abierto* n'existait pas. D'abord on n'aurait pas eu l'idée d'un théâtre dépouillé de sa dimension commerciale, ni d'un théâtre militant... ni d'autre chose, le sens et la cohésion du groupe⁴⁸.

A cet héritage déterminant dans la genèse de la mobilisation collective et dans son répertoire d'action, il convient cependant d'ajouter des conditions de possibilité plus récentes et peut-être plus contingentes. En effet, l'on peut se demander pourquoi *Teatro Abierto*

⁴⁶ Entretien avec Roberto Cossa, lundi 1^{er} mars 2010

⁴⁷ Entretiens avec Juan Pascarelli, jeudi 4 février et mercredi 16 mars 2010

⁴⁸ Entretien avec Roberto Cossa, lundi 1^{er} mars 2010

émerge en 1981 et précisément cette année-là. Le *Proceso* offrait-il alors de nouvelles structures d'opportunités politiques qui rendaient possible le mouvement contestataire ? Les régimes autoritaires voient parfois leur caractère répressif diminuer ou s'affaiblir au fil du temps : c'est le cas par exemple de la dictature de Pinochet, qui concentre la plupart des exactions violentes au cours de ses premières années. En serait-il de même pour le *Proceso* ?

B] La naissance de Teatro Abierto

1. L'année 1980 sous le prisme de la notion de structures d'opportunités politiques

Dans les années 1980, les politistes réintègrent la variable proprement politique dans l'analyse des mobilisations collectives. Non pas que celle-ci avait été occultée dans les travaux précédents, mais elle ne bénéficiait pas d'un éclairage central. François Chazel, dans son ouvrage *Action collective et mouvements sociaux*, constate que le politique est absent des modèles de référence des années 1950-1960, qu'il s'agisse de travaux concernant la théorie des masses (Kornhauser, 1959) ou celle du comportement collectif. Dans les années 1960, la sociologie des mobilisations collectives s'intéresse principalement à la théorie de la mobilisation des ressources, matérielles et symboliques, qui sont nécessaires au succès de la mobilisation. Le courant de la mobilisation des ressources, représenté par McCarthy et Zald, a concentré son attention sur les structures organisationnelles formelles des mouvements.

La notion de « structure des opportunités politiques » entend réintroduire un rapport plus direct au politique en s'attachant au contexte dans lequel émerge la mobilisation. Elle désigne l'état d'un jeu institutionnel par rapport à un mouvement social, et est développée principalement par des auteurs tels que Doug Mac Adam et Sydney Tarrow. Elle vise donc à mesurer le degré d'ouverture et de vulnérabilité, d'une part, et de fermeture et de résistance, d'autre part, du régime dans lequel et contre lequel se constitue une mobilisation. Dans cette perspective, on peut dire qu'à mobilisation égale, des contextes politiques et institutionnels augmentent ou minorent les chances de succès des mouvements sociaux. Il s'agit en fait de remplacer la question « comment » à laquelle répondait la théorie de la mobilisation des

ressources, par la question « pourquoi ». Nous essayons ici de savoir pourquoi *Teatro Abierto* est un groupe qui se constitue en 1981 et précisément cette année-là. Comme le remarque Olivier Filleule : « *Les contextes dans lesquels s'inscrivent les mouvements protestataires ont une influence déterminante sur leurs chances de réussite, d'où la nécessité, pour répondre à la question du succès ou de l'échec, d'analyser les groupes en relation avec leur environnement.*⁴⁹ »

Il existe plusieurs typologies des structures d'opportunités politiques, mais nous choisissons celle de Sidney Tarrow, qui, quoique ancienne (1989), nous paraît être la plus complète. Sidney Tarrow caractérise la structure d'opportunités politiques selon cinq facteurs : le degré d'ouverture ou de fermeture du système politique (Eisinger, 1973) ; la stabilité ou l'instabilité des alignements (Piven et Cloward, 1977) ; la présence ou l'absence d'alliés et de groupes de soutien (Gamson, 1975 ; Jenkins et Perrow, 1977) ; la division des élites (Jenkins et Perrow, 1977) ; enfin, la capacité du gouvernement à initier des politiques publiques⁵⁰. Mais cette conceptualisation est opératoire en contexte démocratique, Tarrow choisissant par exemple comme indicateur les élections (nature concurrentielle des élections nationales). Nous nous devons donc d'adapter cette typologie à un régime autoritaire en la modifiant quelque peu, et en retenant les indicateurs qui nous semblent les plus pertinents pour notre analyse.

Ainsi, dans les indicateurs énoncés par cette typologie, nous choisissons de ne pas retenir la stabilité ou l'instabilité des alignements, cette notion nous paraissant plus pertinente en contexte démocratique qu'en contexte autoritaire. En effet, Tarrow désigne par ces termes le climat d'incertitude qui peut être créé par la formation de nouvelles coalitions ou par l'alternance des partis de gouvernement et des partis d'opposition. Sous le *Proceso*, les élections démocratiques ne sont pas autorisées : le critère électoral et plus particulièrement celui de l'alternance politique ne peut donc pas être retenu dans notre typologie. De la même manière, nous ne pouvons considérer la *Multipartidaria* comme une nouvelle coalition politique, car, en 1981, elle n'a pas encore assez de force persuasive, et sa création est étroitement dépendante du *Proceso*, puisqu'elle est le fruit du dialogue lancé par Videla à

⁴⁹ Olivier Filleule, *Sociologie de la protestation*, L'Harmattan, Paris, 1993

⁵⁰ Sidney Tarrow, *Democracy and Disorder. Protest and Politics in Italy, 1965-1975*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1989.

partir de 1980. La dictature, de par sa nature même, ne peut être menacée électoralement ou politiquement.

Si nous choisissons de conserver l'entrée : « présence ou absence d'alliés ou de groupes de soutien », nous nous devons de la modifier quelque peu afin qu'elle conserve toute sa pertinence dans le cas de *Teatro Abierto*. S'agissant d'une mobilisation à caractère professionnel (qui ne concerne que les gens de théâtre), nous pouvons remplacer la notion d'alliés par celle de « vedettariat » : les acteurs connus qui participent au mouvement d'une part lui assurent de la légitimité, et, d'autre part, lui évitent une répression trop violente. Nous souhaiterions ajouter à cet indicateur une autre variable : la présence ou l'absence de mobilisations antécédentes à *Teatro Abierto*. Les organisations de droits de l'homme qui ont commencé d'émerger en Argentine à partir de 1977 doivent être prises en compte dans la genèse du mouvement : leur présence sur la scène nationale et internationale nous semble avoir facilité l'idée puis la mise en œuvre de la mobilisation artistique qui nous occupe.

Enfin, nous désirons ajouter une autre entrée à cette typologie : la délégitimation du régime. Un régime autoritaire se caractérise à la fois par ses ressources de légitimité (ou formule politique), et par de grands discours justificatifs⁵¹. La baisse des ressources et / ou le fait que les discours du régime ne séduisent plus la population entraînent une délégitimation progressive du régime autoritaire, qui, à terme, peut aboutir à une transition démocratique.

La typologie que nous retenons pour mener à bien notre réflexion s'organise selon cinq indicateurs :

1. l'ouverture et la fermeture du système politique
2. la présence ou l'absence de vedettes ou de groupes antécédents à la mobilisation (que nous pourrions regrouper sous le vocable « légitimation de la mobilisation »)
3. la division des élites
4. la capacité à initier des politiques publiques
5. la délégitimation du régime autoritaire

⁵¹ Cette distinction a été établie par Gaetano Mosca.

1.1 Ouverture et fermeture du système politique

Le degré d'ouverture et de fermeture du système politique renvoie à la capacité du régime à intégrer de nouveaux acteurs politiques. Sidney Tarrow choisit trois variables pour mesurer le degré d'ouverture d'un régime : la multiplicité des centres autonomes de pouvoir ; la nature des systèmes politiques nationaux ; et la nature concurrentielle des élections nationales. Il nous semble qu'il n'est pas nécessaire de développer en ce cas l'analyse, car la dictature est un régime dont l'essence même est la fermeture. Ainsi, de 1976 à 1983, l'Argentine est gouvernée successivement par quatre juntes, composée de trois représentants des forces armées (Terre, Marine, Air), qui désignent les dirigeants de manière interne, et les pouvoirs exécutif et législatif sont strictement répartis entre les trois armées. Il en est de même dans les ministères.

	Terre	Marine	Air	Chef de l'Etat
1976-1980	Jorge Rafael Videla	Emilio Eduardo Massera	Orlando Ramon Agosti	Jorge Rafael Videla
1981	Roberto Eduardo Viola	Armando Lambruschini	Omar Domingo Rubens Graffigna	Roberto Eduardo Viola
1982	Leopoldo Fortunato Galtieri	Basilio Lami Dozo	Jorge Isaac Anaya	Leopoldo Fortunato Galtieri
1983	Cristino Nicolaidis	Ruben Franco	Augusto Jorge Hughes	Reynaldo Benito Bignone

Elaboration propre à partir de *La Dictadura militar 1976-1983, Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Marcos Navarro et Vicente Palermo, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006

Si un système politique complètement ouvert n'incite pas à la mobilisation, car les revendications citoyennes sont correctement relayées par la société civile et sont reflétées dans l'offre politique, un système complètement fermé ne permet pas la mobilisation, ou, du moins, diminue grandement ses chances et d'organisation, et de succès. La crainte de la répression sera trop forte, et le coût de l'entrée en mobilisation, trop élevé. La fermeture doit donc être présente, mais à un moindre degré. Autrement dit : le régime doit être en train ou de

s'assouplir, ou de s'affaiblir. A partir de 1980, le *Proceso* invite la société civile au « dialogue »⁵², et en 1981 est créée la *Multipartidaria*⁵³, qui compte des représentants de l'Union civique radicale, du Parti justicialiste, du Parti Intransigeant, de la Démocratie chrétienne et du Mouvement d'Intégration et de Développement. Cette réunion de différents partis a pour objectif de faire pression sur la dictature pour l'inciter au retour à la démocratie. Ces deux années semblent correspondre à une période si ce n'est d'ouverture, du moins d'assouplissement en vue de conserver le pouvoir.

1.2. Présence ou absence de « vedettes », existence de mobilisations antécédentes

Une mobilisation collective a d'autant plus de chances d'émerger et de réussir qu'elle peut s'appuyer sur la présence d'alliés. Nous avons choisi, dans le cas de *Teatro Abierto*, de remplacer la notion d'alliés par celle de « vedettes ». Le mouvement bénéficie en effet de la présence d'acteurs à la forte popularité, tels qu'Arturo Bonin et Victor Laplace, qui jouent tous deux à la télévision des rôles de « galants », c'est-à-dire de jeunes premiers. Des acteurs plus âgés, qui ont la faveur des Argentins depuis les années 1960, se sont joints au groupe, comme Virginia Lago et Pepe Soriano, tous deux acteurs de télévision qui se produisent également au théâtre et au cinéma. La particularité de la profession en Argentine, qui refuse tout cloisonnement entre théâtre, cinéma et télévision, se révèle être une force importante pour le mouvement. En France, un acteur qui fait du théâtre a moins de chance d'être connu du grand public, ce qui n'est pas le cas dans ce pays latino-américain. Les auteurs sont eux aussi célèbres, pour certains d'entre eux, car ils écrivent des fictions pour la télévision. Nous songeons ici à Ricardo Halac, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana et Osvaldo Dragun, qui sont, qui plus est, les initiateurs de la mobilisation.

En outre, *Teatro Abierto*, s'il ne compte pas de « groupes de soutien », a des antécédents qui ont pu aider les dirigeants du mouvement à préciser l'idée et l'organisation de la mobilisation. En 1977 s'est formée l'association des Mères de la Place de Mai. Dès avril

⁵² “El Presidente hablara el 6 de marzo sobre el dialogo político”, *Clarín*, 1er mars 1980

“Habrà precisiones sobre el dialogo”, *Clarín*, 3 mars 1980

“El 18 comenzara el dialogo político”, *Clarín*, 4 mars 1980

“Se inicio el dialogo político en el Ministerio del Interior”, *Clarín*, 27 mars 1980

⁵³ “Acuerdo en la Multipartidaria”, *Clarín*, 24 septembre 1981

“La Multipartidaria denunció que se bloquea la normalización institucional”, *Clarín*, 30 septembre 1981

1977, un groupe de mères se constitue, qui ont tenté, en parcourant les ministères, les commissariats, et les bureaux des forces armées, de savoir où se trouvent leurs enfants disparus. Ces femmes ne cessent de se croiser dans les couloirs des différents établissements, et, face à l'indifférence de leurs interlocuteurs, décident d'unir leurs efforts. Sous l'impulsion de l'une d'entre elles, Azucena Villaflor, elles arrêtent un plan d'action : aller demander au Général Videla lui-même où sont leurs enfants.

C'est le jeudi suivant, le 30 avril 1977, peu après trois heures de l'après-midi, que ces femmes se retrouvent sur la place de mai, face à la Casa Rosada. Les militaires, arguant de la proclamation de l'état de siège, leur ordonnent de circuler, et c'est ainsi que leur marche hebdomadaire commence : obéissant de manière ironique à ceux-là mêmes dont elles contestent l'autorité, les mères se mettent à tourner autour de la pyramide qui est au centre de la place de Mai. A ce répertoire s'ajouteront d'autres actions, de plus en plus spectaculaires, et, en 1978, les Mères parviennent à alerter l'opinion internationale pendant le Mondial de Football qu'accueille l'Argentine. A quinze heures précises, lors de la première rencontre entre Allemands de l'Ouest et Polonais, les Mères, jusqu'alors dispersées sur la Place de Mai, se regroupent subitement et commencent leur ronde autour de la pyramide. Si les policiers sont pris au dépourvu, les journalistes étrangers, quant à eux, ne manquent pas ce rendez-vous pris implicitement. La loi du silence est désormais rompue.

Les Mères sont un signe fort pour la population argentine : leur mobilisation collective a réussi à alerter l'opinion internationale et déstabilise quelque peu le régime, qui les qualifie de « folles ». Certains membres de *Teatro Abierto* parlent de leur profonde admiration pour ce mouvement⁵⁴. Et l'on peut supposer que la réussite d'une mobilisation collective antérieure incite les acteurs à se mobiliser.

1.3 Division des élites

La division des élites est également un facteur à prendre en compte dans l'émergence de la mobilisation collective qui nous occupe. Les Forces armées au pouvoir depuis 1976 ne bénéficient pas de l'unité qu'elles souhaitaient et qu'elles revendiquaient au moment du coup d'Etat. Le *Proceso* ne peut se prévaloir du caractère monolithique, qu'il soit institutionnel ou

⁵⁴ Entretien avec Ricardo Halac, dramaturge, lundi 8 février 2010

idéologique, d'autres dictatures. Tout d'abord, le pouvoir, exécutif et législatif⁵⁵, est divisé entre les trois forces armées, armée de terre, de l'air, et Marine. En outre, chaque ministère est confié à une armée, mais des délégués issus des deux autres armées sont placés en « observateurs » dans le ministère. Ce système a été conçu de telle manière que des contrôles mutuels soient possibles entre les trois forces. En réalité, il ne fait que favoriser l'apparition des conflits internes et des luttes de pouvoir.

Outre le problème récurrent de la désignation du chef de l'Etat, nous pourrions dire que la scission majeure s'opère entre les « *duros* » et les « *blandos* »⁵⁶. Cette division est idéologique : tandis que les « *blandos* » inclinent au libéralisme et à la négociation dans les conflits limitrophes⁵⁷, les « *duros* », eux, ont une vue de l'Etat plus nationaliste et plus interventionniste. Videla, par exemple, appuie le programme économique inspiré de l'Ecole de Chicago du ministre Martinez de Hoz, tandis que les « *duros* » le rejettent avec force critiques. L'opposition à Videla au sein des Forces armées est bientôt menée par le Commandant Massera, qui se solde par son retrait de la junte en 1978. Dès lors, Massera ne cessera de se placer en observateur critique extérieur au régime, multipliant les tribunes dans la presse nationale⁵⁸.

Enfin, la division des élites se manifeste quant à la manière d'envisager la répression. Cette distinction ne repose pas sur une divergence quant à la manière de détruire l'opposition au régime, mais sur la manière de gérer les conséquences de la répression sur la population et sur l'opinion internationale⁵⁹. La séquestration puis la libération du journaliste Jacobo Timerman peut illustrer les dissensions internes propres au régime répressif.

Jacobo Timerman était, en 1976, directeur du journal *La Opinión*. Ce quotidien, dans un premier temps favorable au régime, prend rapidement ses distances avec la junte, et, en 1977, publie un éditorial critique à propos du gouverneur de Buenos Aires, puis l'article d'un prêtre jésuite sur les violations des droits de l'homme. Timerman est alors incarcéré le 15 avril 1977, incarcération qui fait suite à plusieurs enlèvements de journalistes de *La Opinión*. Le Général Videla, subissant la pression internationale, se voit obligé d'exiger que Timerman

⁵⁵ Tandis que la junte détient le pouvoir exécutif, la Comisión de Asesoramiento Legislativo a le pouvoir législatif.

⁵⁶ *La Dictadura militar*, op. cit.

⁵⁷ Nous songeons ici au conflit qui a opposé l'Argentine au Chili à propos du canal du Beagle.

⁵⁸ « Massera : « El miedo parece instalado en la Argentina » », *Clarín*, 22 novembre 1980

⁵⁹ *La Dictadura militar*, op. cit.

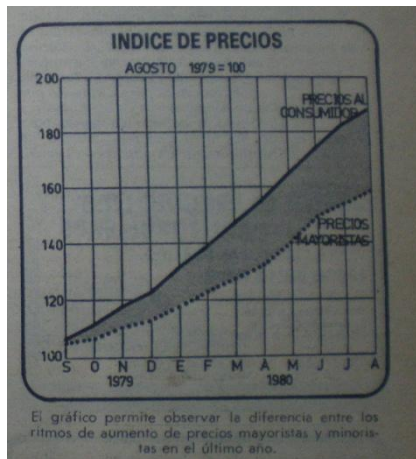
passé de la condition de disparu à celle de détenu. Cette décision ne fit qu'empirer les choses pour les Forces armées, qui, d'une part, commencent à se délégitimer sur le plan international, et qui, d'autre part, se divisent à propos de la manière dont a été orchestrée cette « libération ». C'est finalement la Cour Suprême qui tranchera en ordonnant la libération définitive de Timerman. Et Videla respectera cette décision pour éviter de nouveaux conflits internes.

La division des élites, qui, en outre, ne peut qu'accroître la délégitimation du régime, est un terreau favorable, en 1981, pour une mobilisation collective.

1.4 Capacité à initier des politiques publiques

La capacité à initier des politiques publiques est une catégorie qui semble a priori plus pertinente en régime démocratique qu'en contexte autoritaire. Néanmoins, il nous paraît légitime de la conserver ici en évoquant une faille de la politique du *Proceso* : sa politique économique.

La mise en place de la dictature argentine est étroitement liée à un plan d'action économique libéral visant à préserver les intérêts de l'élite financière et entrepreneuriale du pays. Le 2 avril 1976, le ministre de l'économie José Alfredo Martínez de Hoz rend public son plan économique, qui contient deux objectifs principaux : arrêter l'inflation et stimuler les investissements étrangers. Ce projet, directement inspiré par les travaux de l'École de Chicago, se fonde principalement sur des privatisations, l'ouverture du marché, la promotion du commerce libre. En 1978, Martínez de Hoz est dans l'obligation de mettre en place un programme de dévaluation, surnommé la *tablita*, et qui favorise de fait la spéculation financière. A ces mesures économiques, nous devons ajouter celles qui relèvent du droit du travail : le droit de grève et le droit syndical sont abrogés ; les salaires sont gelés.



Ce plan n'a pas les effets escomptés, et l'inflation, en 1980, repart de plus belle. En septembre 1980, le quotidien *Clarín* constate que le coût de la vie a augmenté de 3,4 %⁶⁰, et, en novembre de la même année, de 7,6 %⁶¹. Le graphique extrait du premier article nous permet de mesurer l'augmentation de l'indice des prix de septembre 1979 à août 1980 pour le consommateur, et l'écart de cette élévation avec l'indice pour les grossistes. L'indice, en un an, passe de 110 à 190, et l'écart entre le consommateur et le grossiste est de presque 30 points. Si le rythme de l'augmentation est différent, cette dernière concerne néanmoins toute la population.

Dans le second article de *Clarín* paraît une caricature du ministre Martinez de Hoz, qui pointe l'échec de sa politique en le plaçant dans la position infantilisante d'un malade :

Traduction : Le coût de la vie

« Mon indice a encore augmenté, docteur. »



Une des ressources qui légitimait la dictature n'a donc plus aucune validité en 1980. Et la caricature montre bien que le discours justificatif n'a lui aussi plus aucun effet sur la nation argentine.

⁶⁰ « Subió un 3,4 % el costo de vida », *Clarín*, 6 septembre 1980

⁶¹ « Subió un 7,6 % el costo de vida », *Clarín*, 8 novembre 1980

1.5 La délégitimation du régime

Le *Proceso* entre, à partir de 1979, dans une période critique de délégitimation, tant nationale qu'internationale. Sur le plan national, à l'incapacité de contrôler l'inflation, s'ajoute le conflit frontalier avec le Chili, à propos du canal du Beagle, que les Forces armées peinent à résoudre. Il leur faudra finalement accepter la médiation du pape Jean-Paul II.

Mais c'est sur le plan international que la délégitimation est la plus forte. Nous avons déjà mentionné l'action des Mères de la Place de Mai lors du Mondial 1978 qui alerta l'opinion. Les organisations internationales des droits de l'homme s'intéressent dès lors d'autant plus au cas argentin. Au début de l'année 1980, la CIDH (Commission interaméricaine des droits de l'homme dépendant de l'OEA) rend son rapport public. Invitée en décembre 1978, la CIDH conclut son rapport le 14 décembre 1979. Il s'agit d'une analyse détaillée, en 374 pages, des opérations clandestines de répression, et d'une évaluation du nombre de séquestrations, de tortures et d'assassinats.

Des personnes appartenant ou étant liées à des organismes de sécurité du gouvernement ont donné la mort à de nombreux hommes et femmes après leur détention ; la Commission est principalement inquiète au sujet de la situation de milliers de détenus disparus, qui, pour les raisons exprimées dans ce rapport, sont présumés morts⁶².

Après avoir tenté un discours justifiant les excès auxquels peut mener une « guerre civile » (car la « lutte contre la subversion » est envisagée comme telle), le *Proceso* rejette le rapport de la CIDH, s'isolant un peu plus sur la scène internationale. Les relations avec l'Administration Carter étaient déjà tendues depuis 1977, sa secrétaire d'Etat aux droits de l'homme, Patricia Derian, s'étant fait le pourfendeur le plus assidu du régime. Le rapport de la CIDH n'améliore pas la situation du *Proceso*, même s'il est seulement « pris en compte » par l'OEA, et non reconnu comme une preuve à charge, grâce au soutien des autres dictatures du Cône Sud.

La principale ressource de légitimité du régime, la lutte contre le communisme, n'est donc plus valable, ni sur le plan national, car les Argentins ont conscience du phénomène des disparitions, ni sur le plan international, l'opinion étant alertée par l'horreur de la répression. Dès lors, le discours justificatif sur la « guerre à mener » ne peut plus avoir les effets persuasifs dont il pouvait encore bénéficier au début du régime. Il en est de même du discours

⁶² Extrait du rapport de la CIDH, in *La Dictadura*, op. cit.

justificatif qui entendait redresser l'économie argentine, car, comme nous l'avons vu, le plan de Martinez de Hoz se solde par un échec.

C'est donc une dictature au degré de fermeture moindre, divisée par des conflits internes, et qui a prouvé son incapacité à initier une politique économique cohérente, qui se délégitime progressivement. Comme nous pouvons le constater après cette brève analyse, les indicateurs que nous avons choisis ont révélé que la structure des opportunités politiques témoigne d'une ouverture importante pour constituer une mobilisation collective. Le contexte de l'année 1980 explique en partie que les membres de *Teatro Abierto*, consciemment ou pas, se soient engagés dans une action contestataire. Il nous reste maintenant à savoir si une caractéristique institutionnelle du *Proceso*, à savoir son système de censure, n'avait pas lui aussi des failles qui permettaient aux artistes de se mobiliser.

2. Des espaces de résilience possibles grâce à une forme particulière de censure : une caractéristique institutionnelle du Proceso

Il s'agit à présent de s'interroger sur la place du théâtre au sein de la politique culturelle du *Proceso*. Le théâtre souffre-t-il de la même forme de censure que les médias ou que les autres arts, comme la littérature et le cinéma ?

2.1 Le système de censure sous le Proceso

La censure est mise en place dès avril 1976, car les militaires légitiment le coup d'Etat du 24 mars 1976 par la lutte contre la subversion. Cette lutte est tout autant armée qu'idéologique : selon le *Proceso*, la pénétration des idées révolutionnaires de tendance péroniste, socialiste ou anarchiste est non seulement pernicieuse pour la société, mais ne peut que permettre à la violence de s'accroître dans le pays. Toute lutte « anti-terroriste » doit donc s'accompagner d'une rénovation profonde de la société argentine et d'une restauration des valeurs dites « occidentales ». Rappelons que nous sommes toujours dans un contexte de guerre froide et que le communisme est donc considéré comme une idéologie « orientale ». Ainsi s'explique Jorge L. Garcia Venturini dans son article « Réflexion pour la nouvelle année », paru dans *La Nación* le 2 janvier 1977 :

[...] La lutte contre la subversion violente [...] est seulement un aspect du conflit total dans lequel sont impliqués les hommes de bien. [...] Une année termine et une autre commence. Une espérance renouvelée envahit les consciences. Il y a encore neuf mois, et cela a duré trois ans, une bande a mal gouverné le pays. Les Forces armées ont renversé cette bande et leurs hommes travaillent avec la plus grande honnêteté et la meilleure volonté à la récupération des valeurs perdues. [...] L'esprit de l'Occident n'a pas encore été abattu⁶³.

Mais en quoi consiste cet esprit occidental prôné par les militaires ? Lorsque le Colonel Jorge Golderi ordonne le 29 avril 1976 que des livres soient brûlés à Cordoba, il déclare que ces œuvres corrompent la jeunesse et l'abusent à propos des véritables valeurs à chérir : « *nuestros símbolos nacionales, nuestra familia, nuestra Iglesia, nuestro más tradicional acervo sintetizado en Dios, Patria, Hogar* » (*nos symboles nationaux, notre famille, notre Eglise, nos références les plus traditionnelles synthétisées en Dieu, Patrie, Foyer*)⁶⁴. Car la dictature ne se contente pas d'imposer des limites aux deux plus grands tabous de la liberté d'expression analysés par Michel Foucault⁶⁵ : la sexualité et le politique. Elle prétend refonder la société et lui imposer de nouveaux cadres de discours, régulés par les deux instances de référence : l'Armée et l'Eglise, qui constituent les deux piliers sur lesquels doit s'appuyer la refondation de l'Argentine.

Pour ancrer ces valeurs au sein de la société et pour créer une nouvelle argentinité –car il s'agit bien d'un discours national, les militaires maîtrisent les médias, c'est-à-dire tous les canaux de télévision, la radio et la presse écrite, ainsi que les expressions artistiques qui bénéficient d'une diffusion à travers tout le pays, et pas seulement dans la capitale, à savoir le cinéma et la littérature. Différentes instances ont la charge de veiller à son application, et les trois corps de l'armée sont impliqués, qu'il s'agisse de l'armée de l'air, de terre ou de la Marine, bien que les acteurs s'accordent à reconnaître aujourd'hui la prédominance de celle-ci, mieux formée et mieux préparée aux services d'intelligence.

⁶³ [...] La lucha contra la subversión violenta [...] es solo un aspecto en la contienda total en que están empeñados los hombres de bien. [...] Termina un año y comienza otro. Una esperanza renovada invade las conciencias. Hasta hace nueve meses y durante tres años una banda desgobernó el país. Las Fuerzas armadas desplazaron a la banda y sus hombres están trabajando con la mayor honestidad y buena voluntad en la recuperación de los valores caídos. [...] El espíritu de Occidente no ha sido abatido todavía⁶³.

⁶⁴ *La Opinión*, 30 avril 1976, exemple tiré de *La Dictadura militar, 1976-1983, Del golpe de estado a la restauración democrática*, Marcos Navaro et Vicente Palermo, ed. Paidós, 2006

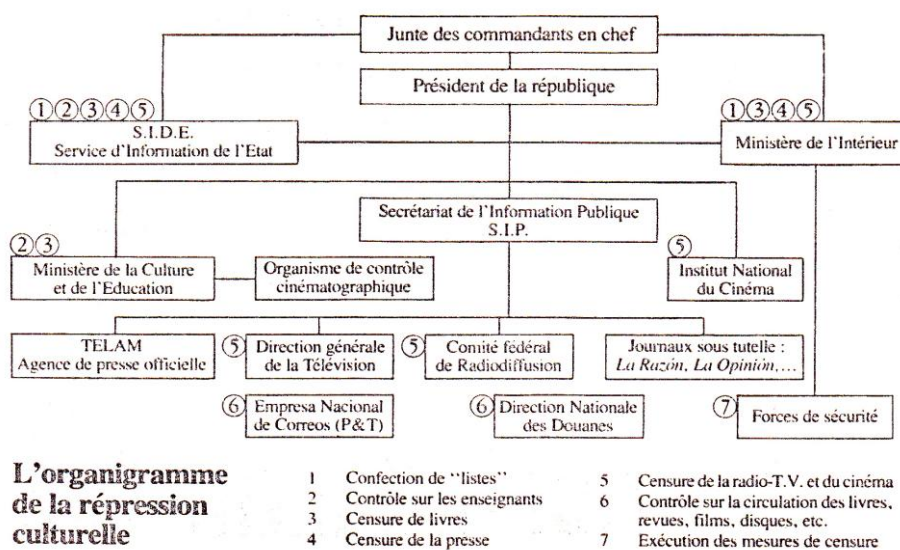
⁶⁵ *L'archéologie du savoir*, Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1969

Cette véritable politique publique de la culture, doublée d'une politique culturelle⁶⁶, n'est pas centralisée dans un seul et même ministère. Si l'organisme de contrôle cinématographique dépend du Ministère de la Culture et de l'Education, le Comité fédéral de radiodiffusion dépend du Secrétariat de l'Information publique. Les listes noires, quant à elles, sont principalement établies par la SIDE (Service d'information de l'Etat) :

Et vous, vous avez vu les listes noires quand vous êtes arrivé au Ministère en 1983 ?

Non, non, elles n'étaient pas là... Elles étaient à la SIDE, sûrement, ou dans les services secrets, enfin, sûrement à la SIDE, vous savez c'était le secrétariat d'information de l'Etat. Elles étaient dans les services secrets de l'Etat, de la Marine, dans les services secrets en tout cas⁶⁷.

Voici de quelle manière était organisé le système de censure pendant le *Proceso* : ce diagramme permet de constater que chaque organisation avait la charge d'un art en particulier, et que la conséquence de cette particularité est un éclatement institutionnel :



Source : A.I.D.A., Argentine, *Une culture interdite, Pièces à conviction 1976-1981*, Maspéro, 1981

⁶⁶ Cette différenciation essentielle en politique publique a été établie par Philippe Urfalino, qui distingue entre d'une part, une politique publique de la culture, c'est-à-dire une mesure prise par un gouvernement pour promouvoir la culture, la modifier, etc. et une politique culturelle, qui est un projet à plus grande échelle qui recouvre l'esprit avec lequel un gouvernement conçoit la culture. Ainsi, si Beaubourg est une politique publique de la culture, la décentralisation peut être vue comme une politique culturelle. Pour de plus amples détails, se reporter à : Philippe Urfalino et Thierry Fabre, « L'Invention de la politique culturelle, et après ? », *La Pensée de midi*, mars 2005, n°16, pp 9-15

⁶⁷ Entretien avec Pacho O'Donnell, dramaturge, psychanalyste, ancien Ministre de la Culture de Buenos Aires sous le premier gouvernement démocratique d'Alfonsín, en 1983

Ainsi, si les lois et décrets concernant la politique culturelle du *Proceso* sont émis par le Ministère de la Culture, les textes relevant de la censure peuvent être publiés par la SIDE, le SIP, le Ministère de la Culture, l'Organisme de contrôle cinématographique, la Direction générale de la télévision, ou encore le Comité Fédéral de Radiodiffusion. Cet éclatement de la politique répressive entre plusieurs entités gouvernementales ne doit pourtant pas masquer le fait que ces dernières savent aussi travailler en étroite concertation. Ainsi, si un acteur est interdit à la télévision, cette décision est prise par la SIDE, qui établit les listes noires, mais elle sera communiquée au comédien par téléphone par un salarié de la chaîne de télévision, le plus souvent le producteur de la série dans laquelle il travaillait. Ceci est le cas le plus fréquent :

Nous avons des contrats, c'était une mini-série, et nous allons au canal et ils nous disent que non, que nous ne pouvons pas entrer et qu'ils nous appelleront quand ils auront besoin de nous. Peu de temps après je me suis retrouvée dans un projet. [...] Un acteur m'a proposée et le producteur : « Fantastique ! ». Mais quelques jours après, le producteur m'a appelée et m'a dit : « Ne répète rien mais on m'a dit que tu ne pouvais pas participer. » Je lui ai demandé pourquoi. Et il m'a répondu : « Ne dis pas que je te l'ai dit, mais tu es sur une liste. ⁶⁸»

Néanmoins, lors de leur arrivée au pouvoir, les militaires ne bénéficiaient pas d'une telle organisation et n'ont pas manqué quelques coups d'éclat dans le milieu culturel, comme en témoigne l'acteur Pepe Soriano, icône populaire en Argentine :

Moi le 24 mars 1976 je travaillais à la télévision, sur le canal 13 de Buenos Aires. J'enregistrais un programme qui s'appelait *La Bataille des Anges*, avec une distribution très nombreuse, et dont le public attendait beaucoup, parce qu'il s'agissait de très grands acteurs, de très bon acteurs. Ce jour-là on nous a sortis du canal et nous ne sommes plus jamais revenus jusqu'au retour de la soi-disant démocratie. Jamais plus. Quelques uns ont dû quitter le pays, on en a tué d'autres, et d'autres encore sont tombés dans un *no man's land*, pas même une photo dans un journal. Morts-vivants. Rien. Et surtout sans travail⁶⁹.

Ce bref rappel du fonctionnement institutionnel de la censure nous permet de mesurer son degré d'organisation, encore renforcé par les textes de loi qui réglementent la répression culturelle, et qui prônent les valeurs évoquées précédemment.

Nous nous proposons d'analyser brièvement quelques secteurs frappés par la censure. Par exemple, les *Pautas para la calificación del material televisivo*⁷⁰, émises par le Comité fédéral de Radiodiffusion, contiennent huit chapitres dressant la liste des thèmes ou des

⁶⁸ Entretien avec Martha Bianchi, actrice, mardi 16 mars 2010

⁶⁹ Entretien avec Pepe Soriano, jeudi 25 février 2010

⁷⁰ *Critères pour qualifier les programmes télévisuels*

situations dramatiques interdits selon deux catégories distinctes, NHM (*no en horario para menores*) et NAT (*no apto para televisión*). Ces huit chapitres touchent aux grandes lignes idéologiques de la junte. Ils concernent la violence, la famille, le sexe, la religion, les vices, l'idéologie, les enfants et les adolescents⁷¹. Tous proposent une vision puritaine, traditionaliste et conservatrice de la société, allant jusqu'à interdire le suicide comme dénouement éventuel d'une fiction, l'évocation de l'adultère et toutes les scènes d'amour, les danses, les dialogues et les esthétiques qui seraient seulement sensuels. Le corps est véritablement frappé d'interdit par la censure. Le dramaturge et scénariste Abel Santa Cruz résume ainsi la situation des artistes travaillant pour la télévision sous le *Proceso* :

Je travaille dans la mesure où me le permet la télévision, où nous nous déplaçons à l'intérieur de limites très rigides : un adultère, non, en aucune manière ; un personnage ne peut pas se suicider ; et ce n'est même pas la peine de parler des drogues d'un point de vue positif ; un homme marié ne doit pas regarder une demoiselle célibataire. Il y a des clauses très sévères qui nous limitent totalement. Les thèmes sont comptés : c'est la brave fille et le gentil garçon, rien d'autre⁷².

Il en est de même pour la censure cinématographique à tel point que le journal *Clarín*, à partir de 1980, consacre de manière régulière la première page de sa section spectacles aux films que les Argentins ne peuvent pas voir en salles. Cette section s'intitule : « *El cine que no podemos ver* ». Citons quelques films que cette rubrique résume : *La cage aux folles* (12/07/1981) ; *Norma Rae* (4/08/1981) ; *Tosca* (6/09/1981) ; *Lucio Flavio, le passager de l'agonie* (19/09/1981)... Si *La Cage aux folles* est interdite c'est parce que ce film traite d'une « dérive sexuelle » (l'homosexualité étant considérée comme telle par les autorités et l'Eglise), qui plus est, d'une manière cocasse, ce qui tend à la banaliser. *Norma Rae* est un film condamné car il touche à l'engagement politique : une ouvrière dans une usine textile, veuve et mère de deux enfants, crée un syndicat avec l'aide d'un syndicaliste de New York. A travers ces deux exemples, l'on voit que la subversion telle que l'entendent les militaires est tout aussi politique et relevant du domaine public (mobilisation sociale), qu'amoureuse et privée (comportement sexuel d'un couple quel qu'il soit). D'un point de vue artistique, il s'agit de supprimer toute source de conflit et de nœud dramatique dans l'œuvre, comme le

⁷¹ Des extraits du texte complet se trouvent en annexe.

⁷² *La Opinión cultural*, 21 janvier 1979, p. 3, reportage d'Osvaldo Seiguerman. «Doy en la medida en que me permite dar la televisión, donde nos movemos dentro de límites muy rígidos: un adulterio no, de ninguna manera; un personaje no se puede suicidar; y de las drogas ni siquiera hablar de ellas desde un punto de vista positivo; un hombre casado no debe mirar a una señorita soltera. Hay pautas severísimas dentro de las cuales estemos totalmente limitados. Los temas son muy contados: es la muchacha buena y el muchacho bueno, nada más. »

souligne Annibal de Salvo, éclairagiste et représentant syndical de l'Industrie cinématographique argentine qui s'exprime dans *La Prensa* en date du 9 décembre 1978 :

Les modèles d'évaluation thématique que doit appliquer l'Institut national de la cinématographie selon la norme dictée par le Secrétariat d'Information publique, ont créé une situation telle qu'elle dénature l'essence même du traitement dramatique : le conflit. Cela constitue le premier dommage d'une censure et d'une autocensure qui marginalise le producteur national qui doit entrer en compétition sur un marché où 95% des films sont étrangers⁷³.

La plupart des films présents sur les écrans argentins à cette époque sont en effet étrangers, tout comme les séries télévisées. Ainsi *Clarín* publie en novembre 1980 un article faisant état de la programmation cinématographique attendue pour l'année 1981. Sur 19 films, 18 sont étrangers : on compte 7 films américains (dont *Sentence de mort*, avec Natalie Wood, et *Assaut*, de John Carpenter), 2 films français (dont *Les Uns et les autres* de Claude Lelouch), 5 italiens (dont *Coiffeur pour dames*, avec Michel Serrault), 2 britanniques, 2 espagnols, 2 brésiliens, un mexicain et un film argentin⁷⁴. Nous pouvons également remarquer qu'il s'agit pour l'essentiel de films de divertissement.

La censure cinématographique a une particularité. Il s'agit d'une censure préalable (*censura previa*). Car il convient de distinguer deux formes de censure : la censure préalable, qui accompagne toute la création de l'œuvre, et qui, comme son nom l'indique, précède la sortie du film ou la publication du livre ; et la censure *ex-post*, qui interdit toute représentation d'une pièce, commercialisation d'un ouvrage ou diffusion d'une œuvre cinématographique. Cette dernière forme de censure est la plus grave pour les artistes, car tout leur travail est alors annihilé.

Sous le *Proceso*, les films sont d'abord présentés devant différents membres de l'armée, dans des salles de projection privée⁷⁵, puis passent devant un Conseil assesseur, composé de membres du gouvernement, des Ministères, et des membres d'organisations de la société civile qui soutiennent et défendent les principes idéologiques des Forces armées, tels que la moralité, la famille et l'Eglise :

⁷³ «Las pautas de evaluación temática con que se debe conducir el Instituto Nacional de Cinematografía según la norma dictada por la Secretaria de Información pública, ha creado tal situación que se está desvirtuando la esencia misma del tratamiento dramático : el conflicto. Esto constituye el primer peldaño de una censura y de una autocensura que margina al productor nacional que debe competir en un mercado donde el 95% son films extranjeros ».

⁷⁴ «Diecinueve películas por verse en 1981», *Clarín*, 27 novembre 1980

⁷⁵ «Solo para los ojos de ellos», *La Prensa*, 19 août 1981

Il est important d'avertir qu'il y a un Conseil assesseur honoraire, composé de 15 membres, dont aucun n'a de qualification en cinéma. [...] Et là il y a des représentants du Ministère de l'Intérieur, du Secrétariat d'Information publique, du Service d'Informations de l'Etat, du sous-secrétariat d'Etat aux mineurs et à la famille, la Ligue de Décence de Rosario, ville qui a ainsi une prépondérance inusitée, l'œuvre de protection de la jeunesse, le Ministère de la Défense, la Ligue des Pères de famille et celle des Mères de famille⁷⁶.

Si le film n'est pas considéré apte pour le public argentin, soit le Conseil décide son interdiction pure et simple, soit il impose les coupes à effectuer. Nous retrouvons ici l'imagerie traditionnelle de la figure de la censure avec les ciseaux de Dame Anastasie, tenus à présent par une figure qui régissait le cinéma sous le *Proceso*, Miguel Paulino Tato, censeur de l'Organisme de contrôle cinématographique. Les coupes sont réalisées par des monteurs contractés dans des entreprises privées, mais qui respectent la loi du silence. Pourtant, en 1980, l'un d'eux ose parler à la presse et nous explique de manière tout à fait concrète les mécanismes de la censure préalable, forme particulière de la répression culturelle :

Quelles sont les raisons pour lesquelles on sollicite votre travail?

En premier lieu, en raison de l'autocensure, sur la demande du distributeur. Ensuite nous réalisons aussi les coupes « suggérées » par la censure. Dans d'autres cas nous allégeons les films pour leur éviter une certaine monstruosité. [...]

Sur quels thèmes la censure met-elle l'accent fondamentalement?

Sur le sexe ; sur la drogue aussi, la politique et l'Eglise, mais en ce moment le thème prioritaire est le sexe. [...]

Par rapport au sexe, qu'est-ce qui est permis et qu'est-ce qui ne l'est pas ?

Tout est très arbitraire. Il y a des films qui peuvent montrer des nus de face complets, et d'autres, en revanche, sont censurés pour cette raison. Le critère est arbitraire et incohérent, et sans doute prévalent les relations de sympathie qu'il y a avec le distributeur.

Vous pouvez nous raconter un cas en particulier ?

Il se passe tant de choses différentes ! Il n'y a pas un cas plus pertinent que les autres. On peut présenter un film trois fois, la première fois pour un visionnage seul, pas pour une qualification. Si après la qualification est rejetée, on peut le présenter une autre fois après avoir effectué les coupes. Là, avec un peu de chance, ça passe. Cela dépend du hasard, et ce hasard fait parfois perdre beaucoup d'argent. Il arrive qu'on apporte la copie originale pour voir ce qui se passe. On ne donne pas de certificats d'approbation, on suggère de changer certaines choses, ce qu'il pourrait arriver, etc. Ensuite on apporte le négatif et on fait les sous-titres, le

⁷⁶ “Un saludable disgusto por la censura”, *La Nación*, 8 novembre 1980, déclaration de Jaime Potenze: «Es importante advertir que existe un consejo asesor honorario integrado por 15 miembros, a ninguno de los cuales se les pide versación cinematográfica [...]. Y aquí hay representantes del Ministerio del Interior, la Secretaria de Información pública [...], del Servicio de Informaciones del Estado, la Subsecretaria del Menor y la Familia, la Liga de la Decencia de Rosario –ciudad que asume así una preponderancia inusitada-, la Obra de protección a la Joven, el Ministerio de Defensa, la Liga de Padres de familia y la de las Madres, etc. »

film retourne à la censure et les problèmes recommencent. Parfois on arrive à un accord, d'autres fois, non. [...] ⁷⁷

Bien que la censure semble être un système très organisé et institutionnalisé au sein de l'Etat, il convient de noter que l'arbitraire y règne en maître, et que la sympathie, si ce n'est la corruption, peut parfois modifier les décisions prises initialement. A cela, il faut ajouter les abus des censeurs qui profitent parfois outrageusement de leur position.

Cette caractéristique est loin d'être ignorée par les Argentins, qui la tournent souvent en dérision, comme dans *Clarín*, où trois caricatures sont apparues au cours de l'année 1980 pour pointer ce problème très précis. Ces trois bandes-dessinées s'insèrent de manière plus globale dans une série que le dessinateur Caloi avait décidé de consacrer à la censure. Son personnage fétiche, qui est né sur la dernière page de *Clarín* en 1973, Clemente, apparaît dans des « *tiras intervenidas* » (vignettes interdites) pendant une semaine.

Clemente y Bartolo en las “tiras intervenidas” de Caloi (*Clarín*, 1980)

1-L'arrivée du Censeur



Traduction : « Bonjour, j'ai été désigné censeur de cette bande-dessinée. » « Censeur ??? Mais pourquoi on me censure ? » « Beaucoup d'irrégularités mon vieux. » « Apportez-moi les livres. » « Oui, Monsieur » « Ce sont tous des livres humoristiques. » « Oui, je sais. » (« Justement je n'avais rien à lire ce soir. »)

⁷⁷ « La Habilidad de cortar », *La Prensa*, 20 septembre 1981, interview de José Garcia Castro, monteur pour une entreprise privée de montage cinématographique

2-Les premiers contrôles, les premiers abus



Traduction : « Là, en inspectant, j'ai vu que vous aviez beaucoup de bocaux d'olives vertes. On peut savoir pourquoi ? » « Parce que j'aime ça. » « Apportez-moi tous les bocaux. Nous allons interdire les olives vertes. » « Tout allait bien, tout est en ordre. »



Traduction : « J'ai remarqué que vous aviez beaucoup d'extras dans la bande-dessinée et que vous ne les avez pas payés. » « Cette demoiselle, la petite négresse, par exemple... Elle est venue danser des tas de fois et elle n'a pas touché un peso. » « Non Monsieur le Censeur ! Ne me vexez pas, elle danse pour son plaisir, pas plus, ce n'est pas une professionnelle. » « Mais elle danse juste avec vous... » « Que voulez-vous ? Vous avez vu la qualité de l'homme ? » « Et pour danser avec moi, elle prendrait combien ? »

La littérature n'échappe pas non plus à la censure. En mai 1977, c'est par exemple le roman de l'écrivain et dramaturge Griselda Gambaro qui est frappé d'interdiction⁷⁸ :

Décret 1101 du 26 avril. Interdit la distribution, la vente et la circulation de *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro [...] : « CONSIDERANT : Que [...] apparaît une position nihiliste par rapport à la morale, à la famille, à l'être humain et à la société que celui-ci compose. [...] Que des attitudes comme celles-ci constituent une agression directe pour la société argentine qui attaque les fondements qui la nourrissent, ce qui corrobore l'existence de

⁷⁸ Le rapport établi par la SIDE et donnant lieu à l'interdiction de l'ouvrage se trouve en annexe.

formes qui coopèrent en vue de la désagrégation sociale, autant ou si ce n'est plus corrosives que les formes violentes [...]»⁷⁹.

C'est suite à ce décret que Griselda Gambaro gagnera l'Espagne et y restera en exil pendant le *Proceso*. Plusieurs ouvrages sont interdits par les Forces armées, comme *La Tante Julia et l'écrivain* (Mario Vargas Llosa), *L'Arrache-Cœur* (Boris Vian), toutes les œuvres de Pablo Neruda, *Abbadon* (Ernesto Sabato)... Mais il est à noter qu'il ne s'agit pas, comme pour le cinéma, d'une censure préalable, mais d'une censure *ex-post*. La censure *ex-post* intervient après la publication de l'ouvrage. La SIDE est chargée d'établir une note de lecture qui justifie la décision d'interdire la lecture du livre. Puis un décret officiel est publié. Mais à aucun moment les critères retenus pour choisir d'interdire le livre ne sont communiqués, ni aux auteurs, ni aux éditeurs. Cette situation d'opacité a donc un corollaire puissant : l'autocensure, qui est un phénomène d'anticipation de la part de l'écrivain. Craignant d'être interdit et de voir son travail réduit à néant, il va lui-même procéder à la censure préalable de son ouvrage au cours de la période d'écriture. L'écrivain, même s'il ne connaît pas les critères retenus par les militaires, a intériorisé l'idéologie traditionaliste du régime et se censure lui-même :

Précisément est à l'œuvre une censure dont nous ne savons pas si elle obéit à certaines règles ou à l'opinion de fonctionnaires qui n'apparaissent pas et dont nous ne connaissons pas les critères qu'ils emploient. L'auteur et l'éditeur sont informés quand est publié le décret qui interdit la vente de tel ou tel ouvrage et nous sommes informés seulement grâce aux « considérant que » de ce décret des motifs invoqués pour interdire la circulation et la vente du livre sanctionné. Cette situation pousse à l'autocensure⁸⁰.

Si les militaires ont choisi cette forme de répression culturelle, c'est parce que la littérature n'a pas le caractère populaire du cinéma et ne bénéficie pas de la même diffusion massive. La censure est adaptée à la forme culturelle correspondante, dans un souci d'efficacité et d'économie. En effet, les écrivains, en pratiquant l'autocensure, remplacent les militaires.

⁷⁹Decreto 1101 del 26 de abril. Prohíbe la distribución, venta y circulación de *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro [...]: «CONSIDERANDO: Que [...] surge una posición nihilista frente a la moral, a la familia y a la sociedad que este compone. [...] Que actitudes como estas constituyen una agresión directa a la sociedad argentina concretada sobre los fundamentos naturales que la nutren, lo que corrobora la existencia de formas cooperantes de disgregación social, tanto o más disolventes que las violentas [...].

⁸⁰ «Las fronteras de la censura », *La opinión cultural*, déclaration d'Aristobulo Echegaray, président de la Société argentine des Ecrivains (aujourd'hui dénommée Argentores), 11 mars 1979: « Precisamente esta actuando una censura que no sabemos si obedece a ciertas reglas o a la opinión de funcionarios que no aparecen y que se ignora por qué criterios se manejan. El autor y el editor se enteran cuando aparece el decreto que prohíbe la venta de tal o cual título y solo se entera por los considerandos de ese decreto de los motivos invocados para prohibir la circulación y venta del libro sancionado. Esta situación impele a la autocensura. »

Cette brève analyse du système de censure établi par le *Proceso* à travers le prisme de trois formes d'expression culturelle, la télévision, le cinéma et la littérature, nous permet de dégager quelques caractéristiques. Nous savons pour l'instant que quatre formes de censure existent : la censure préalable, la censure *ex-post* et l'autocensure, auxquelles il convient d'ajouter l'établissement des listes noires. Chaque type de censure s'accorde à l'art ou au média qui lui correspond, dans un souci d'optimisation de la répression.

2.2 La place particulière du théâtre : de possibles espaces de résilience

Au sein de ce système particulièrement complexe, le théâtre semble bénéficier d'une place particulière. Il est tout d'abord à noter qu'aucune institution précise n'est chargée de la censure théâtrale. En effet, malgré l'éclatement institutionnel que nous avons déjà mentionné, nous pouvons remarquer que chaque média ou expression artistique relève d'une entité précise. Ainsi, le Comité de Radiodiffusion s'occupe de la censure télévisuelle, l'Organisme de contrôle cinématographique du cinéma, le Ministère de la Culture, de la littérature. Mais aucun organisme n'est chargé du théâtre. Les militaires craignaient peu cet art qui ne peut se diffuser hors des villes où les spectacles sont créés qu'en cas de tournées. Le théâtre n'est pas un art de masse, au contraire du cinéma.

Dans sa thèse de doctorat, Justine Balasinski récapitule les différentes formes de censure qui peuvent toucher la création théâtrale : interdiction de la publication de certains auteurs et textes dramatiques ; retrait de certaines pièces des répertoires ; interventions sur des parties de texte ; interventions dans la mise en scène ; interdictions des tournées ; modification du livret.⁸¹ A cette typologie il convient d'ajouter les listes noires. Mais, sous le *Proceso*, la censure théâtrale apparaissant moins structurée que pour les autres formes d'art, elle donne une impression si ce n'est d'anarchie, du moins d'opacité, laissant peut-être une place plus grande encore aux décisions arbitraires des militaires, et, par conséquent, à une relative souplesse, le degré d'institutionnalisation étant moins fort. Ce degré moindre aurait rendu possible, involontairement, la création d'espaces de résilience, par lesquels nous entendons les espaces de théâtre indépendant où l'avant-garde du théâtre portègne a pu continuer à jouer de

⁸¹ *Culture et politique en période de transition de régime : le cas du théâtre en Pologne 1980-1990*, Justine Balasinski, op. cit.

1976 à 1981, en continuant ses recherches formelles et en poursuivant un objectif d'excellence artistique. Mais ces espaces ne doivent pas masquer le climat de peur et de terreur qui règne dans le milieu culturel sous le *Proceso*. En les mettant en valeur, nous entendons comprendre les conditions qui ont rendu possible *Teatro Abierto*, sans nier les difficultés qui accompagnaient chaque création théâtrale, de la période de répétition jusqu'aux représentations :

En 1976 Videla entre par la petite porte et tout ça avait en fait commencé un petit peu avant. Sous le gouvernement d'Isabel Perón, c'était la Triple A qui gouvernait pratiquement, un secteur d'extrême-droite du péronisme. C'est là qu'ont commencé les premiers problèmes. Nous on avait notre bastion à la Casa de Castagnino⁸² mais on a commencé à sentir les premières attaques. Par exemple ils venaient réquisitionner le théâtre, pour voir quel type de matériel nous avions. Tout ce qui avait un rapport avec le communisme, le socialisme, on te l'enlevait. Il n'y avait pas, disons, de liberté d'expression. Tu ne pouvais pas avoir les livres que tu voulais. C'est là que commence ce que moi j'appelle l'époque de la terreur⁸³.

Cette « époque de la terreur » est notamment marquée par deux phénomènes principaux : l'établissement de listes noires, qui touche les théâtres officiels, et la censure *ex-post*, le théâtre relevant de la même logique que la littérature. Il ne s'agit pas en effet d'un art qui touche toute la population argentine, mais seulement certaines classes sociales ou certaines tranches d'âge (jeunes et retraités) qui ont l'habitude d'aller au théâtre. Les militaires interviennent généralement après la première représentation. Ayant établi une ligne de programmation dans les théâtres officiels, qui s'attachent à représenter des œuvres classiques et des pièces étrangères, les Forces armées concentrent leurs efforts sur les petits théâtres qui émaillent Buenos Aires, et pour lesquels écrivent les dramaturges argentins contemporains.

C'est ainsi, par exemple, qu'est interdite en novembre 1977 la pièce d'Eduardo Pavlovsky, *Telaranas*. Cette œuvre se parait d'une double caractéristique : comme souvent dans les pièces de Pavlovsky, c'est la violence qui est en jeu, et, ici, la violence intrafamiliale qu'exerce une mère incestueuse sur son fils ; en outre, le metteur en scène, Alberto Ure, est un homme de l'avant-garde théâtrale qui n'hésite pas à représenter explicitement les scènes sexuelles. C'est donc un spectacle provocateur et détonant qui s'offre aux yeux du public au

⁸² A partir de 1973, le metteur en scène Francisco Javier et trois de ses élèves, dont Roberto Saiz, qu'il a connus au Conservatoire et avec qui il a formé le groupe des Volatineros, groupe qui poursuit des recherches théâtrales expérimentales, s'installent à la Casa de Castagnino, espace culturel dans le quartier de San Telmo.

⁸³ Entretien avec Roberto Saiz, acteur, professeur de théâtre, Jeudi 11 février 2010

Teatro Payro, en plein centre de Buenos Aires, non loin de la calle Corrientes. Dès le lendemain de la première représentation, le spectacle est interdit :

Décret 5695 de la Municipalité de Buenos Aires. Interdit la représentation de l'œuvre théâtrale *Telarañas*, d'Eduardo Pavlovsky : « CONSIDERANT : Que [la pièce] affiche une ligne de pensée qui entend ébranler les fondements de l'institution familiale [...]. A cela doit s'ajouter l'emploi d'un langage insolent et la succession de scènes aberrantes, crues, et d'un réalisme extrême »⁸⁴.

Suite à cette interdiction, Pavlovsky doit fuir en Uruguay, puis en Espagne. Il réussit à s'échapper par le toit de sa maison quand les Forces armées viennent le chercher chez lui⁸⁵. La répression ne se contente pas de textes législatifs : les militaires emploient aussi la force.

La famille est un thème souvent abordé par les dramaturges argentins dans les années 1970, thème extrêmement sensible, car il s'agit d'un des piliers idéologiques de la dictature. L'on peut noter qu'un autre dramaturge, Pacho O'Donnell, en 1975, alors que sévissait la Triple A, avait vu sa pièce, *Escarabajos*, interdite. En voici un bref résumé : un couple apparemment sans enfant décide d'adopter un petit garçon. Mais l'on apprend par la suite que ce couple a déjà un fils en hôpital psychiatrique, suite aux maltraitances qu'il a subies de la part de ses deux parents, qui s'empressent de reproduire ce schéma destructeur sur l'enfant qu'ils viennent de recueillir. L'on reconnaît aisément les caractéristiques communes entre les deux pièces, qui, toutes deux, traitent de manière particulièrement explicite de la violence familiale, qui devient le symbole de la violence politique que les Argentins subissent alors.

Notre analyse ne se peut contenter de la simple typologie : listes noires et censure *ex-post*. Aussi allons-nous tenter de comprendre plus en profondeur la censure théâtrale de l'époque, ainsi que la vie théâtrale sous le *Proceso*, afin, à terme, d'essayer de mesurer le degré d'ouverture et d'autonomie des espaces de résilience qui nous semblent avoir rendu possible l'expérience de *Teatro Abierto*.

Afin d'approcher et de mieux comprendre la censure théâtrale, nous reproduisons ci-après un extrait d'entretien avec Roberto Cossa, dramaturge ayant commencé à écrire en 1964, membre fondateur de *Teatro Abierto*, aujourd'hui président d'Argentores, l'association

⁸⁴ Decreto 5695 de la Municipalidad de Buenos Aires. Prohíbe la representación de la obra teatral *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky: CONSIDERANDO: Que [la pieza] plantea una línea de pensamiento directamente encaminada a conmover los fundamentos de la institución familiar [...]. A ello debe sumarse el empleo de un lenguaje procaz y la sucesión de escenas aberrantes, expuestas con crudeza y realismo extremos.

⁸⁵ Entretien avec Eduardo Pavlovsky, dramaturge, psychanalyste, jeudi 18 mars 2010

argentine des écrivains, équivalent de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (SACD) française. Cet entretien, que nous allons commenter au fur et à mesure, nous semble apporter, outre des éléments précis et concrets sur la censure et sur la vie culturelle à Buenos Aires, une évocation éclairante de l'atmosphère de peur qui régnait dans le milieu théâtral.

Comment fonctionnait la censure sous le Proceso ?

Au théâtre il n'y avait pas de censure classique comme dans d'autres pays, surtout à Buenos Aires. Dans quelques provinces oui mais à Buenos Aires non. A Buenos Aires, et ce déjà depuis les dictatures antérieures, il n'y a jamais eu, comme dans d'autres pays, comme en Espagne par exemple [...], des comités de censure préalable. C'est-à-dire que si tu voulais faire jouer une œuvre en Espagne, tu devais aller dans un bureau où il y avait un censeur qui la lisait, ça s'appliquait aussi dans le ciné, les censeurs voyaient les films, coupaient un peu ici, un peu là... Et au théâtre, ça, ça n'existait pas.

Ce qui existait, c'était l'autocensure, parce qu'on savait qu'il y avait des choses qu'on ne pouvait pas dire. Et là on entre dans quelque chose qu'il est difficile d'évaluer parce qu'on ne sait pas si on censure [en écrivant] les choses qu'on veut dire, ou si on veut dire des choses qui ne méritent pas d'être censurées. Il faudrait approfondir le cas de chaque auteur et je ne sais pas si chaque auteur sait ça.

L'autocensure est ce qui prévaut pour les dramaturges, puisqu'il n'existe pas de censure préalable. L'autocensure serait l'autre nom d'une forme d'écriture que l'on pourrait qualifier plus simplement peut-être « d'écriture de la peur ». 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, avec des critères qu'il ne peut que supposer, se censurer. L'autocensure nous semble être la forme la plus sophistiquée de censure en contexte autoritaire, puisque les auteurs intériorisent les limites à la liberté d'expression du régime, intériorisation qui se fait sous la contrainte de la peur : peur de voir son œuvre interdite et son travail réduit à néant, mais peur aussi pour son intégrité physique. Laura Yusem, metteur en scène argentine, s'exprime dans *Clarín* à ce propos en juillet 1981 :

L'autocensure est plus grave que la censure parce qu'il n'existe pas de contrôle préalable et quand les pièces commencent à se jouer, nous ne savons pas ce qu'il va arriver à nos spectacles, s'ils vont être interdits ou s'ils vont pouvoir continuer⁸⁶.

⁸⁶ « Teatro Argentino: opina Laura Yusem », *Clarín*, 22 juillet 1981: "La autocensura es más grave que la censura porque no existe un control previo y cuando se estrenan las piezas no sabemos qué va a pasar con nuestros espectáculos, si van a ser prohibidos o si van a poder continuar".

Roberto Cossa continue ensuite l'entretien en détaillant la vie culturelle sous le *Proceso*, suivant la dichotomie fondamentale dans le théâtre portègne, entre théâtres commerciaux et théâtres officiels :

Je prends mon cas. Ce n'est pas que j'ai été un ennemi de la dictature de quelque manière que ce soit, mais j'étais un persécuté, moins persécuté bien sûr à côté de gens qui ont disparu, qu'on a tués, mais, par exemple, la censure s'appliquait dans les théâtres officiels. Dans les théâtres officiels, oui, là, nous ne pouvions pas faire jouer nos œuvres. Et ça c'est une donnée qui a alimenté *Teatro Abierto*. Dans les théâtres officiels, non, sur les chaînes de télévision, non, tout ce qui était officiel, non, on aurait dit que l'Etat nous disait, à nous, qu'il ne nous soutiendrait pas, qu'il ne nous supporterait pas, qu'il ne nous produirait pas, de retourner à nos petits espaces pour y faire ce qu'on voulait.

Les grandes salles en général se protégeaient. Elles ne nous demandent jamais beaucoup, parce que les grandes salles cherchent du théâtre commercial, du théâtre qui attire beaucoup de public, de sorte que ça, nous ne le sentions pas comme une carence. Les théâtres officiels, si, parce que c'est un lieu qui correspond à notre esthétique, à notre idéologie théâtrale. L'Etat produit, et produit bien. Exemple : si c'est une œuvre avec beaucoup de personnages, ton petit théâtre, tu peux l'oublier. Le théâtre officiel c'était un espace presque nécessaire, peut-être pas si nécessaire, mais important. [...]

Cet extrait nous permet d'aborder plusieurs thèmes essentiels à la compréhension de la vie théâtrale et de la censure sous le *Proceso*. Roberto Cossa aborde ici un cinquième type de censure⁸⁷, la paracensure : « Les grandes salles en général se protégeaient. » L'on nomme paracensure le fait que les différentes instances de la vie culturelle (maisons d'édition, presse, critiques, et, ici, les théâtres commerciaux) peuvent elles aussi pratiquer l'autocensure. Il s'agit de l'enchaînement de refus successifs de la part d'organisations dont le rôle initial est pourtant de supporter et de permettre la diffusion de la création artistique.

Nous pouvons dès lors nous demander quels types de production privilégiaient les grandes salles commerciales sous le *Proceso*. Il semble, après une étude de la presse de l'époque⁸⁸, que l'on puisse distinguer trois genres de spectacles particulièrement en vogue au cours de la période : les revues ; le théâtre de divertissement (nous regroupons sous ce vocable les pièces au caractère léger, empruntant qui plus est souvent aux autres arts, comme le clown, le mime ou la danse) ; et le théâtre de boulevard.

Ainsi, en 1980, le Tabaris, salle emblématique de la calle Corrientes, un des principaux axes de Buenos Aires, et réputée pour ce type de production, présente un groupe

⁸⁷ Les quatre premiers étant donc : la censure préalable ; la censure *ex-post* ; l'autocensur et l'établissement des listes noires.

⁸⁸ Quatre quotidiens ont été analysés : *Clarín*, *La Nación*, *La Prensa* et *La Razón*, pour les années 1976, 1977, 1978, 1979, 1980 et 1981

de transformistes espagnols (*Vedetissimas*)⁸⁹, tandis que le Teatro Astros présente lui aussi une revue, *No se puede parar la revista*⁹⁰ (*Que la revue continue*). Pour ce qui est du théâtre de divertissement, nous pouvons citer : *La Gente que me quiere* (*Les Gens qui m'aiment*)⁹¹, un spectacle de mime avec un artiste très apprécié par les Argentins à l'époque, Malamud ; *Tu sais qui vient dîner pour Pessah ?*⁹², d'Hugo Sofovich au Teatro Ateneo, sorte de Rabbi Jacob argentin ; *Buenos días su fantasía* (*Bonjour votre fantaisie*)⁹³, au Teatro de la Fabula, spectacle de clown ; *A las mil maravillas* (*Aux mille merveilles*)⁹⁴, au Teatro Empire, avec José Maria Vilches, comédien et mime qui avait déjà eu un grand succès en 1976 avec *El Bululú* (*Le comédien ambulante*)⁹⁵ ; *L'homme éléphant*⁹⁶, au Blanca Podesta...

Les pièces relevant du théâtre de boulevard ont bien souvent des titres évocateurs : *Parecido a un hombre* (*Semblable à un homme*)⁹⁷, au Teatro Bambalinas, avec Leonardo Favio, vedette argentine ; *El año que viene a la misma hora* (*L'année prochaine à la même heure*)⁹⁸, au Teatro del Liceo ; *Hasta el proximo verano* (*A l'été prochain*)⁹⁹, de Ernest Thompson, au Teatro Astral... Point n'est besoin de poursuivre une liste exhaustive. Ces quelques exemples nous semblent donner la mesure du théâtre facile et consensuel des salles commerciales. L'objectif, même en période de régime autoritaire, reste le même : attirer le maximum de spectateurs. Preuves en sont également tous les spectacles que nous pourrions intégrer dans la catégorie « théâtre de divertissement » et qui prétendent s'adresser à tous les âges, tous les publics sans distinction. Citons, par exemple, *Veni que tu cuento* (*Viens, je vais te raconter*)¹⁰⁰, *Canciones para crecer* (*Chansons pour grandir*)¹⁰¹ ou encore *Que vas a ser cuando seas grande* (*Que vas-tu faire quand tu seras grand ?*)¹⁰²...

⁸⁹ « Sigue Vedetissimas », *Clarín*, 1^{er} mars 1980

⁹⁰ « Un viaje musical con Pepe Cibrián como piloto de ruta », *Clarín*, 21 septembre 1980

⁹¹ « La vuelta del gran sonador », *Clarín*, 9 juin 1980

⁹² « Una feliz creación de Hugo Sofovich », *Clarín*, 13 janvier 1980

⁹³ « La fantasía y su show », *Clarín*, 10 mai 1980

⁹⁴ « Vilches y Cervantes, a las mil maravillas », *Clarín*, 7 septembre 1980

⁹⁵ « El Bululú siempre llamado a escena », *Clarín*, 8 mai 1980

⁹⁶ « Habla la pareja del hombre elefante : el dolor y el amor », *Clarín*, 5 octobre 1980

⁹⁷ « Favio, reconquistado por la escena », *Clarín*, 7 septembre 1980

⁹⁸ « Infieles... y puntuales », *Clarín*, 9 juillet 1981

⁹⁹ « Campoy-Cibrián : verano... y otoño », *Clarín*, 9 octobre 1980

¹⁰⁰ « Para cualquier edad », *Clarín*, 29 novembre 1980

¹⁰¹ « Espectáculo para todos los edades », *Clarín*, 27 novembre 1980

¹⁰² « Una vieja pregunta sobre el escenario », *Clarín*, 5 septembre 1981

Roberto Cossa évoque également la politique culturelle à l'œuvre dans les théâtres officiels. De 1976 à 1983, ils sont au nombre de deux à Buenos Aires : le Teatro Nacional Cervantes et le Teatro Municipal San Martin¹⁰³. Ces deux théâtres ont chacun une troupe permanente à laquelle peuvent s'ajouter des acteurs contractés pour un spectacle particulier. Si les nominations dans la troupe permanente s'effectuent grâce à des auditions, les dirigeants de ces institutions sont nommés par l'Etat.

Les spectacles du Teatro Nacional Cervantes se caractérisent par leur classicisme pour la période 1976-1983, et par le lien étroit qu'il entretient avec le théâtre étranger, qu'il représente des pièces étrangères ou qu'il fasse venir des compagnies de l'extérieur. Ainsi, en 1980, sont au programme *Œdipe à Colonne*, de Sophocle ; *La Femme silencieuse*, de Ben Jonson ; *El Conventillo de la Paloma*¹⁰⁴, d'Alberto Vacarezza. En 1981, *El Conventillo* est repris. S'y ajoutent *Pygmalion*, de Bernard Shaw, *Le Malade imaginaire*, de Molière, et une adaptation de *Don Quichotte*. Une compagnie britannique, la *Actors Touring Company*, est invitée à faire des représentations de *La Tempête*, de Shakespeare. En 1977, c'était la Comédie Française qui avait été invitée pour jouer *Le Malade imaginaire*, *La Paix chez soi*, de Courteline et *Partage de midi*, de Paul Claudel. L'on peut aussi remarquer la prédominance des auteurs argentins considérés comme des classiques théâtraux : en 1977, ce ne sont pas moins de deux pièces d'Armando Discepolo qui sont représentées, *Babilonia* et *El organito*¹⁰⁵.

Le Teatro General San Martin est dirigé depuis maintenant quarante ans par le même metteur en scène, Kive Staiff, homme de théâtre qui a lancé une polémique en 1980 en déclarant qu'il ne programait pas de théâtre argentin contemporain dans ce théâtre car les dramaturges argentins n'existaient pas. Cette personnalité est très ambiguë car malgré ces déclarations provocatrices, qui visaient à justifier une politique théâtrale donnée dont les militaires dessinaient la ligne directrice en filigrane, cet homme reste relativement apprécié et compris dans le milieu du théâtre argentin¹⁰⁶.

¹⁰³ Le Teatro Colon étant consacré exclusivement à l'art lyrique, nous ne le retenons pas pour notre étude.

¹⁰⁴ Ce titre nous semble difficilement traduisible en français, un *conventillo* étant un argentinisme et désignant les chambres où dormaient les immigrés au début du siècle.

¹⁰⁵ Sources : programmes disponibles aux archives de l'INET, Instituto Nacional del Teatro

¹⁰⁶ A la question posée en entretien : « Comment comprenez-vous la phrase de Kive Staiff ? », tous les comédiens essaient de justifier sa position sans animosité aucune.

[...] Kive Staiff avait un critère qui était le suivant : dans les limites de ce qui était interdit, on pouvait arriver à faire des Lorca, un peu plus de théâtre politique, on a pu faire quelques petites choses, mais pas pour autant des auteurs argentins. Il restait le problème avec les auteurs argentins. [...] Ceci dit, lui non plus ne s'intéressait pas beaucoup au théâtre argentin. Il avait une préférence personnelle pour les auteurs étrangers. Outre la censure. Après pendant la démocratie ce sont les auteurs étrangers qui ont continué à l'intéresser, et maintenant je crois qu'il donne à quelques auteurs argentins l'espace qu'ils ont gagné. Moi j'ai joué les auteurs qu'il pouvait mettre parce qu'il y avait des auteurs qu'il ne pouvait pas mettre même s'il avait voulu. [...] La première œuvre que j'ai faite était américaine, ça s'appelait *Golden Boy*. Puis j'ai fait *Dans la rue*. [...] Ensuite *La Cerisaie*. Et *La Maison de Bernarda Alba*, avec un metteur en scène qui venait du théâtre indépendant, Alejandra Boero, qui avait mis l'accent sur la répression. Le public suivait beaucoup cette pièce parce que je crois qu'en un certain sens ça le représentait¹⁰⁷.

Cet entretien nous permet à la fois de mesurer le degré d'affectivité qui lie l'actrice à Kive Staiff, et de constater qu'effectivement la programmation du Teatro General San Martin était résolument tournée vers l'étranger, avec deux pièces américaines, une pièce russe et une pièce espagnole. Néanmoins, il est à noter, comme le fait Patricia Gilmour, que le choix de monter *La Maison de Bernarda Alba* n'est pas anodin, de même que le fait d'inviter Alejandra Boero comme metteur en scène¹⁰⁸. *La Maison de Bernarda Alba* fait partie du cycle des tragédies de Federico Garcia Lorca, avec *Noces de Sang* et *Yerma*. Une mère règne en despote sur ses cinq filles, toutes vieilles filles, qu'elle oblige à rester cloîtrées pour honorer la mémoire de leur père. Mais Bernarda caresse le projet de marier son aînée à Pepe le Romano, un jeune homme du village qui n'apparaîtra jamais sur le plateau mais qui sera omniprésent dans les conversations des femmes. Pourtant Pepe est davantage attiré par Adela, la benjamine, et ne désire épouser Angustia que pour son argent. Adela s'insurge contre la rigueur des mœurs de sa famille et décide de se donner à Pepe. Elle incarne la rébellion contre la société traditionaliste espagnole, rébellion qui se termine tragiquement par la mort d'Adela.

Choisir de programmer cette œuvre qui traite de la répression politique grâce à une métaphore, celle de la répression domestique, est donc un acte fort de la part de Kive Staiff, qui permet de constater si ce n'est une contestation du régime autoritaire, du moins une certaine ouverture et une relative autonomie. Cet espace de résilience théâtral au Teatro

¹⁰⁷ Entretien avec Patricia Gilmour, actrice et professeur de théâtre, jeudi 25 février 2010

¹⁰⁸ Alejandra Boero (1918-2006) est une actrice et metteur en scène argentine pionnière du théâtre indépendant. Elle en sera une des figures les plus emblématiques et une des plus intransigeantes.

Municipal San Martin se double d'un espace de résilience chorégraphique, puisqu'il s'agit du seul théâtre qui programme de la danse contemporaine de 1976 à 1983¹⁰⁹.

Roberto Cossa termine le panorama de la censure théâtrale sous le *Proceso* en évoquant la peur et les conditions difficiles dans lesquelles étaient créés les spectacles. Car les militaires ne se contentent pas d'une censure institutionnalisée par les listes noires ou les interdictions *ex-post* de pièces. Ils pratiquent également l'intimidation violente afin de dissuader les artistes de poursuivre le spectacle. De cette forme de répression, les militaires essaient de tirer un double avantage : non seulement ils espèrent que la peur deviendra plus forte que l'envie de jouer, et que, par conséquent, les acteurs procéderont à un nouvel arbitrage sur le coût de chaque représentation, mais ils alimentent, dans le même temps, le climat de violence qui effrayait la population portègne dans les années 1970. Cette forme de répression recherche donc un double effet : toucher à la fois les acteurs et les spectateurs :

Il y avait aussi le risque. C'est-à-dire qu'il y a eu des cas de salles qui, à cause d'une œuvre, ou à cause d'un auteur, d'un metteur en scène, d'un acteur, considéré comme subversif alors qu'il ne l'était pas, où on te mettait une bombe. Il y a eu des attentats contre des salles. Moi j'ai écrit une pièce qui s'appelle *La Nona* qui n'avait pas à être censurée [...]. On l'a faite dans une salle de 700 places, une salle énorme pour notre projet, et elle se remplissait, une chose incroyable, c'était plein tous les jours. Quand c'est devenu un grand succès, ça a attiré l'attention de quelqu'un. Alors un fonctionnaire du gouvernement de la ville nous a appelés [...] pour nous dire qu'on allait interdire la pièce, et qu'il fallait lui envoyer des critiques, toutes les données parce que lui voulait éviter cette censure. Finalement ils l'ont interdite aux mineurs de moins de 14 ans. Mais quelques jours après, on nous a mis une bombe devant le théâtre, une bombe qui n'était pas destinée à détruire mais à gêner, parce qu'elle n'a causé aucun dommage, et nous avons pu continuer les représentations¹¹⁰.

Une vie d'actrice bouleversée par la terreur

Extrait de l'entretien avec Beatriz Matar, actrice et metteur en scène, jeudi 11 mars :

Dans le premier *Teatro Abierto* j'ai joué dans une œuvre d'Aida Bortnik qui s'appelle *Papa querido* (silence) et après j'ai commencé à mettre en scène et je n'ai plus joué (silence).

Pourquoi ?

Parce qu'à ce moment-là la mise en scène m'intéressait davantage (silence).

¹⁰⁹ Entretien avec Carlos Fos, directeur du fonds archivistique du Teatro San Martin, vendredi 5 février 2010

¹¹⁰ Entretien avec Roberto Cossa, dramaturge, président d'Argentores, Lundi 1^{er} mars 2010

Pourquoi ? C'était une frustration d'être seulement actrice, d'être dirigée par les autres ?

Non, non non non non non, bon, peut-être que le fait d'avoir été interdite a eu un rapport. Le fait qu'on ne me laissait pas travailler comme actrice, nulle part, ni à la télévision, ni au théâtre, nulle part, ça a sans doute eu un rapport avec cette décision parce que quand... (silence) quand on a levé mon interdiction, moi je n'étais plus la même personne qu'avant.

J'ai une question très naïve, parce que je n'imagine pas les choses encore de manière très précise. Comment ça se passe quand on est interdit ? Il y avait des listes noires, mais ce sont les chaînes de télévision qui vous disaient que...

[Elle me coupe la parole] On ne te laissait travailler nulle part. Et en plus on me poursuivait, mais je suis saine et sauve parce que mes amis, tous mes amis ont menti.

Et pourquoi cette persécution ? Vous étiez très politisée ?

Non, je n'étais dans aucun parti politique, mais comme m'a dit un militaire, un fils de pute, d'ailleurs c'est dans le livre de Sabato, parce que moi je lui avais dit que je voulais travailler à la télévision, il m'a dit : « La subversion n'est pas tant dans vos actions mais dans les idées que vous avez. », ce qui est une parole de nazi (silence). Mais je ne peux pas me plaindre beaucoup parce qu'ils ont fait disparaître beaucoup de gens. Ils ont même tué des gens qui étaient des amis, comme Rodolfo Walsh, Paco Brondo, qui étaient de grands écrivains (silence). Mais Rodolfo Walsh est sorti dans la rue pour affronter Videla parce qu'ils lui avaient tué sa fille, avec qui j'avais travaillé, Vicky (silence).

Et si vous ne pouviez pas travailler, de quoi viviez-vous pendant le Proceso ?

C'était très dur. J'avais un piano et j'ai dû le vendre, des choses comme ça... Mais plus important que le problème économique, il y avait la peur, parce qu'ils me cherchaient, partout, partout... Et je suis en vie aujourd'hui car mes amis ont menti, une amie qui vivait dans la même maison que moi leur a dit que je lui avais volé des vêtements par exemple, et que depuis nous ne nous voyions plus. Tous me protégeaient, sinon ils m'auraient attrapée.

Et cette persécution, c'était à cause de vos amitiés de gauche ? Ou à cause de votre exposition médiatique ? Pourquoi une persécution si violente à votre encontre ?

Ce n'était pas seulement contre moi.

Oui, mais parmi les acteurs, vous êtes la première à me parler d'une persécution aussi forte. Il y a d'autres gens par exemple, qui me disent, j'étais sur une liste noire, je ne pouvais pas travailler, alors je travaillais seulement dans les théâtres indépendants. Point final. Et votre histoire semble si violente, si traumatique...

Et oui [elle se met à pleurer].

Moi j'ai eu un conjoint trotskiste. Donc ça a pu augmenter... (silence) en plus j'étais d'une naïveté absolue parce qu'au moment où on m'a interdite je travaillais à la télévision et le producteur m'a appelée et m'a dit : « Si tu dis qu'on te l'a dit, on le niera (silence) mais en haut, (elle commente : moi je crois que ça vient de la Marine), en haut, on a établi une liste noire et tu ne peux plus travailler,

on doit annuler l'épisode que tu viens de tourner (silence). Et moi, avec une innocence absolue, je suis allée à la SIDE, de là ils envoyaient les gens à l'ESMA, mais moi je n'en savais rien, et là j'ai expliqué le problème à un type [...] qui m'a fait passer devant le chargé de la communication, et ce type m'a dit mais non, Madame, comment ça vous êtes interdite ? Ca vient du producteur, ça, parce que vous n'avez pas voulu coucher, et je lui ai répondu qu'à moi des choses comme ça, ça ne m'arrivait pas. « Appelez-moi dans une semaine, j'aurai quelques nouvelles ». Je l'ai rappelé la semaine suivante et il m'a donné rendez-vous dans un salon de thé, qui était sur Florida et Paraguay (silence). Il y avait là quatre singes à une table, et ce type s'est assis et a commencé à me toucher, et il m'a dit : « Moi je peux te proposer un travail ». Et moi : « Je n'ai pas besoin que vous me proposiez un travail, ce dont j'ai besoin c'est qu'on me laisse travailler, moi du travail j'en ai. » « Mais tu n'as pas de nom ? Ou peut-être le nom de quelqu'un qui connaîtrait des noms ? » « J'en ai pas. » Le type tout ce qu'il cherchait c'est que je dénonce quelqu'un. [...] Et à partir de là toute la petite histoire a commencé.

Néanmoins, comme le fait remarquer Roberto Cossa, toute création n'était pas impossible : « [...] nous avons pu continuer les représentations ». Nous pouvons dès lors nous demander quelles étaient les pièces qu'accueillaient « les petits espaces où [les hommes de théâtre] devaient retourner ». Cet espace réduit laissé aux artistes n'a-t-il pas été un facteur déterminant dans la naissance de *Teatro Abierto* ?

Patricio Esteve, dans un article paru dans la *Latin American Theater Review*¹¹¹, analyse l'année 1980 comme une année-clé dans la genèse du mouvement. Cette année est non seulement déterminante en terme d'esthétique, mais aussi en termes de réseau professionnel, plusieurs membres de *Teatro Abierto* se retrouvant sur le même spectacle, *Los Siete Locos (Les Sept fous)*, mise en scène de Rubens Correa d'une adaptation du roman éponyme de Roberto Arlt¹¹². Esteve rappelle brièvement la chronologie de cette année : le 7 avril, Roberto Cossa présente une de ses œuvres maîtresses, *El Viejo criado*, au Teatro Payro ; le 20 avril, c'est au tour de Sergio de Cecco avec *Llegó el plomero (Et le plombier est arrivé)*, au Teatro Regina ; puis *Marathon*, de Ricardo Monti, aux Teatros de San Telmo ; le 4 août, *Chau Misterix*, de Mauricio Kartun, à l'Auditorium de Buenos Aires ; le 6 août, *Los Siete Locos*, au Teatro del Picadero ; et enfin, le 25 octobre, *La Rebelión de las mujeres (La Rébellion des femmes)*, de Patricio Esteve, aux Teatros de San Telmo.

¹¹¹ Esteve (P.), «La Prehistoria de Teatro Abierto», *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n°2, 1991

¹¹² Entretiens avec Rubens Correa, Ingrid Pelicori, Juan Pascarelli, Manuel Callau, Pacho O'Donnell

Ces pièces ont toutes un point commun : elles critiquent de manière voilée le *Proceso*, que ce soit au moyen du texte et / ou de la mise en scène. Ainsi, tandis que *Llegó el plomero* dénonce l'hypocrisie morale sexuelle de la classe moyenne argentine, Rubens Correa, aujourd'hui directeur du Teatro Nacional Cervantes, s'essaie à de nouvelles expériences scéniques :

Moi, à cette époque, j'étais dans une période de ma création, où, disons, en tant qu'artiste, je faisais des recherches avec des groupes très nombreux. J'avais fait *Fuenteovejuna* de Lope de Vega avec plus de 90 acteurs. *Los Siete Locos* avaient 55 acteurs. [...]

Pourquoi faisiez-vous des recherches sur le nombre et sur le groupe justement dans ces années-là ?

Je ne sais pas. Parce que ça m'intéressait. [Il rit.] Je crois que la dictature, entre autres choses, avait instauré l'état de siège. Et l'état de siège, entre autres choses, ça voulait dire qu'on ne pouvait pas se réunir à plus de cinq dans un lieu public. Il y avait donc comme une attitude politique, tout ça m'apparaît a posteriori, parce que vous me posez la question. Il me semblait que la masse sur le plateau avait une énergie contagieuse, et je continue à le penser. Et avec *Los Siete Locos*, c'était ça qui se passait. 55 acteurs en scène c'est comme une force très grande qui se projette sur le spectateur. Alors que dans la rue, on ne pouvait pas se réunir à plus de cinq, sur scène, il y avait 55 personnes. [Il rit] Ca, ça me paraît très puissant¹¹³.

Los Siete Locos reste une mise en scène extrêmement populaire à Buenos Aires, qui a notamment été reprise dans les années 1990 au Teatro Nacional Cervantes. *Marathon* fait lui aussi partie, à présent, du panthéon des classiques de la dramaturgie argentine¹¹⁴. Directement inspirée du roman de Horace Mc Coy, *They shoot horses, don't they ?*, cette œuvre nous présente six couples de danseurs de tango qui, depuis des semaines, dansent jour et nuit sans discontinuer, sous l'œil ironique et intransigeant d'un animateur et de son acolyte chargé de châtier ceux qui s'arrêtent sous le poids de la fatigue. Ces couples cherchent à obtenir un prix dont ils ignorent la nature, mais que leur fait miroiter le sinistre animateur. Pointant du doigt l'attentisme des Argentins sous le *Proceso* et le caractère inhumain de ce dernier, la vision de cette pièce est particulièrement frappante.

Pour ne citer qu'un exemple de réplique, nous retiendrons le final, où le couple le plus jeune décide de se retirer de la compétition et où une dispute s'ensuit entre les participants. L'un d'eux lance au jeune homme : « Ne nous jugez pas, s'il vous plaît. » Cette phrase, d'une

¹¹³ Entretien avec Rubens Correa, metteur en scène, directeur du Teatro Nacional Cervantes, mardi 9 février 2010

¹¹⁴ La pièce a été reprise au Teatro Nacional Cervantes pour la saison 2010, dans une mise en scène de Villanueva Cosse, ancien membre de *Teatro Abierto*

simplicité apparemment extrême, se pare, dans le contexte du *Proceso*, d'un double sens : celui, banal, du verbe juger, au sens de « avoir une opinion sur », et celui, terrible, du sens juridique.

L'on peut ajouter à cela des effets visuels : l'animateur, par exemple, est toujours présenté comme un Monsieur Loyal lugubre, au maquillage outrancier et au rire sarcastique (voir photo ci-après). Cette figure peut être facilement rapprochée du fantasme populaire du clown maléfique. Le personnage du clown est généralement soumis à deux types de détournements : celui du clown triste, et celui du clown maléfique, qui, au lieu de répandre le bonheur, répand le malheur et la souffrance en abusant de son image sympathique et rassurante. Cet effet de peur est renforcé par un clown qui ne se trouve pas dans un contexte traditionnel (cirque, fête foraine...). Ce stéréotype se caractérise par une cruauté sans limites qui a été notamment exploitée dans les films d'horreur.

Ricardo Monti parvient à susciter de l'angoisse chez le spectateur en détournant donc deux symboles liés au plaisir, et qu'il teinte ici de sadisme : le clown et la danse. Tandis que la danse perpétuelle provoque de la souffrance physique chez les couples, l'animateur veille d'une part à ce que cette souffrance continue, en interdisant de s'arrêter, et, d'autre part, crée une souffrance psychique en agissant comme un agent répressif.

L'effet recherché – provoquer une prise de conscience de l'horreur du *Proceso* chez le public- est facilité par le dispositif scénique qui intègre le spectateur à la représentation. Les spectacles ne se déroulaient pas dans une salle à l'italienne classique, mais dans un patio entouré d'une plateforme où pouvait s'installer le public (voir photo ci-après). Ce dernier, en hauteur par rapport aux acteurs mais non face à la scène comme le voudrait une disposition corbeille / balcon se retrouve donc dans une position ambiguë qui le met particulièrement mal à l'aise, à la fois juge et partie de ce qu'il voit.



Sur cette photographie, l'on peut voir aisément le maquillage grotesque et angoissant de l'animateur, debout, les deux mains sur la balustrade, dans une position de domination, le regard suppliant des deux danseurs, et la réaction du public sur la plateforme en hauteur.

Une autre pièce, celle de Patricio Esteve, *La Rebelión de las mujeres*, mérite une brève analyse. Il s'agit de l'adaptation de *Lysistrata*, d'Aristophane, pièce éminemment politique puisque dans cette œuvre, les femmes refusent de faire l'amour jusqu'à ce que la paix entre les Grecs soit signée. Ce spectacle a une résonance toute particulière pour les Argentins, car il est créé au moment où les Forces armées argentines et le Chili sont prêts à entrer en conflit à propos du canal du Beagle, frontalier entre les deux pays. Le 8 janvier 1980 a été signé l'Acte de Montevideo par lequel les deux parties s'engagent à accepter la médiation du pape Jean Paul II dans ce conflit. Ce contexte est rappelé tout au long de la pièce à l'aide de signes théâtraux. Par exemple, le personnage du Commissaire du Peuple a été transformé en juge

injuste et corrompu, Adiké, à qui le metteur en scène a ajouté deux oreilles décollées, qui ne sont pas sans rappeler celles du ministre de l'économie argentin, Martinez de Hoz¹¹⁵.

Ces deux exemples nous permettent de constater que, malgré le climat de peur et la censure, la création théâtrale contestataire restait possible dans de petits espaces. Très contrôlée jusqu'en 1980, comme nous l'avons vu avec les pièces de Pacho O'Donnell, *Escarabajos*, d'Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*, ou encore de Roberto Cossa, *La Nona*, la création connaît un renouveau en 1980, notamment grâce à l'ouverture d'une nouvelle structure d'opportunité politique. *Teatro Abierto* ne naît donc pas après une période de sécheresse créative.

Dans un contexte artistique où la censure est plus prégnante, car préalable, comme pour le cinéma ou pour la télévision, l'idée d'une création contestataire, si elle émerge chez les artistes, ne peut trouver d'application concrète car les systèmes de production concernés sont verrouillés par les militaires, ce qui n'est pas le cas de la littérature ou du théâtre, où la censure est *ex-post*. Néanmoins, il convient, dans cette analyse, de ne pas négliger deux autres indicateurs primordiaux, qui sont respectivement l'autocensure et le climat de terreur instauré par les militaires. Ce sont ces deux indicateurs que les membres de *Teatro Abierto* ont commencé par combattre. Reste pour nous à savoir avec quelles ressources.

¹¹⁵ Esteve, art. cit.

Une mobilisation collective artistique : ressources et caractéristiques organisationnelles

Teatro Abierto est une mobilisation massive des gens de théâtre de Buenos Aires. Plus de cent cinquante personnes y participent : auteurs, metteurs en scène, comédiens, mais aussi techniciens, scénographes, musiciens, chorégraphes... Cette expérience inédite dans ce milieu professionnel ne laisse pas de poser certaines questions fondamentales d'organisation, de mise en place et d'effectivité du mouvement. Nous allons essayer ici d'isoler les grandes caractéristiques d'une mobilisation collective artistique. Nous nous demanderons tout d'abord comment une telle union, dans un milieu professionnel dont une des caractéristiques principales est la division¹¹⁶ (division entre « familles théâtrales », luttes d'égo entre acteurs, rivalités entre auteurs...) a été possible. Une de nos principales hypothèses est que la diversité même de *Teatro Abierto*, qui eût pu être une entrave au mouvement, a fini par se convertir en force principale de la mobilisation : à la fois ressource matérielle et ressource symbolique, elle en est devenue son essence même. Puis nous nous interrogerons sur la place de l'émotion dans la mobilisation, qu'il s'agisse de celle éprouvée par les acteurs eux-mêmes, ou de celle ressentie par le public : nous supposons que la production d'une émotion collective qui a agrégé les spectateurs à la mobilisation est une des voies contestataires en régime autoritaire. Enfin, nous verrons de quelle manière la répression a transformé la mobilisation en phénomène de masse, échappant à son objectif.

A] Vaincre la peur en groupe : la diversité comme ressource matérielle et symbolique

S'il est banal de le dire, il est néanmoins indispensable de le rappeler : une mobilisation collective est composée de plusieurs personnalités, individualités, qui, le temps que dure la mobilisation, parviennent à s'unir. Ce qui est vrai de manière générale devient surprenant et paradoxal dans le cas de *Teatro Abierto*. Le milieu professionnel du théâtre, où

¹¹⁶ Entretiens avec Beatriz Matar, actrice, jeudi 11 mars 2010, et avec Elvira Vicario, actrice, mercredi 10 mars 2010. Cette remarque peut être corroborée par notre propre expérience professionnelle dans ce milieu.

l'ego a la part belle, se caractérise par ses rivalités, ses conflits entre acteurs et ses querelles entre auteurs¹¹⁷. En outre, *Teatro Abierto* ne compte pas un seul spectacle engagé, mais vingt pièces, ce qui laisse aisément imaginer les problèmes d'organisation, de coordination que plus de 150 membres ont dû résoudre quotidiennement. 20 auteurs, 20 metteurs en scène, 137 acteurs et une cinquantaine de techniciens ont œuvré pour que cette manifestation soit possible. Comment ont-ils fait ? Notre hypothèse est que la diversité, qu'il s'agisse d'une diversité en termes de trajectoires personnelles, d'idéologies, d'esthétiques, qui eût pu être un obstacle à la réalisation du projet, a fini par se convertir en ressource principale, à la fois matérielle et symbolique.

1. Une profession corporatiste : l'impulsion des dramaturges

Si *Teatro Abierto* naît en 1981, l'idée d'une mobilisation théâtrale affrontant la dictature militaire est antérieure à cette année-là. Comme le remarque avec pertinence Roberto Perinelli¹¹⁸, *Teatro Abierto* a vu sa propre légende se constituer fort rapidement (dès la fin de l'année 1981), et il faut l'analyser en questionnant l'idéalisation postérieure de cette manifestation. Un des premiers éléments qui participent de ce biais est l'idée communément répandue selon laquelle *Teatro Abierto* serait un grand mouvement de gens de théâtre. Si cette assertion est vraie au plus fort de la mobilisation collective, elle n'en est pas moins fautive en ce qui concerne le début de la mobilisation : l'initiative vient en effet uniquement des dramaturges. Un autre élément est que *Teatro Abierto* serait le fruit de l'exaspération de la profession lorsque la matière « théâtre argentin contemporain » est supprimée du Conservatoire national. Si cet événement doit être pris en compte, nous ne pouvons cependant négliger le fait que l'idée était déjà en germe dès 1977. Nous allons ici tenter une brève genèse du mouvement, en résumant également ses objectifs.

Teatro Abierto, s'il n'a pas de fondateur officiel, la dimension groupale étant primordiale, a néanmoins un membre prédominant, qui a donné l'impulsion au mouvement : Osvaldo Dragun. Dragun est un dramaturge qui a commencé à écrire dans les années 1950 pour les théâtres indépendants, et plus particulièrement pour le Fray Mocho, théâtre

¹¹⁷ Entretiens avec Elvira Vicario et Beatriz Matar.

¹¹⁸ « *Teatro Abierto, otra vez ?* », de Roberto Perinelli, texte manuscrit non publié généreusement prêté par l'auteur.

communiste. Dans les années 1960, il part à Cuba par fascination pour Fidel Castro. Puis il voyage en Amérique latine et aux Etats-Unis avant de revenir à Buenos Aires en 1977¹¹⁹. Cet homme de théâtre était profondément engagé, ce qui se remarque à la fois dans sa production esthétique, toute entière écrite pour les théâtres indépendants, et dans ses idées politiques, très à gauche, même si après son voyage à Cuba, Dragun s'éloigne un temps du Parti Communiste. Dès qu'il revient en Argentine, Dragun a l'idée de combattre la censure et d'organiser une action théâtrale contestataire :

Pendant la dictature, je suis partie travailler en province, et là, j'ai organisé une rencontre de théâtre régionale, où beaucoup d'auteurs venaient. Il y avait là Osvaldo Dragun, José Garcia Alonso... Et j'entendais Osvaldo dire qu'il fallait faire quelque chose contre ce régime, qu'il fallait continuer à faire du théâtre, à faire notre théâtre. Au début l'idée était de faire du théâtre humoristique, une sorte de parodie, et puis... Et puis tout cela a évolué¹²⁰.

En 1980, un groupe de jeunes acteurs commande à quelques auteurs une pièce en un acte pour réaliser un spectacle en deux journées. Les comédiens désiraient des pièces longues, mais les auteurs décident d'écrire des œuvres brèves afin qu'elles soient représentées en même temps. Ces pièces doivent être regroupées autour d'un thème commun : l'érotisme. Si les acteurs ont choisi ce thème, ce n'est pas par hasard, la dictature ayant établi une censure stricte sur la sensualité, le corps et sa représentation. Mais quelque temps après avoir lu les œuvres livrées par les dramaturges, les comédiens décident d'abandonner le projet, le jugeant par trop subversif, ce qui vaudra à Osvaldo Dragun cette phrase : « Je ne tolère pas l'autocensure chez les gens qui ont moins de 30 ans »¹²¹ :

L'idée d'écrire des œuvres érotiques est apparue dans un groupe. Moi à ce moment-là je mettais en scène une pièce de Griselda Gambaro, qui s'appelle *Les Murs*, et le week-end je rejoins Osvaldo Dragun pour parler du projet de ce groupe. Mais finalement les œuvres leur ont paru trop engagées. Dragun avait déjà sa pièce écrite, qui s'appelle *Al violador* [Au violeur]. Alors face à cela nous avons décidé de continuer et d'aller de l'avant¹²².

Si le projet échoue, l'idée de contester théâtralement la dictature reste présente, avec d'autant plus de force qu'Osvaldo Dragun s'est aperçu que cette entreprise pouvait rassembler quelques auteurs : unir les gens de théâtre semble possible.

¹¹⁹ De nombreux membres de *Teatro Abierto* se sont exilés en 1975 et 1976 et sont revenus en Argentine par la suite, la plupart du temps pour des raisons personnelles (gardes d'enfants pendant un divorce, raisons sentimentales, etc.) Ces informations nous ont été fournies par les intéressés en entretien.

¹²⁰ Entretien avec Susana Di Geronimo, actrice, lundi 8 février 2010

¹²¹ Patricio Esteve, art. cit.

¹²² Entretien avec Elio Gallipoli, vendredi 12 février 2010, au siège d'Argentores

Cette union est également possible grâce à la structure même de la profession de dramaturge en Argentine. Les auteurs argentins bénéficient d'une organisation pour gérer leurs droits d'auteur, créée en 1910, Argentores. Cette association peut s'apparenter à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) française. Mais une différence importante existe entre les deux organismes : alors que la SACD peut se prévaloir de l'existence d'une bureaucratie (son actuel directeur, Pascal Rogard, est diplômé de Sciences Po), Argentores est intégralement géré par les auteurs eux-mêmes. Comme nous l'avons déjà dit, elle est présidée par Roberto Cossa, ancien journaliste et dramaturge. Les auteurs se rendent donc très souvent à Argentores pour se rencontrer, discuter et échanger, sans être dans la démarche financière de « perception des droits », mais dans celle de l'émulation intellectuelle. Ainsi, pendant la dictature, le restaurant d'Argentores, d'ailleurs tenu par le frère de Roberto Cossa, était un lieu de sociabilité important pour les dramaturges argentins :

Dans ces années-là, un lieu de réunion traditionnel, où l'on mangeait très bien et de manière économique, était le restaurant du deuxième étage d'Argentores. Là, si un auteur venait, il était presque certain de rencontrer une demi-douzaine de ses collègues, et le cercle littéraire était de rigueur, qui se prolongeait avec force cafés et verres de genièvre. Logiquement, le thème presque exclusif de la conversation était la situation du pays en général et du théâtre en particulier, et les différentes arguties pour pouvoir faire jouer sa pièce¹²³.

C'est dans ce lieu devenu maintenant mythique que les auteurs de *Teatro Abierto* ont commencé de se réunir. Mais gardons-nous une fois encore de la légende. Car si Osvaldo Dragun a bel et bien rencontré quelques dramaturges là, il organisait aussi avec Roberto Cossa, Carlos Somigliana et Carlos Gorostiza, des après-midi chez les uns et les autres, pour parler du projet et pour choisir les autres auteurs à convoquer :

En 1980 nous nous sommes dit que nous devons faire quelque chose. Au moins que nous devons nous regarder en face, parce que les militaires avaient réussi à nous séparer. Alors nous allons nous réunir toutes les semaines, un jeudi, disons, et nous allons parler de tout et de rien. En buvant du café ou du maté, comme nous faisons ici. Et la première réunion, c'était là, là où vous êtes assise [c'est-à-dire dans le salon de Carlos Gorostiza]. Après ça a été chez un autre collègue, puis chez un autre... Et un jour est apparue l'idée des 21 pièces¹²⁴.

Teatro Abierto est donc une initiative portée par les auteurs. Les metteurs en scène sont convoqués par la suite, et ces derniers choisissent eux-mêmes leurs acteurs, respectant la logique traditionnelle de la création d'un spectacle :

¹²³ Patricio Esteve, art. cit.

¹²⁴ Entretien avec Carlos Gorostiza, dramaturge, vendredi 5 mars 2010

On s'est vu avec Chacho¹²⁵ 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, je ne sais pas pour quoi, mais je serai complice. » Et cette chose totalement folle a commencé¹²⁶.

Mais quels sont les objectifs de cette mobilisation ? Les auteurs sont par trop lucides pour penser qu'ils vont influencer directement sur le cours de la dictature. Dans une note qu'il lira lors de la conférence de presse du 12 mai 1981¹²⁷, Osvaldo Dragun résume les buts de Teatro Abierto :

Objectifs :

1. DEMONTRER L'EXISTENCE ET LA VITALITE DU THEATRE ARGENTIN CONTEMPORAIN, tant de fois niées de manière explicite ou tacite (suppression de la matière théâtre contemporain au Conservatoire, divergences dans les théâtres officiels entre les acteurs, les auteurs et les metteurs en scène)
2. RECUPERATION D'UN PUBLIC QUI S'EST PERDU grâce à : la variété des styles, la liberté thématique et formelle, la haute qualité des spectacles, (assurée par la qualité des gens qui participent à *Teatro Abierto*), et grâce au coût très bas des entrées
3. RASSEMBLER LES GENS DE THEATRE : Travail en commun de gens déjà connus avec des gens moins connus, travail des œuvres en séminaire

La lecture de cette note d'Osvaldo Dragun permet de remarquer que la diversité est bien au cœur du projet de *Teatro Abierto* : « variété des styles, liberté thématique et formelle ». Et cette diversité se doit d'être visible afin de représenter le théâtre argentin contemporain. Cette diversité n'est pas seulement textuelle ou esthétique, elle est avant tout individuelle : les gens de théâtre qui composent le groupe surmontent leurs différences personnelles pour se rassembler : « travail en commun de gens déjà connus avec des gens moins connus ». Il s'agit de voir à présent qui compose le groupe de *Teatro Abierto* : est-il vraiment représentatif de la scène portègne ?

2. Diversité des membres de Teatro Abierto

Une des caractéristiques essentielles de cette mobilisation collective est la diversité de ses membres, alors même qu'ils appartiennent au même corps professionnel. Leur trajectoire artistique est loin d'être identique, et leurs convictions politiques diffèrent également. En

¹²⁵ Surnom que les gens de théâtre argentins donnent à Osvaldo Dragun

¹²⁶ Entretien avec Villanueva Cosse, metteur en scène, vendredi 19 mars 2010

¹²⁷ Archives personnelles d'Osvaldo Dragun

outre, le milieu théâtral se caractérise par ses divisions et jeux de rivalités internes. Mais un ennemi commun est présent, la dictature, et ce facteur a permis l'union :

Il y avait une puissance qui avait un rapport avec la nécessité d'avoir un espace où l'on pouvait s'exprimer. Concrètement, cette force se manifestait dans la passion qu'on mettait à travailler, dans le soin et l'application. On sentait que tout le monde était très uni, et dans cette profession, ce n'est pas très habituel, vous ne trouvez pas ? Disons que les egos s'affrontent quotidiennement, et là, ce n'était pas le cas¹²⁸.

Teatro Abierto mêle des acteurs d'âges divers : de véritables ténors de la scène argentine vont côtoyer, le temps des répétitions et des représentations, de tous jeunes étudiants en théâtre, encore en école ou à peine sortis des cours. Parmi les vingt metteurs en scène, plusieurs sont enseignants : beaucoup ont créé leur école et vont inciter leurs propres élèves à participer à l'aventure de *Teatro Abierto*. C'est le cas de metteurs en scène comme Carlos Gandolfo (*Gris de Ausencia*), Rubens Correa (*Lobo estas ?*), Raul Serrano (*El Nuevo mundo*). C'est alors l'occasion pour ces jeunes, non seulement de prendre part à un mouvement artistique d'envergure, mais aussi de continuer à se former tout en jouant de manière professionnelle, au contact de grands acteurs de la scène argentine. Mais cet avantage peut s'avérer problématique pour la cohésion du groupe, qui a tendance, dès lors, à se scinder entre les « vieux » et les « jeunes » :

Les vedettes tissaient des liens entre elles, et moi, en plus, le metteur en scène était aussi mon professeur de théâtre. Après, au fil des représentations, je suis devenue plus proche d'eux, il y avait plus de cohabitation, mais avant, j'étais la petite. Pour moi c'était des monstres sacrés. Un an avant j'étais allée les voir au théâtre, et maintenant, j'étais sur scène avec eux. C'était très... Ca me choquait beaucoup. Pour moi il s'agissait surtout de faire le mieux possible quand je jouais¹²⁹.

A cette différence d'âges, nous pouvons ajouter la diversité des trajectoires professionnelles, car si une grande partie des membres provient des théâtres indépendants ou des coopératives, ce n'est pas le cas de tous. D'aucuns travaillent ou travaillaient au cinéma et à la télévision (Virginia Lago, Pepe Soriano, Martha Bianchi, Arturo Bonin, Victor Laplace...), d'autres se consacrent exclusivement au théâtre expérimental. Par exemple, le metteur en scène Francisco Javier, qui dirige en 1981 *Chau Rubia* (Victor Pronzatto), et a la charge de l'*Espace ouvert* du jeudi soir¹³⁰, a passé sa vie à chercher de nouvelles formes d'expression pour le théâtre argentin. Après avoir travaillé en France aux côtés de Jean Vilar,

¹²⁸ Entretien avec Elvira Vicario, actrice et professeur de théâtre, mercredi 10 mars 2010

¹²⁹ Entretien avec Elvira Vicario, mercredi 10 mars 2010

¹³⁰ Le jeudi soir, seulement deux pièces sont représentées, le troisième créneau horaire étant destiné à *Espacio Abierto* : il s'agit d'improvisations, de lectures... d'un espace de liberté laissé à la fantaisie des comédiens.

il a fait découvrir le théâtre français aux Argentins, notamment les œuvres de Ionesco. Puis, avec quelques élèves, il s'est fixé à l'espace culturel *La Casa de Castagnino* et fonde le groupe des *Volatineros*, composé de trois acteurs. Ce groupe entreprend des recherches théâtrales sur le rapport au texte :

Comment travaillez-vous quand vous dirigez une pièce ? C'est un système d'improvisations à partir du texte ?

En général ce sont des improvisations antérieures au texte. J'ajoute le texte après... En déterminant les caractéristiques des situations avant toute chose. Je propose à l'acteur de revivre ces situations. Surtout qu'il ne se cramponne pas au texte, mais qu'il essaie de le recréer. Et pour le recréer, une des voies est d'approfondir les situations. Mais chaque œuvre a ses propres exigences¹³¹.

Comme le remarque Roberto Saiz¹³², *Teatro Abierto* regroupe toutes les figures de l'acteur : l'acteur intellectuel, la « star », celui qui avait été formé de manière classique au Conservatoire, celui qui était encore en train d'apprendre, celui qui ne s'était formé qu'en jouant... En outre, des artistes très célèbres en Argentine se mêlent, dans cette mobilisation, à de jeunes inconnus, ce qui n'est pas sans provoquer un déséquilibre entre les différentes pièces. Certaines distributions ne comptent que des têtes d'affiche (*Gris de Ausencia, Lejana Tierra prometida, Decir si, El Acompañamiento, La Cortina de abalorios...*) tandis que d'autres voient des acteurs faire leur début.

Idéologiquement et politiquement les membres de *Teatro Abierto* sont également tous différents. La mobilisation n'est encadrée par aucun parti en 1981¹³³ et aucune ligne politique claire n'a été définie, si ce n'est la contestation de la dictature. Aussi trouve-t-on au sein de la mobilisation des représentants de toutes les tendances politiques présentes en Argentine à cette époque et orientées de la gauche modérée à la gauche radicale : des péronistes, des socialistes, des guévaristes, des communistes, des anarchistes... Certains peuvent se prévaloir d'une militance au sein d'un parti avant *Teatro Abierto*, comme les acteurs Juan Pascarelli¹³⁴ et Manuel Callau, qui ont tous deux milité dans le Parti communiste :

Pour moi le Parti communiste a été très important. Ma militance a été une militance étudiante et syndicale. J'ai participé aux centres étudiants de théâtre, j'ai beaucoup participé

¹³¹ Entretien avec Francisco Javier, metteur en scène et directeur du département d'Etudes théâtrales de l'Université de Buenos Aires, mercredi 10 mars 2010

¹³² Entretien avec Roberto Saiz, acteur, professeur de théâtre, jeudi 11 février 2010

¹³³ D'aucuns avancent l'hypothèse, en entretien, d'une récupération postérieure du mouvement par le Parti Communiste.

¹³⁴ Entretien avec Juan Pascarelli, acteur, jeudi 4 février 2010

dans la formation, dans l'élaboration du projet de la Faculté des Arts en tant qu'étudiant en théâtre... Après j'ai participé au mouvement *Lista Blanca*, qui était une partie de la direction de Actores¹³⁵. J'ai été secrétaire au sein de la direction d'Actores. [...] Le Parti communiste dans ce secteur, le secteur culturel, n'avait rien à voir avec les autres secteurs. Dans la période au cours de laquelle j'ai milité, je ne peux pas parler d'avant parce que je n'en sais rien, il n'y avait pas de lutte dans ce secteur pour avoir l'hégémonie. Il y avait, bien sûr, le désir de faire entendre sa voix. Et de ne pas être exclus, et de participer, et de montrer la voie, et de faire avancer les choses dans le sens que nous jugions bon. Mais je n'ai pas une expérience de militance pour que le Parti soit hégémonique à n'importe quel prix. En aucun cas. En aucun cas. Après j'ai eu des désaccords politiques importants qui m'ont éloigné du Parti.

Comment était la militance pendant le Proceso ? Parce que le Parti était interdit...

Clandestine, c'était de la militance clandestine. Toute l'activité politique était interdite. Mais la militance était bien là¹³⁶.

Mais pour la majorité des acteurs, la notion d'idéologie reste extrêmement floue, ce que certains auteurs leur reprochent encore : « Vous savez, les acteurs, ce sont les acteurs... »¹³⁷. Beaucoup sont par exemple fascinés par l'expérience guévariste et par le Cuba de Fidel Castro, sans avoir songé eux-mêmes à s'engager dans une cause révolutionnaire :

Dans mon cas je n'ai jamais été prosoviétique, plutôt guévariste, au sens où l'entendait Che Guevara. Mais c'était plus une idée d'adolescente, faire la révolution, et que tout soit juste, comme si c'était une chose très simple à faire, non ? Mais avec les années il me semble que cette expérience a eu un coût trop élevé et que c'est aussi une chose à remettre en question. Les rêves, non, ne sont pas à remettre en question. Que le monde doit être différent, je continue à le penser¹³⁸.

Dans ce court extrait d'entretien avec une actrice, l'on s'aperçoit que la rhétorique a une place plus grande que la politisation réelle : « *Les rêves, eux, ne sont pas à remettre en question. Que le monde doit être différent, je continue à le penser.* » Nous sommes plus près ici de la pensée magique que d'une militance ou d'une politisation. L'actrice fait référence à une fascination passée pour une expérience qu'elle considère à présent comme un échec, et n'évoque pas ses opinions de manière précise ou concrète. L'acteur Roberto Saiz confesse son attirance pour le guévarisme et nous livre sa propre conception de la militance, qui se rapproche de celle du théâtre indépendant et de la figure du *militant-artiste* :

Moi c'était la révolution cubaine qui m'intéressait beaucoup. Cet exploit m'a toujours plu. Et je considérais le Che comme un symbole et comme une idole. Et la vie a voulu que quand j'ai voyagé aux Etats-Unis en 1969, on détourne mon avion et qu'il s'arrête à Cuba. Et

¹³⁵ Il s'agit du syndicat des acteurs argentins : Actores.

¹³⁶ Entretien avec Manuel Callau, acteur, jeudi 18 mars 2010

¹³⁷ Phrase prononcée en entretien par un dramaturge de *Teatro Abierto* en guise de réponse à la question portant sur la politisation du mouvement.

¹³⁸ Entretien avec Ingrid Pelicori, actrice, mercredi 10 février 2010

ça a été toute une expérience extraordinaire, parce que j'ai connu La Havane, l'université de La Havane, à cette époque révolutionnaire, à dix ans de la révolution. Tout ce qui avait un lien avec les journaux du Che m'intéressait, et surtout comment s'était formée cette révolution à partir de dix types qui avaient débarqué sur l'île. Et qu'étant seulement dix, ils aient réussi à organiser une révolution. Ça, ça m'impressionnait beaucoup. [...] Comment aussi peu de gens pouvaient renverser un régime déjà constitué ? [...] Tu t'aperçois que les utopies existent, et que les mettre en place, c'est une question de décision et de volonté. Mais ma militance politique ne passe pas par les partis politiques, mais par le théâtre. Par les différents spectacles auxquels j'ai participé, les mises en scène, l'enseignement... Parce qu'avec ce moyen je peux convaincre d'autres personnes des choses que je soutiens. Le théâtre est un grand outil de conscience sociale¹³⁹.

Cette fascination se retrouve également chez quelques auteurs, au nombre desquels Roberto Cossa :

Vous étiez politisé avant le coup d'Etat ?

Oui, politisé en tant que franc-tireur. Ça, je l'ai été toute ma vie. Je n'ai jamais été dans un parti politique. Je me considère comme un homme de gauche, un socialiste qui admire la révolution cubaine et le Che Guevara. Maintenant c'est un peu différent, mais pour moi, Cuba continue à être très respectable. De ce cloaque ils ont fait un pays. Et qu'après la chute de l'URSS Cuba ait continué d'exister, c'est un miracle.

Mais nombreux sont ceux qui, à la question posée en entretien sur leurs opinions politiques, préfèrent ne pas se positionner de manière claire sur l'échiquier politique. Beaucoup se considèrent évasivement comme des « hommes de gauche ». Roberto Perinelli nous précise quelque peu sa conception du terme : il est « *pour un rôle central de l'Etat* », il « *croit à la force de l'Etat* »¹⁴⁰. Il s'agit plus ici d'une démarche existentielle que d'une action politique. Les dramaturges de *Teatro Abierto* sont des intellectuels engagés, non des militants politiques.

Le degré de politisation de l'organisation est donc faible, au sens où rares sont ceux qui militent dans un parti, clandestinement ou non. La plupart s'engagent dans la mobilisation pour des raisons personnelles qui, si elles ont à voir avec le contexte politique de l'Argentine, ne sont pas directement politiques :

J'ai un frère disparu, Pedro. En 1978. C'était mon unique frère. Pour le retrouver, j'ai tout fait. Je suis allé dans les commissariats, demandé de l'aide aux ambassades, j'ai même écrit au Pape. Un jour on m'a mis en relation avec une amie de la femme de Videla. Mon frère était un intellectuel, un penseur, mais pas quelqu'un de violent. Il était péroniste, délégué syndical dans un *frigorífico*. Jamais il n'aurait pris les armes. Il était pacifiste et contre la

¹³⁹ Entretien avec Roberto Saiz, acteur, professeur de théâtre, jeudi 11 février 2010

¹⁴⁰ Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

violence. J'étais complètement désemparé face à ce qui arrivait. J'ai donc appelé cette amie de la femme de Videla, qui m'a dit qu'elle allait se renseigner, et que je devais la rappeler dans une semaine, qu'elle ne pourrait pas rester au téléphone avec moi, mais qu'elle me dirait : oui, s'il est vivant, non, s'il est mort, et le corps d'armée qui s'en est chargé. Quand j'ai rappelé, elle m'a dit : « non, Marine », elle a raccroché, et je n'étais plus moi-même.

Je tournais en rond dans mon appartement et je n'avais plus le goût de rien. Mon père est mort peu après, suite à la disparition de mon frère. Ce que je n'arrêtais pas de me demander, c'était la raison de cette disparition, ça, je ne pouvais pas le comprendre, je ne pouvais pas l'accepter. J'allais si mal que j'ai réfléchi à ce que mon frère aurait voulu que je fasse. Et j'ai commencé à faire du théâtre pour enfants, car mon frère pensait que les gens ne pouvaient pas se cultiver facilement, et qu'il fallait leur apporter la culture directement. [...] Alors quand Carlos Pais m'a proposé de jouer dans *La Oca* pour *Teatro Abierto*, moi je n'ai pas hésité une seconde. Il fallait le faire¹⁴¹.

Enfin, beaucoup de jeunes acteurs ont accepté de participer à l'expérience car c'était pour eux l'occasion de monter sur scène et de se produire pour la première fois. La raison de l'entrée en mobilisation est alors professionnelle.

Nous pouvons établir après cette brève analyse que l'entrée en mobilisation peut être le fruit d'un des facteurs suivants (ou de plusieurs mêlés, l'entrée est alors multifactorielle) :

1. Militance préalable
2. Attirance politique pour la gauche sans militance ni idéologie
3. Militance artistico-politique
4. Choc personnel dû au régime
5. Raisons professionnelles

Teatro Abierto est un groupe dont les membres, très divers, ont su néanmoins s'unir pour deux raisons principales : la présence d'un ennemi commun a incité à l'union ; l'union a permis de vaincre la peur que les membres, individuellement, auraient pu éprouver. Comme le font remarquer les acteurs en entretien, il eût été très difficile d'imaginer que les militaires allaient entreprendre une action de répression massive, faisant disparaître des vedettes au prix du mécontentement et de l'incompréhension de la population. Si des acteurs se sont refusés à participer au mouvement, ce n'est pas par peur de la répression physique, mais par peur de perdre leur emploi à la télévision. Ainsi l'acteur Federico Luppi, prévu dans la distribution de *Trabajo pesado*, de Maximo Soto, s'est-il retiré au profit de Villanueva Cosse, qui a repris

¹⁴¹ Entretien avec Juan Carlos Puppo, acteur, mardi 16 février 2010

son rôle au pied levé¹⁴². De même, la pièce *Antes que entrar dejen salir* n'a pas été montée car les acteurs ont pris peur¹⁴³.

Le caractère massif et divers du mouvement semble donc être une des conditions de la réussite d'une mobilisation collective en régime autoritaire, condition qui peut être remplie grâce à la présence d'un ennemi commun, qui permet de dépasser les divergences habituelles¹⁴⁴.

3. Diversité des œuvres

A la diversité des trajectoires personnelles des membres de *Teatro Abierto* s'ajoute la diversité des spectacles présentés. Si tous se doivent de respecter un format donné –une pièce courte d'une vingtaine de minutes, les thèmes sont, quant à eux, librement choisis. C'est là une des particularités de la mobilisation, car en 1981, il n'y a aucun mot d'ordre thématique, contrairement aux autres éditions de *Teatro Abierto*. Par exemple, en 1983, tous les auteurs doivent écrire une pièce illustrant les sept années du *Proceso* et célébrant la joie du retour de la démocratie, si bien que certains dramaturges rencontreront des difficultés pour participer, se refusant à trop d'optimisme :

Moi j'avais choisi la forme d'un atelier d'écriture. Un atelier où l'on passait en revue les sept années du *Proceso*, même les Malouines. Et cette œuvre, ça a été très difficile de la faire représenter, car les autres membres n'en voulaient pas. Il y avait alors dans l'air une idée d'optimisme, d'espérance. Mais pour moi les sept années du *Proceso* s'associaient à la douleur d'un deuil. C'était très difficile de traiter les militaires comme des clowns et comme des marionnettes. Je refusais la parodie, et ce n'était pas très bien vu¹⁴⁵.

De même, en 1984, les auteurs travailleront un thème commun : la liberté. Mais cette année-là, *Teatro Abierto* n'aura pas lieu, alors que les œuvres étaient déjà écrites. Il semble que dès que l'on cherche à donner un cadre au mouvement, il rencontre des difficultés, ou il échoue. Son essence semble être la multiplicité thématique, formelle et esthétique, qui trouve son unité dans l'affrontement d'un ennemi commun.

¹⁴² Entretien avec Roberto Cossa, dramaturge, lundi 1^{er} mars 2010, et avec Villanueva Cosse, metteur en scène, le vendredi 19 mars 2010

¹⁴³ Entretien avec Carlos Gorostiza, dramaturge, vendredi 5 mars 2010

¹⁴⁴ Entretien avec tous les membres de *Teatro Abierto*, qui évoquent la puissance de persuasion qu'avait cet ennemi commun pour inciter à s'unir et à dépasser les différences préalables entre les membres.

¹⁴⁵ Entretien avec Elio Gallipoli, dramaturge, vendredi 12 février 2010

En effet, si aucune des pièces de l'édition 1981 ne se peut comparer avec aucune autre, il n'en reste pas moins que toutes critiquent, de manière plus ou moins voilée, la dictature, et que toutes tentent de représenter la réalité argentine. « Représenter la réalité argentine » signifie aborder des thèmes et des préoccupations propres aux Argentins sous le *Proceso*¹⁴⁶. Comme nous l'avons vu, les théâtres officiels et les théâtres commerciaux encouragent une fuite dans l'imaginaire : soit dans des pièces étrangères qui n'évoquent en rien les difficultés des Argentins, soit dans des pièces de divertissement dont le but même est de ne plus songer à la grisaille quotidienne. *Teatro Abierto* propose des pièces qui, toutes différentes, traitent toutes de la même chose : la réalité d'une dictature. Voici le résumé de chacune d'elles afin de pouvoir mesurer la diversité de la mobilisation artistique :

Papa querido, Aida Bortnik : Quatre frères et sœurs se retrouvent à la mort de leur père pour récupérer leur héritage. Chacun d'une mère différente, ils ne se connaissent pas. Le souvenir de leur père, esprit libre et franc-tireur, sans doute ancien révolutionnaire de gauche, suscite des réactions contrastées et provoque même la haine d'un des fils, d'autant plus forte que l'héritage est bien ce qu'il craignait : ce sont les lettres qu'adolescents, ils écrivaient à leur père. Lettres pleines d'illusions et de promesses aujourd'hui non tenues, elles les renvoient à leur échec et à leur résignation.

Gris de Ausencia, Roberto Cossa : Une famille d'Argentins a émigré à Rome : ils y ont ouvert une trattoria où, déguisés en gauchos, ils servent des plats argentins au son du bandonéon dont joue le grand-père. Leur fille, Frida, vit à Madrid, et leur fils à Londres. Nous assistons au départ de Frida pour l'Espagne après sa visite annuelle chez ses parents. Cette pièce, sur l'exil et les difficultés communicationnelles qui en résultent, est un des plus grands succès de *Teatro Abierto*.

El que me toca es un chancho, Alberto Drago : Un soir de réveillon dans une famille argentine. Tous les enfants sont présents, sauf un, sans que nous en connaissions la raison. Personne ne parle de lui, malgré l'insistance de la mère : l'on fait comme si ce frère n'avait jamais existé. L'on découvre à la fin de la pièce que Carlos a été arrêté et mis en prison : à sa libération, il reste exclu et oublié de tous, excepté de sa mère et de son propre fils. Ce réveillon met en relief les divisions au sein d'une famille, et fait allusion au problème des disparitions.

¹⁴⁶ Entretien avec Ingrid Pelicori, actrice, mercredi 10 février 2010

Mi obelisco y yo, Osvaldo Dragun : Un jeune homme arrive à Buenos Aires et rencontre le gardien de l'obélisque, monument national de l'Avenue 9 de julio. Ce dernier lui confie l'Obélisque. Le jeune homme croquera différents personnages qui arrivent à Buenos Aires emplis d'espoir : Christophe Colomb, des émigrants, des amants... Défilé qui permet aussi de retracer rapidement l'histoire d'un continent faite de servitude. Le jeune homme est finalement enlevé par la Mort. Le gardien de l'obélisque engage alors un autre garçon, qui, lui, saisira sa liberté et abandonnera l'Obélisque pour suivre la jeune fille qu'il aime.

For export, Patricio Esteve : Un couple d'Argentins issu de la classe moyenne part en vacances dans un lieu exotique. Mais leur voiture tombe en panne en pleine forêt tropicale, et ils se retrouvent confrontés à des autochtones ne parlant pas espagnol. Ces derniers, prêts à leur venir en aide, finissent pourtant par tuer l'Argentin, qui, par sa violence et sa méfiance, a détruit l'équilibre et la paix qui régnaient dans leur communauté.

El 16 de octubre, Elio Gallipoli : Il s'agit d'une des pièces les plus hermétiques et les plus controversées de *Teatro Abierto*, qui renverse à la fois le mythe biblique d'Abel et Cain, et le mythe péroniste du 17 octobre 1945¹⁴⁷. Abel a décidé de se suicider et Cain lui vient en aide, secondé par leur mère qui représente ici la Patrie.

Decir si, Grisleda Gambaro : Un homme se rend chez le coiffeur. Ce dernier a une conduite plus qu'étrange : répondant au client par monosyllabes uniquement, il finit par refuser de lui couper les cheveux. Le client, au lieu d'agir de manière logique, c'est-à-dire de partir du salon, essaie de s'attirer les bonnes grâces du coiffeur en faisant lui-même la conversation, et en lui coupant les cheveux, inversant totalement les rôles. Le marché est le suivant : le coiffeur doit couper les cheveux du client après. Mais en gage de remerciement, il lui tranchera la gorge. Cette pièce dénonce l'acceptation d'un rapport de force : elle conduit à la torture et à la mort. Grâce à cette métaphore, Gambaro pointe ici l'attentisme des Argentins sous la dictature.

Cositas mias, José Garcia Alonso : Un couple, victime de la charlatanerie d'un vendeur de meubles, achète un fauteuil (symbole masculin), et une chaise (symbole féminin). Tandis que

¹⁴⁷ Le 17 octobre 1945 est le jour où Perón est acclamé par la population sur la Plaza de Mayo. Les militaires, ayant craint sa trop grande influence en tant que ministre du Travail, l'avait emprisonné à l'Isla San Martín. Mais face à la demande populaire, ils le libèrent et le ramènent au balcon de la Casa Rosada, où la foule en liesse l'accueille. C'est l'acte constitutif du péronisme.

l'homme s'énamoure de la chaise et s'accouple avec elle, la femme fait de même de son côté avec le fauteuil, et ira jusqu'à donner naissance à une petite chaise, fruit de son adultère. Il s'agit d'une critique décalée de la société de consommation : les hommes finissent chosifiés, et dominés par les objets qui les entourent, sans plus de capacité de réflexion.

El Acompañamiento, Carlos Gorostiza : Tuco est un ouvrier qui a décidé de vivre sa passion : chanter le tango et être le nouveau Carlos Gardel. Mais sa famille ne voit pas d'un bon œil cette marotte. Aussi vit-il retiré dans une chambre au fond de l'appartement, répétant là. Son ami Sebastián, envoyé par la famille, lui rend visite afin de lui faire recouvrir la raison et de le ramener à des idées plus réalistes. C'est pourtant Tuco qui convaincra Sebastián de vivre son rêve et de jouer l'accompagnement du tango.

Criatura, Eugenio Griffiero : Ce monologue onirique donne la parole à une "créature", mi-femme, mi-poule, enchaînée à un poteau dans un poulailler. Elle ne peut s'échapper, craint ses fermiers-tortionnaires et attend la mort, seule survivante de ses autres compagnes...

Lejana Tierra prometida, Ricardo Halac : Ana, Gerardo et Osvaldo s'aiment. Ana est enceinte, mais elle ignore qui, de ses deux amants, est le père. Osvaldo, un intellectuel, le plus âgé, entraîne ses jeunes compagnons vers la terre promise pour pouvoir vivre libres et heureux, sans que nous sachions précisément ce qu'ils fuient, ni où ils vont. Le savent-ils eux-mêmes ? Sur la route, ils rencontrent trois mères qui cherchent leurs fils disparus à la bataille de Pavón, en 1861...

La Cortina de abalorios, Ricardo Monti : L'action se déroule dans une maison close. La maquerelle Mama torture et abuse de son serviteur, Mozo, jusqu'à ce que son amant attiré, Pezuela, arrive et continue lui-même à maltraiter Mozo. Il le tue. Entre un Anglais, Popham, avec qui Pezuela est en affaires. Popham tue lui aussi Mozo, qui entre-temps avait ressuscité, au cours d'une partie de cartes, l'accusant de tricherie. Puis c'est Mama qui tue Mozo... Cette pièce illustre la servitude d'un peuple asservi par des oppresseurs dont le maître-mot est l'impérialisme.

Lobo estas?, Pacho O'Donnell : Un petit garçon décide de faire ce qu'il a envie de faire, et non ce qu'on lui impose. Il va alors connaître de multiples mésaventures qui le placent dans des environnements structurés voire répressifs de la société : l'école, le conseil de discipline, la famille ; la religion...

La Oca, Carlos Pais : Deux couples d'amis se retrouvent chaque soir pour dîner, et surtout pour que les hommes puissent jouer au jeu de l'Oie. Il ne s'agit pas d'un simple jeu de société, puisque Aquiles et Roque sont eux-mêmes les pions qui se déplacent au gré du dé lancé par Marieta, la bonne. Quand ils arrivent sur certaines cases, c'est la réalité de l'Argentine contemporaine qu'ils vivent et qu'ils voient : la violence, la torture voire la mort.

Tercero incluido, Eduardo Pavlovsky : Des époux sont couchés. Tandis que la femme veut faire l'amour, son mari est obsédé par des ennemis qui pourraient les agresser et faire le siège de leur chambre. Dans son délire, il tirera finalement par la fenêtre, et blessera des gens dans un *colectivo*.

Coronación, Roberto Perinelli : Une inondation dans un village. Une mère, Carmen, et sa fille, Lily, se réfugient chez leur voisine, Olga, qui appartient à une classe plus aisée, et qui est aussi la maîtresse du mari de Carmen. Celle-ci s'ingénie à pousser Olga à bout.

Chau Rubia, Victor Pronzato : Plus qu'une œuvre dramatique, cette pièce est une rêverie à propos de Marilyn Monroe comme représentante d'une époque révolue, mythique et merveilleuse, qui serait en fait celle du péronisme.

Desconcierto, Diana Raznovich : Une pianiste ne peut plus jouer car son piano reste obstinément silencieux. Pourtant elle continue à donner des concerts sans musique, qui sont en fait de longs monologues où elle tente de s'attirer les faveurs du public par d'autres moyens. Cette pièce traite de la censure et critique de manière voilée les artistes qui sont prêts à se compromettre dans les productions commerciales.

El Nuevo mundo, Carlos Somigliana : Le marquis de Sade arrive en Amérique latine et y rencontre plusieurs personnages : Lucinda, la bonne ; Roberta, la maîtresse de maison, ancienne amante du marquis ; Fray Nicasio, représentant l'Eglise ; le Commissaire ; et le Ministre. Symbole universel de l'immoralité, il parvient à s'installer en Amérique latine malgré les refus initiaux, en révélant à chacun sa nature corrompue.

Trabajo pesado, Maximo Soto : Deux hommes sont employés à porter des sacs extrêmement lourds, obéissant à leur patron, Perez, qu'ils craignent, et que nous ne verrons qu'à la fin de la pièce, pour tuer un de ses employés. Ils croisent sur leur route un aveugle et la jeune femme

qui le guide, et qui jouent *Tosca* dans les rues pour gagner un peu d'argent. Les deux hommes commencent alors à maltraiter l'infirmes et la jeune femme...

Mais comment la réunion de tant de dramaturges différents fut-elle possible ? Qu'y a-t-il de commun entre Griselda Gambaro, chantre du théâtre absurde, et une pièce à caractère historique comme celle de Carlos Somigliana ? En outre, dans le milieu littéraire, les querelles sont souvent vivaces et les haines, tenaces. Pourtant, les auteurs ont réussi à s'unir malgré leurs divergences esthétiques et idéologiques. Le dramaturge Ricardo Halac dénombre deux raisons à ce rapprochement, l'une artistique, et l'autre politique :

Il y avait deux groupes en Argentine. Le groupe que la critique appelait de manière condescendante « les réalistes », « les naturalistes », et un groupe que nous appelions « les absurdes ». [...] Ces deux groupes se sont affrontés théâtralement parlant, et je vous avouerais que je regrette cette époque parce que c'était une époque de grande passion, nous nous retrouvions dans les cafés ou dans des tables rondes et nous nous disputions. Nous nous disputions aussi dans les revues. Dans le groupe des absurdes il y avait Griselda Gambaro, Pavlovsky... [...] Dans l'autre groupe il y avait Cossa, Somigliana, celui qui vous parle... et bien d'autres.

Et à un certain moment, et ça c'est le plus intéressant, nous avons commencé à recevoir des influences d'un groupe à l'autre. Cela c'est très important, parce que c'est ce qui a précédé *Teatro Abierto*. Sans cela *Teatro Abierto* n'aurait pas pu se faire. Les auteurs de l'absurde, comme Griselda Gambaro et Eduardo Pavlovsky, qui étaient fils de Ionesco et de Beckett, ont commencé à écrire des pièces avec un sens politique, sans renoncer à ce qu'ils faisaient avant. Et les œuvres de Cossa, les miennes, ont commencé à comporter des signes de grotesque, d'absurde aussi, avec un humour très fou, signe aussi que nous commençons à explorer d'autres formes d'expression. [...] Ce fut normal qu'au moment où commença *Teatro Abierto*, nous nous réunissions, parce qu'il y avait ces choses communes. Et la chose commune la plus importante, c'était une position face à la dictature militaire. Et la conviction que si nous nous unissions et faisons une manifestation, c'était un signe de force importante¹⁴⁸.

Ricardo Halac fait ici remarquer que l'union des dramaturges a été possible pour deux raisons principales : la présence d'un ennemi commun, la dictature, et un rapprochement esthétique préalable au contexte politique (que nous pourrions situer dans les années 1970). La diversité thématique de l'édition 1981, loin d'être un obstacle à la réalisation du projet, devient une de ses forces et une de ses caractéristiques : l'on pourrait dire qu'il s'agit d'une ressource de *Teatro Abierto*. Elle est en effet le reflet de la variété du théâtre argentin et permet de répondre au premier objectif énoncé par Osvaldo Dragun dans son manifeste : « *Démontrer l'existence et la vitalité du théâtre argentin contemporain* ». En outre, elle

¹⁴⁸ Entretien avec Ricardo Halac, lundi 8 février 2010

montre aux militaires que *Teatro Abierto* est bien une réponse massive à la répression culturelle, et non le fait d'une élite qui poursuivrait des recherches en théâtre expérimental.

Ce rapprochement se matérialise sous la forme de séminaires au cours desquels les auteurs de *Teatro Abierto* lisent leurs œuvres en cours et échangent conseils et impressions à propos de leur travail : d'une écriture individuelle, nous passons à une écriture mobilisée :

Mais le moment le plus magique de tous, c'était quand on a commencé à lire les pièces de théâtre. [...] Quelques uns venaient sur l'estrade de l'Auditorium d'Argentores raconter un peu ce qu'ils allaient faire. D'autres lisaient une partie de ce qu'ils étaient en train d'écrire. Et d'autres encore lisaient l'œuvre entière. Et c'est là qu'on a lu pour la première fois *Gris de Ausencia*, de Tito Cossa. [...] L'aventure a été dans certains cas fantastique. Je me souviens que quand Tito a terminé de lire *Gris de Ausencia*, il y a eu un silence, et Villanueva Cosse l'a magistralement baptisée « *Babilonia*¹⁴⁹ inversée ». ¹⁵⁰

Une fois encore, *Teatro Abierto* nous montre que la diversité, qui semblait une contrainte, se transforme en ressource principale du mouvement : les auteurs, si différents soient-ils, vont s'unir jusque dans le processus d'écriture, tout en respectant la liberté thématique et stylistique de chacun. En outre, cette diversité va permettre à *Teatro Abierto* de toucher un public plus large que le théâtre ne le fait d'ordinaire : le public sera plus jeune et plus populaire, ce qui est aussi facilité par le prix bon marché des places¹⁵¹.

4. Une organisation ludique mais structurée

Teatro Abierto est une mobilisation collective qui n'est pas sans poser des problèmes d'organisation à ses membres, et des difficultés intellectuelles au chercheur : comment un projet aussi « fou », aux dires des membres eux-mêmes, que celui qui consiste à rassembler plus de cent cinquante gens de théâtre, a-t-il pu passer du statut d'idée à la réalisation concrète ? Comment concilier les accords et les désaccords des membres ? En un mot, comment s'organiser ?

¹⁴⁹ *Babilonia* est une pièce d'Armando Discepolo qui fait partie des classiques du théâtre argentin. Elle traite de l'immigration en Argentine, tandis que *Gris de Ausencia* traite de l'émigration argentine à travers le monde.

¹⁵⁰ Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

¹⁵¹ Entretien avec les membres qui répondent tous ceci à la question : « Comment qualifiez-vous le public de *Teatro Abierto* ? »

Si *Teatro Abierto* est un projet promu par les dramaturges, il convient d'insister sur le fait que l'organisation n'est pas uniquement dirigée par eux : à leur communauté se sont joints les metteurs en scène, puis quelques acteurs. En 1981, *Teatro Abierto* n'a pas, au commencement, de commission directive, contrairement aux éditions suivantes, notamment en 1982 et en 1983, où cette commission aura un rôle primordial et prépondérant. Au début de *Teatro Abierto*, le choix des dirigeants se faisait naturellement, sans système d'élections : ceux qui étaient présents le plus souvent aux réunions étaient ceux qui émettaient le plus de propositions et qui étaient le plus susceptibles de donner son orientation au mouvement :

Il y avait des leaders naturels, des chefs. Il y avait des gens qui étaient naturellement chefs en raison de leur prestige, de leur motivation, de leur envie de faire bouger les choses. Mais ça ce n'est pas important¹⁵².

La hiérarchie n'existait pas dans *Teatro Abierto*, organisation dont le fonctionnement s'inspirait de la démocratie directe. Deux sortes d'assemblées rythmaient les décisions à prendre au gré de l'évolution de la mobilisation collective : les réunions hebdomadaires, où étaient présentes les figures majeures du mouvement, celles qui étaient le plus impliquées ; et les assemblées plénières, qui commencent en mars 1981, quand la date de la première approche. Dans ces dernières, qui se déroulent dans des théâtres, de nuit, sont présents la majorité des membres de *Teatro Abierto* :

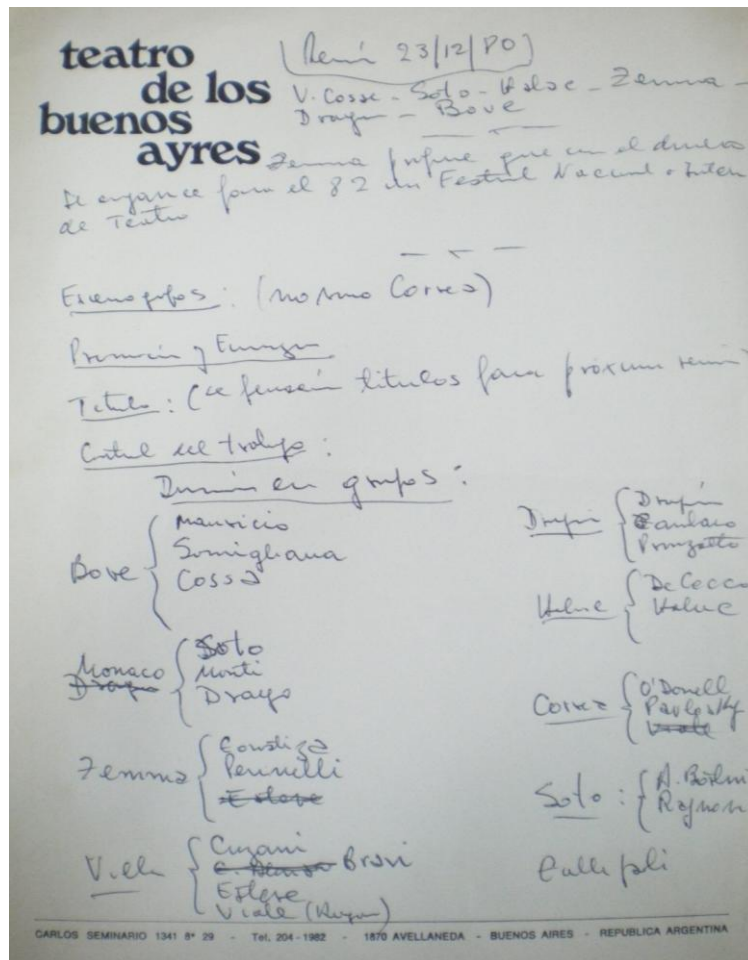
Ce qui est curieux, c'est que *Teatro Abierto* a manqué dès le début –et manque encore- de tout contrôle de la part d'une direction organique. Tous ceux qui avons participé aux diverses tâches [...] sommes propriétaires de *Teatro Abierto* ; nous jouissons tous de droits égaux, et de responsabilités identiques ; [...] jamais il n'y a eu de vote dans *Teatro Abierto*, mais on a discuté les différentes alternatives jusqu'à obtenir l'unanimité, ou, du moins, une évidente et écrasante majorité¹⁵³.

Ce que décrit brièvement Osvaldo Dragun dans ce texte, ce sont les assemblées plénières qui duraient parfois des nuits entières. Mais elles furent peu nombreuses en 1981, la plus grande étant celle qui succéda à l'incendie du Picadero pour décider de la poursuite ou de l'arrêt de la mobilisation collective. Gardons-nous une fois encore de toute idéalisation postérieure du mouvement. Les archives de *Teatro Abierto* nous indiquent que l'organisation du mouvement était ludique, spontanée et progressive, mais qu'elle était bel et bien présente.

¹⁵² Entretien avec Roberto Perinelli, lundi 15 février 2010

¹⁵³ Préface à l'édition des pièces de *Teatro Abierto* : "Lo curioso es que *Teatro Abierto* carecio desde el principio –y carece todavía- de todo atisbo de dirección organica. Todos quienes hemos participado en las diversas tareas, [...] somos dueños de *Teatro Abierto* ; todos gozamos de iguales derechos e idénticas responsabilidades ; [...] jamás se realizo una votación en *Teatro Abierto* sino que las distintas alternativas se discutieron hasta lograr la unanimidad, o, por lo menos, una evidente y acatada mayoría".

Nous pouvons voir ci-après une note datant de la réunion du 23 décembre 1980, à distinguer des assemblées. Il s'agit des débuts de *Teatro Abierto* : seuls les auteurs, les metteurs en scène et quelques acteurs étaient alors concernés par le projet.



Comme l'on peut le constater sur cette archive, l'organisation est au début assez sommaire. La date de la réunion, le 23 décembre 1980, est suivie du nom des membres présents : Osvaldo Dragun, Maximo Soto et Ricardo Halac (dramaturges), et Villanueva Cosse, Alferdo Zemma et José Bove (metteurs en scène). Suit l'ordre du jour, divisé en quatre points : « scénographes ; répétitions ; titres ; groupes de travail ». On peut supposer selon toute vraisemblance qu'il s'agissait de trouver des scénographes, d'organiser le calendrier des répétitions, de trouver les titres définitifs des pièces, et de distribuer les paires auteur / metteur en scène. Toutes les archives de l'année 1981 prennent la forme de courtes notes rédigées sur du papier à lettre : certains moments des réunions sont consignés, mais la plupart resteront dans l'oubli ou ont intégré la mémoire collective, sans qu'il n'y ait aucune trace écrite. Il s'agit donc d'une organisation spontanée et non bureaucratique :

Il y a une expression en espagnol qui est : « Il faudrait que ». « Il faudrait que » et normalement personne ne le fait. Et *Teatro Abierto* a été le seul lieu que j'ai connu où le « Il faudrait que » se faisait. Et personne ne savait qui le faisait. Il y avait tant de choses à faire, et le mardi suivant, elles étaient faites. Quelqu'un avait fait ce qu'il fallait faire¹⁵⁴.

C'est au cours de ces réunions que vont se former les paires auteur / metteur en scène, dans un souci constant d'équité et de respect des goûts et intérêts de chacun. Détaillons quelque peu ce procédé inusité dans la préparation d'un spectacle, et représentatif de l'esprit démocratique qui régnait au sein de la mobilisation. Chaque auteur et chaque metteur en scène devait inscrire sur un papier le nom de trois metteurs en scène ou de trois auteurs avec qui il voulait travailler. La plupart ont écrit plus de trois noms, certains refusant même de choisir, l'important étant de participer à la mobilisation collective et non de briller par sa mise en scène. Un tableau a finalement été établi avec les paires possibles :

Colonne de gauche : nom des auteurs
 Ligne du haut : nom des metteurs en scène
 Un cercle dans une case signifie qu'une paire est possible.

Une fois les paires possibles établies, auteurs et metteurs en scène ont discuté et sont parvenus à des accords à l'amiable. L'on perçoit bien ici l'ambiance bon enfant et ludique de la mobilisation à ses débuts. Il s'agit d'une organisation pour l'instant très spontanée, où les problèmes se règlent au fur et à mesure, sans qu'il soit besoin d'une direction personnalisée.

¹⁵⁴ Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

Au cours de la période de répétitions sont élus des délégués : chaque jour de représentations en a un, chargé de veiller au respect du calendrier, aux problèmes techniques rencontrés¹⁵⁵.

La commission directrice de l'année 1981 n'est élue qu'après la répression des militaires, c'est-à-dire après l'incendie du Picadero. Elle est composée des représentants de chaque profession de *Teatro Abierto*, auteurs, metteurs en scène, acteurs, scénographes et collaborateurs (c'est-à-dire les petites mains qui aidaient à la publicité, aux relations avec la presse, etc, ou les personnalités marquantes, comme Roberto Cossa, qui n'avaient pas de fonction dans la commission mais dont l'opinion était importante). Chaque groupe professionnel comprend cinq membres : trois titulaires et deux suppléants. La commission est intégrée par les membres suivants :

TEATRO ABIERTO		COMISION DIRECTIVA	
DELEGADOS	3 titulares + 2 suplentes	3 titulares + 2 suplentes	de Tecnicos
AUTORES			
	OSVALDO DRAGON	48-4584	
	CARLOS SOMIGLIANA	632-2215	
S	RICARDO MONTI	658-1184	
S	RICARDO HALAC	40-3790	
	CARLOS PAIS	46-0704	of
DIRECTORES			
	RUBENS W CORREA	801-2127	
	OMAR GRASSO	48-6179	
S	OSVALDO BONET	802-6349	
	JOSE BOVE	33-7618	
S	VILLAVIEJA COSSE	821-7535	Ex. 87-3420
ACTORES			
	ONOFRE LOVERO	731-0385	
	MANUEL CALLAU	88-8343	
	LEONOR MANZO	28-6771	
S	MARTA BIANCHI	802-2087	
S	MARIO LUCIANI	28-8460	274-1060
PRODUCCION			
	VICTOR WATNICK	855-8644	o. 542-8857
	JORGE GUGLIELMI	821-4887	o. 821-1217
COLABORADORES ARTISTICOS			
	GASTON BREYER	50-0244	
S	LEONORO KRAGUCHI	86-7770	
S	HUGO MURJO	30-2677/33-3015	int. 652-0557
	JUAN FELIX ROLDAN	731-1876	224-9017
COLABORADORES			
MENE ARNO	41-8455	GRACIELA JUAREZ	
ADRIANA STRAUER	86-7770	MIRA GARCIA CAMBON	88-5541
JORGE RULLY	631-1448	GANI GRACIELA HALPETS	774-0242
SILVIA GARCIA	334-5278		
ROBERTO COSSA	825-8821	CARLOS GOROSTIZA	71-6751

C'est donc grâce à la répression que *Teatro Abierto* trouve paradoxalement sa structure définitive, avec une commission directrice élue et officielle, et des assemblées plénières.

¹⁵⁵ Entretien avec Manuel Callau, acteur, jeudi 18 mars 2010

Pour supporter l'infrastructure que représente cette mobilisation collective, il est nécessaire de trouver des financements. Cette entreprise n'est pas facilitée par l'engagement des artistes qui ont refusé d'être rémunérés et qui ont choisi de baisser le prix des entrées pour démocratiser l'accès à la manifestation. Nous ne sommes pas ici dans une logique commerciale, et pourtant, les fonds sont nécessaires afin d'équilibrer au moins les dépenses nécessaires aux spectacles :

Et est arrivée une chose qui arrive tout le temps. Tout était très beau, tout était très bien, tout était très intéressant. On avait trouvé un théâtre, on avait choisi l'horaire des représentations, 18h30, pour que les acteurs qui faisaient du théâtre puissent travailler après dans d'autres lieux. Le spectacle en son entier devait durer deux heures. Il devait avoir très peu d'exigences scénographiques, pour pouvoir monter et démonter facilement le décor. C'était quand même trois pièces par jour ! Et il fallait démonter entièrement pour laisser la salle libre pour le spectacle du Picadero. Mais il fallait faire des abonnements et les entrées. Les gens pouvaient acheter un abonnement, et venir n'importe quel jour, à n'importe quel moment. Le cycle durait deux mois. Il y avait huit mardi. Celui qui avait son abonnement pouvait venir n'importe lequel des huit mardi, n'importe quel mercredi, etc. Mais évidemment, tout ça, ça coûtait de l'argent. Il fallait faire une affiche. D'où sort l'argent ?

Le premier fonds provient d'une publicité pour une carte de crédit (je ne sais pas si les cartes de crédit existaient à l'époque mais c'était quelque chose comme ça). Mais ça ne suffisait pas. Alors on a demandé à Argentores. Argentores, de par son règlement interne, ne pouvait pas donner d'argent, ne pouvait appuyer aucune activité de personne. [...] Il y a eu une grande discussion et ils ont dit non¹⁵⁶. A ce moment Argentores était dirigée par Abel Santa Cruz, qui a été un prolifique auteur de théâtre radiophonique et de *telenovelas* [...]. Il était de notre côté, et a eu une idée. Il donnait l'argent en échange d'une publicité sur les abonnements pour la bibliothèque d'Argentores, pas pour Argentores. Bon, avec ça nous avions les premiers abonnements, l'affiche, et même l'argent pour faire le livre avec les pièces de *Teatro Abierto*. [...]

Mais le problème économique restait le plus important. Nous avons fait une première réunion pour traiter le problème économique, et Gorostiza a apporté une analyse de la situation économique en prenant en compte le prix des entrées, que nous avions établi à la moitié d'une entrée de cinéma. Aujourd'hui, ça doit faire dans les 10 ou 12 pesos¹⁵⁷. En faisant les comptes, avec le nombre de spectateurs qui pouvaient venir, le résultat était franchement déficitaire. C'était décourageant. Mais bon, il fallait continuer. Alors nous continuons. Nous décidons de faire une semaine de représentations pour les amis, les amies, les fiancés, les fiancées, les amants, les frères, les sœurs et les parents, et que cette semaine serait gratuite. Mais après, quand commencerait le cycle, tout le monde devait payer. Bon, le théâtre se remplit, et, à notre plus grand étonnement, l'enthousiasme était absolument sans commune mesure.

Teatro Abierto compte donc sur des fonds privés (la Banque Credicoop est celle qui a choisi de faire passer la publicité pour la carte de crédit), sur l'aide d'Argentores (en la personne d'Abel Santa Cruz), et sur les recettes des spectacles. Malgré les angoisses des

¹⁵⁶ Ce souvenir est corroboré par les archives personnelles d'Osvaldo Dragun, où figure la lettre de refus d'Argentores.

¹⁵⁷ Environ 2 euros cinquante au cours actuel

dramaturges, *Teatro Abierto*, sans être bien évidemment un succès économique, va équilibrer ses dépenses et ses recettes : le bilan sera positif en 1981¹⁵⁸. En outre, quatre des vingt pièces présentées intéresseront un producteur qui organisera d'autres représentations au Tabaris, une tournée à Mar del Plata, une en Uruguay¹⁵⁹... Cette reprise commerciale ne sera pas sans poser des problèmes au sein du mouvement. Le dramaturge Pacho O'Donnell lancera une grande polémique sur cette fin de l'édition 1981, qu'il ne juge pas appropriée à l'objectif initial de *Teatro Abierto*.

Finalement, cette mobilisation collective artistique, qui se caractérise par une grande diversité de membres et par une impressionnante diversité formelle et thématique pour ce qui est de son répertoire, a trouvé une forme d'organisation adéquate, entre réunions en petit comité et assemblées plénières. D'une organisation au début spontanée et ludique, nous passons à un mouvement structuré avec une commission directive officielle au moment de la répression des militaires.

B| L'émotion au cœur de la mobilisation

Longtemps décriées dans l'analyse des mobilisations collectives, les émotions ont aujourd'hui une place à nouveau centrale en France grâce aux travaux de George E. Marcus¹⁶⁰ et de Christophe Traïni¹⁶¹, directement inspirés de l'ouvrage de Jasper et Goodwin¹⁶². Ces chercheurs contestent l'idée de la rationalité de la mobilisation, qui veut que l'engagement résulte d'un calcul rationnel en termes de rétribution et de biens privatifs. Celle-ci était défendue par Mancur Olson, et appartenait à la théorie de la mobilisation des ressources. L'émotion était auparavant considérée comme un débordement aux sources de la mobilisation collective (idée issue de la psychologie des masses), ou comme un *pathos* relevant de la société du spectacle (idée défendue par les détracteurs des émotions dans le débat public).

¹⁵⁸ Le bilan comptable de *Teatro Abierto 1981* se trouve en annexe.

¹⁵⁹ Les quatre pièces concernées sont les suivantes : *Gris de Ausencia*, *El Acompañamiento*, *Papa querido*, *El Nuevo Mundo*

¹⁶⁰ *Le Citoyen sentimental. Emotions et politique en démocratie*, Presses de Sciences Po, Paris, 2008

¹⁶¹ *Emotions... Mobilisation !*, ouvrage collectif sous la direction de Christophe Traïni, Presses de Sciences Po, Paris, 2009

¹⁶² *Rethinking social movements. Structure, meaning and emotion*, Jeff Goodwin et James Jasper, Lanham, Rowman and Littlefield, 2004

Elle est aujourd'hui envisagée du point de vue à la fois des militants et du public auquel la mobilisation s'adresse, selon des dispositifs de sensibilisation. Christophe Traïni distingue quatre dimensions interdépendantes dans ces dispositifs : « *les équipements matériels et les opérations pragmatiques déployés par les militants ; les émotions que ces derniers s'appliquent à prescrire ; les argumentations discursives, les justifications idéologiques, qui accompagnent très souvent la mise à l'épreuve des dites émotions ; enfin les réactions affectives effectivement suscitées qui ne correspondent pas forcément à celles initialement escomptées.*¹⁶³ »

Nous allons nous concentrer ici sur la deuxième et sur la quatrième proposition énoncées dans *Emotions... Mobilisation !*, à savoir, d'une part les émotions que cherchent à produire les militants, et d'autre part, celles qui sont finalement suscitées dans le public, en ayant conscience que ces dernières sont difficilement mesurables pour le chercheur. Nous tenterons, modestement, de proposer un élément de réponse en contournant ce biais. Nous essaierons notamment de voir comment l'émotion transforme la mobilisation en y agrégeant les spectateurs de *Teatro Abierto*, et en quoi le caractère radicalement festif de l'événement est un indice du succès de la mobilisation. Dès lors, la manifestation est d'autant plus massive et d'autant plus à craindre pour les militaires. L'émotion serait donc à la fois une ressource de la mobilisation, c'est-à-dire ce qui lui permet de se constituer en tant que telle, et le but de la mobilisation, la production d'émotion chez le spectateur étant un acte contestataire suscitant la répression militaire.

1. Créer de la participation collective : susciter de l'émotion chez le spectateur

Aux sources mêmes de l'expression dramatique, l'on trouve la dimension émotive : la *catharsis*, objectif que poursuivaient les Grecs en écrivant des pièces de théâtre, devait purger le spectateur de ses mauvaises passions en lui faisant éprouver crainte et pitié¹⁶⁴ –binôme auquel Corneille ajoutera l'admiration. Ainsi le théâtre était-il véritablement politique et citoyen, puisqu'il se devait de réguler la vie de la cité au moyen des émotions. L'émotion était supposée avoir un effet proprement politique. Ce que les Grecs présentaient, un sociologue

¹⁶³ Christophe Traïni et Johanna Siméant, op. cit.

¹⁶⁴ Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 2000

français a tenté, dans les années 1960, de l'analyser : il s'agit de Jean Duvignaud, qui, en 1965, livre une somme sur le théâtre et ses fonctions dans la société, *Les Ombres collectives* et *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, qui, bien que très historicisée, car retraçant la sociologie du théâtre depuis le Moyen-âge, nous semble livrer quelques concepts éclairants.

Dans *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, le sociologue étudie le rôle social de l'artiste, qui, en créant des conduites imaginaires le temps d'une représentation, produit de la participation collective. Qu'est-ce à dire ? Selon Duvignaud, il existe une corrélation entre le rôle assumé par l'acteur dans une société, et les chances dont dispose la liberté humaine d'intervenir dans la trame de la vie collective. Si l'on simplifie à l'extrême la pensée du sociologue, l'on pourrait dire que le comédien, figure atypique et hérétique, est le symbole de la liberté dans une société. Duvignaud conclue ainsi son chapitre sur la société monarchique : « *L'acteur, dans ce type de société, est le symbole des chances d'intervention de la liberté humaine dans la vie sociale.* »¹⁶⁵ Ce faisant, la figure de l'acteur, en proposant au désir du spectateur une participation imaginaire, unit le public. Mais comment cette cohésion du groupe réuni dans une salle le temps d'une représentation est-elle possible ?

L'acteur dévoile au spectateur le monde des possibles. Dans une société monarchique, comme l'analyse Duvignaud, il permet la fusion des consciences en abolissant les barrières de classes. Il transcende la notion de classe tout d'abord au sens propre, car ce sont souvent des jeunes gens issus de la petite bourgeoisie qui embrassent cette profession : « *La signification sociologique des conduites d'imitation qui poussent le futur comédien à quitter son rang et sa classe pour se consacrer à la reproduction de sentiments nobles est une revendication en faveur de la pénétration réciproque de toutes les consciences par les modèles culturels jusque-là réservés à une élite* »¹⁶⁶ ; mais ils le font aussi au sens figuré, sur le plateau : « *imiter les rois de la tragédie, pour Molière, c'est affirmer la participation de tous les groupes non aristocratiques et de toute la société à l'aventure des héros mythologiques* »¹⁶⁷.

L'acteur, dans un double mouvement, s'empare des figures nobles (ascension sociale) tout en les humanisant (déclassement), illustrant une possible fusion des classes, ou, du moins,

¹⁶⁵ *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Jean Duvignaud, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

¹⁶⁶ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 58

¹⁶⁷ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 60

la fragilité de ces dernières. Autrement dit, il représente sur scène le désir, conscient ou inconscient, du public. C'est ici qu'intervient le concept d'anomie, hérité de Durkheim. Selon Duvignaud, plus la société est fragilisée, plus grand est le pouvoir de l'art et la fusion des consciences qu'il opère. L'acteur se pare donc d'une double fonction, contestataire de l'ordre établi, et unificatrice de la société. Cette fonction est presque magique, ce qui incite Duvignaud à le rapprocher du sorcier analysé par Marcel Mauss, car il peut rendre accessible et sensible l'imaginaire, en accumulant les symboles et les signes.

Cette analyse, comme l'on peut aisément le constater, est valable dans une société monarchique où la notion de classes tend à être remise en question, et n'est pas dénuée d'une influence marxiste quelque peu datée. En outre, la référence à la magie nous semble peu pertinente pour l'explication. Ne serait-ce pas justement le recours aux émotions, émotions à la fois jouées par les comédiens mais aussi ressenties par le public, qui permet la participation collective, c'est-à-dire la cohésion du groupe au sein d'un même désir imaginaire ? Néanmoins, l'on peut considérer que Duvignaud, en énonçant un effet politique propre au théâtre, pointe là quelque chose d'essentiel : son intuition nous semble pouvoir être adaptée au cas argentin.

Teatro Abierto, de la même manière, conteste l'ordre militaire, tout en unifiant à nouveau une société auparavant divisée. Il y parvient en montrant sur scène ce que les gens ne peuvent plus faire pendant la dictature, comme le comédien de Duvignaud transcendait la notion de classe face à ceux qui la subissaient encore. *Teatro Abierto* répond à une attente :

Ce n'était pas facile de faire *Teatro Abierto*, et parfois même dur, avec les horaires de répétition la nuit, ce genre de choses... Mais nous ressentions tous une énorme satisfaction. *Teatro Abierto* a été, vraiment, une chose incroyable. Je n'ai jamais vu un public comme ça. Les gens faisaient la queue, la queue, la queue, la queue... Il fallait les voir dans la rue. Sur Corrientes, je ne sais pas, ça devait faire au moins cinq cent mètres... Mais s'ils faisaient ça, ils avaient une bonne raison. C'est qu'ils ne pouvaient pas faire ce que nous nous faisons sur scène. Et voir que nous, nous pouvions le faire, pour eux, c'était un énorme soulagement.¹⁶⁸

Mais cette participation collective que crée le théâtre nous semble n'être possible que grâce à la médiation de l'émotion, dimension cruciale qui fait défaut à l'analyse de Jean Duvignaud. Le propre d'une mobilisation collective théâtrale serait donc de créer de la participation collective en proposant des conduites imaginaires au spectateur, qui, en suscitant diverses émotions chez lui, lui permettent, si ce n'est de se mobiliser, du moins d'avoir une

¹⁶⁸ Entretien avec Juan Carlos Puppó, acteur, mardi 16 février 2010

conscience politique. Il s'agit de voir à présent quel type d'émotions les comédiens de *Teatro Abierto* désirent susciter. Il nous est difficile de savoir si chaque émotion a été effectivement éprouvée par les spectateurs, le phénomène envisagé étant historique. Nous analyserons de manière plus générale les effets des spectacles sur le public, sans nous concentrer sur une pièce en particulier. Ce choix méthodologique est, malheureusement, le fruit d'une contrainte imposée par le cas d'étude retenu.

Nous allons tenter d'établir un tableau synthétique qui prenne en compte l'esthétique de la mise en scène (qui pourrait correspondre à l'entrée de Christophe Traïni « *équipements matériels et opérations pragmatiques déployés par les militants* »), le contenu politique évoqué ou dénoncé par la pièce de théâtre, et l'émotion que les artistes désirent susciter chez les spectateurs. Nous désignons par mise en scène « *réaliste* », une mise en scène relativement dépouillée, dans laquelle le jeu des acteurs se fonde sur la psychologie et recherche la vérité ; une mise en scène « *onirique* » désigne une création où l'imagination est reine, qui fait la part belle aux fantaisies à la fois narratives et scénographiques, et qui se démarque par son originalité ; une mise en scène « *expérimentale* » se caractérise par des recherches formelles visant le plus souvent à déstabiliser le spectateur ; enfin, une mise en scène de « *boulevard* » désigne un divertissement qui respecte les codes classiques de la comédie. Afin que le lecteur se fasse une idée plus précise de ces choix typologiques, voici quelques images :

Quatre styles de mise en scène dans Teatro Abierto

1- Une mise en scène réaliste

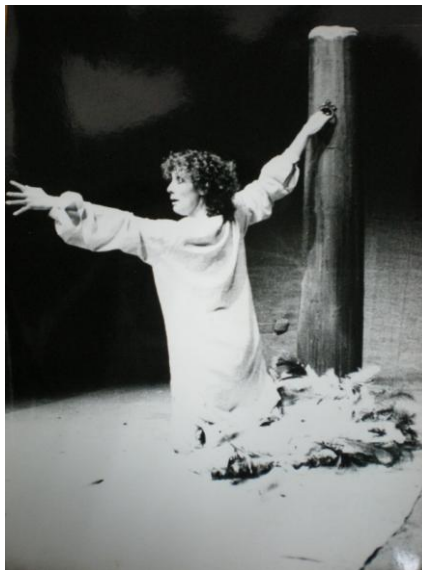
El Acompañamiento, Carlos Gorostiza



1- Une mise en scène réaliste : décor dépouillé, souci prêté aux vêtements, qui sont contemporains, modernes, et presque « anti-théâtraux » car profondément quotidiens, proximité des acteurs qui jouent de manière intimiste (cela se remarque notamment par la distance réduite entre les deux comédiens).

2. Une mise en scène onirique

Criatura, Eugenio Griffiero



2. Une mise en scène onirique : un décor et un costume stylisés, un refus des conventions réalistes (la créature est une femme-poule), et un jeu par moments outrancier, comme sur la photographie où l'on peut noter l'emphase des gestes.

3. Une mise en scène expérimentale

Cositas mias, José Garcia Alonso



3. Une mise en scène expérimentale : entourée d'un chœur inspiré des tragédies grecques, l'actrice approche de la jouissance.

4. Une mise en scène de boulevard

Tercero incluido, Eduardo Pavlovsky



4. Une mise en scène de boulevard : une scène classique de la comédie de divertissement, la traditionnelle dispute conjugale sur le lieu même de l'intimité.

Les émotions que Teatro Abierto cherche à créer

Pièce	Contenu politique évoqué	Esthétique de la mise en scène	Emotion suscitée chez le spectateur
<i>Papa Querido</i>	Attentisme des Argentins	Réaliste	Honte et tristesse
<i>Gris de Ausencia</i>	Exil	Réaliste	Tristesse
<i>El que me toca es un chanco</i>	Disparitions et division de la nation	Réaliste	Colère et tristesse
<i>Mi Obelisco y yo</i>	Servitude et histoire de l'Argentine	Onirique	Rire
<i>For export</i>	Violence et conflits entre les peuples	Boulevard	Rire
<i>El 16 de octubre</i>	Rôle de la nation	Expérimentale : érotique	Malaise
<i>Decir si</i>	Répression et torture	Réaliste	Angoisse
<i>Cositas mias</i>	Société de consommation	Expérimentale	Rire
<i>El Acompañamiento</i>	Attentisme des Argentins	Réaliste	Honte et tristesse
<i>Criatura</i>	Répression et torture	Onirique	Angoisse
<i>Lejana Tierra prometida</i>	Mères de la Place de Mai	Onirique	Angoisse
<i>La Cortina de abalorios</i>	Servitude et histoire de l'Argentine	Boulevard	Rire
<i>Lobos estas?</i>	Répression	Onirique	Rire
<i>La Oca</i>	Répression et torture	Onirique	Rire et Angoisse
<i>Tercero incluido</i>	Guerre	Boulevard	Rire
<i>Coronacion</i>	Fascisme	Réaliste	Sentiment de révolte
<i>Chau Rubia</i>	Nostalgie du péronisme	Expérimentale	Mélancolie
<i>Desconcierto</i>	Censure	Réaliste	Pitié

<i>El Nuevo mundo</i>	Corruption	Boulevard	Rire
<i>Trabajo pesado</i>	Répression et torture	Onirique	Angoisse

Elaboration propre

Le contenu politique évoqué semble a priori être une variable indépendante, puisqu'il est extrêmement varié, correspondant à la grande liberté thématique voulue pour *Teatro Abierto*. Les thèmes politiques sont les suivants : attentisme des Argentins (2 pièces) ; exil (1 pièce) ; servitude historique du pays (2 pièces) ; violence (2 pièces) ; répression et torture (5 pièces) ; société de consommation (1 pièce) ; Mères de la Place de Mai (1 pièce) ; fascisme (1 pièce) ; nostalgie du péronisme (1 pièce) ; censure (1 pièce) ; corruption (1 pièce) ; division de la nation (1 pièce). Toutes les pièces évoquent la réalité de la dictature militaire en choisissant chacune un prisme différent. Mais, de grandes tendances semblent pouvoir être dessinées, et un lien doit pouvoir être établi entre le contenu politique, l'esthétique de la mise en scène et l'émotion que désire provoquer le dramaturge en écrivant son texte.

Certains thèmes provoquent généralement la même émotion, et sont d'ailleurs soutenus par la même esthétique de mise en scène, comme si le fonds et la forme étaient, véritablement, indissociables : le thème politique aurait, en quelque sorte, dicté le choix du metteur en scène, qui aurait choisi l'esthétique la plus à même de susciter l'émotion recherchée par l'auteur.

Ainsi, l'attentisme des Argentins est un thème soutenu par une esthétique réaliste, qui cherche à provoquer honte et tristesse chez les spectateurs. C'est le cas à la fois de *Papa querido* et de *El Acompañamiento*, dont les entrées du tableau sont exactement similaires. Les mises en scène respectivement de Luis Agustoni et d'Alfredo Zemma sont réalistes et relèvent de la tradition portègne du théâtre *costumbrista*, que l'on peut rapprocher du théâtre de la quotidienneté¹⁶⁹. Ces deux pièces évoquent toutes deux l'attentisme des Argentins, c'est-à-dire l'acceptation tacite de la dictature et, de manière plus lyrique, le manque de courage, et la difficulté qu'ont les gens à ne pas rêver leur vie mais à vivre leurs rêves. Les émotions qu'Aida Bortnik et Carlos Gorostiza ont cherché à susciter sont la honte et la tristesse.

¹⁶⁹ Le théâtre de la quotidienneté est apparu en Europe à la fin du XIXème siècle. Les pièces d'Europe du Nord, comme celles d'Ibsen (*Maison de poupée*, *Hedda Gabler*...) en sont un bon exemple.

De la même manière, l'évocation de la répression et de la torture créent bien souvent une angoisse chez le spectateur, comme dans *Decir si*, *Criatura*, *La Oca*, et *Trabajo pesado*. Trois de ces mises en scène sont oniriques, et si la mise en scène de *Decir si* est réaliste en raison du caractère très cru de la scène finale, où le client est littéralement égorgé sur scène par le coiffeur, il n'en reste pas moins que le texte de Griselda Gambaro appartient au théâtre de l'absurde. Cette pièce ne peut donc être classifiée de manière simple et définitive aux côtés de pièces naturalistes à la mise en scène réaliste, comme *Gris de Ausencia* ou *El que me toca es un chancho*. L'on peut dire que, de manière générale, une pièce évoquant la répression, la torture, ou la violence, va s'appuyer sur des outils théâtraux de distanciation : le réalisme serait par trop insupportable et l'émotion suscitée ne serait plus que de l'aversion face à un choc moral.

Une parenté peut également être établie entre le thème de la servitude du peuple argentin, toujours soutenu par une mise en scène décalée, qu'elle soit onirique ou de boulevard, et qui provoque le rire chez le spectateur. Il s'agit, par exemple, du cas de *Mi Obelisco y yo* et de *La Cortina de Abalorios*. Si ce thème fait rire, c'est parce qu'il exalte, même si c'est dans des situations ridicules, le sentiment communautaire : les Argentins rient ensemble d'une *histoire commune*, et ce rire est tout autant l'expression d'un sens de l'humour que celle du soulagement d'être intégré à une nation et de partager les mêmes travers que ses concitoyens. Ce thème est toujours accompagné d'une mise en scène dont le décalage et l'outrance mettent en relief les traits d'humour de la pièce.

Selon ce tableau, une même émotion peut être produite par différentes esthétiques de mise en scène. Ainsi, l'angoisse peut être créée par une mise en scène réaliste (cas de *Decir si*), ou onirique (cas de *Criatura*, de *Lejana Tierra prometida* ou encore de *La Oca*). Mais cette possibilité reste assez rare, et cette tentative de typologie tend plutôt à nous montrer quelques caractéristiques propres à certaines émotions.

Par exemple, le plus souvent, l'angoisse est suscitée par une mise en scène onirique, tandis que la tristesse ou la honte le sont par une mise en scène réaliste. Une mise en scène onirique va en effet produire un effet d'inquiétante étrangeté (*unheimliche*)¹⁷⁰ : elle crée une

¹⁷⁰ *L'inquiétante étrangeté*, Sigmund Freud, 1919, texte disponible en ligne à l'adresse suivante : http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html, 14 mai 2010

distance angoissante en détournant des scènes ou des objets de la vie quotidienne, et en détournant également des signes théâtraux traditionnels. Ainsi, *La Oca*, de Carlos Pais, subvertit le rituel du « dîner entre amis », où la récompense finale n'est plus le dessert, mais la mort.

Une mise en scène onirique peut aussi provoquer un décalage complet pour le spectateur, qui, ayant perdu tous ses repères habituels, quotidiens ou théâtraux, expérimente l'angoisse. C'est le cas par exemple de *Lejana Tierra prometida*, qui propose une scénographie désertique (le plateau est entièrement vide), seulement peuplée des figures des Mères recherchant leur fils morts à la bataille de Pavon. Les humains ont remplacé le décor, et leur chosification est un prélude à l'angoisse finale qui résultera de la rencontre de deux temps, celui de ces Mères et celui de jeunes intellectuels fuyant leur pays.

Une mise en scène réaliste, va, quant à elle, plutôt chercher à provoquer de la tristesse, voire un sentiment de honte chez le spectateur. C'est le cas de *Papa querido*, *Gris de Ausencia*, *El que me toca es un chancho*, ou encore *El Acompañamiento*. L'identification, dans ce genre d'esthétique, est totale : le public se voit, littéralement, projeté sur le plateau. Ce phénomène est d'autant plus fort que la scène du Picadero est à même le sol : elle n'est pas, contrairement à un théâtre à l'italienne, surélevée par rapport au public. Spectateurs et comédiens sont donc au même niveau. Dès lors, la convention théâtrale du quatrième mur¹⁷¹ est beaucoup moins effective : le spectateur n'est plus là en tant que voyeur, mais en tant que participant à la pièce. Cette disposition scénique particulière renforce une des missions que s'était assigné *Teatro Abierto*, à savoir ouvrir un espace d'expression pour le public. Les frontières traditionnelles sont abolies, et cette suppression renforce l'effet d'immersion et d'identification du public. Ces pièces présentent, en outre, des situations quotidiennes dont la banalité est d'autant plus mise en valeur que la scénographie est dépouillée, que la direction d'acteurs est précise, que, en un mot, la mise en scène est naturaliste : enterrement, repas de réveillon, scènes familiales...

¹⁷¹ Le quatrième mur est une notion théâtrale que l'on trouve chez Diderot dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758) et qui a été développée par le théâtre naturaliste au XIX^{ème} siècle : « *Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.* » (chap. 11, De l'intérêt.) Il s'agit du mur imaginaire séparant les acteurs des spectateurs, et plaçant ces derniers en position de voyeurs.

Mais en quoi le fait d'éprouver des émotions telles que l'angoisse, la tristesse, la honte, ou le fait de rire, sont-ils contestataires ? Plusieurs raisons peuvent être invoquées, qui justifient la peur des militaires face à ce phénomène. *Teatro Abierto* est un grand rassemblement de portègues qui, depuis les années 1970, sont divisés. Il s'agit de la première manifestation populaire au cours de laquelle des Argentins se réunissent, en masse, dans un même lieu. Le Mondial de 1978 ne peut être comparé à cela, car ce championnat de football avait été instrumentalisé par la dictature militaire elle-même, afin de gagner les faveurs de l'opinion internationale et de divertir les citoyens. Et, au cours de ce rassemblement, la même émotion va être éprouvée par trois cents personnes en même temps au théâtre du Picadero, et par sept cents au Tabaris. L'union est alors complète, et l'on s'imagine la force et la puissance qui peuvent se dégager au cours de cette mobilisation.

A cela, il faut ajouter que chaque émotion est contestataire en elle-même, car elle favorise chez les Argentins la prise de conscience du drame national qui est en train de se jouer. L'angoisse éprouvée à propos de la répression et de la torture incite par exemple à la lucidité : on ne peut plus agir en feignant d'ignorer ce que l'on sait déjà. Cette émotion est si forte que, si elle n'entraîne pas à l'action, elle est du moins suivie d'une réflexion et d'une conscientisation. Le rire, lui, est contestataire car il aide à la délégitimation du régime. Chaque émotion conteste au sens où elle permet la remise en question du régime et de soi-même, et peut précéder un passage à l'acte.

Si nous ne pouvons, pour des raisons méthodologiques évidentes, mesurer le degré de succès de ce projet particulier (nous ne pouvons savoir quelle émotion a été véritablement éprouvée par les spectateurs au moment même de la représentation), nous pouvons avoir un aperçu de l'ambiance et de l'atmosphère des représentations grâce, notamment, aux entretiens. Tous les membres de *Teatro Abierto* parlent de ce phénomène comme d'une fête, d'un événement sans précédent dans leur carrière. Pour chacun, il y a un avant et un après *Teatro Abierto*. Cette donnée nous permet d'affirmer que *Teatro Abierto* est un succès en termes de mobilisation collective.

2. Le caractère festif de Teatro Abierto : une autre manière de faire du théâtre

Ce caractère festif ne doit pas seulement prendre en compte la joie ressentie par les spectateurs, mais également les émotions ressenties par les militants. En effet, il s'agit du premier grand rassemblement d'une profession en son entier sous la dictature, profession, qui, en outre, d'ordinaire, est relativement divisée. Ainsi, Carlos Somigliana écrit, dans le manifeste « *Por qué hacemos Teatro Abierto?* » : « *Parce que nous aimons douloureusement notre pays, et que c'est l'unique hommage que nous savons lui rendre. Parce que, plus importante que toutes les raisons précédentes, nous sommes heureux d'être ensemble* ».

Pour les artistes, *Teatro Abierto* est un événement exceptionnel, unique dans leur carrière. Voici trois témoignages qui montrent le caractère particulier de ces spectacles. La comédienne Patricia Gilmour le distingue typographiquement sur son CV :

Vous voyez, c'est drôle, mais moi, *Teatro Abierto*, je le mets toujours à part sur mon CV. Alors il y a la grande liste, comme on fait tous, avec tous les spectacles dans lesquels j'ai joués, productions privées, productions publiques, je les classe par années, alors tout est mélangé, tout se suit, année après année... Et puis je laisse toujours un grand blanc, et là, à la fin de mon CV, isolé, à part, je mets *Teatro Abierto 1981*... Comme ça, on le voit bien. Et il ne faut pas qu'il soit mêlé aux autres spectacles¹⁷².

Le dramaturge Roberto Cossa, président d'Argentores, s'excuse du délai que nous avons subi pour obtenir l'entretien, et ses excuses, plus que de la politesse, traduisent une certaine impatience pour parler du phénomène :

Vous avez eu le rendez-vous rapidement ? Je crois qu'il y a eu quelques problèmes avec ma secrétaire.

Ca va, quinze jours d'attente, je ne peux pas me plaindre. Ce n'est pas beaucoup.

Et bien si, c'est beaucoup. Voyez, pour moi c'est un problème et je vous présente mes excuses, parce que normalement, quand on me demande de parler de *Teatro Abierto*, je reçois la personne le lendemain. [...] C'est vraiment l'événement le plus heureux qu'il me soit arrivé dans ma vie théâtrale¹⁷³.

Elvira Vicario, très jeune comédienne en 1981 (*Gris de Ausencia* est sa première prestation professionnelle) témoigne des difficultés d'adaptation qu'elle a connues après la mobilisation :

¹⁷² Entretien Patricia Gilmour, actrice, jeudi 25 février 2010

¹⁷³ Entretien avec Roberto Cossa, dramaturge, lundi 1^{er} mars 2010

Pour moi, *Teatro Abierto*, ça a été très difficile, parce que c'était une expérience extraordinaire, et en plus, je faisais mes débuts comme actrice. Alors continuer après avoir connu ça, c'était très dur. Rien n'était à la hauteur de ce que j'avais vécu¹⁷⁴.

Le nombre de témoignages allant dans ce sens est trop important pour que l'on puisse parler ici d'une idéalisation excessive : aucun entretien n'est contradictoire. En outre, tous les artistes qui ont été interrogés ont mentionné spontanément le rôle du public dans *Teatro Abierto*, insistant sur le fait que les spectateurs ont eu une place tout aussi importante que celle des acteurs dans la mobilisation :

Pour moi, le grand spectacle, c'était les gens, dans *Teatro Abierto*. Plus que les spectacles en eux-mêmes. Ce qui, par exemple, a été un véritable phénomène, c'était ces gens qui faisaient la queue pour obtenir une entrée, et ceux qui restaient dehors, ceux qui poussaient pour entrer, ceux qui revenaient voir *Teatro Abierto* parce que c'était un phénomène. Ces gens qui, jour après jour, venaient voir les spectacles. Et c'était comme des meetings politiques, parce qu'en réalité, tout pouvait arriver. Il y avait des gens qui soudain... Quelque chose dans la pièce les faisait réagir et ils disaient quelque chose. C'est une chose rare au théâtre, non ? Ca me fait penser... Ca me fait penser au film avec Depardieu, *Cyrano*. Il y a une scène dans laquelle on voit un spectacle se jouer, et on voit le public dialoguer avec l'acteur, et... Bon, et bien *Teatro Abierto*, c'était comme ça. [...] Tout entraînait une réaction du public. Il y avait toujours quelque chose qui se passait et qui générait soit des applaudissements, soit une exclamation. Disons que c'était un public très expressif et je suppose que ça avait à voir avec le désir qu'avaient les gens de pouvoir s'exprimer¹⁷⁵.

Le public de *Teatro Abierto* est ce que nous pourrions nommer un **public participant**. Il est complètement intégré à la représentation, qu'il commente au fur et à mesure de son déroulement, comme le décrit Roberto Saiz, par ses applaudissements, ses cris, ses rires. La période que cet acteur évoque est celle du théâtre français du XVII^e siècle, avec laquelle il compare *Teatro Abierto*. Or, à cette époque, le théâtre n'était pas le lieu cérémoniel et silencieux qu'il est devenu au XIX^e siècle. A l'époque de *Cyrano*, les spectateurs ne venaient pas au théâtre pour voir un spectacle, mais pour voir et pour être vus. Les gentilhommes mangeaient au théâtre, discutaient de leurs affaires et courtoisaient des femmes. Certains assistaient à la représentation en étant directement sur scène, au plus près des acteurs. Les gens qui étaient installés au parterre (actuels fauteuils d'orchestre) n'étaient pas assis mais debout : les allées et venues étaient donc permanentes alors même que les comédiens jouaient. Comparer *Teatro Abierto* à cette ambiance anarchique et quelque peu mythique n'est pas anodin : cela signifie, non pas un désintérêt du public, mais une hyperactivité de celui-ci.

¹⁷⁴ Entretien avec Elvira Vicario, actrice, mercredi 10 mars 2010

¹⁷⁵ Entretien avec Roberto Saiz, acteur, professeur de théâtre, jeudi 11 février 2010

Le premier cycle de *Teatro Abierto* se clôt par une représentation le 21 septembre 1981 qui est le point culminant de la manifestation. La soirée commence par un hommage à Roberto Duran, metteur en scène du théâtre indépendant mort il y a peu et qui n'a pas pu participer à la mobilisation. Des textes sont lus par Alfredo Alcon, « star » en Argentine, figure du jeune premier qui, lui aussi tombé gravement malade pendant l'hiver 1981, n'a pas pu jouer dans *Teatro Abierto*. Puis les pièces prévues sont jouées, et une grande fête est organisée au Tabaris, où tous les membres de *Teatro Abierto* montent sur scène, puis se mêlent au public : en tout, plus de mille personnes dans une salle dont la capacité est de 700 sièges. L'émotion est alors à son comble : des gens pleurent, les cris fusent...

Le public était plein de ferveur, il nous soutenait avec un énorme enthousiasme. En outre je me souviens que lorsque le cycle a commencé au théâtre du Picadero, les gens restaient après le spectacle. C'était une espèce de continuation du spectacle. On discutait des pièces. [...] Le public était intéressé et donnait son soutien à cent pour cent. Au moment où commençaient les spectacles, il y avait toujours une certaine quantité de gens qui ne pouvait pas entrer. La dernière représentation, au Tabaris, a vraiment été une apothéose, avec une énorme quantité de gens. Je crois, je n'en suis pas certain mais je crois, que la dernière représentation s'est faite avec les portes du théâtre grandes ouvertes. Il y avait tant de gens...¹⁷⁶

Cette photographie de la dernière représentation donne un bon aperçu de l'ambiance festive de l'événement :



Dernière de Teatro Abierto, 21 septembre 1981 : les acteurs, metteurs en scène et dramaturges, debout, font face aux spectateurs. Tous, sans distinction, applaudissent, marquant la cohésion de la mobilisation : qui remercie qui ? Sur la gauche, habillé de noir et saluant le public de sa main, on reconnaît Osvaldo Dragun.

¹⁷⁶ Entretien avec Francisco Javier, metteur en scène, mercredi 10 mars 2010

Teatro Abierto a été une grande fête, un événement inédit, et pour les gens de théâtre, et pour les spectateurs. Ce caractère festif montre bien que les émotions que les auteurs ont voulu transmettre au cours de cette mobilisation collective ont trouvé écho chez le public, qui les a manifestées en adoptant notamment une *position participante* lors des représentations. Si *Teatro Abierto* a été si bien accueilli, allant jusqu'à intégrer le public à la mobilisation, c'est en partie parce que les spectateurs attendaient qu'un espace d'expression leur soit enfin proposé. Dès lors, l'expression de ces émotions en régime autoritaire ne peut avoir la même signification qu'en régime démocratique : elle est d'autant plus contestataire. En outre, chez le public, l'on peut supposer qu'elle se mêle à un sentiment de reconnaissance ou de soulagement, comme le raconte le dramaturge Carlos Gorostiza :

Il se trouve que le jour de la dernière, c'était aussi le jour de la secrétaire. Et je me souviens qu'en signe de reconnaissance, des femmes dans le public se sont levées, et sont venues déposer les fleurs qu'on leur avait offertes le matin au bureau sur la scène. [...] Vous ne pouvez pas vous imaginer la joie qu'a été *Teatro Abierto*. J'ai pu connaître quelques grands succès, quelques échecs aussi, soyons honnêtes, mais rien n'a été aussi heureux que *Teatro Abierto*. Un jour je revenais d'une répétition, je crois que c'était la dernière répétition, juste avant la première, j'étais en voiture, et je disais à mon épouse, « tu sais, la rue est différente, vraiment, les rues ne sont pas les mêmes qu'avant ». Ca a été un privilège de pouvoir vivre ça¹⁷⁷.

L'émotion est donc bien centrale dans une mobilisation collective artistique en régime autoritaire : non seulement éprouvée par les militants et par le public auquel elle s'adresse, comme dans d'autres mobilisations, elle est aussi, ici, un instrument de contestation. C'est en effet en transmettant certaines émotions et sentiments au public que la mobilisation existe, prend de l'ampleur, et incite à la conscientisation du mécontentement et à la liberté d'expression. Autant de raisons pour les militaires de prendre peur : auraient-ils sous-estimé la puissance du théâtre ?

¹⁷⁷ Entretien avec Carlos Gorostiza, vendredi 5 mars 2010

C| L'effet stimulant de la répression

La définition de la répression est donnée par Charles Tilly, Sidney Tarrow et Doug McAdam de manière assez large. Il s'agit pour eux des « *efforts pour supprimer tout acte contestataire ou tout groupe ou organisation responsable de ces derniers.* »¹⁷⁸ En incendiant le Théâtre du Picadero, les militaires visent à obtenir un double effet : d'une part, l'arrêt des représentations et par conséquent, de la contestation, et, d'autre part, la réévaluation de l'entrée en mobilisation de la part des acteurs, non plus en termes de coût, mais en termes de risque¹⁷⁹. Le coût est la dépense du militant en argent, temps, énergie... Le risque désigne le danger anticipé, qu'il soit légal, physique, social ou financier. Dans ce cas, en raison de la nature violente de la répression, le danger est physique : l'incendie pourrait être les prémices d'une action tournée directement contre les membres de *Teatro Abierto*.

Néanmoins, la mobilisation se poursuit, avec d'autant plus de succès auprès du public et de la critique. En outre, elle se réorganise, adoptant une structure organisationnelle précise qui peut s'apparenter à une professionnalisation de la mobilisation.

1. Les raisons de la répression

Nous ne reviendrons pas ici sur le succès public de *Teatro Abierto*, que nous avons esquissé précédemment. Mais à cet élément, il convient d'ajouter le succès critique de la manifestation. En effet, la presse nationale quotidienne, ainsi que les revues, couvrent l'événement, et le font bien souvent de manière dithyrambique, même si tous les spectacles n'ont pas le même niveau artistique. *Teatro Abierto* est une manifestation qui fait parler d'elle avant même le début des représentations. Depuis la conférence de presse du 12 mai 1981, les critiques théâtraux attendent les spectacles, et les journaux consacrent des pages aux interviews des membres les plus célèbres, qui n'hésitent pas à dénoncer la censure et l'absence de liberté d'expression pendant la dictature militaire. Citons, par exemple, l'entretien du dramaturge Carlos Gorostiza dans *La Nación* en date du 4 juillet 1981, intitulé : « *Le théâtre est une bonne raison pour exister.* »

¹⁷⁸ Charles Tilly, Sidney Tarrow, Doug McAdam, *Dynamics of Contention*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001

¹⁷⁹ Cette différenciation conceptuelle entre coût et risque a été établie par Doug McAdam.

Lorsque la manifestation commence, les critiques sont élogieuses, même si elles sont objectives et détaillent aussi les manques et les défauts de certaines œuvres. Voici quelques uns des titres évocateurs qui émaillent la presse pendant la dernière semaine de juillet : *Grand début de Teatro Abierto*¹⁸⁰ ; *Le Marquis de Sade dans un malicieux voyage vers l'Amérique*¹⁸¹ ; *Un humour agressif qui a quelque chose du sarcasme*¹⁸² ; *Teatro Abierto, bonne continuité*¹⁸³ ; *Teatro Abierto maintient un bon niveau*¹⁸⁴ ; *Excellent commencement de Teatro Abierto*¹⁸⁵ ; *Début prometteur de Teatro Abierto*¹⁸⁶ ; *Le cycle de Teatro Abierto termine sa première semaine avec un grand niveau d'interprétation et à salle comble*¹⁸⁷.

Des analyses générales du phénomène, qualifié de « réveil du théâtre argentin » par de nombreux journaux, se mêlent à des critiques des spectacles très précises. La presse fait un compte-rendu détaillé de l'événement, chaque jour ou presque pendant les derniers jours de juillet. Aucun élément théâtral n'est oublié, qu'il s'agisse de la mise en scène, du jeu des acteurs ou de la pièce elle-même. Voici un exemple du genre de critiques que l'on peut lire :

La mise en scène de Villanueva Cosse prend le chemin de la démesure et parvient à un travail admirable dans lequel les créatures vivent l'humiliation comme un châtement inhérent à la condition humaine dans une société malade. (critique de *Cositas mias*)¹⁸⁸

L'intention est claire et le texte savoureux. En outre il faut signaler le mérite du metteur en scène Juan Cosin, qui a teint la scène d'un rouge feu, a accroché des têtes de bétails réalisées par Carlos Alonso, et a organisé tout son spectacle avec une grinçante efficacité. Cipe Lincovsky, Juan Manuel Tenuta, Patricio Contreras (dans une composition notable) et Oscar Boccia furent d'excellents acteurs. (critique de *La Cortina de abalorios*)¹⁸⁹

Les articles insistent sur la qualité des spectacles, plus que sur leur contenu politique, mais ce fait valide notre hypothèse selon laquelle les émotions sont transmises avec succès au public. L'émotion et la réaction du public sont d'ailleurs au centre de certains articles, comme l'on peut le voir dans un article de *Convicción*, qui retrace le bilan de la première journée de *Teatro Abierto* :

¹⁸⁰ « Gran debut de *Teatro Abierto* », *Clarín*, 30 juillet 1981

¹⁸¹ « El Marqués de Sade en un malicioso viaje a América », *Clarín*, 30 juillet 1981

¹⁸² « Un humor agresivo que tiene sarcasmo », *Clarín*, 30 juillet 1981

¹⁸³ « *Teatro Abierto*, buena continuidad », *Clarín*, 31 juillet 1981

¹⁸⁴ « Buen nivel mantiene *Teatro Abierto* », *Clarín*, 2 août 1981

¹⁸⁵ « Excelente comienzo de *Teatro Abierto* », *La Nación*, 30 juillet 1981

¹⁸⁶ « Comienzo promisorio de *Teatro Abierto* », *La Prensa*,

¹⁸⁷ « Con gran nivel interpretativo y a sala llena se está llevando a cabo el ciclo de *Teatro Abierto* », *La Razón*, 31 juillet 1981

¹⁸⁸ «El consumismo, en el banquillo», *Clarín*, 4 août 1981

¹⁸⁹ «Fabula de vacas e ingleses», *Clarín*, 4 août 1981

Haut niveau général pour ce qui est de la mise en scène, du jeu et des textes. Notable répercussion populaire (les entrées et les abonnements étaient épuisés il y a presque deux mois), si l'on considère la foule empressée qui a combattu pour obtenir une place le jour de la première (le 28 juillet, date qui a maintenant une saveur historique pour la scène locale). L'addition de tous ces facteurs permet un brillant commencement pour les journées de *Teatro Abierto* qui viennent de débiter au Théâtre du Picadero, transformé en scène la plus vivante et la plus dynamique de la ville.¹⁹⁰

Comme l'on peut le constater, la presse de l'époque fait donc état d'une manifestation qui, d'une part, témoigne d'un très bon niveau artistique malgré des disparités entre les spectacles, et qui, d'autre part, bénéficie non pas du soutien mais de la ferveur populaire. Ainsi, la réussite de l'entreprise, manifeste au travers de la bonne réception dans la presse, mais aussi au travers de l'engouement du public, constituent, non pas un réel danger pour l'existence du régime autoritaire, mais une menace pour ses grands discours justificatifs. En outre, *Teatro Abierto* incite les spectateurs à prendre conscience qu'un espace de liberté contestataire est possible. Les militaires, dès lors, interviennent.

2. Un mode de répression particulier

Dans la nuit du 5 au 6 août 1981 le Théâtre du Picadero brûle entièrement :

C'était une nuit d'une tristesse incroyable. Vous savez qu'ici, en juillet, c'est l'hiver. Alors imaginez-vous, par un froid nocturne, sous la pluie, regarder ce théâtre brûler. Nous pleurons tous, et nos larmes se mêlaient à cette pluie fine. Mais, comme l'a dit après Osvaldo Dragun, les rêves ne se détruisent pas¹⁹¹.

L'incendie, déclaré accidentel par les autorités, intervient une semaine après le début des premières représentations, qui avaient commencé le 28 juillet (avant-premières pour les proches, suivies, le 3 août, par le début officiel de la manifestation). Les membres de *Teatro Abierto* sont immédiatement prévenus par téléphone et se déplacent à cinq heures du matin pour regarder le théâtre brûler¹⁹². Osvaldo Dragun organise alors une première réunion informelle dans un café à proximité, *La Academia*, avec les autres membres présents. Cette répression radicale et violente n'avait pas été prévue par les artistes, et la mobilisation doit être envisagée sous un nouveau jour :

¹⁹⁰ « Comienzo auspicioso del ciclo de *Teatro Abierto* », *Convicción*, 30 juillet 1981

¹⁹¹ Entretien avec Carlos Gorostiza, dramaturge, vendredi 5 mars 2010

¹⁹² Entretiens avec tous les membres.

Bien sûr, on avait pensé que les militaires allaient faire quelque chose, mais on ne savait pas quoi, et l'incendie, ça a été un vrai choc... On pensait, alors on a peut-être été naïfs, qu'on aurait des problèmes, que des membres seraient convoqués, qu'ils essaieraient de nous censurer, qu'ils feraient des perquisitions, mais l'incendie, on n'y avait pas pensé...¹⁹³

Pourtant, ce n'est pas le premier incendie qui se déclare dans un théâtre après une représentation depuis 1976, que ce soit à Buenos Aires ou en province. Ce mode de répression est parallèle à la fermeture de certaines salles.

En août 1981, un autre incendie a lieu à Tucumán, dans la province argentine, par exemple. Le journal *Clarín* consacre deux pages à l'événement le 15 août 1981 : « *Sería intencional el incendio que ayer destruyó una sala teatral en Tucumán* » (*L'incendie qui a détruit hier une salle de théâtre à Tucuman serait intentionnel*). Cette salle de théâtre venait d'ouvrir ses portes en avril 1981, et était devenue en quelques mois un véritable espace culturel, invitant notamment des artistes peintres et sculpteurs à exposer dans le hall du théâtre. Récemment, les propriétaires de la salle avaient reçu un arrêté municipal leur interdisant de représenter *La Nona*, de Roberto Cossa, pièce qui est interprétée comme une menace pour le régime et qui avait été annoncée dans la programmation de ce théâtre. La coïncidence d'un incendie peu après cette interdiction est dès lors troublante. En juillet 1982, c'est à nouveau un théâtre qui brûle. Il s'agit du Théâtre El Nacional, où se produisait une revue intitulée *Sexcitante*. Cette fois, l'attentat est revendiqué par un homme qui s'auto-désigne « *Commandant Faucon du groupe Ordre Nouveau* », et qui légitime son action par la lutte contre la pornographie. Il y a donc deux sortes d'attentats à l'encontre des théâtres : ceux qui sont commandités directement par les Forces armées, et ceux qui sont pris en charge par des groupuscules d'extrême-droite proches de l'idéologie du régime.

Cette manière de réprimer, par le recours aux attentats armés, l'opposition au régime, ou tout simplement la réflexion autonome et distanciée, semble propre au secteur artistique, et plus précisément au monde du spectacle (théâtre, cinéma...).

Les causes de l'incendie du Picadero, prétendument accidentel, n'ont toujours pas été élucidées à ce jour de manière officielle, mais il est de notoriété publique qu'il s'agissait d'une action fomentée par les Forces armées. Certains membres de *Teatro Abierto* avancent que l'opération a été effectuée par la Marine :

¹⁹³ Entretien avec Martha Bianchi, actrice, mardi 16 mars 2010

Un pompier m'a dit qu'on avait retrouvé ce qu'il restait de la bombe sur le plateau. C'est donc là qu'elle avait été déposée. Et cette bombe c'était le genre de celles que la Marine utilisait. Moi je n'y connais pas grand-chose en explosifs, mais bon, il paraîtrait qu'il y a comme des marques, des signes, particuliers, et la Marine utilisait ce type de bombe. L'armée a validé la thèse du court-circuit électrique, et a enquêté dans ce sens pour faire bonne figure. Mais les électriciens coupaient systématiquement le courant après les représentations... De toute façon, c'est clair pour tout le monde cette histoire. Après, bien sûr, il nous manquera toujours les détails...

Certains acteurs ont émis l'hypothèse que Teatro Abierto comptait des membres infiltrés, notamment parmi les techniciens. Qu'en pensez-vous ?

Non, moi je ne crois pas. Franchement je ne crois pas, et j'en suis même sûr. Un jour ils ont arrêté un technicien qui est resté plusieurs jours au poste, pour l'interroger. Ils avaient l'air très fiers de lui dire qu'ils étaient au courant de toutes nos activités, mais le problème, c'est que dès qu'ils sortaient un nom, celui-ci était faux... Donc s'ils étaient renseignés, je peux vous dire qu'ils l'étaient très mal ! Et en plus comment expliquez-vous, s'ils étaient renseignés, qu'ils aient agi avec deux semaines de retard sur notre planning ? Selon moi c'était quand même plus simple d'intervenir avant, plutôt que de se mettre une bonne partie de l'opinion à dos, non ?¹⁹⁴

L'incendie achève de donner sa couleur politique à *Teatro Abierto*. Avec la violence de la répression, l'événement théâtral devient, véritablement, artistico-politique. Mais si la mobilisation collective doit être repensée de manière groupale, elle l'est aussi individuellement, car c'est la peur qui resurgit :

Quand on m'a appelé pour me dire que le Picadero brûlait, j'étais couché et je dormais. Quand j'ai appris la nouvelle, j'étais sous un tel choc, je ne pouvais pas le croire... Je me suis couché, à côté du lit, sur le sol, et je suis resté en position fœtale jusqu'au lendemain matin. Jusqu'à midi je crois. Je ne pouvais plus bouger. Ma femme me disait : « Manolo, Manolo, il faut réagir. » Mais je ne pouvais pas. J'étais paralysé par la peur.¹⁹⁵

Bon alors c'est vrai qu'après l'incendie, ce n'était plus pareil. Ce n'est pas qu'il y a eu une baisse de l'enthousiasme, non, ce n'est pas ça. Mais on a pris conscience que les militaires pouvaient s'en prendre à nous, physiquement. C'était comme un avertissement sinistre, une menace qui planait sur nous. Et c'est vrai que là, on a eu peur.¹⁹⁶

L'émotion est grande, que ce soit pour les membres, pour les gens du milieu théâtral et artistique de manière plus générale, mais également dans la presse. La plupart des journaux consacrent une double page à l'événement, et seule *La Razón*, journal qui appuie officiellement la dictature, n'écrit qu'un entrefilet sur l'incendie d'un théâtre à Buenos Aires : « *Investigan la causa del incendio que destruyó un teatro céntrico* ». Et cet article, contrairement aux autres, est dépourvu de photographies. *La Nación*, *La Prensa* et *Clarín*, par

¹⁹⁴ Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

¹⁹⁵ Entretien avec Manuel Callau, acteur, jeudi 18 mars 2010

¹⁹⁶ Entretien avec Beatriz Matar, actrice, jeudi 11 mars 2010

contre, octroient à l'événement la place qui lui revient, avec de longs articles commentés, agrémentés des images du désastre et d'extraits d'interviews des membres.

Néanmoins, les membres décident de poursuivre la mobilisation, qui trouve même un nouveau souffle après la répression. Le lendemain de l'incendie, de nombreux membres se réunissent à Argentores, où, pendant plus de cinq heures, ils débattent à propos de la suite des événements. Trois décisions essentielles sont prises, qui seront soumises à l'approbation des autres membres lors d'une gigantesque conférence de presse : le fait que les représentations doivent continuer ; la reconstruction du Théâtre du Picadero ; la mise en place d'une commission directive structurée qui veillera dorénavant à la mise en place et à l'application des décisions prises. Osvaldo Dragun convoque une assemblée extraordinaire au Théâtre Lassalle, où, pour la première fois depuis le début du mouvement, tous les membres sont présents. La presse est également là, comme les intellectuels argentins célèbres qui appuient le phénomène, tels qu'Ernesto Sabato. Jorge Luis Borges envoie quant à lui un télégramme de soutien qui est lu pendant la réunion. Au total, ce sont plus de 1 000 personnes qui assistent à cette assemblée cruciale au cours de laquelle les membres doivent décider de la poursuite ou de l'arrêt de *Teatro Abierto*. Mais rapidement les artistes décident de continuer.

Dix-sept salles de spectacles proposent leurs services à *Teatro Abierto* pour reprendre les spectacles. Finalement, c'est le théâtre Tabaris qui a été retenu, dans un nouveau geste de défi envers le régime, mais également dans un souci de sécurité :

Vous savez le théâtre Tabaris, c'était un théâtre de revues, avec des femmes dénudées et tout. Il y a des mauvaises langues qui disent que c'était même un théâtre de putes. Donc c'était un lieu qui avait cette réputation là, et qui, en plus, faisait partie du circuit commercial de la ville, circuit dont nous nous étions exclus. Choisir le Tabaris, c'était faire un double pied de nez aux militaires. C'était un vrai défi. C'était leur dire, non seulement on continue, mais en plus on continue dans un théâtre décadent. Bon, il faut vous dire aussi qu'on n'était pas complètement idiots... On choisissait le Tabaris parce que c'était central, en plein sur la calle Corrientes, et qu'on s'est dit qu'ils auraient plus de mal pour nous remettre une bombe. Il y a tellement de passage calle Corrientes... C'était plus sûr et plus visible.¹⁹⁷

Ah, je me souviens encore parfaitement du propriétaire du Tabaris. Avec un nom extraordinaire : Carlos d'Artagnan Petit. C'était vraiment un homme de théâtre, un homme qui avait le sens du spectacle. Vous avez dû en croiser, vous voyez ce que je veux dire. Il avait un flair, ce type ! Et il a flairé avec nous le coup, non pas financier, car on continuait avec le principe des entrées bon marché, mais le coup populaire, le coup historique [il rit.] ! Je me souviens d'une anecdote que je trouve encore très drôle. Il fallait trouver quelqu'un pour signer le contrat pour la salle, ce devait être un membre désigné par Teatro Abierto, on n'allait pas signer à plus de deux cents ! Alors on a choisi Brandoni. Je l'ai accompagné pour signer et

¹⁹⁷ Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

Petit lui disait : « N'oubliez surtout pas de signer cette page-là, c'est celle de l'assurance, parce que s'ils vous remettent une bombe ! ». ¹⁹⁸

Les représentations peuvent alors reprendre le 17 août 1981. Involontairement, les militaires, en incendiant le Picadero, ont fait la publicité de *Teatro Abierto*.

3. Succès définitif de la mobilisation collective

L'incendie a deux conséquences sur la mobilisation collective qui n'avaient pas été prévus par les militaires. Il oblige les membres à une meilleure organisation, et il consacre la popularité du phénomène *Teatro Abierto* à Buenos Aires : désormais, les portègues font tous les soirs une queue de cinq cents mètres pour obtenir une place de spectacle.

Tout d'abord, la répression incite les membres à la ***professionnalisation de la mobilisation*** :

La commission directive, on l'a mise en place après l'incendie, qui a fonctionné comme un déclic pour nous. C'est comme si on s'était dit, tout d'un coup, là, ça devient sérieux. Avant pour moi c'était une organisation artistique, un brin anarchiste, ce n'était pas un mouvement structuré. On a donc procédé à une réorganisation interne, en choisissant trois membres pour représenter chaque profession. Donc trois auteurs, trois acteurs, et trois metteurs en scène. A cela on a ajouté un scénographe et un journaliste je crois. ¹⁹⁹

Cette professionnalisation s'accompagne d'un engouement décuplé pour la mobilisation de la part du public, qui fait preuve d'une ferveur sans pareille. Le Théâtre du Picadero comptait environ 300 sièges, et toutes les places étaient vendues. Or le Tabaris a une capacité de 700 places : ce sont donc 400 places supplémentaires qui sont mises en vente chaque jour. C'est pour obtenir ces places que les gens font la queue tous les jours sur 500 mètres. En tout, ce sont environ 30 000 personnes qui ont assisté à *Teatro Abierto*.

Nous rejoignons donc Karen Rasler²⁰⁰ qui constate que la répression stimule la mobilisation dans son analyse du cas iranien. Une des critiques souvent adressées à cet article est la non prise en compte de la temporalité du régime : en effet, Karen Rasler, en étudiant le régime du Shah, choisit un cas de fin de régime. Or, *Teatro Abierto* n'a pas lieu à la fin de la

¹⁹⁸ Entretien avec Roberto Cossa, dramaturge, lundi 1^{er} mars 2010

¹⁹⁹ Entretien avec Manuel Callau, acteur, jeudi 18 mars 2010

²⁰⁰ Karen Rasler, "Concessions, Repression and Political Protest in the Iranian Revolution", *American Sociological Review*, 1996, vol. 61

dictature (1982-1983), mais lors d'un moment critique pour les militaires, celui du début de la délégitimation du régime. Comme nous l'avons vu, une telle mobilisation est liée au contexte et à la structure d'opportunité politique, et il eût été très difficile d'envisager une telle mobilisation artistique avant 1981. Bien des membres ont mentionné la diminution de la répression armée comme condition de possibilité de *Teatro Abierto*. Il semble donc logique que ce type de mobilisation apparaisse en fin de régime ou en période de fragilisation du régime, et cette périodisation ne nous semble pas être contradictoire avec une stimulation de la mobilisation par la répression.

La répression s'avère donc être un échec pour les militaires, qui ne font que stimuler davantage la mobilisation, et qui permettent sa professionnalisation. En effet, d'une organisation ludique, *Teatro Abierto* passe à une organisation structurée. En outre, le public, qui s'était déjà agrégé à la mobilisation grâce à la médiation des émotions éprouvées, soutient la manifestation avec d'autant plus de ferveur après l'incendie. *Teatro Abierto* est donc un succès en termes de mobilisation collective. Mais il convient de se demander, à présent, quels moyens précis ont été utilisés par *Teatro Abierto* pour contester le régime avec une telle force. La mobilisation puise dans le théâtre pour protester, mais encore faut-il savoir quels signes théâtraux particuliers les artistes mettent en avant pour délivrer, en filigrane, un discours politique de dénonciation et de protestation.

Les mobilisations collectives, selon Charles Tilly, puisent dans un répertoire déjà constitué pour mener à bien leur action. *Teatro Abierto* étant une mobilisation artistique de professionnels du spectacle, il convient de se demander quels sont les moyens créatifs mis en place pour contester. Le répertoire de *Teatro Abierto* est particulièrement innovant : la contestation ne se situe pas dans des manifestations autour du fait théâtral, comme ce peut être le cas pour les intermittents du spectacle en France, qui créent des événements artistiques au cours d'une célébration ou d'un festival préexistant à la mobilisation, mais elle se situe dans le fait théâtral lui-même. Dès lors, plusieurs questions s'imposent à nous : quels signes théâtraux peuvent être contestataires en régime autoritaire ? Sont-ils contestataires en soi ou le deviennent-ils de par le contexte ? En un mot, comment contester avec le théâtre, qui plus est, en régime autoritaire ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, nous avons choisi de procéder par étapes. Nous nous demanderons tout d'abord si l'écriture dramaturgique a des caractéristiques en régime autoritaire, et si oui, lesquelles. Puis, nous essaierons d'analyser le lien entre dramaturgie et mise en scène autour d'un même thème : la représentation de la réalité argentine, en nous concentrant sur les effets que la manifestation désire susciter chez le spectateur. Enfin, nous étudierons plus précisément les signes théâtraux qui deviennent contestataires en régime autoritaire.

A) Ecrire une œuvre politique en régime autoritaire

1. L'usage généralisé de la métaphore

Les dramaturges qui continuent d'écrire en régime autoritaire doivent composer avec la censure établie par la dictature. Comme nous l'avons dit, cette censure peut se manifester de quatre manières différentes dès lors qu'elle concerne le théâtre : la censure ex-post, l'autocensure, la paracensure et l'établissement de listes noires.

Aussi les auteurs se doivent-ils d'adapter leur écriture, consciemment ou non, à ce contexte particulier. Comme le remarque Roberto Cossa, il est très difficile de savoir et de

mesurer à quel point les auteurs se sont autocensurés : ont-ils choisi délibérément de ne pas aborder certains thèmes par peur de la répression, ou choisissaient-ils des thèmes plus légers parce qu'ils n'éprouvaient pas le besoin d'évoquer des sujets que la dictature eût pu censurer ? Chaque auteur est unique, et son cas l'est aussi. Il n'est pas en notre pouvoir de mesurer le degré d'autocensure des dramaturges, et même eux le conçoivent avec difficulté. En revanche, nous pouvons dégager une tendance générale dans la création, de 1976 à 1983, et ce, grâce aux archives de presse et aux entretiens.

Pour éviter la répression, mais pour continuer à écrire, il faut trouver des solutions. Certaines sont pratiques et concernent davantage la paracensure que l'autocensure : d'aucuns empruntent, par exemple, des pseudonymes, pour pouvoir travailler à la télévision. C'est le cas d'Oswaldo Dragun²⁰¹. Mais d'autres subterfuges relèvent directement de l'écriture : il s'agit de trouver des figures de styles qui permettent d'évoquer la réalité du régime sans attaquer celui-ci frontalement. La rhétorique en fournit de nombreuses. Certaines atténuent la réalité : ce sont les litotes et autres euphémismes. D'autres la désignent grâce à un déplacement du signe qui ne fait que la souligner : c'est le cas de la comparaison et de la métaphore. C'est cette dernière figure de style qui aura les faveurs des dramaturges qui écrivent sous la dictature.

Reprenons la définition originelle d'Aristote dans *La Poétique* : « *La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger.* »²⁰² Fontanier, dans son *Traité général des figures de discours autres que les tropes*²⁰³, reprend aussi cette notion. Il précise que les métaphores « *consistent à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie* ». Ainsi il explicite la définition d'Aristote : « *On transporte, pour ainsi dire, un mot d'une idée à laquelle il est affecté, à une autre idée dont il est propre à faire ressortir la ressemblance avec la première.* »²⁰⁴

La métaphore revient à un raisonnement par analogie qui passe sous silence deux éléments primordiaux : les sèmes communs aux deux pôles de l'image ; et l'outil même de

²⁰¹ Entretien avec Ingrid Pelicori, actrice, mercredi 10 février 2010

²⁰² Aristote, *Poétique*, 1457 b, Le Livre de Poche, Paris, 2000

²⁰³ Pierre Fontanier, *Traité général des figures de discours autres que les tropes*, 1827, in *Les Figures du discours*, préface de Gérard Genette, Flammarion, Paris, 1996

²⁰⁴ *Dictionnaire de poétique*, Michèle Aquien, Le Livre de Poche, Paris, 2003

l'analogie, qui est exprimé dans la comparaison²⁰⁵. Pour pouvoir être comprise, une métaphore se fonde donc sur une *connivence* entre le locuteur et l'interlocuteur, car tous deux doivent partager les mêmes codes culturels et linguistiques pour que la figure de style reste efficiente et intelligible.

Pourquoi cette figure de style est-elle choisie par les dramaturges en régime autoritaire ? La métaphore a plusieurs fonctions. Nous en retiendrons principalement deux : une fonction poétique, et une fonction argumentative. Pour Michel Meyer, dans son *Principia Rhetorica : Théorie générale de l'argumentation*, ce trope a en outre un pouvoir de symbolisation tout à fait unique, qui nous semble être un premier élément de réponse :

La métaphore exprime ainsi *l'énigmatique* : *ce qu'elle dit ne peut être pris au pied de la lettre. Elle est une façon de dire le problématique au sein du champ propositionnel*. Elle se situe à mi-chemin entre l'ancien, qui n'a plus à être énoncé puisque connu, et le nouveau, qui est irréductible aux données dont on dispose, puisque nouveau. Bref, la métaphore négocie l'intelligibilité des situations et des émotions nouvelles par rapport aux anciennes, dont elle modifie le sens tout en le préservant: et c'est cette dualité que l'on retrouve dans les expressions métaphoriques²⁰⁶.

La métaphore est donc la figure de l'ambiguïté, ce qui permet aux dramaturges d'énoncer un discours sans avoir la responsabilité de son (ou de ses) sens caché(s). L'on comprend mieux la raison pour laquelle elle se diffuse d'autant plus dans les pratiques littéraires à partir de 1976. En outre, la métaphore, en déplaçant le sens initial, tend à le souligner : elle est destinée à amplifier le discours. Elle est donc parfaitement indiquée pour qui veut dénoncer.

Elle est utilisée par les écrivains, les cinéastes et les dramaturges bien avant *Teatro Abierto*, mais ce phénomène reste la plus grande concentration de spectacles métaphoriques sous le Proceso. Par exemple, le film d'Adolfo Aristarain, *Tiempo de Revancha*, sorti en 1981, contient plusieurs métaphores qui toutes évoquent la dictature. Dans ce film, Federico Luppi joue le rôle d'un ancien syndicaliste qui décide avec un autre mineur de provoquer une explosion sur le gisement d'une entreprise multinationale pour pouvoir toucher une indemnisation. Mais le plan échoue. Son ami perd la vie tandis qu'une aphasie momentanée s'empare de lui. L'entreprise multinationale soupçonne l'intentionnalité de l'accident et une lutte s'engage alors entre les deux parties. L'affrontement entre un homme et une

²⁰⁵ Michèle Aquien, op. cit., p. 178

²⁰⁶ Michel Meyer, *Principia Rhetorica*, Fayard, Paris, 2008

multinationale n'est pas sans rappeler quelle pourrait être une résistance face à un régime aussi organisé et puissant que l'est le *Proceso*. En outre, la perte de la parole, la surveillance dont fait l'objet l'ex-syndicaliste, puis l'automutilation finale sont des allusions directes à la répression du régime...

Les artistes eux-mêmes ont conscience de ce choix esthétique propre à cette période, qui le commentent dans la presse nationale ou dans leur correspondance privée. Voici un extrait d'une lettre de l'écrivain Julio Ardiles Gray :

J'ai terminé le cycle des *Amis lointains*. [...] C'est une espèce de variations sur le mythe d'Orphée et d'Eurydice, mais en même temps une métaphore sur ceux qui ont disparu dernièrement, et sur les recherches entreprises par leur famille. Comme vous le verrez, un roman d'amour, mais au fonds autre chose que l'on ne peut dire qu'avec des signes. J'ai commencé une pièce, ou plutôt les notes pour une pièce sur la lutte pour l'identité idéologique [...] Au dix-huitième siècle, à Tucuman, un médecin avoue de manière surprenante aux autorités qu'il pratique la religion juive. Procès et bûcher. Jamais on n'a su pourquoi il l'a fait. Je me saisis du mystère et je le traite comme une récupération de l'identité idéologique, l'être différent qui préfère mourir plutôt que de vivre en mentant. Je crois que cette pièce pourra se jouer à Buenos Aires. Les gens apprennent à lire les métaphores²⁰⁷.

Nous retrouvons ici les caractéristiques que nous avons énoncées. La métaphore est bien un déplacement pour désigner une réalité sombre et dérangeante (les disparus), qui contribue à souligner ladite réalité. Ce déplacement peut être historique : le dramaturge choisit une anecdote du dix-huitième siècle pour évoquer l'absence de droit à la différence de pensée sous le *Proceso*. En outre, la métaphore doit, pour être effective, compter sur la complicité entre l'auteur et le public, qui a pour mission d'interpréter la pièce s'il veut en saisir toute la substance : « *Les gens apprennent à lire les métaphores.* » Dès lors, nous pouvons identifier un autre élément propre à la création en régime autoritaire : le **travail herméneutique du public**. Le message politique se construit dans l'interaction constante entre l'auteur, l'œuvre et le spectateur (ou le lecteur), qui, finalement, participe tout autant à la création, puisque c'est lui qui lui donne sens.

C'est sur cet aspect qu'insiste le metteur en scène Laura Yusem dans un entretien accordé à *Clarín*, en mettant en garde contre l'éventuel ravissement du sens auquel peut entraîner l'excès de métaphores :

²⁰⁷ Lettre personnelle de Julio Ardiles Gray, citée dans Avellaneda, op. cit, p. 180

Le risque que nous vivons est total, permanent. En outre nous ne savons jamais quand nous avons atteint la limite de ce qui est permis. Nous travaillons avec la crainte de l'autocensure ; et par conséquent nous nous appauvrissons. Nous utilisons des métaphores qui sont de plus en plus subtiles, plus raffinées et plus inutiles²⁰⁸.

Le jugement de Laura Yusem semble sans appel : « *Nous nous appauvrissons* ». Mais il faut plutôt le comprendre comme une dénonciation de la censure que comme un refus des subterfuges utilisés par les artistes pour contourner cette dernière.

La censure oblige donc les écrivains à l'autocensure mais également à l'emploi d'une figure de style particulière, la métaphore. Comment est-elle utilisée par les dramaturges de *Teatro Abierto* ?

2. La métaphore dans *Teatro Abierto*

Si toutes les pièces de *Teatro Abierto* utilisent la métaphore pour pouvoir évoquer la réalité argentine de la dictature, il est néanmoins à noter qu'elles le font toutes différemment, la métaphore étant l'architecture générale sur laquelle repose la pièce. Il convient donc de se demander de manière plus précise quelle est la nature exacte des déplacements qu'effectuent les dramaturges. Si d'aucuns choisissent de multiplier les symboles dans leur œuvre, d'autres préfèrent, par exemple, un déplacement spatio-temporel qui désigne de manière implicite le *Proceso*.

Pièce	Nature du déplacement utilisé	Contenu politique évoqué
<i>Papa Querido</i>	Abstraction simple	Attentisme des Argentins
<i>Gris de Ausencia</i>	Intertextualité	Exil
<i>El que me toca es un chanco</i>	Symbole	Disparitions et division de la nation
<i>Mi Obelisco y yo</i>	Abstraction complexe	Servitude et histoire de l'Argentine

²⁰⁸ « Teatro Argentino: opina Laura Yusem », *Clarín*, 22 juillet 1981

<i>For export</i>	Déplacement spatio-temporel	Violence et conflits entre les peuples
<i>El 16 de octubre</i>	Intertextualité	Rôle de la nation
<i>Decir si</i>	Abstraction complexe	Répression et torture
<i>Cositas mias</i>	Abstraction complexe	Société de consommation
<i>El Acompañamiento</i>	Abstraction simple	Attentisme des Argentins
<i>Criatura</i>	Abstraction complexe	Répression et torture
<i>Lejana Tierra prometida</i>	Déplacement spatio-temporel	Mères de la Place de Mai
<i>La Cortina de abalorios</i>	Déplacement spatio-temporel	Servitude et histoire de l'Argentine
<i>Lobos estas?</i>	Abstraction complexe	Répression
<i>La Oca</i>	Symboles	Répression et torture
<i>Tercero incluido</i>	Cliché	Guerre
<i>Coronacion</i>	Structure dramaturgique policière	Fascisme
<i>Chau Rubia</i>	Personnification	Nostalgie du péronisme
<i>Desconcierto</i>	Personnification	Censure
<i>El Nuevo mundo</i>	Déplacement spatio-temporel	Corruption
<i>Trabajo pesado</i>	Intertextualité	Répression et torture

Elaboration propre

Aucun lien direct ne peut être établi entre la nature du déplacement choisi pour la métaphore et le contenu politique évoqué. Bien au contraire, ce qui frappe, c'est la variété des ressources stylistiques mobilisées par les écrivains, et la variété des thématiques évoquées. Nous ne revenons pas sur ce dernier point, car il a déjà été analysé. Nous nous concentrerons ici sur la nature des déplacements, qui nous semble apporter un élément de réponse sur le mode d'écriture en régime autoritaire.

Les déplacements peuvent être de plusieurs ordres : intertextualité ; symbole ; abstraction ; déplacement spatio-temporel ; cliché ; personnification ; structure dramatique particulière. Tous visent à dévoiler un sens primordial au spectateur, que le déplacement ne fait que souligner. Il s'agirait, pour le dramaturge, de cacher pour mieux voir et pour mieux montrer.

L'intertextualité consiste à évoquer en filigrane de sa création une autre œuvre littéraire. Un jeu d'échos se produit alors, qui peut toucher au sublime (cas de *Gris de Ausencia*) ou à la profanation (cas du *16 de Octubre*). *Gris de Ausencia* dialogue avec un classique de la dramaturgie argentine, *Babilonia*, d'Armando Discepolo. L'œuvre de Discepolo abordait le thème de l'immigration argentine et parachevait ainsi le genre dramaturgique naissant en Argentine, le grotesque. Roberto Cossa utilise la même armature, celle du grotesque, mais pour évoquer à présent l'émigration de l'Argentine vers l'Europe. La pièce d'Elio Gallipoli, *El 16 de Octubre* parodie quant à elle une légende biblique, celle d'Abel et Cain, présentant une entente cordiale et même affectueuse entre les deux frères. Ces deux pièces semblent donc a priori préférer à l'évocation de la réalité crue un travail de réadaptation littéraire. Mais il n'en est rien, car l'intertextualité permet en fait d'aborder la réalité grâce à un autre prisme qui ne fait que la mettre en lumière. Ainsi, le thème de l'exil est au centre des textes de Discepolo et de Cossa et l'intertextualité souligne d'autant plus la distance historique entre deux époques, l'une, enchantée, où tout était à construire, et l'autre, désabusée, où les Argentins ont fui leur pays.

Le symbole est également une technique qui permet de pointer des éléments tragiques grâce à un déplacement. Ainsi, dans *El que me toca es un chancho*, la famille qui s'entredéchire symbolise la division de la nation. Le symbole est l'essence même de la pièce : c'est le thème que la pièce aborde qui est symbolique. Au contraire, dans *La Oca*, ce sont des accessoires scéniques qui sont utilisés comme tels. Dans cette pièce, deux couples se retrouvent chaque soir pour que les hommes puissent jouer au jeu de l'oie. Le dé est lancé par leur bonne, Marieta, qui symbolise la nation argentine. Le dé symbolise quant à lui l'Histoire. Le symbole peut donc être textuel (cas de *El que me toca es un chancho*), ou scénique (cas de *La Oca*).

L'on peut distinguer deux sortes d'abstraction. L'abstraction complexe détache la situation scénique de tout ancrage spatio-temporel connu pour le spectateur, qui perd alors

tous ses repères et est introduit dans un monde onirique qui semble, a priori, dénué de toutes connotations réalistes. C'est le cas de *Mi Obeslito y yo*, *Cositas mias*, *Criatura*, *Lobo estas?*. Ces pièces peuvent être rapprochées, dans une certaine mesure, du théâtre symboliste²⁰⁹. L'abstraction simple, quant à elle, ne fait simplement aucune référence concrète et précise au contexte historique et social vécu par les personnages, mais ne cesse de faire allusion à la dictature. C'est le cas de *Papa querido* et d'*El Acompañamiento*, pièces qui traitent toutes deux de l'attentisme des Argentins à l'aide de personnages qui vivent des situations dramatiques qui, a priori, n'ont rien à voir avec la dictature.

Le déplacement spatio-temporel est une technique largement utilisée par *Teatro Abierto*. Ainsi, les Mères de la Place de Mai deviennent, dans *Lejana Tierra prometida*, celles qui ont perdu leur fils à la bataille de Pavon, au dix-neuvième siècle. Et le temps et l'espace dans lequel se déplacent les trois personnages en quête de la terre promise sont abstraits :

Alors évidemment, vous l'aurez compris, les trois mères qui recherchent les cadavres de leur fils représentent les Mères de la Place de Mai. Je dois vous dire que moi j'ai beaucoup d'admiration pour les Mères. Il n'y a pas de mots assez forts pour qualifier ces femmes et l'action de ces femmes. Je suis un incondtionnel. Quand j'ai su que *Teatro Abierto* allait se faire et que je participais, j'ai immédiatement voulu écrire sur elles. La pièce toute entière en fait n'est qu'un prétexte pour aborder ce thème. Pour moi, les Mères, c'est le nœud de la pièce, même si, bien sûr, l'attitude d'Oswaldo, d'Ana et de Gerardo est, elle aussi, importante. [...] Je ne pouvais pas parler d'elles frontalement, ça n'était pas permis, ça ne se pouvait pas. Alors j'ai choisi la bataille de Pavon, parce que pour moi c'est une bataille très mystérieuse.²¹⁰[...]

Vous avez remarqué une chose, je suppose. Les Mères sont sur scène depuis le début du spectacle, mais elles n'apparaissent à Ana, Gerardo et Oswaldo qu'au moment où Ana se frappe le ventre, se meurtrit le ventre, en disant qu'elle ne veut pas de son enfant. C'est au moment où la maternité et la vie d'un enfant sont menacées que mes Mères apparaissent à la vue de tous. Pour moi, ce passage est le plus fort, le plus intense dans mon œuvre²¹¹.

De même, *La Cortina de abalorios* évoque la corruption argentine sous la dictature grâce à la médiation d'une maison close du dix-neuvième siècle. C'est aussi le cas d'*El Nuevo mundo*, qui traite de la même thématique en présentant les méfaits du Marquis de Sade sur le

²⁰⁹ Le théâtre symboliste s'est développé au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle en France, dans un mouvement de réaction idéaliste à la fois contre le drame bourgeois et contre le théâtre naturaliste d'André Antoine. Issu de la poésie symboliste, il entend rompre avec la « pièce bien faite », devenue un modèle d'écriture dominant au XIX^e siècle, et plus généralement avec l'appauvrissement de l'art dramatique français que fustigeait déjà Antoine.

²¹⁰ La bataille de Pavon, en 1861, est l'une des plus importantes de l'histoire argentine. Elle opposait Bartolome Mitre à Justo José de Urquiza, qui avait mis en place en 1853 la Constitution argentine avec un régime fédéral. Mitre fut vainqueur dans cette bataille car Urquiza se retira, mystérieusement, presque sans combattre. Bartolome Mitre fut Président de la Nation argentine de 1862 à 1868.

²¹¹ Entretien avec Ricardo Halac, dramaturge, lundi 8 février 2010

continent latino-américain, méfaits non seulement acceptés mais encore encouragés par la société.

D'autres pièces utilisent d'autres déplacements de manière plus personnelle et moins systématique. Eduardo Pavlovsky, dans *Tercero incluido*, reprend un cliché du théâtre de boulevard : la dispute conjugale au lit, pour dénoncer la violence mortifère du régime. Victor Pronzato, dans *Chau Rubia*, choisit de personnifier le péronisme sous les traits de Marilyn Monroe, icône des années cinquante et soixante, qui fait fantasmer la jeune génération des années 1970 et 1980. Enfin, Roberto Perinelli choisit de travailler sur la structure même de la pièce dans *Coronacion*, en traitant du fascisme à l'aide d'une dramaturgie qui s'apparente à la résolution d'une énigme policière :

Je suis très influencé dans mon travail par les genres populaires, et là, ce qui m'intéressait, c'était d'écrire une sorte de roman policier. Donc, dans ma pièce, il y a trois femmes pleines de mystère. On ne sait pas si la fille de Carmen est vraiment débile mentale ou si elle joue un rôle pendant toute la pièce. Et surtout on ne sait pas qui est le mari de l'une et l'amant de l'autre, jusqu'à ce qu'on découvre que c'est une seule et même personne qui trompe en fait les deux femmes. Et le spectateur doit être obsédé par cette question et par sa réponse : est-ce que le mari de Carmen est aussi l'amant d'Olga ? Mais tout ça, c'est la structure, c'est du divertissement à l'état pur. Ce que je voulais traiter, grâce à ça, c'était le fascisme.

Et alors justement je me suis posé la question en lisant la pièce, parce que je n'arrivais pas trop à voir pour qui vous preniez parti. La fasciste c'est bien Carmen ?

Oui, oui, la fasciste c'est Carmen. C'est la plus fasciste des trois, mais je voulais laisser une ambiguïté. Ce n'était pas un rôle facile, c'est une partition très antipathique, et l'actrice s'en est très bien sortie, même si ça a été très difficile pour elle de jouer ça. [...] Vous savez je veux toujours que chacun puisse mettre ce qu'il veut derrière une pièce. C'est laissé à l'imagination du spectateur et le texte m'échappe. C'est la loi. Et même l'analyse de Giella, qui voit dans cette pièce une dénonciation de la domination de la classe supérieure sur la classe moyenne, je la trouve bien²¹².

Teatro Abierto peut être considéré comme une mobilisation collective dont le premier répertoire d'action pour dénoncer la dictature est la métaphore, utilisée par les dramaturges. Si ceux-ci se servent d'une figure de style ancienne, le contexte du régime autoritaire les oblige à la réactualiser et à la réinventer grâce à des déplacements de sens variés et multiples qui ne font que mettre davantage en lumière les dérives des Forces armées. Il faut à présent se demander quels signes théâtraux permettent de dénoncer la réalité argentine, en articulant des

²¹² Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

considérations dramaturgiques avec d'autres, plus esthétiques, qui relèvent de la mise en scène.

B] Représenter la réalité argentine : de la contestation à la dénonciation

Teatro Abierto conteste à la fois la censure théâtrale mise en place par le régime militaire et le régime lui-même en montrant sur scène la réalité argentine, c'est-à-dire ce que vivent les Argentins au quotidien sous la dictature. Différentes thématiques sont abordées, qui sont passées sous silence par les Forces armées ainsi que par les médias : les disparitions, la torture, la violence de la répression, mais aussi l'attente des Argentins. Ainsi, la contestation devient dénonciation. Nous nous demanderons ici quels sont les moyens théâtraux utilisés pour évoquer cette sombre réalité, en concentrant nos efforts sur trois caractéristiques principales : le réalisme théâtral ; le comique ; la mise en scène de la violence.

1. Nouvelle signification du théâtre de la quotidienneté en régime autoritaire

Plusieurs pièces du corpus de *Teatro Abierto* appartiennent au courant du réalisme, en opposition avec celles qui relèvent de l'absurde, selon la dichotomie propre au théâtre argentin. Il nous semble que cette catégorie n'a pas la même signification selon la période politique étudiée et selon le régime, car elle ne produit pas les mêmes effets chez le public. Notre hypothèse est que le théâtre réaliste de *Teatro Abierto* se pare d'une signification beaucoup plus importante car beaucoup plus traumatique pour le public. Ces pièces ne se contentent pas d'évoquer des problèmes contemporains aux Argentins : elles représentent ces derniers sur scène et les renvoient à leurs souffrances et à leurs responsabilités. Jouer une pièce réaliste en période de régime autoritaire consisterait donc à tendre un miroir au public et à refléter ses attitudes et ses préoccupations afin de le responsabiliser.

Les pièces que nous allons considérer dans cette réflexion sur le théâtre réaliste sont les suivantes : *Papa querido*, *Gris de Ausencia*, *El que me toca es un chancho*, *El Acompañamiento*, *Coronacion*. Mais nous nous devons, dans un premier temps, de définir ce qu'est le théâtre réaliste en Argentine. Ces pièces ne sont en effet pas naturalistes au sens que

le metteur en scène Antoine donnait à ce terme en France à la fin du XIX^{ème} siècle²¹³. Elles appartiennent à un genre propre à l'Argentine, *le grotesque*, et le metteur en scène choisit *le réalisme comme esthétique*. Nous essaierons donc de toujours articuler des considérations dramaturgiques avec des considérations plus esthétiques.

Le grotesque est un genre qui naît en Argentine à la fin du XIX^{ème} siècle, et qui est largement développé au début du XX^{ème} siècle. Il influence encore les dramaturges de la génération qui nous occupe. Les premières pièces grotesques montrent la réalité des immigrants qui viennent d'arriver en Argentine et qui s'entassent dans les *conventillos*, chambres faites de tôles que l'on peut encore voir dans le quartier touristique de La Boca. Ce sont, à leurs débuts, de simples comédies, que le dramaturge Armando Discepolo va teinter d'une certaine noirceur, parvenant à un équilibre toujours fragile entre rire et larmes. En Europe, Luigi Pirandello utilise le même terme pour qualifier ses pièces, qui reflètent la réalité dans une perpétuelle oscillation entre comique et tragique. L'acteur Arturo Bonin, un des premiers enquêtés, définit ainsi ce genre :

Il faut que vous sachiez qu'en Argentine, il y a un genre théâtral très particulier, qui nous est vraiment propre. Je vous le dis parce que beaucoup d'œuvres dans *Teatro Abierto* appartiennent à ce genre. Et ce genre, c'est le grotesque. Si vous voulez, c'est une sorte de naturalisme exacerbé, entre le comique et le tragique. Il y a toujours cette oscillation, cette indétermination. Quelque chose de très triste peut devenir très drôle.

Ca me fait penser à Tchekhov, ce que vous me dites. Vous croyez que je peux prendre Tchekhov comme point de repère pour imaginer ça ?

Si vous voulez, c'est un peu ça, mais alors ce serait du Tchekhov en beaucoup plus exacerbé. Finalement, les personnages du grotesque, ce sont des caricatures, et le théâtre de Tchekhov, ce n'est quand même pas ça... Mais sur cette demi-teinte, oui, vous avez raison...²¹⁴

De grandes lignes thématiques peuvent être dégagées au sein du grotesque : la recherche désespérée de la communication de la part du protagoniste (thème que l'on retrouve dans *El Acompañamiento*) ; la dissolution de la cellule familiale (*Papa querido* ; *El que me toca es un chanchito*) ; le masque social ; des personnages caricaturaux... Des caractéristiques

²¹³ André Antoine crée en 1887 le Théâtre-Libre à Paris, scène où il va mener des expériences de mise en scène véristes, c'est-à-dire au plus près de la nature et de la réalité. Il fera par la même occasion découvrir aux Français des auteurs d'Europe du Nord, dramaturges de la quotidienneté, comme Ibsen et Strindberg. Le naturalisme au théâtre relève de la même esthétique que celle de Zola, père du concept, qui voulait que l'art suive les mêmes lois que la science, et imite au plus près la nature, avec une objectivité parfaite et tous ses aspects, même les plus vulgaires.

²¹⁴ Entretien avec Arturo Bonin, acteur, jeudi 11 février 2010

formelles sont également présentes : la plupart des personnages sont italiens, et s'expriment dans un langage très particulier, appelé *cocoliche* en Argentine. Il s'agit d'un mélange entre des termes espagnols familiers voire vulgaires, des mots italiens, et du *lunfardo* (argot argentin issu de l'italien)²¹⁵. Ce travail sur la langue se retrouve notamment dans *Gris de Ausencia*, où nous sommes plongés dans l'intimité d'une famille italienne émigrante.

Ces pièces sont parentes dans *Teatro Abierto* car elles abordent les problématiques nationales grâce au prisme individuel, et plus spécialement, grâce à celui de l'intimité familiale. Ainsi *Papa querido* nous présente une famille détruite après le décès du père ; *Gris de Ausencia*, une famille bouleversée par l'exil ; *El que me toca es un chancho*, divisée lors d'une fête traditionnellement familiale ; *El Acompañamiento* nous montre un homme rejeté par sa propre famille ; *Coronacion* est une incursion dans un monde exclusivement féminin, dont le père et le mari sont absents.

Mais ces pièces se rapprochent également par ce que nous pourrions nommer un « esprit commun », qui consisterait, précisément, à ne jamais choisir entre le rire et les larmes, bouleversant tous les repères du public. Cet équilibre est atteint notamment grâce aux personnages caricaturaux qui, bien qu'ils vivent des situations pathétiques, ne se départissent jamais de traits humoristiques. Le personnage du grand-père dans *Gris de Ausencia*, joué par Pepe Soriano, est en cela exemplaire. Atteint de la maladie d'Alzheimer ou de démence sénile, il ne cesse de confondre les lieux romains dans lesquels il vit actuellement, et les lieux argentins de son passé. La situation est donc a priori pathétique, mais les dialogues auxquels elle donne lieu sont irrésistibles de drôlerie, car ils soulignent l'incommunicabilité à laquelle se confronte le vieil homme avec les autres membres de la famille :

Grand-père : On allait toujours Piazza Venecchia avec Don Pascual, et on jouait aux cartes sous les arbres. Place Venecchia, sous les arbres. A côté de la maison.

Chilo : C'était le parc Lezama, Papa.

Grand-père : C'est ça ! Le parc Lezama ! Et on regardait le Colisée.²¹⁶

Cet exemple nous donne un aperçu du mélange entre comique et tragique propre au grotesque argentin. De la même manière, dans *El que me toca es un chancho*, la situation de

²¹⁵ Entretien avec Pepe Soriano, acteur, jeudi 25 février 2010

²¹⁶ *Gris de Ausencia*, Roberto Cossa, traduction par nos soins

malaise familial, dû à l'absence d'un des fils récemment sorti de prison et ignoré par ses frères et ses sœurs, est atténuée par les travers que les spectateurs peuvent aussi retrouver dans leur propre famille : la belle-sœur blonde oxygénée vulgaire et stupide ; le frère qui vient d'acheter une belle automobile qui fait toute sa fierté ; les disputes rituelles entre frères et sœurs à propos de l'éducation de leurs propres enfants...

La mise en scène qui soutient ses pièces est réaliste et dépouillée, centrée sur les acteurs et sur leurs performances. Ce choix n'est pas anodin car il renforce d'autant plus l'effet de miroir déformant pour le public voulu par le grotesque. En ne déformant précisément pas, la mise en scène souligne les écarts du texte. L'actrice Elvira Vicario, qui jouait le rôle de la fille dans *Gris de Ausencia*, nous explique quelque peu la méthode de travail du metteur en scène Carlos Gandolfo :

Moi je n'ai pas terminé l'école de théâtre nationale parce que je trouvais l'enseignement trop traditionnel, trop conventionnel. Gandolfo faisait du théâtre plus expérimental, et c'était ce qui m'intéressait. C'est pour ça que j'ai rejoint son cours. A l'école, c'était de la déclamation, des poses, enfin, vous voyez ce que je veux dire... Gandolfo, lui, avait puisé sa méthode chez Stanislavski et chez Strasberg, et Strasberg, dans l'Argentine des années 70, c'était très novateur.

Et concrètement, comment vous faisait-il travailler un rôle, Gandolfo ?

Pour vous donner une idée, Raul Serrano, il se basait sur une méthode très physique dans ses mises en scène, alors que Gandolfo, c'était plus psycho-analytique, avec des exercices très sensoriels. On travaillait aussi beaucoup sur la détente. On travaillait aussi beaucoup sur la dimension personnelle, sur la manière de pénétrer le personnage, de devenir le personnage. Il ne disait jamais aux acteurs où on allait. On cherchait tous ensemble. Voyez, par exemple, ce n'est pas un hasard qu'il ait utilisé Luis Brandoni dans *Gris de Ausencia*. Luis revenait d'exil, et Carlos a pensé que ça allait servir la pièce.

De manière générale, Carlos était très influencé par le réalisme, et donc la visite de Strasberg à Buenos Aires avait été très marquante pour lui²¹⁷. C'était une mise en scène très sobre. Il n'y avait rien sur le plateau, rien à part une table avec ma valise dessus, un énorme tableau en fond de scène avec un paysage champêtre, et un pupitre pour faire les comptes du restaurant. Plus dépouillé ce n'était pas possible je crois²¹⁸.

L'autre metteur en scène évoqué par Elvira Vicario, Raul Serrano, a commis une mise en scène pour *Teatro Abierto*, qui effectivement, se fondait en grande partie sur les performances physiques des acteurs²¹⁹. Au contraire, le travail qu'elle décrit avec Gandolfo fait la part belle à l'intériorité des comédiens. Les deux théoriciens qu'elle cite, Stanislavski et

²¹⁷ En 1970, Lee Strasberg vient à Buenos Aires pour donner une série de conférences sur son travail.

²¹⁸ Entretien avec Elvira Vicario, actrice, mercredi 10 mars 2010

²¹⁹ Nous reviendrons sur ce point dans la dernière partie de ce travail.

Strasberg, ont œuvré pour la recherche de la vérité dans le jeu de l'acteur. Stanislavski peut être considéré comme le père du jeu réaliste, puisqu'il a rompu avec les codes de la déclamation pour proposer une nouvelle vision du métier de comédien au début du XXème siècle²²⁰. Il a notamment mis au jour le concept de situation : le comédien doit identifier simplement la *situation* qu'il doit jouer et l'*action* qu'il doit accomplir. L'émotion recherchée viendra ensuite naturellement en fonction de ce que l'acteur vit sur scène. Ainsi l'acteur qui joue Othello ne doit plus penser : « Je suis en colère et je dois montrer au spectateur que je suis en colère », mais « Ma femme m'a trompé et je dois la tuer ». Lee Strasberg poursuivra aux Etats-Unis des recherches du même ordre et fondera l'*Actors Studio*, qui a formé des générations d'acteurs américains aux codes du jeu réaliste. En outre, il est à noter que Carlos Gandolfo se concentre sur le jeu des comédiens plutôt que sur la scénographie, puisque le décor est presque inexistant dans cette pièce.

Une mise en scène réaliste, qui se concentre sur l'intériorité des acteurs, a sans doute plus d'effets sur le public en régime autoritaire. En effet, ce genre de mise en scène favorise non pas la fuite dans l'imaginaire mais l'identification des spectateurs aux différents personnages de la pièce. Cette identification se trouve renforcée par le travail fait en amont par les comédiens et le metteur en scène sur la psychologie des personnages.

Le public se retrouve donc dans une position particulière : à la fois touché et ému par ce qui se déroule sous ses yeux, il est dans le même temps invité à prendre du recul pour assumer ses responsabilités. C'est par exemple ce phénomène qui est à l'œuvre dans *Papa querido* et *El Acompañamiento*, pièces qui insistent toutes deux sur l'échec des rêves de jeunesse et la nécessité de les mener à bien. Paradoxalement, l'identification, possible grâce à la mise en scène réaliste, amène le public à la réflexion, car le grotesque, avec ses personnages caricaturaux, crée une distance entre la pièce et le public. Ce n'est donc pas seulement l'équilibre entre le rire et les larmes qui est tenu dans ce type de dramaturgie, mais également celui entre identification et distance. C'est sur cette sensible oscillation que travaillent les artistes de *Teatro Abierto* pour provoquer chez le public une prise de conscience.

²²⁰ *La Formation de l'Acteur*, Constantin Stanislavski, introduction de Jean Vilar, Payot, Paris, 1998

2. Usage du comique pour traiter des problématiques contemporaines

Les comédies sont relativement peu nombreuses dans le corpus de *Teatro Abierto*. On en compte seulement cinq sur vingt pièces. Néanmoins, cette affirmation doit être nuancée car certaines pièces, si elles ne sont pas des comédies à proprement parler, ont également des scènes ou des répliques qui provoquent le rire des spectateurs. Celles qui utilisent le rire comme mécanique constante sont les suivantes : *For export* (Patricio Esteve) ; *Cositas mias* (José Garcia Alonso) ; *La Cortina de abalorios* (Ricardo Monti) ; *Tercero incluido* (Eduardo Pavlovski) ; *El nuevo mundo* (Carlos Somigliana).

Au théâtre l'on distingue plusieurs formes de comique. Les auteurs peuvent bien évidemment les faire coexister au sein d'une même pièce pour atteindre leur objectif, faire rire le spectateur, tout en touchant un public plus ou moins large. Nous nous limiterons à la typologie suivante, qui est non exhaustive :

1. **Comique de caractère** : il s'agit de rire des travers et des défauts d'un personnage. Les pièces éponymes de Molière en sont le parangon : *L'Avare*, *Le Misanthrope*, *Le Malade imaginaire*...
2. **Comique de situation** : le comique repose ici sur les événements de la pièce. L'exemple le plus saillant est le théâtre de vaudeville, avec « l'amant dans le placard ».
3. **Comique de mots** : le spectateur rit ici des accents, tournures de phrases et autres particularités stylistiques propres à un ou plusieurs personnages. C'est l'exemple du paysan Pierrot dans *Dom Juan*, de Molière, qui illustre le mieux cette entrée.
4. **Comique de gestes** : longtemps considéré comme le comique le plus populaire, il est néanmoins utilisé par les dramaturges classiques, modernes, contemporains, aussi bien que par les cinéastes du cinéma muet.
5. **Comique de mœurs** : il s'agit de satiriser une époque particulière. *Les Précieuses ridicules* (Molière), constitue un bel exemple²²¹.

Les différentes pièces que nous avons citées utilisent ces ressorts théâtraux traditionnels, mais nous allons essayer de voir comment ils se modifient en fonction du contexte de la dictature, et comment ils sont utilisés pour dénoncer la dictature.

²²¹ *Le Comique, Essai d'interprétation générale*, Jean Emelina, SEDES, 1996

Une des premières caractéristiques commune à ces pièces est la saturation des effets. En effet, toutes réunissent plusieurs types de comique, et deux comportent même les cinq genres différents que nous venons d'énumérer.

	Comique de caractère	Comique de situation	Comique de mots	Comique de gestes	Comique de mœurs
<i>For Export</i>	X	X	X		X
<i>Cositas mias</i>		X		X	X
<i>La Cortina de abalorios</i>	X	X	X	X	X
<i>Tercero incluido</i>		X			X
<i>El Nuevo mundo</i>	X	X	X	X	X

Elaboration propre

Une des premières caractéristiques du comique dans *Teatro Abierto* que nous pouvons identifier est donc cette saturation d'effets qui se concentrent au sein d'une même pièce. Ces catégories sont utilisées pour souligner des travers propres au régime militaire et à la société argentine des années 1970 et 1980. Ainsi, le comique de caractère, dans *For export*, est un ressort du personnage masculin, désagréable avec sa femme, fermé à l'idée d'avoir des contacts avec une population étrangère et seulement préoccupé par les résultats de l'Argentine au Mondial. Un des accessoires de la pièce est un transistor qui lui permet de suivre les matches en direct et qu'il garde collé à l'oreille pendant toute la pièce. C'est l'Argentin issu de la classe moyenne basse que Patricio Esteve caricature ici à plaisir. Le comique de mœurs se concentre lui aussi sur des problématiques contemporaines : conflits frontaliers (*For export*) ; société de consommation (*Cositas mias*) ; corruption (*La Cortina de abalorios* et *El Nuevo mundo*) ; nationalisme (*Tercero incluido*).

A cela, nous pouvons ajouter une particularité qui nous semble propre aux ressources du comique en régime autoritaire : le travail sur l'écart entre le discours et les faits, qui met en relief l'écart entre le discours de la dictature et la réalité que vivent les Argentins. Cet écart est

par exemple très perceptible dans la pièce *El Nuevo mundo*, de Carlos Somigliana, car il se double, en outre, d'un écart entre la fonction des personnages et la réalité de la situation. En effet, les trois personnages symbolisant les institutions de la dictature ou celles qui lui sont liées, le moine, le commissaire et le ministre, montrent leur vrai visage en acceptant la corruption financière puis sexuelle que propose le Marquis de Sade. Ainsi la dichotomie entre la parole et le geste devient-elle un reflet du double discours politique.

Enfin, la dernière caractéristique du comique présent dans *Teatro Abierto* est que celui-ci est extrêmement corporel, notamment dans *La Cortina de abalorios* et dans *El Nuevo mundo*. Il est d'ailleurs à noter que dans notre précédente classification, l'esthétique de la mise en scène de ces deux pièces relevait du théâtre de boulevard. Les attitudes outrées des personnages se mêlent à des scènes aux connotations ouvertement sexuelles qui font de ces pièces de véritables œuvres de théâtre populaire, où le comique de gestes a la part belle.

Nous avons pu identifier trois caractéristiques propres au théâtre contestataire en régime autoritaire : la saturation des effets comiques au sein d'une même pièce ; l'écart entre la parole et le geste, et entre la fonction et l'action, afin de pointer les contradictions du régime ; une prédilection pour le comique de gestes.

3. Montrer la violence, évoquer la torture

Teatro Abierto n'hésite pas à dénoncer les exactions perpétrées par les militaires dans leur « lutte contre la subversion ». Dès le coup d'Etat du 24 mars 1976, les forces armées systématisent les expériences qu'avait mises en place la Triple A sous le gouvernement d'Isabel Perón afin de combattre les groupes de gauche et d'extrême-gauche. C'est alors un Etat terroriste qui est créé, au sens d'Eduardo Duhalde. Le processus de militarisation étatique est caractérisé par Duhalde²²² comme étant la subordination de tous les appareils d'Etat à l'appareil militaire, la projection sur l'ensemble de la société des caractéristiques tant organisationnelles qu'idéologiques propres aux Forces armées, la résolution par voie autoritaire des problèmes liés à l'hégémonie des groupes de pouvoir, surtout quand les structures (partis et syndicats) ne peuvent pas l'assurer. Ce processus a une dernière forme, l'Etat terroriste, qui, pour augmenter son efficacité coercitive, use de la terreur généralisée.

²²²Eduardo Luis Duhalde, *El Estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Ed. Caballito, 1983

Cette terreur est mise en place en Argentine avec les disparitions forcées. Plus de 340 camps de concentration accueillent, dans le pays et dans les Etats voisins, les opposants au régime, qualifiés de « subversifs » par le Général Videla. Est considéré comme subversif « quiconque se dresse contre le mode de vie argentin. » C'est ce que déclare Videla dans une interview accordée à un journaliste étranger. La torture, qui précède la disparition, est un outil fondamental de la dictature. D'une part, elle sert à avoir des renseignements sur l'ennemi, d'autre part, c'est elle qui instaure la terreur généralisée, en produisant un effet multiplicateur au sein des familles et auprès des proches des disparus. Rappelons que cette pratique est directement inspirée d'une circulaire nazie du 4 août 1942 :

« [...] il a été décidé que toutes les personnes qui, en territoire occupé, agiront contre le Reich, seront évacuées vers le Reich. [...] Vu que la finalité du décret est de laisser les parents, les amis et les relations du prisonnier dans l'incertitude quant à son lieu de détention, on ne les autorisera à aucun contact avec l'extérieur. Pour la même raison, il ne pourra pas écrire de lettres ni recevoir de visites ou de paquets. En cas de décès, les parents ne seront pas informés. [...] au cas où des prisonniers tombant sous l'effet du décret en question auraient eu, par erreur, l'occasion de prévenir leurs parents, on leur permettra par la suite de continuer à correspondre avec eux, pour des raisons tactiques. Signé : M. Hoffman »

Les militaires argentins s'inspirent également des méthodes de torture développées par l'Armée française au cours de la guerre d'Algérie²²³. Des témoignages permettent de prendre la mesure de l'horreur endurée par les disparus qui ont été libérés par la suite. Cette libération est dénommée « *blanqueo* » en Argentine. D'aucuns ont participé au procès des militaires en 1985, d'autres ont livré leur récit sous forme écrite. Le camp resté le plus funestement célèbre est celui de l'ESMA (Ecole de Mécanique de l'Armée), situé en plein centre de Buenos Aires. C'est de là que les prisonniers étaient piqués avant d'être jetés, inconscients, du haut d'un avion, dans le Rio de la Plata²²⁴. Si ces sinistres détails n'ont été connus qu'après la chute de la dictature, les Argentins ont bien conscience, notamment grâce à l'action spectaculaire des Mères de la Place de Mai, de ce qui se trame derrière le terme évasif de « lutte contre la subversion ».

Certains dramaturges de *Teatro Abierto* vont, dès lors, s'employer à dénoncer la violence du régime autoritaire. Nous retiendrons le cas le plus saillant de deux œuvres, *La Oca*, de Carlos Pais, et *Decir si*, de Griselda Gambaro, qui, toutes deux, traitent de cette thématique. Néanmoins, elles le font de manière très différente, et l'esthétique de la mise en

²²³ *Les Escadrons de la mort, l'école française*, Marie-Monique Robin, Paris, La Découverte, 2004

²²⁴ Témoignage du capitaine Adolfo Scilingo en 1995 sur les vols de la mort.

scène est radicalement opposée : si l'une est onirique, l'autre est réaliste. Toutes deux visent pourtant à produire le même effet chez le spectateur : un sentiment d'angoisse qui entraîne, si ce n'est une révolte, du moins une conscientisation particulièrement forte du phénomène.

La Oca nous présente deux couples qui se réunissent tous les soirs pour que les hommes puissent jouer au jeu de l'oie. Mais il ne s'agit nullement du jeu de société traditionnel, puisqu'Aquiles et Roque sont eux-mêmes les pions qui se déplacent sur un plateau de jeu géant, le dé étant lancé par la bonne d'Aquiles, Marieta, qui symbolise l'Argentine. Lorsqu'Aquiles ou Roque tombent dans certaines cases, ils se trouvent projetés dans la réalité de la dictature, et connaissent des situations extrêmes, comme la violence, la torture, voire la mort. Le comédien Juan Carlos Puppò, qui incarnait Roque, nous livre quelques détails sur la mise en scène fort éclairants :

Vous pouvez me parler un peu de la pièce, de votre vision des personnages par exemple ?

Moi je crois que c'est une pièce sur la lâcheté et sur l'acceptation, car vous avez vu que c'est Marieta qui dirige tout, et que les deux hommes se laissent faire. Au début, ça démarre très simplement, c'est un dîner entre amis, rien de plus. Et puis, ils la supplient de jouer. En fait ils demandent de vivre l'horreur. C'est là qu'elle déplie un immense tapis de jeu, c'était vraiment un tapis énorme, qui couvrait tout le plateau, et le dé, qui symbolise le hasard mais en même temps le pouvoir de la Nation, était énorme. Tout était démesuré. C'était pas facile de mettre tout ça en place avec les symboles. Et le jeu commence. Et à chaque fois que le dé tombe, c'est une vision de la réalité, une vision de l'époque qu'on vivait, qui est proposée. Bonet était vraiment un très bon metteur en scène.

Justement, en parlant de mise en scène, c'était comment ? Comment on fait pour proposer des visions comme la torture ou la violence, sans rien montrer vraiment, car vous étiez seuls dans les cases, sans rien ?

Avec le corps ! On mimait beaucoup, c'était très physique. Et puis Bonet avait trouvé un truc génial, c'était le jeu avec les lumières. Je me souviens qu'à un moment, le public ne s'y attendait absolument pas, il y avait une coupure de courant, et on se retrouvait tous dans le noir. On entendait plus que nos cris, comme si on nous torturait. Et franchement, je dois dire que pour le public, c'était une mise en scène très angoissante, car elle laissait la place à l'imaginaire. Tout pouvait arriver, et il pouvait tout s'imaginer.

Ca m'a l'air d'être un spectacle terrible, parce que c'est aussi une remise en question très violente de l'attitude de la population, de son attentisme, non ?

Oui, bien sûr, c'est exactement ça ! Ah oui, je dois dire qu'on ne les mettait pas à l'aise ! [II rit.]²²⁵

²²⁵ Entretien avec Juan Carlos Puppò, acteur, mardi 16 février 2010

Il est à noter que cette mise en scène reste donc irréaliste, et concentre ses efforts sur la création d'un espace laissé à l'imaginaire du spectateur, espace qui ouvre la porte à l'angoisse. Cet effet peut s'apparenter à un processus qui créerait une distance afin de rendre le spectacle supportable (outre bien évidemment la contrainte économique de *Teatro Abierto*, qui engage les metteurs en scène à limiter leurs ambitions scénographiques et les moyens dont ils usent habituellement). *La Oca* est une pièce dans laquelle tout est outré : maquillage, costumes, attitudes corporelles, comme en témoignent les photographies suivantes :

La Oca : Roque et Aquiles, épuisés, entre les bras de Marieta



Tandis que Marieta exulte, l'angoisse de Roque (Juan Carlos Puppo) est perceptible dans son regard. L'épuisement physique d'Aquiles (Pepe Novoa) est clairement visible dans son relâchement corporel et dans les traits tirés de son visage.

La Oca, scène finale



Le second spectacle qui traite également cette thématique de manière forte est *Decir si*, de Griselda Gambaro, mise en scène Jorge Petraglia (qui joue aussi le rôle du client, tandis que le coiffeur est incarné par Leal Rey). *Decir si* nous conte l'histoire d'un renversement des rôles : un coiffeur refuse de couper les cheveux de son client, et celui-ci passe un marché avec lui. Après s'être occupé du coiffeur, il pourra lui aussi se faire couper les cheveux. Mais le commerçant, au lieu de remplir son contrat, l'égorge violemment. Dire oui, c'est-à-dire accepter, conduit inévitablement à la mort. Comme *La Oca*, elle dénonce l'attentisme des Argentins en période de régime autoritaire.

Cette pièce est presque un monologue pour deux personnages. Le coiffeur ne répond au client que par monosyllabes, tandis que ce dernier tente désespérément d'engager la conversation, faisant les questions et les réponses, dans une logorrhée suppliante. Il tente, par ce moyen, de s'attirer les bonnes grâces du coiffeur, jusqu'à accepter le contrat final qui le mènera à la mort. Le premier choix pertinent de mise en scène réside dans la distribution. Leal Rey est un acteur massif : tandis que Jorge Petraglia est petit et frêle, il le dépasse de sa taille imposante. En outre, il est grîmé de telle sorte que sa seule présence suffit à susciter une

angoisse chez le public. Afin d'assombrir le personnage, il porte une perruque aux cheveux noirs, et accentue ses propres cernes²²⁶.

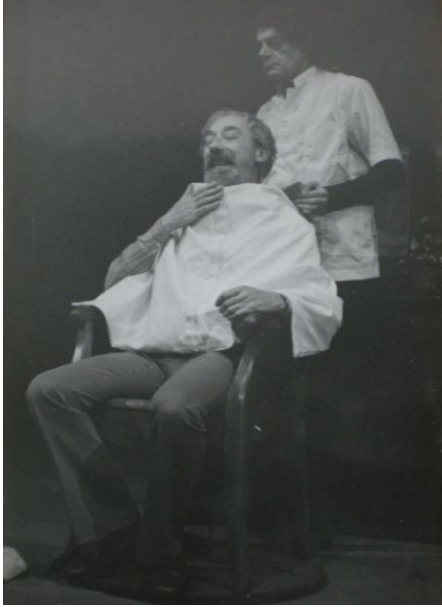
Il est à noter que la construction dramaturgique de cette pièce, qui relève de la tradition du théâtre de l'absurde, suit une progression ascendante, jusqu'à l'apothéose finale qui reste une complète surprise pour le spectateur. L'influence du coiffeur se transforme peu à peu en ordres et le client s'humilie progressivement. Tout d'abord, le client accepte de se faire aussi raser la barbe, alors qu'il était venu initialement se faire couper les cheveux. Puis il nettoie lui-même le sol et le fauteuil du salon, obéissant à un seul regard directif du coiffeur : « *Moi, ça ne me dérange pas de donner un coup de main.* » Il n'hésite pas à le flatter et crée lui-même les conditions de sa mort en remarquant que personne ne coupe les cheveux des coiffeurs : « *Et vous ? Qui vous coupe les cheveux ? Vous ? Quel problème. Comme le dentiste. Ca m'a toujours donné envie de rire un dentiste qui ouvre la bouche d'un autre dentiste.* » Le coiffeur ne prononce pas même une phrase pour que le client s'exécute, mais se contente de rythmer son monologue avec le seul substantif : « *Cheveux.* », qu'il répète inlassablement. Puis il donne l'ordre au client de chanter, et celui-ci se met à entonner *Figaro*. « *Chantez mieux, ça ne me plaît pas.* ». Alors le client se met à chanter plus fort. « *Taisez-vous.* » « *Comme vous voulez, c'est le client qui décide.* » Les rôles sont définitivement inversés.

Nous reproduisons ci-après les photographies de la scène finale, lorsque le client peut enfin, à son tour, prendre place dans le fauteuil :

²²⁶ *Pais cerrado, Teatro Abierto*, film d'Arturo Balassa, 1987

Decir si, scène finale

« C'est à mon tour ? Bon, bon, pour finir nous nous entendons ! Il faut avoir de la patience, et tout finit par arriver ! (Il s'assoit, et ordonne, heureux.) Barbe et coupe ! (Le coiffeur lui noue une serviette autour du cou, fait tourner le fauteuil dos au public et sourit, la lame à la main). Coupez-moi bien petit oiseau ! »



« Un grand cri. »

« Le coiffeur retourne le fauteuil. La serviette blanche est imprégnée de sang, qui coule jusqu'au sol. »



Comme l'on peut aisément le constater, la scène finale de *Decir si* ne fait aucune concession à la violence. Le fait que le coiffeur recouvre la tête de sa victime de la serviette fait directement référence aux rites de mise à mort dans les pelotons d'exécution, et fait donc allusion aux Forces armées.

Représenter la réalité argentine, c'est donc passer subtilement de la contestation du régime à la dénonciation des Forces armées. Pour ce faire, *Teatro Abierto* use de différents mécanismes propres au jeu théâtral. Tout d'abord, la manifestation a un genre de prédilection, le grotesque, qui est soutenu par une mise en scène réaliste, ce qui crée un équilibre fragile entre identification et distance, incitant le spectateur à la conscientisation et à la réflexion. Mais *Teatro Abierto* revisite également le comique, usant de tous les effets dans certaines pièces, travaillant sur l'écart entre la parole et la situation, et prônant un investissement corporel particulier pour l'acteur. Enfin, certaines pièces dénoncent la répression, la torture et la violence à l'aide de mises en scène dérangeantes. Il convient à présent de se demander précisément quels sont les signes théâtraux qui deviennent particulièrement contestataires en régime autoritaire. Quelles sont les ressources utilisées par les metteurs en scène pour contester la dictature ?

C| Des signes théâtraux subversifs

Nous allons tenter, à présent, d'identifier les signes théâtraux particulièrement subversifs de *Teatro Abierto*. Autrement dit, comment un signe théâtral devient-il contestataire en régime autoritaire ? Que conteste-t-il exactement et comment le conteste-t-il ? Nous allons essayer de voir en quoi l'esthétique de *Teatro Abierto* devient politique.

1. Contester l'état de siège

Les militaires, à leur arrivée au pouvoir le 24 mars 1976, déclarent l'état de siège. Cela signifie que les Argentins ne peuvent plus se réunir dans un lieu public à plus de cinq personnes²²⁷. En outre, des contrôles d'identité sont régulièrement pratiqués de manière

²²⁷ Entretien avec Rubens Correa, metteur en scène, mardi 9 février 2010

aléatoire sur la voie publique, en fonction de l'apparence physique des interpellés (ce que l'on nomme communément *délict de faciès*) :

Pendant la dictature, tu ne pouvais pas avoir les cheveux longs, parce que c'était un signe révolutionnaire. Moi je compte plus les nuits où je me suis fait plaquer par les militaires contre un mur pour me faire fouiller. Tu ne pouvais pas te balader impunément²²⁸.

Buenos Aires, ville nocturne par excellence, voit donc son paysage urbain se modifier de 1976 à 1983. Les lieux de sociabilité, comme les cafés, particulièrement importants dans la vie théâtrale, sont bouleversés. Il est devenu difficile de s'y réunir, et lorsque des artistes s'y retrouvent, ils sont épiés par des agents des renseignements.²²⁹

Dans ce contexte, l'un des gestes contestataires de *Teatro Abierto* va être de rassembler le maximum d'acteurs sur le plateau, caractéristique qui, dans les éditions qui vont suivre, deviendra même son essence :

En 1981 il n'y avait pas de mot d'ordre, mais c'est vrai que quelques pièces avaient de grandes distributions et que certaines en avaient même de démesurées. Oui, il y avait une volonté de montrer des groupes et de montrer que le groupe avait une visibilité. C'est devenu la marque de fabrique de *Teatro Abierto* après si vous voulez. Ce n'était pas clairement dit, mais on était incités à écrire des pièces avec beaucoup de personnages. Parce que beaucoup de comédiens voulaient participer aussi, il faut bien le dire. Alors je me suis retrouvé, dans les éditions suivantes, à faire des choses qui ne me ressemblaient pas forcément. Moi j'aime bien écrire pour trois ou quatre comédiens. Voyez, ma pièce pour 81, *Coronacion*, c'est quoi ? C'est trois actrices, pas plus... Mais en 83, j'ai écrit une pièce pour neuf personnages, et ça, c'était inédit pour moi²³⁰.

Ce qui est devenu usuel dans les éditions de 1982 à 1986 a été inventé et promu par quelques metteurs en scène en 1981, qui ont choisi de travailler particulièrement sur la notion de groupe. Il s'agit de Rubens Correa (*Lobo estas ?*), Francisco Javier (*Chau Rubia*) et Villanueva Cosse (*Cositas mias*).

Nous avons déjà évoqué le cas de *Lobo estas ?* dans notre analyse sur la censure. Aussi nous contenterons-nous de rappeler brièvement que cette mise en scène comptait quarante-cinq acteurs. Cette pièce, qui retrace les aventures d'un petit garçon qui prononce à l'école la phrase fatale : « *J'en ai assez que l'on m'impose ce que je dois faire, dire et penser* », bénéficie d'une structure dramaturgique qui permettait à Rubens Correa d'introduire

²²⁸ Entretien avec Juan Pascarelli, acteur, jeudi 4 février 2010

²²⁹ Entretien avec Arturo Bonin, acteur, jeudi 11 février 2010

²³⁰ Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

de nombreuses scènes de groupe. En effet, le personnage principal, Mario, est tout d'abord en classe, puis se retrouve devant un peloton d'exécution, dans une forêt, dans un cirque, et la pièce se termine par une danse groupale finale : autant de situations qui incitaient à ne pas limiter la distribution aux rôles principaux ou secondaires qui avaient des répliques, mais à l'élargir à de nombreux figurants.

Mais il est à noter que Rubens Correa ne se contente pas de faire appel à quelques figurants (une dizaine aurait pu suffire), mais à plus de quarante, ce qui, même pour une production théâtrale qui ne raisonne pas en termes de contraintes liées à une mobilisation en régime autoritaire, est un chiffre relativement astronomique²³¹. Les contraintes pour *Teatro Abierto* étaient principalement au nombre de deux, mais, à elles seules, elles eussent pu décourager Rubens Correa : le manque de temps pour les répétitions ; la quasi absence de financement qui obligeait à la simplicité scénographique :

Ca me paraît une chose totalement folle quarante-cinq comédiens quand on sait que vous n'avez pu répéter que deux mois et qu'il s'agissait en plus de jeunes élèves à peine sortis d'école ou même encore en école. Comment fait-on pour diriger autant de monde à la fois ?

Et bien on fait, on fait. [Il rit.] Avec un mégaphone et un peu d'autorité on y arrive très bien vous savez. [Il rit.] Non, plus sérieusement, j'y étais déjà habitué au vu de mes spectacles antérieurs, je n'étais pas en terrain vierge. Rappelez-vous que *Fuenteovejuna*, c'était 90 comédiens. Là, j'ai cru m'arracher les cheveux. Mais 45...²³²

Francisco Javier, metteur en scène de *Chau Rubia*, introduit lui aussi une scène de groupe importante à la fin de la pièce. Cette œuvre est une variation nostalgique autour du personnage de Marilyn Monroe, qui symbolise une époque révolue mais néanmoins enchantée pour certains Argentins, les premières années du péronisme. A la fin de la pièce les trois personnages masculins commencent à se disputer pour savoir qui est vraiment l'amant de Marilyn. La scène dégénère alors en bataille violente, puis en tango :

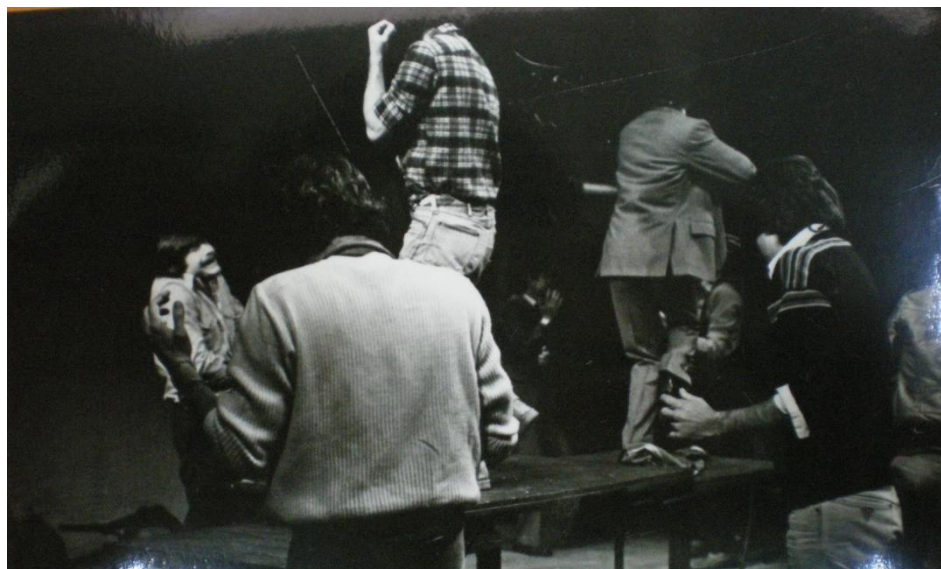
La scène finale n'était pas dans la pièce en fait. Tous ces gens qui arrivaient sur scène, ce n'est pas Pronzato qui l'a écrit, c'est nous qui l'avons trouvé en répétition. Ca vous donne une idée de la manière de travailler de Francisco. On avait pris mes élèves, parce qu'à l'époque, déjà, j'avais commencé à donner des cours de théâtre. Donc il y avait cette grande bagarre, et je me souviens que ça produisait un effet de surprise chez le public. Il ne s'attendait pas à cette irruption. C'était un effet de masse. Et en plus, les gens se battaient, et il faut vous dire qu'au Picadero, les acteurs et le public étaient au même niveau, la scène n'était pas

²³¹ Rappelons en guise de comparaison que la troupe au complet de la Comédie Française compte environ 70 comédiens, et que ceux-ci ne jouent jamais tous en même temps dans le même spectacle.

²³² Entretien avec Rubens Correa, mardi 9 février 2010

surélevée, donc l'effet était d'autant plus fort. Les spectateurs avaient un mouvement de recul, ils avaient peur, parce que ce qu'on leur montrait, c'était de la violence. Et ils avaient peur en plus de se prendre un coup. [Il rit] Et puis tout ça s'apaisait et se terminait en tango, c'était très joli... Non, vraiment, s'il faut retenir quelque chose dans *Chau Rubia*, c'est bien ça, c'est le final²³³.

Scène finale de Chau Rubia, mise en scène Francisco Javier



Sur cette photographie on voit l'anarchie qui règne sur le plateau dans les déplacements des acteurs, anarchie qui est toujours angoissante pour le public.

Enfin, la troisième mise en scène à utiliser les ressources qu'offrent un grand nombre d'acteurs et l'effet visuel de la masse est celle de Villanueva Cosse pour *Cositas mias* (José Garcia Alonso). Cette pièce compte seulement trois personnages, un homme, une femme, et le vendeur qui les incite à acheter le fauteuil et la chaise avec lesquels ils finiront par se tromper mutuellement. Mais Villanueva Cosse, formé à Paris dans l'école de Jacques Lecoq²³⁴, ajoute à ces personnages un chœur qui accompagne les pérégrinations du couple :

De 1966 à 1967 j'ai eu la chance de venir à Paris pour me former auprès de Jacques Lecoq. C'est vraiment là que j'ai appris à gérer un espace, et surtout où j'ai appris à manier mon corps, et après, celui des autres, en tant que metteur en scène. [...] *Cositas mias*, c'est une pièce totalement folle, qui rompt avec les codes réalistes avec un humour très particulier, et à mon avis, elle éclairait un peu *Teatro Abierto*. C'est une pièce très physique, et j'ai choisi

²³³ Entretien avec Roberto Saiz, acteur, jeudi 11 février 2010

²³⁴ Jacques Lecoq (1921-1999) est un homme de théâtre qui a concentré ses recherches sur le mouvement et le corps du comédien. Il est célèbre pour avoir créé le masque neutre. Ses travaux portent sur le masque, le mime, le chœur des tragédies antiques. C'est ce dernier élément que souligne Villanueva Cosse.

d'accentuer cette dimension en utilisant un chœur, et là, je crois qu'on voit directement l'influence de Lecoq sur mon travail. Je voulais accentuer par là la démesure corporelle déjà à l'œuvre dans la pièce. La souligner en quelque sorte. Je voulais montrer que le tout est toujours plus que l'addition de chacune des parties, ce qui est un peu la règle d'or au théâtre, vous ne pensez pas ?²³⁵

A travers ces trois exemples successifs, *Lobo estas ?*, *Chau Rubia* et *Cositas mias*, l'on peut voir que l'un des signes théâtraux subversifs employés par *Teatro Abierto* est le groupe dans un espace réduit, afin de produire une forte impression sur le public. L'effet visuel recherché n'est en effet pas le même selon la capacité de la salle et les dimensions de la scène. Le Teatro du Picadero avait une capacité de 300 sièges et une scène d'une longueur de 20 mètres environ²³⁶. L'effet produit sur les spectateurs est, en premier lieu, la surprise, comme le remarque l'acteur Roberto Saiz. Mais la masse entraîne aussi une énergie communicative²³⁷. En outre, elle permet de souligner et de mettre en lumière d'autres éléments subversifs, comme c'est le cas du chœur dans *Cositas mias*, qui accompagne les performances physiques des acteurs. Le corps est en effet l'autre élément sur lequel insiste *Teatro Abierto* pour contester la dictature.

2. Contester le puritanisme

2.1 Un régime autoritaire qui frappe le corps d'interdit

La dictature militaire établit dès 1976 des liens plus qu'étroits avec l'Eglise. Comme nous l'avons déjà mentionné, la censure établie par le régime, dès lors, se teinte de puritanisme, et manifeste la volonté de refonder la société argentine autour de deux valeurs « occidentales » principales : la famille et la religion. Ainsi, en 1980, ce sont deux journaux qui voient leur distribution et leur circulation interdites, en raison de photos dénudées. Le numéro 690 de la revue *Siete Dias* est interdit car sur sa couverture figure une photographie de l'actrice italienne Stefania Sandrelli modestement vêtue d'un bikini. En outre, ce tirage comportait un cahier spécial de cinq pages intitulé : « *Mode et pudeur : jusqu'où se dénuderont les Argentines ?* », cahier illustré par des photographies de femmes portant des

²³⁵ Entretien avec Villanueva Cosse, metteur en scène, vendredi 19 mars 2010

²³⁶ Entretien avec Rubens Correa, metteur en scène, mardi 9 février 2010

²³⁷ Entretien avec Rubens Correa, metteur en scène, mardi 9 février 2010

mini-jupes, des pantalons courts et moulants, et des bikinis²³⁸. De même, la revue *Radiolandia 2000* est également interdite pendant une semaine, en raison de sa couverture. Cette dernière montre Graciela Alfano arborant un maillot une pièce qui laisse voir ses jambes complètement nues. A l'intérieur de cette même édition, une présentatrice de radio pose en bikini. Nous pouvons terminer ce bref rappel par un ultime exemple²³⁹. En 1980, c'est un tirage de *La Semana* qui est interdit (N°215), en raison de photographies de l'actrice Bo Derek, dont l'obscénité a consisté, entre autres, à montrer l'actrice avec les épaules et les seins dénudés, à peine couverts par une tunique.

Comme l'on peut aisément le constater, le corps féminin est frappé d'interdiction dès qu'il outrepassé sa fonction première et primordiale pour les militaires : la reproduction. C'est en effet la figure de la mère de famille, fidèle à son époux et attentive au bien-être de ses enfants, qui est exaltée tout au long des sept années de régime. La censure de photographies dénudées, récurrente dans la presse écrite, s'accompagne de la censure de toute sensualité dans les films ou les spectacles, et ce, de 1976 à 1983²⁴⁰. Ainsi, en février 1977, la police de la ville de Cordoba émet un rapport sur un spectacle intitulé *Quinze jolis visages : une nuit dans un cabaret (Quince caras bonitas : una noche en un cabaret)* et incarcère tous les comédiens de la compagnie :

Les acteurs réalisaient des scènes obscènes et proféraient des mots, faisaient des mimiques et des gestes contraires aux principes moraux élémentaires de notre société [...]. Cette pièce, bien loin d'être un spectacle, laissait entrevoir dans chacune de ses scènes un manque total de dignité, ce dans ses monologues et dans ses dialogues, dont nous ne pouvons pas même ici reproduire des phrases ; les mimiques et les gestes reflétaient des attitudes irrespectueuses, et, pire que tout, cette pièce s'approprie notre histoire en satirisant la trajectoire des généraux José Maria Paz, Juan Lavalle et Juan Bautista Bustos, en les ridiculisant publiquement, faisant ainsi un affront à notre passé et blessant l'être national²⁴¹.

A travers ce rapport policier transparaît le puritanisme et la rigidité morale de la dictature : il est à noter que rien, dans ce texte, n'est concrètement mentionné. Aucune phrase ou geste répréhensible pour un régime autoritaire de ce type n'est cité.

Il en est de même à la fin de la dictature, puisqu'en 1983, c'est un théâtre de Buenos Aires qui est fermé : le Metropolitan Uno. Il s'agit d'une des plus grandes salles commerciales de la ville, située sur la calle Corrientes. De février à mai 1983 se jouait un

²³⁸ *Censura, autoritarismo y cultura*, Andres Avellaneda, Centro editor de América latina, Buenos Aires, 1986

²³⁹ Andres Avellaneda, op. cit., p. 195

²⁴⁰ Andres Avellaneda, op. cit., p. 206

²⁴¹ *La Prensa*, 16 février 1976

spectacle intitulé *Dona Flor et ses deux maris* (*Dona Flor y sus dos maridos*), spectacle de music-hall qui fut accusé de comporter des scènes obscènes. Mais les autorités ne se contentent pas de la fermeture du théâtre et poursuivent également les acteurs et les danseurs du corps de ballet, ainsi que le directeur de la salle, tous accusés de participer uniquement à des productions artistiques amORAles. Le juge en correctionnelle chargé du dossier, Carlos Benitez Cruz, a principalement fondé son instruction sur les assertions du procureur Rodolfo Madariaga, qui était en mesure de donner des détails à propos des scènes dénudées du spectacle, qu'il qualifia de véritablement pornographiques²⁴².

C'est le corps tout entier qui est frappé d'interdiction dans la société du *Proceso*, et point n'est besoin de le dénuder de manière outrancière pour que sa représentation devienne problématique. La danse contemporaine est, par exemple, quasi inexistante durant ces années en Argentine :

Le Teatro Municipal San Martin, à mon avis, peut être considéré comme un espace de résilience pour une simple et bonne raison. Vous remarquerez, au cours de vos recherches, que c'est le seul théâtre qui n'a pas cessé de programmer de la danse contemporaine à partir de 1976, et ce fait est suffisamment remarquable pour qu'on le souligne. Au Théâtre Colon, par exemple, ils en sont restés à des ballets très classiques, au Cervantes aussi, avec tutus, ballerines... Kive Staiff, dans une certaine mesure, a essayé d'encourager les recherches corporelles en programmant des chorégraphes contemporains, et moi, je trouve que c'est un acte de résistance²⁴³.

Dans ce contexte de refus et de répression du corps, l'on peut supposer qu'un acte théâtral particulièrement subversif est de remettre sa représentation au centre des spectacles. Et il est singulièrement significatif que le premier projet de résistance théâtrale qui précède *Teatro Abierto* ait été de créer un événement regroupant uniquement des pièces érotiques. *Teatro Abierto* va donc conserver certaines caractéristiques de ce projet initial, quoique de manière moins ouverte : seules quelques pièces parmi les 20 représentées travailleront le thème de la sensualité. Mais d'autres, si elles ne sont pas érotiques, concentreront leurs efforts sur le travail corporel, qu'il soit théâtral ou chorégraphique.

²⁴² *La Prensa*, 19 mai 1983

²⁴³ Entretiens avec Carlos Fos, directeur des Archives du Teatro General San Martin, vendredi 5 février et mardi 9 février 2010

2.2 Le corps et sa représentation au centre de Teatro Abierto

Ce ne sont pas moins de neuf pièces sur vingt qui vont replacer le corps au centre même de la création théâtrale. Nous allons considérer d'une part les pièces qui considèrent le corps comme une dynamique essentielle du travail théâtral, et celles qui comportent des signes ouvertement érotiques.

Le corps comme dynamique	Le corps sensuel et érotique
<i>Lejana Tierra prometida</i> , Ricardo Halac	<i>El 16 de octubre</i> , Elio Gallipoli
<i>Lobo estas?</i> , Pacho O'Donnell	<i>Cositas mias</i> , José Garcia Alonso
<i>Tercero incluido</i> , Eduardo Pavlovsky	<i>La Cortina de Abalorios</i> , Ricardo Monti
<i>Desconcierto</i> , Diana Raznovich	<i>Chau Rubia</i> , Victor Pronzato
	<i>El Nuevo Mundo</i> , Carlos Somigliana

Elaboration propre

2.2.1 Le corps, dynamique essentielle du travail théâtral

Le corps est l'instrument primordial du comédien, tout comme la voix. Etre comédien, c'est maîtriser parfaitement ces deux outils de travail. Mais certaines pièces demandent davantage d'investissement physique que d'autres. Jouer une pièce plus « psychologique » comme celles de Tchekhov, n'est pas la même chose que jouer une pièce de Shakespeare. Le travail du corps dépend également des choix du metteur en scène. Certaines pièces, dans *Teatro Abierto*, relèvent de cette catégorie et demandent aux acteurs un travail physique particulier (cas de *Lejana Tierra prometida*) ou choisissent le corps comme thématique (cas de *Tercero incluido*).

La pièce de Ricardo Halac, *Lejana Tierra prometida*, nous présente trois personnages, Ana, Osvaldo et Gerardo, qui vivent une histoire d'amour libre. Comme le remarque en entretien l'actrice Virginia Lago, qui jouait le rôle d'Ana, il s'agit d'une œuvre où l'amour agit comme une force qui circule entre les personnages sans qu'il y ait les barrières imposées

habituellement par la société²⁴⁴. La meilleure illustration de ce phénomène est qu'Ana est enceinte d'un des deux hommes sans qu'elle-même sache lequel est le père. A cela s'ajoute l'ambiguïté entre Osvaldo et Gerardo : ce ne sont pas seulement deux hommes qui aiment la même femme, mais aussi deux hommes qui s'aiment. *Lejana Tierra prometida* est donc, à un premier niveau de lecture, une pièce sur la liberté qui revisite l'espace traditionnel du couple occidental exclusif réduit à deux êtres, un homme et une femme. Au début de la pièce, les trois personnages, après une longue marche en quête de la terre promise, s'arrêtent en rase campagne pour déjeuner et se reposer. Tandis qu'Osvaldo, le plus vieux des trois, fume une cigarette, Ana et Gerardo commencent à faire une sieste qui se termine par un rapport sexuel :

J'ai bien sûr lu la pièce, et j'ai vu dans une didascalie que vous faisiez l'amour avec Gerardo. Je peux vous demander comment c'était représenté ?

Oui, et bien très simplement. On nous dit de faire l'amour, on fait l'amour, tout était montré et on n'allait pas se poser de questions de bienséance. Ce n'était pas stylisé pour mieux faire passer la pilule. C'était très naturel et nous, ça ne nous posait pas de problème²⁴⁵.

Cet exemple donne un aperçu de l'esprit libre et libertaire qui est un des éléments constitutifs de cette œuvre. Cette dernière brise non seulement les codes imposés par la censure du régime en montrant une scène ouvertement sexuelle, mais, ce qui est plus grave, propose une vision du couple radicalement opposée à celle prônée par la dictature. Les militaires entendent replacer la cellule familiale et les figures maternelle et paternelle au centre de la nation : Ricardo Halac brouille volontairement tous ces repères traditionnels en choisissant d'évoquer la maternité dans le cadre d'un amour libre. En effet, le thème central de cette pièce reste les Mères de la Place de Mai, figurées sous les traits de celles des morts de la bataille de Pavon.²⁴⁶

Certains metteurs en scène, dans *Teatro Abierto*, travaillent sur la liberté corporelle et vont intégrer à leur spectacle des éléments chorégraphiques. C'est le cas de Rubens Correa dans *Lobo estas ?*, de Pacho O'Donnell, qui a d'ailleurs engagé la chorégraphe Silvia Vladimisky pour régler les scènes dansées²⁴⁷. La scène finale est une danse de rock stylisée, au son de « *Mefas que me imploque deasde open* ». Cette phrase doit se lire de cette manière pour être pleinement comprise, car il s'agit de l'abréviation de la première réplique de la

²⁴⁴ Entretien avec Virginia Lago, actrice, jeudi 18 février 2010

²⁴⁵ Entretien avec Virginia Lago, actrice, jeudi 18 février 2010

²⁴⁶ Entretien avec Ricardo Halac, dramaturge, lundi 8 février 2010

²⁴⁷ Entretien avec Rubens Correa, mardi 9 février 2010

pièce, abréviation qui ne conserve que les sons les plus forts et les plus violents (consonnes dentales ou gutturales) :

Me fastidia que me impongan qué es lo que debo hacer, decir o pensar.

Mefas que me imp lo que de a[s] de o pen

Mefas que me imploque deasde open²⁴⁸.

Une des actrices de *Lobo estas ?*, Ingrid Pelicori, évoque cette scène :

Vous pouvez me décrire un peu la mise en scène de Rubens Correa ?

Ecoutez, tout ça remonte à loin... [...] Mais il y a une chose dont je me souviens très précisément, c'est la scène finale. Je me souviens de tous ces gens sur scène, qui criaient... Attendez... Qui criaient... Quelque chose comme [elle fait un effort pour se souvenir]... Mefas que... Mefas que me imploque deasde open. Voyez, c'est ça ! C'est ça ! [Elle répète plusieurs fois la réplique en riant] Ca fait trente ans, et cette réplique, je m'en souviens encore, parce que vraiment, cette danse, avec cette phrase, tous ces gens qui s'agitaient sur scène et qui criaient cette phrase, c'était une image terriblement forte.

Scène finale de Lobo estas ?



Le fait de terminer la pièce par une danse de rock n'est pas anodin : il s'agit là également d'un choix contestataire, le rock étant identifié comme une musique de jeunes, moderne, qui remet en question les valeurs traditionalistes.

²⁴⁸ *Teatro Abierto, Volumen 1*, Miguel Angel Giella, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1991

Enfin, le corps peut être une thématique centrale dans une pièce, comme c'est le cas dans *Tercero incluido*, d'Eduardo Pavlovksy. Un homme est obsédé par la guerre et refuse de faire l'amour à sa femme car il préfère guetter l'ennemi qui peut, à tout moment, pénétrer dans la chambre conjugale. Les deux protagonistes sont donc au lit durant tout le spectacle, et tandis que la femme tente par tous les moyens de provoquer une relation, l'époux l'évite :

Ce que je voulais faire, en écrivant cette pièce, c'était d'opposer les pulsions mortifères d'un homme qui ne pense qu'à combattre, et donc, qu'à tuer, qu'à donner la mort, et la pulsion vitale naturelle, qui est représentée par sa femme, qui ne demande qu'une chose, c'est de faire l'amour. En fait cette pièce c'est vraiment l'opposition de la vie et de la mort. L'opposition des militaires et de la force vitale. Et le plus étrange, c'est que, sans le vouloir, j'ai préfiguré ce qui allait se passer avec la guerre des Malouines²⁴⁹.

Nous avons identifié plusieurs cas où le corps est replacé au centre de la pièce de différentes manières : ce peut être par une conception particulière du corps elle-même (amour libre et sa représentation) ; par la mise en scène (chorégraphie) ; ou par la thématique elle-même. Le corps devient un élément contestataire car il renverse les valeurs traditionalistes établies et prônées par la dictature. Mais sa force provocatrice est d'autant plus importante dès lors qu'il est érotisé.

2.2.2 Le corps sensuel et érotique

Cinq des pièces de *Teatro Abierto* sont ouvertement érotiques, bien qu'elles traitent cette thématique de manière différente. Le premier de ces spectacles est *El 16 de octubre*, d'Elio Gallipoli. Si le contenu littéral de la pièce n'est en rien érotique, la mise en scène est confiée à Alberto Ure, un des metteurs en scène les plus célèbres et les plus subversifs d'Argentine, qui s'est fait connaître notamment grâce à son travail sur *Le Locataire*, de Joe Orton, en 1968, pièce qui a tenu trois ans à l'affiche à Buenos Aires. Cette pièce traitait, comme toutes celles de Joe Orton, du sexe, qu'il analyse à chaque fois dans un milieu particulier : il s'agissait ici de la banlieue. Lui-même homosexuel, il finira tué par son amant, Kenneth Halliwell, et Stephen Frears, en 1987, en tira un film²⁵⁰. L'on s'imagine donc de quelle force se parait la représentation d'un tel spectacle en pleine dictature sous Onganía²⁵¹,

²⁴⁹ Entretien avec Eduardo Pavlovsky, psychanalyste, acteur, metteur en scène, dramaturge, jeudi 18 mars 2010

²⁵⁰ *Prick up your ears*, Stephen Frears, 1987, avec Vanessa Redgrave, Gary Oldman, Alfred Molina.

²⁵¹ Dictature qui a duré de 1966 à 1970 en Argentine.

en 1968, et quelles peuvent être les caractéristiques d'un metteur en scène aux décisions si radicales :

J'ai cru comprendre que la mise en scène d'Alberto Ure, du 16 de octobre, était particulièrement contestataire. Mais malheureusement Elio Gallipoli n'a pas beaucoup développé ce point. Vous pouvez peut-être m'en dire plus ?

L'œuvre d'Elio Gallipoli est très hermétique et *El 16 de octubre* était d'autant plus provocateur que ça a un rapport avec le 17 octobre, qui, ici, est une date mythique. C'est comme si moi je vous disais le 13 juillet. Vous me diriez « mais pourquoi le 13 juillet ? » [Il rit.] C'était un spectacle très attirant, parce que donc en plus le metteur en scène était Alberto Ure, qui était un metteur en scène très contestataire, très révolutionnaire, très... Il utilisait le théâtre pour provoquer en fait. Je vous donne un exemple. Je ne sais pas si c'est la première œuvre qui s'est jouée ici sur l'homosexualité mais si ce n'était pas la première c'était une des premières de toute façon, dans les années 1960 et quelques, je veux parler de *Atendiendo el Señor Sloane* [*Le Locataire*]. Vous savez, la pièce de Joe Orton. [...] Ca a été un événement absolu à Buenos Aires cette création, un succès phénoménal. C'était une pièce très incisive. Je vous parle d'une époque qui date de 40 ans. Maintenant vous pouvez mettre en scène ce qui vous chante, mais à l'époque, parler d'homosexualité, c'était une vraie audace, un risque, et Ure l'a pris. Le spectacle de Gallipoli, il était très bien fait [...] ²⁵².

Roberto Cossa, en réponse à la même question, nous donne un élément de la mise en scène du *16 de octubre* très précis et particulièrement subversif :

Oui, Ure, vous savez, c'était un metteur en scène qui projetait pas mal de ses fantasmes sur scène. En fait il utilisait le texte comme support pour exprimer ses fantasmes, et il n'y avait pas vraiment de respect du sens littéral. Tout était prétexte à érotisation. *El 16 de Octubre*, c'était... Tenez, par exemple, vous aviez une actrice qui se masturbait sur scène. Alors que ça n'avait pas grand-chose à voir avec le propos, mais bon...

Les scènes représentant directement des rapports sexuels sur scène, bien que simulés, provoquent des scandales dans les démocraties occidentales des années 1990. L'on se souvient, par exemple, des premières représentations des pièces de la dramaturge britannique Sarah Kane, en Grande-Bretagne et en France. Dans *L'Amour de Phèdre*, réécriture contemporaine du drame de Racine, Phèdre faisait une fellation à Hippolyte, dos au public, mais qui avait suffi à relancer un débat désormais traditionnel dans le monde du spectacle : peut-on tout représenter sur scène ? L'on peut, grâce à ce rappel, prendre d'autant plus la mesure subversive d'une scène de masturbation (qui plus est féminine), dans un régime autoritaire lié à l'Eglise.

²⁵² Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

Cette remarque en appelle une autre. Comme nous l'avons déjà dit, la femme, sous le *Proceso*, est réduite à la figure de mère de famille. Sa sexualité ne peut donc être que reproductrice. La jouissance féminine est inconcevable. Les scènes que propose *Teatro Abierto* sont, par conséquent, doublement contestataires : érotiques, elles n'hésitent pas à évoquer en outre un sujet tabou, l'orgasme féminin. Cet élément se retrouve dans une autre pièce, *Cositas mias*, de José Garcia Alonso, où un couple a des rapports sexuels avec un fauteuil et avec une chaise. La photographie suivante nous montre la scène où la femme s'accouple avec le fauteuil :



L'actrice Mirtha Busnelli dans *Cositas mias*

Il est néanmoins à noter que dans cette pièce le sexe est utilisé comme support pour traiter d'une autre thématique : la chosification de l'homme par la société de consommation. Il ne s'agit donc pas de pornographie, ni même de pièces érotiques, mais de pièces qui vont utiliser l'érotisme comme un outil contestataire. Cet instrument, en produisant un choc sur le public, met en relief le contenu politique évoqué et peut entraîner la prise de conscience souhaitée.

L'érotisme ne se dépare pas d'une certaine dimension comique, notamment dans deux pièces, *La Cortina de Abalorios* et *El Nuevo mundo*, particulièrement outrancières, et dont l'esthétique de la mise en scène relève du théâtre de boulevard. Précisons que cette qualification est un terme générique que nous avons choisi pour que l'on puisse mieux s'imaginer les caractéristiques générales de ces pièces, mais qu'elle n'est en rien péjorative. En effet, ces spectacles ne s'accompagnent pas des habituels défauts pointés dans cette esthétique et conservent la qualité théâtrale qui était un des objectifs de *Teatro Abierto*. Le fait

que *El Nuevo mundo* ait fait partie des quatre pièces reprises après *Teatro Abierto* et que *La Cortina de abalorios* fasse maintenant partie des classiques de la dramaturgie argentine en est la preuve.

Dans *La Cortina de abalorios*, le personnage principal féminin est une ancienne prostituée devenue mère maquerelle, originaire de France, et désormais liée à Pezuela, son amant attiré, qui vient la visiter dans la maison close qu'elle tient. Tous deux maltraitent psychologiquement et physiquement leur serviteur, Mozo. Mama est particulièrement agressive et sa violence s'inscrit dans les codes du sado-masochisme. Citons quelques didascalies comme exemples : « elle lui tire les cheveux » ; « elle le gifle » ; « avec une lente furie elle appuie son talon aiguille sur le visage de Mozo. Après une brève pause, elle lui incruste d'un coup sec dans le visage » ; « elle monte à califourchon sur le corps de Mozo » ; « elle joue en riant avec le corps gisant de Mozo. Lui fait des chatouilles. Finalement elle commence à lui déboutonner sa braguette »... Voici une photographie qui donnera une idée du personnage de Mama, joué par l'actrice Cipe Lincovsky :



Cipe Lincovsky, jambes écartées, dans le costume « traditionnel » de la prostituée française du XIX^{ème} siècle, fait face à Mozo (Patricio Contreras) qu'elle domine complètement. Même si les acteurs sont à distance, l'on sent la tension qu'ils créent entre eux grâce au regard méprisant de Lincovsky et à l'attitude corporelle de Contreras, à genoux et renversé, dans une position d'esclave.

Nous assistons à une soirée en fait traditionnelle pour le couple, bientôt rejoint par Popham, britannique avec qui Pezuela est en affaires. C'est alors que commence une soirée de débauche, où les hommes jouent aux cartes avant de vouloir faire une orgie avec Mama :



Mais en quoi le sexe est-il ici politique ? Il est utilisé ici comme outil contestataire pour illustrer et dénoncer deux choses. Il est d'abord symbolique et évoque en fait de manière plus générale la corruption qui règne en Argentine. Mais il permet également d'aborder la violence du régime de façon détournée. En effet, l'évocation du sexe, dans cette pièce, est particulièrement crue et dérangeante. Mama affirme ainsi son pouvoir sur les autres, pouvoir qui finit par se retourner contre elle lorsque Popham essaie d'abuser d'elle. Le sexe n'est ici envisagé que dans sa dimension de domination, celle du maître sur l'esclave, puis celle de l'homme sur la femme, et illustre, par là-même, l'aliénation d'un peuple, que représente le personnage de Mozo. Celui-ci, symboliquement, ne cesse d'être tué et de ressusciter au cours de la pièce, de même que le peuple argentin qui vit au rythme des coups d'Etat militaires.

Une autre pièce évoque la corruption grâce au prisme sexuel, et, significativement, avec la même esthétique de théâtre de boulevard. Il s'agit d'*El Nuevo mundo*, de Carlos Somigliana. Cette pièce nous présente l'arrivée du marquis de Sade en Amérique latine, qui vient transmettre ses mœurs amORAles à diverses composantes de la société. Il s'introduit dans la maison d'une de ses anciennes maîtresses, Roberta, séduit sa jeune servante, Lucinda, entraîne le prêtre venu rendre visite à Roberta dans un rapport sexuel à plusieurs partenaires,

règle ses difficultés avec le commissaire de police grâce à un pot-de-vin... Finalement, lorsqu'un ministre le menacera d'expulsion, il lui proposera de lui enseigner les règles essentielles de la dépravation sexuelle, et une orgie lui permettra de rester en Amérique latine. L'originalité de cette pièce est de ne pratiquement rien montrer, puisque la plupart des actions sexuelles se déroulent sous le lit de Roberta, les différents acteurs en ressortant par moment en sous-vêtements du XVIIIème siècle. Néanmoins, une scène particulièrement acrobatique mérite d'être soulignée et donnera une idée plus précise de l'esprit de cette œuvre. Roberta, jouée par l'actrice Martha Bianchi, s'accroche à un lustre, les jambes écartées, et survole le public en se balançant ainsi :

Je me souviens que c'était très joli, pas du tout provocateur en fait, parce que j'avais un déshabillé vraiment très élégant, en dentelle, j'étais très fière de ce costume. Je me balançais, et j'arrivais sur le public comme ça, je survolais leurs têtes, et pour moi c'était presque poétique. En tout cas, c'était très joli²⁵³.

Un des biais de cette recherche étant le récit de souvenirs datant de 1981 en entretien, nous joignons à ce témoignage une photographie de cette scène, qui nous permet, en outre, de voir que cette performance physique est initiée par le marquis de Sade, et n'est pas sans évoquer la célèbre scène du film d'Almodovar, *Talons Aiguilles*, où Victoria Abril se retrouve également en hauteur pour un rapport sexuel :



Le marquis de Sade au cours d'une scène acrobatique avec Roberta

²⁵³ Entretien avec Martha Bianchi, mardi 16 mars 2010

Les signes théâtraux qui deviennent contestataires dans *Teatro Abierto* concernent donc les comédiens, qu'il s'agisse de leur nombre sur le plateau ou de leur investissement corporel dans le spectacle. Cette observation est corroborée par le peu de moyens financiers de la mobilisation collective, et par l'impératif de simplicité scénographique pour les metteurs en scène. Ceux-ci sont implicitement engagés à orienter leur travail vers d'autres ressources théâtrales, et notamment, vers les acteurs. Ils choisissent, par conséquent, de multiplier leur nombre sur scène afin de créer un effet de masse contestant l'état de siège, ou de les inciter à travailler particulièrement sur le corps, qui, central dans la création ou érotisé, devient un élément de la contestation.

Conclusion

Tout au long de ces pages où nous avons essayé de décrire et d'analyser une mobilisation collective en régime autoritaire en prenant l'exemple de *Teatro Abierto*, groupe théâtral contestataire pendant la dernière dictature qu'a connue l'Argentine (1976-1983), nous avons été guidés par une question centrale : comment contester en régime autoritaire ? Nous allons, à présent, tenter d'apporter quelques éléments de réponse, et essayer d'entreapercevoir les chemins qui restent à défricher.

Saisir un contexte : entre conscience et intuition ?

Dans notre étude de cas, nous avons remarqué que la mobilisation naissait à un moment particulier, celui de l'assouplissement et de la fragilisation du régime. Cette période correspond à une structure d'opportunité politique favorable à l'émergence d'une mobilisation collective : le régime n'est pas complètement fermé et ne répondra plus aux provocations par une répression systématique, mais son degré d'ouverture pour absorber les revendications et idées politiques venant de la société civile ou des partis est quasi-nul. Le système politique commence à peine de s'ouvrir. En outre, le mouvement, déjà inspiré par des mobilisations collectives antérieures, trouve appui sur des vedettes des écrans argentins (facteurs de légitimation de la mobilisation). Face à lui, les élites au pouvoir sont divisées et n'offrent pas l'image monolithique qu'elles souhaitaient donner. Elles ont montré, par ailleurs, que leur capacité à initier des politiques publiques peut être mise en doute en raison d'une crise économique : en un mot, le régime est entré en période de délégitimation.

Il est à noter que les membres de la mobilisation ont bénéficié d'une particularité institutionnelle propre au régime autoritaire qui nous occupe : l'absence de systématisation de la censure pour le théâtre, qui a permis à des espaces de résilience de se constituer avant 1981. Ces espaces ont montré à Osvaldo Dragun que l'union des gens de théâtre était envisageable, et que possibilité, si infime soit-elle, était laissée à la contestation artistique.

Ces constatations ouvrent des perspectives quant à la *perception du contexte par les acteurs*. Jusqu'à quel point les membres fondateurs ont-ils eu conscience de la structure d'opportunité politique favorable ? Jusqu'à quel point ont-ils été influencés par les espaces de

résilience qui les précédaient ? Il semble nécessaire de mesurer le degré de subjectivité d'une notion conceptuelle employée par le chercheur en science politique.

S'organiser face à l'adversité

Teatro Abierto était, aux dires mêmes de ses membres, un projet « fou », dont la mise en place pratique s'avérait très complexe. Il ne s'agissait pas seulement de trouver une forme organisationnelle adéquate, mais aussi de gérer des conflits d'égo propres au milieu théâtral, de réunir vingt-et-un auteurs, vingt-et-un metteurs en scène, cent trente-sept acteurs, de constituer les paires auteur / metteur en scène, et, enfin, de faire les distributions et les calendriers des répétitions. A cela s'ajoutent les problèmes financiers et artistiques (notamment scénographiques), que la mobilisation a pu rencontrer. Mais la diversité, qui eût pu être un obstacle au mouvement, s'est révélée être sa principale ressource. La diversité artistique des membres (ceux qui jouent dans les théâtres indépendants côtoyant des vedettes du petit écran), alliée à la diversité thématique, permet, en outre, de toucher un public plus large, à la fois plus jeune et plus populaire. Une mobilisation collective en régime autoritaire semble donc avoir une **capacité de transformation** des difficultés et de **réaction face à l'adversité**.

Nous avons vu, en effet, que la répression ne stimulait pas seulement la mobilisation : elle renforce son degré de professionnalisation. D'une organisation ludique et spontanée, où les responsabilités ne sont pas hiérarchisées, nous passons à une organisation structurée avec une commission directive qui doit veiller à l'application des décisions prises en assemblées. Qui plus est, l'intervention des militaires dont l'objectif initial était de créer la peur a un effet contraire : la répression a offert, involontairement, une publicité sans précédent à l'événement artistique. Après l'incendie du Théâtre du Picadero, le public se presse d'autant plus sur la calle Corrientes pour pouvoir assister aux représentations.

Mettre en place des dispositifs de sensibilisation : agréger des spectateurs à la mobilisation

Si les militaires prennent peur, mais aussi si le public soutient autant *Teatro Abierto*, c'est parce que la mobilisation collective ouvre l'espace d'expression que les portègnes

attendaient. En effet, l'émotion est au cœur même de la mobilisation, qu'elle soit éprouvée par les militants ou par les spectateurs. Le temps d'une représentation, elle fédère une nouvelle communauté. Si elle est contestataire, c'est parce qu'elle crée de la *participation collective*, c'est-à-dire un espace qui répond aux désirs des spectateurs. Elle favorise également la prise de conscience du drame national de la dictature. L'émotion, rire, angoisse, tristesse, invite le public à une remise en question après la représentation, remise en question du régime et de sa propre attitude.

C'est l'équilibre délicat entre le contenu politique du texte et la mise en scène qui provoque l'émotion chez le spectateur. Le metteur en scène adapte son esthétique en fonction de l'émotion que le texte cherche à susciter, rendant indissociables le fond et la forme pour obtenir l'effet souhaité. Quatre types de mises en scène peuvent être identifiés dans *Teatro Abierto* : réaliste, onirique, expérimentale, et de boulevard. Aussi les pièces qui provoquent de l'angoisse sont-elles soutenues par une esthétique onirique, tandis que les œuvres qui incitent à la tristesse le sont par une mise en scène réaliste.

Les émotions propres à chacun des spectacles ne doivent pas masquer l'émotion générale ressentie au moment de la manifestation : *Teatro Abierto* est une autre manière de faire du théâtre, plus festive et moins cérémonieuse. La manifestation, aidée en cela par les caractéristiques scéniques du Teatro del Picadero, propose au public un rôle inédit : celui de *public participant*. Les spectateurs ne se contentent plus d'applaudir respectueusement à la fin des spectacles : ils commentent, invectivent, crient, pleurent, et laissent véritablement cours aux émotions qu'ils ressentent. Ainsi l'émotion, bien que difficilement quantifiable pour le chercheur, semble être un indicateur crucial dans l'analyse d'une mobilisation collective en régime autoritaire. Cette remarque pourrait peut-être s'étendre à des mobilisations utilisant des répertoires d'action plus classiques que les mobilisations artistiques, et il faudrait, en ce cas, envisager à nouveau la psychologie des masses, longtemps décriée.

Actualiser un répertoire d'action

Cette mobilisation collective a une particularité : elle utilise un répertoire d'action a priori non politique car artistique. Ce répertoire est inusuel, et il nous a incités à nous demander comment un signe théâtral pouvait devenir contestataire. De manière plus générale,

nous avons vu que la contestation artistique en régime autoritaire avait une figure de style de prédilection : **la métaphore**, qui lui permettait, en déplaçant le sens initial du discours, de mettre en lumière la réalité de la dictature. La métaphore, trope énigmatique par excellence, est un moyen pour contourner la censure mise en place par le régime. Ce faisant, les dramaturges, en rivalisant d'inventivité pour créer des déplacements de sens (intertextualité, symboles, déplacement spatio-temporel...), créent un nouveau langage artistique, propre à l'art en régime autoritaire. Il serait bon, dès lors, de se demander dans quelle mesure la censure échappe à son but initial en autorisant en fait un renouvellement des pratiques littéraires et en incitant les auteurs, de manière paradoxale, à l'invention et à la créativité. La censure, comme la répression, contient un « effet pervers » et manque son objectif : plus elle contraint, plus les artistes redoublent de subterfuges pour la contourner.

Si la métaphore dénonce la réalité, cette dernière doit être représentée sur le plateau. Pour ce faire, les artistes mobilisent un répertoire d'action exclusivement théâtral, qui transforme des signes théâtraux préexistants en leur donnant un sens politique. Ainsi, le genre prédominant dans *Teatro Abierto* est le grotesque, oscillant entre rire et larmes et montrant des personnages caricaturaux, que les metteurs en scène travaillent dans un souci réaliste. Le réalisme permet l'identification du public à l'action scénique, mais les personnages caricaturaux ménagent une distance entre l'œuvre et les spectateurs. Les pièces grotesques balancent alors **entre identification et distance**, créant l'espace ténu nécessaire à la réflexion et à la prise de conscience pour le public.

Le comique est lui aussi mobilisé par les artistes. Toutes ses formes (comique de caractère, de situation, de mots, de gestes, de mœurs) se retrouvent dans certaines pièces, la **saturation des effets** devenant alors une autre des caractéristiques du théâtre en régime autoritaire. À ces schèmes théâtraux préexistants, *Teatro Abierto* en ajoute un autre, sur lequel il se concentrera plus particulièrement : il s'agit de **l'écart entre la parole et le geste**, et entre la fonction et l'action, qui met en relief la vacuité et l'hypocrisie du discours politique.

Enfin, *Teatro Abierto* n'hésite pas à **représenter la violence** et la torture sur scène, dans des mises en scènes souvent dérangeantes (cas de *Decir si* et de *La Oca*). Au final, la contestation devient donc dénonciation du régime : l'expérience théâtrale montre au grand jour ce que les militaires taisent et ce que la population suppose.

Cette dénonciation s'accompagne d'une contestation de certaines mesures de la dictature, comme l'état de siège, ou sa politique puritaine. Pour ce faire, *Teatro Abierto* emploie les signes théâtraux appropriés, et, compte tenu de son peu de moyens financiers, concentre ses efforts sur les acteurs. Ainsi, pour contester l'état de siège, certains metteurs en scène choisissent de convoquer un grand nombre de comédiens sur le plateau, afin de produire une forte impression sur le public. Outre l'énergie communicative que la masse dégage, cela permet aussi de mettre en relief d'autres éléments subversifs, comme le corps, et de susciter la surprise des spectateurs, qui, eux, ne peuvent se réunir à plus de cinq dans un lieu public. Pour contester le puritanisme, *Teatro Abierto* replace le corps au centre de la représentation théâtrale, grâce à la thématique des pièces, à la danse, ou à son érotisation dans des scènes suggestives.

A l'élément contesté correspond donc à chaque fois un signe théâtral particulier : l'effet de masse conteste l'état de siège tandis que le travail sur le corps conteste le puritanisme. Deux remarques peuvent être ajoutées, qui nous semblent des voies à emprunter pour l'avenir. Comme pour la métaphore, qui nous incitait à interroger la créativité des artistes, nous pouvons voir que les choix scéniques de *Teatro Abierto* s'orientent vers un théâtre de la pauvreté, c'est-à-dire qui se concentre sur le jeu des comédiens²⁵⁴. Le contexte autoritaire appelle donc à questionner l'art et à trouver de nouvelles formes d'expression. S'il met l'art en danger, celui-ci semble avoir suffisamment de force pour se réinventer et trouver, malgré tout, des espaces d'expression et un nouveau souffle de créativité.

Enfin, et nous concluons par cette ultime remarque, il pourrait être intéressant de voir, dans un autre régime autoritaire qui appliquerait une politique différente de celle du *Proceso*, quels sont les signes théâtraux correspondant à tel ou tel élément de la dictature et le contestant, et de se demander si une systématisation ou, du moins, une typologie, pourrait être établie.

²⁵⁴ *Vers un théâtre pauvre*, Jerzy Grotowski, L'Age d'homme, Paris, 1993

Bibliographie

Ouvrages généraux

Bayart (J-F.), *Le politique par le bas en Afrique noire : contributions à une problématique de la démocratie*, Karthala, 2008 (seconde édition)

Buton (F.), Mariot (N.) (dir.), *Pratiques et méthodes de la socio-histoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009

Constant-Martin (D.) (dir.), *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*, Karthala, Paris, 2002

De Certeau (M.), *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1993 (seconde édition)

De Certeau (M.), *L'absent de l'histoire*, Mame, Tours, 1973

De Certeau (M.), *La culture au pluriel*, Christian Bourgois, Paris 1993 (nouvelle édition)

De Certeau (M.), Giard (L.), Mayol (P.), *L'invention du quotidien*, Union générale d'éditions, Paris, 1980

Déloye (Y.), Voutat (B.) (dir.), *Faire de la science politique : pour une analyse socio-historique du politique*, Belin, Paris, 2002

Freud (S.), *L'inquiettante étrangeté*, 1919, texte disponible en ligne à l'adresse suivante : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquiet_ante_etrangete/inquietante_etrangete.html

Guy Hermet, *Autoritarisme et démocratie*, FNSP, Service de photocopie, Paris, 1982

Linz (J.J.), *Régimes totalitaires et autoritaires*, Armand Colin, Paris, 2006

Mobilisations collectives

Alvarez (S.) et Escobar (A.) (dir.), *The Making of Social Movements in Latin America, Identity, Strategy and Democracy*, Westview Presse, Oxford, 1992

Bennani-Chraïbi (M.) et Fillieule (O.) (dir.), *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003

Combes (H.), « Répression », *Dictionnaire des mouvements sociaux*, direction Olivier Fillieule, Presses de Sciences Po, Paris, 2009

Filleule (O.), *Sociologie de la protestation*, L'Harmattan, Paris, 1993

Gurr (T.), *Why Men Rebel*, Princeton University Presse, Princeton, 1970

Jasper (J.) et Goodwin (J.), *Rethinking social movements. Structure, meaning and emotion*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2004

Rasler (K.), "Concessions, Repression, and Political Protest in the Iranian Revolution", *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, February, pp. 132-152

Tarrow (S.), *Democracy and Disorder. Protest and Politics in Italy, 1965-1975*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1989

Tarrow (S.), *Power in Movement: Collective Action, Social Movements, and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994

Tilly (C.), *La France conteste de 1600 à nos jours*, Fayard, Paris, 1986

Tilly (C.), Tarrow (S.), McAdam (D.), *Dynamics of Contention*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001

Traïni (C.) (dir.), *Emotions... Mobilisation!*, Presses de Sciences Po, 2009

Ouvrages généraux sur le théâtre et sur la théorie littéraire

Aquien (M.), *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 2003

Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 2000

Biet (C.), Triau (C.), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Collection Folio Essais, 2006

Brecht (B.), *L'Art de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1999

Brook (P.), *L'Espace vide*, Seuil, Paris, 1968

Craig (E.G.), *De l'Art du théâtre*, Circé, Paris, 2004

Diderot (D.), *Paradoxe sur le comédien*, GF Flammarion, Paris, 2005

Emelina (J.), *Le Comique, Essai d'interprétation générale*, SEDES, 1996

Grotowski (J.), *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'homme, Paris, 1993

Larthomas (P.), *Le Langage dramatique*, Paris, Editions Gallimard

Meyer (M.), *Principia rhetorica*, Fayard, Paris, 2008

Pavis (P.), *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007

Stanislavski (C.), *La Formation de l'acteur*, Payot, Paris, 1998

Stanislavski (C.), *La Construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 1984

Ubersfeld (A.), *Lire le théâtre* (Tomes 1 et 2), Belin, Paris, 1977

Ouvrages de référence sur le théâtre en Amérique latine

Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine, *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*, 1997

Chesney Lawrence (L.), *Teatro en America Latina, Siglo XX*, Comision de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educacion, Universidad central de Venezuela, Caracas, 2007

Cortes (E.), Mirta Barrea-Marlys (M.) (dir.), *Encyclopedia of Latin American Theater*, Greenwood Press, Santa Barbara, 2003

Pelletieri (O.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, volumen IV, ed. Galerna, Buenos Aires

Rubin (D.), Solorzano (C.) (dir.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre : The Americas*, Volume 2, Routledge, London, 2000

Sociologie des arts et de la culture

Duvignaud (J.), *L'Acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, collection Bibliothèque des Idées, Paris, 1967

Duvignaud (J.), *Les Ombres collectives, Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973 (édition revue et corrigée)

Duvignaud (J.), *Spectacle et société*, Editions Denoël, Paris, 1970

Girel (S.) (dir.), *Sociologie des arts et de la culture, Un état de la recherche*, L'Harmattan, Collection Logiques sociales, Paris, 2008

Jauss (H.R.), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978

Séminaire Interarts de Paris (2005-2006), *Arts et pouvoir*, Klincksieck, Paris, 2007

Urfalino (P.) et Fabre (T.), « L'Invention de la politique culturelle, et après ? », *La Pensée de midi*, mars 2005, n°16

Art et contestation

Balasinski (J.) Mathieu (L.) (dir.), *Art et Contestation*, Presses Universitaires de Rennes, 2006

Balasinski (J.), *Culture et politique en période de transition de régime : le cas du théâtre en Pologne dans les années 1980 et 1990*, thèse de doctorat, Paris X, 2002

Biet (C.), Neveux (O.) (dir.), *Une Histoire du spectacle militant, 1966-1981*, Editions l'Entretemps, Vic La Gardiole, 2007

Budillon Puma (P.), Olivier (F.) (dir.), *Violences d'Etat et paroles libératrices*, Indigo, Paris, 2006

Traïni (C.), *La musique en colère*, Presses de Sciences Po, Paris, 2008

Ouvrages sur le *Proceso* et sur la censure

A.I.D.A., *Argentine, Une culture interdite, Pièces à conviction 1976-1981*, Maspéro, 1981

Avellaneda (A.), *Censura, autoritarismo y cultura : Argentina, 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986

Colautti (C.E.), *Libertad de expression y censura cinematografica*, Fundacion Instituto de Estudios Legislativos, Buenos Aires, 1983

Duhalde (E.L.), *El estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Caballito, 1983

Navarro (M.) et Palermo (V.), *La Dictadura militar 1976-1983, Del golpe de Estado a la restauracion democrática*, Ed. Paidos, Buenos Aires, 2006

Robin (M-M.), *Les Escadrons de la mort, l'école française*, Paris, La Découverte, 2004

Romeu (J.G.), *Dictature et littérature en Argentine, 1976-1983*, L'Harmattan, Collection Recherches Amériques latines, 2005

Ouvrages sur *Teatro Abierto*

Clerc (I.), *Teatro Abierto 1981-1983 : censure et écriture théâtrale dans l'Argentine du Processus de réorganisation nationale*, thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 2003

Giella (M.A.), *Teatro Abierto 1981, Estrenos*, (Vol.2), Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1992. Avec les oeuvres suivantes :

Aida Bornik, *Papa Querido*

Roberto Cossa, *Gris de Ausencia*

Alberto Drago, *El que me toca es un chancho*

Oswaldo Dragun, *Mi obelisco y yo*

Patricio Esteve, *For export*

Elio Gallipoli, *El 16 de octubre*

Griselda Gambaro, *Decir si*

Jorge Garcia Alonso, *Cositas mias*

Carlos Gorostiza, *El acompañamiento*

Eugenio Grifero, *Criatura*

Ricardo Halac, *Lejana Tierra Prometida*

Ricardo Monti, *La Cortina de abalorios*

Pacho O'Donell, *Lobo...estas?*

Carlos Pais, *La Oca*

Roberto Perinelli, *Coronacion*

Eduardo Pavlosky, *Tercero incluido*

Victor Pronzato, *Chau, Rubia*

Diana Raznovich, *Desconcierto*

Carlos Somigliana, *El Nuevo Mundo*

Maximo Soto, *Trabajo pesado*

Graham-Jones (J.), *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*, Associated Universities Presses, London, 2000

Articles sur *Teatro Abierto*

Chesney Lawrence (L.), « El Teatro Abierto argentino : un caso de teatro popular de resistencia cultural », *Fragmentos*, n°18, pp.89-98, janvier-juin 2000

Cossa (R.), « Tiempos de silencio », article disponible en ligne sur le site du Teatro del Pueblo et de la Fondation Carlos Somigliana (SOMI), au lien suivant : www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/cossa001.htm

Dubatti (J.A.), « Teatro abierto después de 1981 », *Latin American Theatre Review*, 1991, vo.24, n°2, pp. 79-86

Dragun (O.), « Como lo hicimos », article disponible en ligne sur le site du Teatro del Pueblo et de la Fondation Carlos Somigliana (SOMI), au lien suivant : www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/dragun001.htm

Esteve (P.), « La Prehistoria de Teatro Abierto », *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n°2, 1991, pp.

Giella (M.A.), « Teatro Abierto : fenomeno socio-teatral argentino », *Latin American Theatre Review*, 1981, vol. 15, n°1, pp. 89-93

Giella (M.A.), « Teatro Abierto 1981 : de la desilusión a la alienación », *Latin American Theatre Review*, 1991, vol. 24 , n°2, pp. 69-77

Giella (M.A.), « Teatro Abierto 1982 : el comienzo de un sueño », *Latin American Theatre Review*, vol. 16, n°1, 1982, pp. 67-69

Giella (M.A.), « Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981 », article disponible en ligne sur le site du Teatro del Pueblo et de la Fondation Carlos Somigliana (SOMI), au lien suivant : www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/giella001.htm

Leconte (N.), « Pais cerrado, teatro abierto », *Mémoire et culture en Amérique latine*, Cahiers du CRICCAL n°31, 2002, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 287

Magnarelli (S.), « Entrevista con Carlos Gorostiza », *Latin American Theatre Review*, vol. 21 n°2, 1988, pp. 105-112

Ordaz (L.), *Leonidas Barletta : hombre de teatro*, texte disponible en ligne sur le site de la Fondation Somigliana et du Teatro del Pueblo, à l'adresse : <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>

Pellettieri (O.), « La puesta en escena argentina de los 80 : realismo, estilización y parodia », *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n°2, 1991, pp. 117-131

Pellettieri (O.), « El sonido y la furia : Panorama del teatro de los 80 en Argentina », *Latin American Theatre Review*, vol.25, n°2, 1992, pp. 3-12

Pellettieri (O.), « Introducción: Teatro argentino (1980-1990) », *Latin American Theatre Review*, vol.2', n°2, 1991, pp. 9-12

Pross (E.E.), « Open Theatre revisited : an Argentine Experiment », *Latin American Theatre Review*, vol. 18, n° 1, 1984, pp.83-94

Roster (P.), « Generational Transition in Argentina : from Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985) », *Latin American Theatre Review*, vol. 25, n°1, 1991, pp. 21-40

Roster (P.), « Impresiones de un investigador gringo en Buenos Aires », *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n°2, 1991, pp. 133-142

Rovner (E.), « Relaciones entre lo sucedido en la década y las nuevas tendencias teatrales », *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n°2, 1991, pp.23-30

Trastoy (B.), « En torno a la renovación teatral argentina de los años 80 », *Latin American Theatre Review*, vol. 2', n°2, 1991, pp.93-100

Villagra (I.), « Teatro abierto : Conferencia de Prensa del 12 de Mayo de 1981, proyecto cultural de resistencia », *Revista del Centro Cultural de la Cooperacion Floreal Gorini*, Mai-Août 2008, n°3

Artículos de presse pendant le *Proceso*

“El Presidente hablara el 6 de marzo sobre el dialogo político”, *Clarín*, 1er mars 1980

“Habrá precisiones sobre el dialogo”, *Clarín*, 3 mars 1980

“El 18 comenzara el dialogo político”, *Clarín*, 4 mars 1980

“Se inicio el dialogo político en el Ministerio del Interior”, *Clarín*, 27 mars 1980

“Acuerdo en la Multipartidaria”, *Clarín*, 24 septembre 1981

“La Multipartidaria denunció que se bloquea la normalización institucional”, *Clarín*, 30 septembre 1981

“Massera : « El miedo parece instalado en la Argentina », *Clarín*, 22 novembre 1980

La Opinion cultural, 21 janvier 1979, reportage d’Osvaldo Seiguerman

“Diecinueve películas por verse en 1981”, *Clarín*, 27 novembre 1980

“Solo para los ojos de ellos”, *La Prensa*, 19 août 1981

“Un saludable disgusto por la censura”, *La Nación*, 8 novembre 1980

“La Habilidad de cortar”, *La Prensa*, 20 septembre 1981

“Las fronteras de la censura”, *La opinión cultural*, 11 mars 1979

“Teatro Argentino: opina Laura Yusem”, *Clarín*, 22 juillet 1981

“Sigue Vedetissimas”, *Clarín*, 1^{er} mars 1980

“Un viaje musical con Pepe Cibrián como piloto de ruta”, *Clarín*, 21 septembre 1980

“La vuelta del gran sonador”, *Clarín*, 9 juin 1980

“Una feliz creación de Hugo Sofovich”, *Clarín*, 13 janvier 1980

“La fantasía y su show”, *Clarín*, 10 mai 1980

“Vilches y Cervantes, a las mil maravillas”, *Clarín*, 7 septembre 1980

“El Bululú siempre llamado a escena”, *Clarín*, 8 mai 1980

“Habla la pareja del hombre elefante: el dolor y el amor”, *Clarín*, 5 octobre 1980

“Favio, reconquistado por la escena”, *Clarín*, 7 septembre 1980

“Infieles... y puntuales”, *Clarín*, 9 juillet 1981

“Campoy-Cibrián: verano... y otoño”, *Clarín*, 9 octobre 1980

“Para cualquier edad”, *Clarín*, 29 novembre 1980

“Espectáculo para todos los edades”, *Clarín*, 27 novembre 1980

“Una vieja pregunta sobre el escenario”, *Clarín*, 5 septembre 1981

“Gran debut de *Teatro Abierto*”, *Clarín*, 30 juillet 1981

“El Marqués de Sade en un malicioso viaje a América”, *Clarín*, 30 juillet 1981

“Un humor agresivo que tiene sarcasmo”, *Clarín*, 30 juillet 1981

“*Teatro Abierto*, buena continuidad”, *Clarín*, 31 juillet 1981

“Buen nivel mantiene *Teatro Abierto*”, *Clarín*, 2 août 1981

“Excelente comienzo de *Teatro Abierto*”, *La Nación*, 30 juillet 1981

“Comienzo promisorio de *Teatro Abierto*”, *La Prensa*,

“Con gran nivel interpretativo y a sala llena se está llevando a cabo el ciclo de *Teatro Abierto*”, *La Razón*, 31 juillet 1981

“El consumismo, en el banquillo”, *Clarín*, 4 août 1981

“Fabula de vacas e ingleses”, *Clarín*, 4 août 1981

“Comienzo auspicioso del ciclo de *Teatro Abierto*”, *Convicción*, 30 juillet 1981

Photographies

Les photographies reproduites dans ce travail font partie du fonds légué par Osvaldo Dragun à l’Instituto Luis Ordaz. La photographe est Julie Weisz.

Entretiens

Liste établie suivant l'ordre chronologique des rencontres

Personne interviewée	Fonction dans <i>Teatro Abierto</i>	Fonction actuelle	Date et lieu de l'entretien
Juan Pascarelli (2 entretiens)	Acteur dans <i>Lobo estas ?</i>	Acteur et chef d'entreprise	Jeudi 4 février 2010, dans un café Mercredi 18 mars 2010, dans un café
Carlos Fos (2 entretiens)		Directeur des archives du Teatro General San Martin	Vendredi 5 février 2010, Teatro General San Martin Mardi 9 février 2010, Teatro General San Martin
Ricardo Halac (2 entretiens)	Dramaturge, auteur de <i>Lejana Tierra prometida</i>	Dramaturge et professeur de dramaturgie à Argentores	Lundi 8 février 2010, chez l'auteur Vendredi 5 mars 2010, chez l'auteur
Susana Di Geronimo	Fonction administrative	Actrice et chargée de la culture au syndicat des acteurs Actores	Lundi 8 février 2010, café du syndicat des acteurs Actores
Rubens Correa	Metteur en scène de <i>Lobo estas ?</i>	Directeur du Teatro Nacional Cervantes	Mardi 9 février 2010, Teatro Nacional Cervantes
Ingrid Pelicori	Actrice dans <i>Lobo estas ?</i>	Actrice	Mercredi 10 février 2010, chez l'actrice
Arturo Bonin	Acteur dans <i>Papa Querido</i>	Acteur	Jeudi 11 février 2010, dans un café
Roberto Saiz	Acteur dans <i>Chau Rubia</i>	Acteur et professeur de théâtre	Jeudi 11 février 2010, chez l'acteur
Elio Gallipoli	Dramaturge, auteur de <i>El 16 de octubre</i>	Dramaturge	Vendredi 12 février 2010, siège d'Argentores
Roberto Perinelli	Dramaturge, auteur de <i>Coronacion</i>	Dramaturge	Lundi 15 février 2010, chez l'auteur
Juan Carlos Puppo	Acteur dans <i>La Oca</i>	Acteur	Mardi 16 février 2010, dans un café

Virginia Lago	Actrice dans <i>Lejana Tierra prometida</i>	Actrice	Jeudi 18 février 2010, Teatro Metropolitan
Patricia Gilmour	Actrice dans <i>Desconcierto</i>	Actrice et professeur de théâtre	Jeudi 25 février 2010, chez l'actrice
Pepe Soriano	Acteur dans <i>Gris de Ausencia</i>	Acteur	Jeudi 25 février 2010, dans un café
Roberto Cossa	Auteur de <i>Gris de Ausencia</i>	Dramaturge, président d'Argentores	Lundi 1 ^{er} mars 2010, au siège d'Argentores
Olga Scardaccione	Spectatrice	Retraitée et spectatrice	Lundi 1 ^{er} mars 2010, Au café du Centre de Coopération Culturelle
Hugo Urquijo	Metteur en scène de <i>Desconcierto</i>	Psychanalyste et metteur en scène	Mardi 2 mars 2010, chez l'auteur
Pacho O'Donnell	Auteur de <i>Lobo estas?</i>	Dramaturge Psychanalyste Ministre de la Culture sous le gouvernement d'Alfonsín	Jeudi 4 mars 2010, chez l'auteur
Carlos Gorostiza	Auteur de <i>El acompañamiento</i>	Dramaturge	Vendredi 5 mars 2010, chez l'auteur
Salo Pasik	Acteur dans <i>Mi obelisco y yo</i>	Acteur	Lundi 8 mars 2010, dans un café
Francisco Javier	Metteur en scène de <i>Chau rubia</i>	Metteur en scène, Directeur de l'Institut des arts du spectacle	Mercredi 10 mars 2010, Institut des arts du spectacle de la UBA
Elvira Vicario	Actrice dans <i>Gris de ausencia</i>	Actrice et professeur de théâtre	Mercredi 10 mars 2010, dans un café
Beatriz Matar	Actrice dans <i>Papa querido</i>	Actrice et professeur de théâtre	Jeudi 11 mars, chez l'actrice
Marta Bianchi	Actrice dans <i>El nuevo mundo</i>	Actrice	Mardi 16 mars chez l'actrice
Eduardo Pavlovsky	Dramaturge, auteur de <i>Tercero incluido</i>	Dramaturge	Jeudi 18 mars 2010, chez l'auteur
Manuel Callau	Acteur dans <i>Mi Obelisco y yo</i>	Acteur	Jeudi 18 mars 2010, dans un café
Villanueva Cosse	Metteur en scène de <i>Cositas mias</i>	Metteur en scène	Vendredi 19 mars 2010, dans un café

Table des illustrations

L'augmentation du coût de la vie en 1980.....	35
<i>Coût de la vie</i> , caricature de Martinez de Hoz par Landru	35
Les institutions de la censure.....	39
<i>Clemente</i> , caricatures sur la censure par Caloi.....	44
<i>Marathon</i> (Ricardo Monti).....	60
Exemple de réunion de <i>Teatro Abierto</i>	80
Constitution des paires auteur / metteur en scène	81
Commission directrice.....	82
Quatre styles de mise en scène dans <i>Teatro Abierto</i>	89
<i>El Acompañamiento</i> (Carlos Gorostiza).....	89
<i>Criatura</i> (Eugenio Griffero).....	89
<i>Cositas mias</i> (José Garcia Alonso).....	90
<i>Tercero incluido</i> (Eduardo Pavlovsky).....	90
Dernière de <i>Teatro Abierto</i>	98
<i>La Oca</i> (Carlos Pais).....	127-128
<i>Decir si</i> (Griselda Gambaro).....	130
<i>Chau Rubia</i> (Victor Pronzato).....	134
<i>Lobo estas?</i> (Pacho O'Donnell)	140
<i>Cositas mias</i> (José Garcia Alonso).....	143
<i>La Cortina de abalorios</i> (Ricardo Monti).....	144-145
<i>El Nuevo mundo</i> (Carlos Somigliana)	146

ANNEXES

Annexe 1 – Texte législatif sur la censure télévisuelle (extrait)

Pautas para la calificación del material televisivo (extracto):

CAPITULO I De la violencia.

Artículo 1. Sera considerado NHM (no en horario para menores, o sea que puede emitirse después de las 22.00 horas y hasta el cierre de la transmisión) el material que: Presente agresiones no justificadas en el ejercicio lícito de la defensa nacional, la propia u otra causa noble afín.

Artículo 2 : Sera considerado NAT el material que : a) Desvirtúe la imagen de los guardianes del orden, presentándolos como cínicos, despiadados codiciosos, o tratando al crimen de una manera inescrupulosa o frívola ; b) Evidencie agresiones mentales o físicas como la tortura o medios sofisticados de muerte, que constituyen formas sádicas de la conducta humana ; c) Justifique la venganza ; d) Apruebe o incite el ejercicio de la justicia por propia mano ; e) Deje sensaciones de amenazas latentes y reales, creando estados colectivos de angustia ; f) Su trama configure una constante amenaza de muerte y destrucción ; g) Proponga al suicidio como escape al castigo o que le justifique de alguna forma ; h) Trate las formas delictivas de tal manera que induzcan a la imitación o sirvan de modelo ; i) Identifique a la violencia con la justicia a través de sus argumentos o desenlaces, o que se deduzca de estos últimos que el agresión el único camino válido para llegar al éxito, sin apelar a las formas del amor, la conversión, la persuasión, el propio arrepentimiento, o la toma de conciencia.

CAPITULO 2 De la violencia encubierta en asuntos de familia

Artículo 1. Sera considerado NHM el material que: a) Incluya aspectos que presenten algún deterioro a la imagen de los padres; b) Justifique la rebeldía de los hijos o conduzca a su ejercicio; c) Desvirtúe el sentido del matrimonio en la relación de sexo; d) Presente el divorcio como solución a los problemas matrimoniales; e) Considere el adulterio o la infidelidad; f) Contenga el tema del aborto como esencia argumental. Solo podrá ser mencionado en forma incidental u cuando obedezca a causas naturales o impremeditadamente accidentales; g) Presente en forma no incidental escenas de abandono de niños, ancianos, enfermos o incapacitados mentales o físicos. En todos los casos deberán conducir a un desenlace positivo que induzca a la comprensión e integración del grupo familiar o social; h) Presente escenas físicas de pre-partos, partos, u operaciones cesáreas; i) No cuide las debidas formas de tratamiento en los casos de adopción, para evitar las incidencias negativas en los niños; j) Contenga referencia alguna sobre control de la natalidad

Artículo 2. Sera considerado NAT el material que : a) Desconozca el respeto merecido por la institución familiar y por los valores de hogar ; b) Ofrezca ejemplos de vida familiar totalmente ajenos a nuestra sociedad y con características disociantes que introduzcan falsos patrones en ella [...] f) Justifique el adulterio y la infidelidad en el matrimonio y la pareja [...]

h) Introduzca a la práctica indiscriminada del control de la natalidad ; i) Apruebe directa o indirectamente el aborto, salvo en los dos casos previstos por nuestro Código Penal y que se mencionan al pie de este artículo. En todas las circunstancias su tratamiento formal no deberá incluir su realización física. (Código penal argentino Artículo 86. Inciso 1) Si se ha hecho con el fin de evitar un gran peligro para la vida o salud de la madre y si este peligro no puede ser evitado por otros medios. Inciso 2) Si el embarazo proviene de una violación por la cual la acción penal haya sido iniciada. Cuando la víctima de una violación fuere una menor o una mujer idiota o demente, será necesario el consentimiento de su representante legal.)

CAPITULO 3 De la violencia encubierta en asuntos de sexo

Artículo 1. Sera considerado NHM el material que: a) Presente personajes de notoria anormalidad sexual. Esto es más grave cuando el tema es jocoso, pues familiariza con los mismos [...]; c) Atente contra el concepto real de sexo como potencialidad realizadora del individuo en función de su destino social; d) Presente escenas que muestren el submundo de la prostitución en cualquiera de sus aspectos. Solo podrá aceptarse de manera esporádica la puesta en descubierto de las artimañas de captación que utilizan esos mercaderes del sexo, como aviso o prevención a la comunidad; e) Exhiba o sugiera la existencia de escenas de violación o intentos de ella; f) Determine la existencia del incesto en cualquiera de sus formas típicas [...]

Artículo 2. Sera considerado NAT el material que : a) Utilice el desvarío sexual como centro de la trama, como elemento reiterativo o como forma de la personalidad de los roles protagónicos ; b) Contenga escenas de amor, de danzas, diálogos o fondos estéticos que no encuadren dentro de un marco de decencia o que connoten lascivia, indecoro o exageración impulsiva ; c) En sus escenas referidas al sexo incluya humillaciones, con su consecuente carga de morbo sado-masoquista ; d) Proponga estilos de vida sexual desacordes con nuestra concepción comunitaria ; e) Patentice escenas de violación o intentos de ella; f) Muestre escenas de carácter incestuoso. Las simples referencias al tema presentaran un carácter meramente incidental y aportaran características moralmente positivas que determinen su rechazo

CAPITULO IV. De la violencia encubierta en asuntos de religión

Artículo 1. Sera considerado NHM el material que : a) Perpetre agresiones contra instituciones consagradas y respetadas por nuestra sociedad en los planos de la religión y de la moral ; b) Efectúe burlas sobre normas religiosas que se vinculan vitalmente con el ser humano ; c) No mantenga una línea de respeto y decoro en el tratamiento de los asuntos religiosos ; d) Contenga temas religiosos polémicos que produzcan compromisos institucionales ; e) Ridiculice la conducta de los representantes de los diferentes credos religiosos [...]

CAPITULO V. De la violencia encubierta en asuntos de vicios de la conducta humana

Artículo 1. Sera considerado NHM el material que: a) Utilice ambientaciones referidas a lugares de juegos prohibidos o de consumo de drogas; b) Contenga escenas de juegos o apuestas, incitando a su práctica por una figura indirecta de instrucción o que aparecieran justificados como solución a diferentes situaciones ; c) Presente la holgazanería o el ocio infecundo como modelos de vida que fomentan la inacción o como ejemplos de triunfo sin ningún esfuerzo; d) Justifique el alcoholismo, presentándolo como vehículo de placer, de desinhibición en general o de evasión frente a situaciones graves. En ningún caso podrá fomentar el consumo descontrolado del alcohol.

Artículo 2. Sera considerado NAT el material que: c) Propicie logros o conquistas a través de la falsedad o el engaño, configurando ejemplos perniciosos a la sana conducta humana [...]

Annexe 2 - Rapport de la SIDE à propos de *Ganarse la muerte*, roman de Griselda Gambaro, et décret prononçant l'interdiction de l'ouvrage

LECTURA DE "GANARSE LA MUERTE". de Griselda Gambaro

INFORME

Para conocimiento de: S .E. EL SEÑOR SUBSECRETARIO DEL INTERIOR

Producido por: PUBLICACIONES

ASUNTO: Novela

ORIGINADO POR: SIDE

TÍTULO: "GANARSE LA MUERTE"

AUTORA: Griselda GAMBARO

EDITADO POR: " Ediciones de la Flor"

IMPRESO EN: "Talleres Gráficos GARAMOND S.C .A. "

FECHA: Julio 1976

1 IMPRESIÓN GENERAL.

Es una obra asocial, dado que trata de mostrar a ésta y a través de sus personajes, como un lugar donde impera el hiper-egoísmo e individualismo, donde no cuentan ninguno de los

valores superiores del ser humano y sí las lucubraciones y actas para lograr la satisfacción de sus bajos instintos.

2 PÁRRAFOS SALIENTES.

Estos se pueden subdividir en cuatro grandes grupos, los que lesionan: la sociedad; la condición humana; la familia; las instituciones armadas y el principio de autoridad.

2.1. La Sociedad

2.1.1. Divide a ésta en torturados y torturadores (pág. 9), así como también, y en forma sarcástica, entre gente superior e inferior (pág.101), también y de la misma forma entre civiles y militares (pág.107).

2.1.2. Manifiesta: "Sentía que procedía justamente, la justicia no da opción. Pero como los guardianes que matan a sus prisioneros, no contento, no se podía sentir contento (sic). Esta maldita condición humana, pensó, cambiando el garrote a la otra mano" y 'Así era la balanza de la vida, ciega, resarcido a quien no lo merecía. Algún loco había establecido el desequilibrio natural desde el origen, y sólo alguien más loco podría pensar en subsanarlo. Y sin embargo, lo había intentado. Y el fracaso era la respuesta" (pág.122).

2.1.3. Ataca e ironiza a los ricos: " El veterinario musitaba al oído del tipo con dinero, que lo escuchaba seco, displicente e interesado, como todos los que tienen plata y consideran la posibilidad de tener más" (pág.148).

2.1.4. Da también un principio determinista y caótico a la vida: " También él sufría, pero no estaban solos en el mundo. Alguien tiene que pagar por todos, voluntaria o coercitivamente alguien siempre paga por todos" (pág.150) y "No acusaba a nadie, te traje al mundo y te largo, así era la vida" (pág.156).

2.2. La condición humana

Esta es mostrada en forma extremadamente negativa, pareciendo que tratara de sostener la teoría, que el ser humano por naturaleza es ruín, egoísta, desalmado, etc.

2.2.1. Esto se ve en toda la obra y por ejemplo en el siguiente párrafo: (luego de haber atropellado a una niña) "El auto frenó en seco con un chirrido de neumáticos. El conductor abrió la portezuela, demudado, y corrió. Una mujer que lo acompañaba, igualmente pálida, bajó detrás de él. El conductor enderezó la antena de la radio, que se había torcido en el imprevisto encuentro con el obstáculo y giró alrededor del coche. En la tercera vuelta, respiró: No se advertía ninguna abolladura sobre la chapa flamante. Palmeó suavemente a la mujer. . . -No pasó nada- dijo" (pág.144).

2 .2 .2. También en las siguientes actitudes : 1°} También Cledy bufaba e increpaba por haber traído esos dos clavos a la casa (refiriéndose a sus segundos padres) así como también se alegró con su muerte, dado que habían dejado de molestar con su agonía ; tanto anularse en beneficio de los semejantes ¿sirve de algo? 2 0) "¡Se murió la estúpida! ¡Se murió la estúpida!- Gritaron los niños festejando alborozados». (pág.191) (con referencia a la muerte de su madre -Cledy-).

2 .3. La familia

2 .3 .1. Enloda a la mujer y a todo lo que ella representa : "Las madres no sirven para nada, salvo quizás para engendrar, si este trabajo le hubiera tocado a los hombres, no sólo poner el semen, sino recibirlo, concebir, aguantar el feto nueve meses en el vientre y parir virilmente, el resultado hubiera tenido más precisión". (pág.142)

2 .3 .2. Para apreciar el ataque a la familia y a la moral es suficiente conocer el relato de la serie de trances que debe soportar el personaje principal : A los quince años mueren sus padres, es llevada a un orfanato donde es acosada por una lesbiana y violada por otra, luego en la fiesta de bodas es desnudada y filmada por los camarógrafos de la televisora que transmitía la boda, luego es objeto-por parte de su suegro- de un uso sexual continuado ante la complacencia de su marido --que tenía relaciones con su propia madre- (pasado el tiempo el suegro se lamenta : "y para colmo, concluyó, no podía penetrarla. El pujante cañón de antaño apuntaba imperturbable hacia el suelo, insensible a los contactos, a las lisonjas mentales, a las amenazas').

2 .4. Las instituciones armadas y el principio de autoridad

Como en los anteriores casos, en éste, trata de trasuntar una visión -de las instituciones armadas- que por vía de la descripción irónica de hechos, actos y actitudes desnaturaliza el principio de autoridad, ya sea genérica o específicamente en éstas.

2 .4 .1. Baste para ejemplificar esto los siguientes párrafos:

- "El militar, muy alterado por la falta de autoridad y el vacío de poder, se sirvió un sándwich y se la comió marcialmente, de un bocado. El sándwich hizo ¡pum! y le cayó como una bomba en el estómago. Cayó ahí mismo redondo al suelo, pero sin un gemido. Tuvo tiempo de decir: - ¡Viva la patria!--y fue ascendido post-mortem' (pág.106).

- "Suerte que el militar estaba muerto. Si no, quién sabe lo que hubiera pasado, cualquier cosa. El reglamento lo preveía todo: ¡Semejante acta de indisciplina! (pág.110).

- "Sólo algunos inconscientes, por lo general muchachos, cuando moría alguien, inexplicablemente, de un síncope en la comisaría, o muchas acribillados a balazos en una

fuga, hacían manifestaciones en la calle. Alborotaban hasta que les rompían los huesos. ¿Y no era lógico en cierta forma? ¿Qué justificación hay para el escándalo?” (pág.181).

2.4.2. Y las siguientes actitudes:

- Un guarda lucubraba ante la disyuntiva de matar o no (por placer) y concluye que es mejor no matar (por razones de comodidad) (pág.11)
- Uno de los personajes se lamenta de la ineptitud de un guardia, que sólo había ametrallado unos cuantos (pág. 56).
- La disciplina le impedía a un militar el ser afectuoso (pág.103).
- "Es más fácil obedecer que desobedecer" (pág.139)
- "Y como el hombre, entontecido por la pena, no se decidía, eligieron extremistas (para imputarles un homicidio). Lo más acertado, a fin de cuentas, porque así estaban seguros de no cometer injusticia alguna" (pág.193).

2.5 Alusión extemporánea

Realiza una alusión crítica al anterior gobierno durante el cual probablemente la obra fue escrita, --pero que el lector desprevenido puede pasar por alto la inferencia a éste (sic).

- "El presupuesto disminuía de año en año, el país progresaba, lenta pero armoniosamente, se atendían las necesidades más urgentes. La soberanía, la polución del aire, por ejemplo, aunque los niños fueran siempre los más privilegiados: tenían toda la vida por delante" (pág. 59) y luego afirma "Pero cada vez habla más niños famélicos y abandonados" (pág. 69) y también "A Horacio lo habían echado del trabajo. Abruptamente y en la peor época de desempleo, prescindieron de sus servicios " (pág. 84).

3. FINALIDAD DE LA PUBLICACIÓN

Esta se desprende de los párrafos salientes (2.) donde se socavan los valores aludidos mediante un tratamiento pornográfico. Utilizando una línea “liberada”, se atacan los valores fundamentales en la sociedad.

Lo que se ve corroborado en la nota de tapa final : “Aquí se cuenta la cruel peripecia de una muchacha que es elevada a la felicidad y sumida en la tragedia por lo que aparenta ser la insobornable fortuna, siendo en realidad la represión institucionalizada por el sistema en la familia y usada para transmitir valores aceptados. En esa Cledy que va del orfanato al matrimonio, del incesto a la humillación, del goce al sufrimiento, toda sin transiciones, sin ninguna explicación, hay no sólo un modelo de la condición femenina de nuestro tiempo sino también de la de todo aquel que por su origen y posición en el mundo debe ser objeto de una historia que no entiende y que no le permiten protagonizar”.

4. DE LO INMORAL A LO SUBVERSIVO

4.1. Sabido es que uno de los modus operandi de la subversión -terrorista-, es el de tratar de socavar los valores morales de la población, preparando así un terreno propicio a la captación ideológica.

4.2. Pero también es sabido que desde que el tiempo es tiempo han existido manifestaciones inmorales que han sido objeto del repudio social. Ya por ejemplo en Grecia existía la figura de los éforos y en Roma la del censor, encargado de velar por las mores maiorum aplicando la tacha de infamia. Así a lo largo del tiempo y el espacio las sociedades han repudiado lo que va en contra de sus costumbres, arbitrando los medios necesarios para que esto no sucediera.

4.3. Si bien la connotación de subversión (4.1.) dista mucho de la subversión de los valores morales, que ha existido desde antaño (4.2.) Se puede pensar que la subversión (4.1.) muy hábilmente, ha tratado de enmascarar a ésta en la ya conocida, siendo utilizada de esta forma. Esto presenta un problema de deslinde por dos causas: por el bien jurídicamente tutelado y por el órgano.

4.3 .1. Por el bien jurídicamente tutelado es éste una vez clarificado el que nos va a determinar el órgano. Dado 4.1. y 4.2. es posible encontrar que el bien jurídicamente tutelado ; en la acepción 4.1. Sería: la seguridad, o sea que todo la inmoral que tenga una causa fuente en las propósitos de la subversión (connotación actual, 4.1.) sería lesivo a la seguridad; y en la acepción 4.2. (Trabajando por exclusión) encontraríamos que toda lo que no esté encuadrado en el supuesto 4.1. Lo estaría en el 4.2, entonces -en este caso- el bien jurídico protegido sería: las costumbres, la conducta del individuo.

4 .3 .2. Por órgano: como ya se expresara, una vez determinado el bien jurídicamente protegido la determinación del órgano es harto sencilla. En ese caso de la seguridad: el órgano que tiene el poder de policía (según la Ley de Ministerios) en esta órbita es el Ministerio del Interior. En el caso en que el bien jurídicamente protegido fuera las costumbres (y específicamente en [o relativa a publicaciones y espectáculos públicos) el órgano que tiene el poder de policía es la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y los Gobiernos Provinciales (ver memorándum del 6 de abril de 1976, producido por la Dirección General de Asuntos Jurídicos del Ministerio del Interior).

4.4. Otro tema, es ya el de la obscenidad, reprimida por el art. 128 del Código Penal, que sanciona con prisión de dos meses a dos años al que publicare, fabricare o reproducire, libros, escritos, de dicho carácter. Según la jurisprudencia debe entenderse por obsceno: todo aquello que tiene por finalidad ensalzar lo erótico y lo lúbrico y que tiende a incitar los instintos groseros y/o los bajos apetitos sexuales, ultrajando el pudor público y las buenas costumbres. La diferencia entre lo obsceno y

lo inmoral, es cuestión de grado, constituyendo delito la publicación obscena y contravención municipal las publicaciones inmorales; en el entendimiento que todo lo obsceno es inmoral, pero no todo lo inmoral es obsceno.

4.5. Clarificando entonces, el hecho de que una vez que se determina el bien jurídicamente protegido se logra la determinación del órgano. Para lograr un correcto y aproximado deslinde entre los conceptos 4.1. Y 4 .2. Es necesario precisar pautas (de las que su buena o mala determinación y apreciación, va a depender la existencia o no de conflicto de poderes).

Estas pautas deben ser cotejadas ante una teoría finalista, o sea, es preciso determinar la finalidad de la publicación (luego de su lectura y análisis) y ante ésta sí ya se puede trabajar con las pautas.

Estas pueden ser:

-Acepción 4.2. : Cuando la impronta característica es el hedonismo, o sea la inmoralidad por la inmoralidad misma, el placer por el placer mismo; cuando no hay otro fin que el de ser licenciosa, etc. O sea cuando nos encontramos ante un caso donde la inmoralidad es un fin en sí misma, donde lo que se exagera es el placer, el goce sensorial.

-Aceptión 4.1. : Como ya se expresara, ésta guarda una relación de género a especie con la acepción 4.2. Sí es subversión en esta acepción una publicación que por sí a de lo inmoral trata de provocar desprecio por la vida, la sociedad, la condición humana, la familia, los valores éticos, la tradición nacional, etc..., lo que puede lograr negando estos valores o afirmándolos en forma deformada o elíptica, apelando siempre a la sutil interpretación del lector. En síntesis: nihilismo hacia los valores propios del ser nacional (objetivos 2 .2. y 2 .8. del P .R .N.).

5. CONCLUSIONES

La obra en sí, tiene un muy buen nivel literario y se encuentra correctamente balanceado lo metafórico de lo real: de lo que se deduce que la autora es una "escritora" - en el sentido técnico de la palabra.

Por si pareciera que no emite juicio de valor, pero sí lo hace negativamente y por rebote cuanto trata el tema "militares y principio de autoridad " 2.4. Y en la "Alusión extemporánea" 2 .5.

De lo que no hay ningún lugar a dudas, es que la obra es altamente destructiva de los valores, con la peligrosa característica de haber sido realizada con la maestría propia de quien fuera calificada como lo fue.

Tampoco es necesaria discurrir en profundidad para darse cuenta que este ataque a las valores, y la forma en que es realizada, coloca a la obra en un tipo de inmoralidad con trasfondo

subversivo (4.1.) -no encuadrable en una inmoralidad pura y simple (4.2. y concordantes) ni en el artículo 126 del Código Penal (4.4.).

Dado que como se viera la intencionalidad de la obra --y la que le adjudican sus editores (ver nota tapa final)- es la de producir nihilismo hacia los valores propios del ser nacional, por la vía de la destrucción de éstos en la sociedad, la condición humana, la familia, las instituciones armadas y el principio de autoridad. Dado que el exponer las lacras humanas exclusivamente, y sin proponer elementos compensadores, no ubica a la obra en lo que podría haber sido --pero no lo fue- un trabajo de crítica social constructiva.

6. PROPUESTA

Como ya quedara demostrado, esta es una publicación que afecta la seguridad --por su inmoralidad subversiva (acepción 4.1.) - y por lo tanto pasible que le sea aplicado el artículo 23 de la Constitución Nacional prohibiendo su distribución y venta,

6.1. Pero es dable tener en cuenta ciertas circunstancias de orden político:

6.1.1. El diario "*La Nación*"- del día domingo 6 de febrero (ver anexo 2) --- en una encuesta titulada "Teatro y literatura" consulta a la autora respecto de estos temas, junto con otros escritores de reconocida fama, lo que hace suponer que Griselda Gambaro reviste esta categoría. Por lo cual es probable que la adopción de una medida como la propuesta, en conjunción con otras ya adoptadas o en vías de serlo, produzca cierto malestar en el ambiente literario.

6.1.2. Esto también se ve corroborado a la luz de las opiniones --respecto de la autora-- de Kive Staif (actual director del Teatro Municipal General San Martín) vertidas en el diario "*La Opinión*" y reproducidas en la tapa final del libro.

6.2. Otro tema es el de la editorial, la que por dos circunstancias se encuentra pasible de ser clausurada; porque:

6.2.1. Es reincidente en este tipo de literatura, dado que por decreto N° 629/77 se prohibió la distribución, venta y circulación del libro "*Cinco dedos*", perteneciente a dicha editorial.

6.2.2. Avala lo que hace la autora, por editarlo, y por expresarlo en la presentación de la tapa final.

T. Cnel. . (R) JORGE E. MENDEZ. Publicaciones.

DECRETO 1101/77

Buenos Aires, 26 ABR 1977.

VISTO las facultades conferidas al Poder Ejecutivo por el artículo 23 de la Constitución Nacional, durante la vigencia del estado de sitio, y

CONSIDERANDO:

Que uno de los objetivos básicos fijados por la Junta Militar en el acta del 24 de marzo de 1976, es el de restablecer la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino.

Que dicho objetivo se complementa con la plena vigencia de la institución familiar y de un orden social que sirva efectivamente a los objetivos de la nación.

Que del análisis del libro "*Ganarse la muerte*" de Griselda Gambaro, surge una posición nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone.

Que "Ediciones de la Flor" comparte el agravio al sistema familiar, como medio para transmisión de valores, y es contumaz en la difusión ideológica destinada a agraviar las instituciones.

Que actitudes como éstas constituyen una agresión directa a la sociedad argentina concretada sobre los fundamentos culturales que la nutren, la que corrobora la existencia de formas cooperantes de disgregación social, tanto más disolventes que las violentas.

Que una de las causas que sustentaron la declaración del estado de sitio, fue la necesidad de garantizar a la familia argentina su derecho natural y *sagrado a vivir de acuerdo con nuestras tradicionales y arraigadas costumbres*.

Que, conforme lo ha admitido reiteradamente la jurisprudencia de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, el secuestro de una publicación y la clausura de una editorial se encuentran dentro de las facultades privativas del Poder Ejecutivo Nacional, acordadas por el mencionado artículo 23 de la Constitución Nacional.

Por ello, EL PRESIDENTE DE LA NACIÓN DECRETA:

ARTÍCULO 1 - Prohíbese la distribución, venta y circulación, en todo el territorio nacional, del libro "*Ganarse la muerte*" de la autora Griselda Gambaro, editado por "Ediciones de la Flor" y secuéstrense los ejemplares correspondientes.


ARTÍCULO 2 - Dispónese la clausura, por el término de treinta días, de "Ediciones de la Flor SRL" con domicilio en Uruguay 252, 1 "B" de Capital Federal.

ARTÍCULO 3 - Lo dispuesto en el artículo anterior no impedirá la realización de las tareas administrativas, inherentes a "Ediciones de la Flor S .R .L.".

ARTÍCULO 4 - La Policía Federal dará inmediato cumplimiento a lo dispuesto en el presente decreto.

ARTÍCULO 5 - Comuníquese, publíquese, dese a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese. Decreto No 1101. Gral. . Bg. Albano E. Harguindeguy, Ministro del Interior. [Hay más firmas ilegibles.]

Annexe 3 - Budget de *Teatro Abierto*



teatro abierto Buenos Aires - Argentina

ESTADO DE CUENTA AL 23 DE SETIEMBRE DE 1981.-

I - INGRESOS:

- Donaciones	15.000.000.-	
- Publicidad	45.000.000.-	
- Venta de abonos	64.800.000.-	
- Venta de entradas:		
- Picadero	25.826.400.-	
- Tabaris	90.130.000.-	
6 Venta de Libros	85.050.000.-	
- Interes. ganados	12.951.450.-	
- Aportes varios	1.612.350.-	\$ 340.370.200.-

II - EGRESOS:

- Vestuario	27.869.800.-	
- Utillería	35.193.400.-	
- Técnica	36.792.200.-	
- Public. y Prom.	23.563.800.-	
- Sala	67.622.359.-	
- Aportes (AAA y ARG.)	4.232.309.-	
- Gs. Generales	9.947.599.-	
- Edición Libros	76.565.000.-	
- A rendir	3.775.000.-	
- Filmación Balasa	4.500.000.-	\$ 290.061.467.-

DIFERENCIA A FAVOR \$ 50.308.733.-



ESTADO AL 23/9/81 - continuación

III - COMPOSICION DE LAS DISPONIBILIDADES:

- CAJA	7.469.939.-	
- Banco	61.984.-	
- Plazos fijo.	33.213.740.-	
- A devolver por Argentores	12.059.070.-	
- Deuda del Picadero	10.000.000.-	\$ 62.804.733.-

IV - DEUDAS PENDIENTES A PAGAR:

- Impresión de libros	12.496.000.-	\$ 12.496.000.-
-----------------------	--------------	-----------------

DIFERENCIA \$ 50.308.733.-

V - INFORMACION COMPLEMENTARIA:

- Existencia de libros : 2.124 x \$ 30.000.-	= 63.720.000.-	
- Deuda Picadero (por bondero)	= 15.000.000.-	
- Deuda por abonos a cobrar (200)	= 10.000.000.-	\$ 88.720.000.-

DIFERENCIA A FAVOR (POTENCIAL) \$ 139.028.733.-
6

Buenos Aires, 23 de setiembre de 1981.-



ESTADO DE CUENTA AL 4 DE NOVIEMBRE DE 1981 -

I - INGRESOS:

- Donaciones	15.000.000.-	
- Publicidad	45.000.000.-	
- Venta de abonos	65.300.000.-	
- Venta de entradas:		
- Picadero	25.826.400.-	
- Tabaris	90.130.000.-	
- Venta de libros	123.840.000.-	
- Interes. ganados	19.106.436.-	\$ 384.202.836.-

II - EGRESOS:

- Vestuario	28.739.800.-	
- Utilería	35.688.400.-	
- Técnica	40.783.200.-	
- Public. y Prom.	24.043.800.-	
- Sala	67.622.359.-	
- Aportes (AAA y ARG)	4.232.309.-	
- Gs. Generales	10.035.399.-	
- Edición de libros	76.565.000.-	
- A rendir	3.775.000.-	
- Filmación Balasa	4.500.000.-	
- Embalaje de cuadros	2.500.000.-	\$ 298.485.267.-

DIFERENCIA A FAVOR \$ 85.717.569.-

ESTADO AL 4/11/81 - continuación

III - COMPOSICION DE LAS DISPONIBILIDADES:

- CAJA	593.786.-	
- BANCO	103.797.-	
- Plazos fijos	72.631.424.-	
- A devolver p/ ARGENTORES	888.562.-	
- Deuda del Picadero	10.000.000.-	
- Deuda de Coop. Abierta	1.500.000.-	
		<u>\$ 85.717.569.-</u>

IV - INFORMACION COMPLEMENTARIA:

- Existencia de Libros: 836	≈ \$ 30.000.	≡ 25.080.000.-
- Deuda Picadero (bordero)		= 15.000.000.-
- Deuda p/ abonos a cobrar (194)		= 9.700.000.-
		<u>\$ 49.780.000.-</u>

DIFERENCIA A NUESTRO FAVOR (POTENCIAL) 135.497.569.-

V - RECONSTRUCCION DEL PICADERO:

Recibido por donaciones:	\$ 7.144.350.-	
Intereses ganados	575.193.-	
TOTAL	<u>\$ 7.716.543.-</u>	c/ vto. el 19/11/81

Buenos Aires, 4 de noviembre de 1981.-