

Panorama du théâtre argentin récent, 1978-1983

Francisco Javier

Numéro 34 (1), 1985

Théâtres des Amériques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27025ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Javier, F. (1985). Panorama du théâtre argentin récent, 1978-1983. *Jeu*, (34), 59–80.

panorama
du théâtre argentin récent
1978-1983*



Luis Brandoni (Gardel) et Marta Bianchi (Yvonne), dans *le Vieux Serviteur* de Roberto Cossa, mis en scène par Omar Grasso. Photo: Julie Welsz.

Pour présenter aux lecteurs québécois un panorama du théâtre argentin récent, il me fallait éviter l'écueil d'une synthèse factuelle désincarnée et trouver le moyen de donner l'image d'une activité théâtrale où le sensoriel tient le premier rôle. J'ai ainsi choisi de privilégier, dans mon article, quelques créations argentines marquantes, et de ne parler que des auteurs argentins modernes développant une thématique nationale dans la langue nationale. On n'y trouvera donc aucune information sur les

* Eduardo Gondell, un étudiant en théâtre de l'École nationale d'art dramatique de Buenos Aires, a collaboré à la recherche et à l'établissement des données.

auteurs classiques, argentins ou étrangers, ou sur les auteurs étrangers modernes qui, pourtant, n'ont pas cessé d'être représentés en Argentine, dans des productions signalant aussi bien que les créations nationales la démarche générale du théâtre argentin, par la mise en scène, la scénographie, l'éclairage et l'interprétation. Ce panorama n'est pas exhaustif: il reste toujours quelque spectacle dont on aurait dû parler, et il est, par ailleurs, difficile d'obtenir, dans la capitale, des renseignements sur la pratique théâtrale en province. Il est à noter aussi que j'ai préféré ne pas parler, dans les limites de cet article, de l'important mouvement underground qui caractérise le théâtre argentin. Ce pourrait être le sujet d'un autre survol.

une nouvelle voie: la relecture des mythes et de l'histoire

Dans les six dernières années, deux pièces de Roberto Cossa vont révéler de façon significative une des nouvelles voies du théâtre argentin: *le Vieux Serviteur* (*El viejo criado*) et *Personne ne se souvient plus de Frédéric Chopin* (*Ya nadie se acuerda de Federico Chopin*).

Dans la première, un petit bistrot de banlieue un peu sordide est l'espace où vont apparaître les fantômes de la nostalgie, de la vie d'un Buenos Aires de jadis, où il était sans doute plus facile de vivre. Entre les miroirs et la modeste boiserie d'un art nouveau dégradé, assis devant de vieilles petites tables, quatre personnages évoluent: deux hommes qui jouent une interminable partie de cartes, tandis que la vie se poursuit au dehors, et un couple très cher à la mythologie du tango et de la poésie populaire: un sosie de Carlos Gardel et Yvonne, sa petite amie française, qui sont rentrés à Buenos Aires dans l'assurance d'être accueillis chez eux par le vieux serviteur (cette image est tirée du texte d'un tango populaire). Mais l'histoire a changé: il n'y a plus de vieux serviteur, il n'y a plus de Carlos Gardel, plus de *guapo* (le gars courageux), grand personnage d'autrefois, plus de *trio* non plus (les trois amis, exemples de virilité, toujours ensemble, ne se séparant que pendant quelque temps pour se mieux rencontrer après et mettre ainsi en valeur les liens de la fidélité masculine, ceux-là n'existent plus).



Soledad Sylveira, Lautaro Murúa et Susana Lanteri dans *le Mauvais Sang* de Griselda Gambaro. Une scénographie aux surfaces et aux espaces vides, à la lumière savante. Photo: Graciela Yentel.



Le Teatro Payró présentait *Marathon* de Ricardo Monti. Une pièce effrénée sur le destin du peuple argentin. Photo: Andrés Barragán.

La scène, dans son ensemble, présente un tableau où les couleurs et la lumière, les miroirs, le complet sombre de Gardel et la robe rose chiffonnée et démodée d'Yvonne, contrastant avec les joueurs de cartes vaguement prolétaires, donnent avec exactitude le climat d'un Buenos Aires qui s'évanouit.

On a comparé aux personnages de Samuel Beckett les deux joueurs qui sont là à parler de choses sans transcendance apparente, mais la situation de la pièce est encore plus désolée que celle de l'univers beckettien, car il n'y a pas de Godot, il n'y a rien. On a parlé du poids du tango en tant que musique populaire citadine, mais même si Piazzola est très connu à présent et si on continue à parler de l'actualité du tango, les jeunes générations sont beaucoup plus éprises de musique folklorique et de rock.

Le Vieux Serviteur est un théâtre engagé, à force de plonger dans les mythes les plus enracinés, car la pièce pénètre la vie traditionnelle du peuple argentin tout en mettant en lumière des situations actuelles. Par exemple, l'histoire du *trio* est vécue par le public comme une allusion mordante à cette fatalité argentine de choisir ou de supporter des gouvernements militaires à trois. *Le Vieux Serviteur*, avant d'être présentée dans la mise en scène d'Omar Grasso, avait été créée dans un petit théâtre, le Théâtre Payró, au coeur de la ville, dans une création collective dirigée par l'auteur. Les deux productions constituaient des spécimens du théâtre de la résistance, un exemple du moment où on ne pouvait exprimer son opposition à la dictature militaire que par des métaphores dramatiques. Elles peuvent aussi être lues comme un cas où l'apparente tolérance de la censure a épargné certains spectacles, certes, mais dans la seule mesure où ils n'atteignaient pas le grand public.

Personne ne se souvient plus de Frédéric Chopin, trois années après *le Vieux Serviteur*, présente au spectateur une constellation de mythes de la frustration argentine. L'auteur, Roberto Cossa, le metteur en scène, Rubens Correa, le scénographe, Héctor Calmet, et les acteurs se sont installés, cette fois, dans un quartier de Buenos Aires éloigné du centre de la ville, et y ont projeté l'histoire des membres d'une famille de la petite bourgeoisie dans les années cinquante.

Le père, un anarchiste espagnol avec ses rêves politiques, la mère et sa manie du piano et du français, la jeune fille éprise du jeune homme qui ne viendra pas l'épouser. . . On a l'impression d'un miroir qui reflète un tableau à plusieurs personnages mais un tableau brisé, en morceaux, un *puzzle* impossible à recomposer. Héctor Calmet a bien compris cette proposition du texte de Cossa, car il a conçu un espace dramatique compartimenté par d'invisibles cloisons à peine insinuées par le piano, la porte du petit jardin, les briques du toit et de l'avant-toit, l'abat-jour, le banc de la place publique, le petit tapis de table en crochet. . . Tout s'imbrique, mais tout reste en même temps coupé, frustré dans son besoin d'être intégré. La métaphore est encore parfaite.

Le Mauvais Sang (La malasangre) a réuni en une même production l'écrivain Griselda Gambaro, le metteur en scène Laura Yusem, le scénographe Graciela Galán et un groupe d'acteurs à la tête duquel on trouve Lautaro Murúa, Soledad

teatro abierto: le fait théâtral le plus important des dernières années

Pendant la dictature militaire, la population avait assisté à la mise en marche d'un vaste plan d'anéantissement de la culture. Les gens de théâtre — autant que les artistes en général et que les intellectuels — supportaient, impuissants, cette grave situation: la plupart étaient interdits à la télévision, au cinéma et dans les théâtres officiels, quelques-uns étaient disparus ou morts, d'autres vivaient à l'étranger. Au cours de l'année 1981, l'auteur Osvaldo Dragún décida d'inviter les autres auteurs, les acteurs et les metteurs en scène à se réunir pour organiser une activité théâtrale prouvant que le théâtre argentin et ses animateurs existaient encore et voulaient rejoindre leur public.

Le programme, hardi, lançait ouvertement un défi à la situation que vivait l'Argentine. Les auteurs écrivirent

des pièces d'une demi-heure tout au plus, suivant leur besoin de s'exprimer. Tout autour d'eux, les acteurs, les metteurs en scène et les techniciens offrirent leur collaboration pour réaliser le projet: trois pièces par jour allaient être présentées, sept jours par semaine. Les spectacles commenceraient à dix-huit heures pour que les acteurs professionnels jouant le soir dans des spectacles conventionnels puissent y participer. Aucun collaborateur ne toucherait un sou et le prix des places se maintiendrait à la moitié du prix d'un billet de cinéma; la recette serait destinée à la réalisation de futures activités de même nature.

Les sujets de pièces, très variés, prônaient la liberté et les droits de l'homme, même si les langages du théâtre masquaient ces cris par des métaphores et les maintenaient dans des allusions. . . Chose certaine, le message correspondait si bien à ce



Simón, chevalier des Indes enfle la cape noire de son destin, de sa folie feinte. Interprètes: Luis Brandoni et Marta Bianchi. Photo: Julie Welsz.

que le public attendait de ses artistes que l'événement théâtral devint du coup une fête où les participants, sur la scène ou au parterre, et même dans la rue — s'y trouvaient ceux qui n'avaient pas pu entrer au théâtre faute de place — agissaient activement dans une proclamation qui métamorphosait encore la fête en geste politique.

Ce fut ainsi que le Teatro Abierto devint un mouvement, et l'événement le plus important, le plus transcendant de ces dernières années. Et, malgré l'incendie du Théâtre del Pica-dero où se donnaient les spectacles, le Teatro Abierto, installé dans une autre salle, plus au centre de la ville, soutenu par la totalité des artistes et des intellectuels, atteignit à la fin des représentations l'apothéose de la participation et du fervent enthousiasme.

C'est dans cette atmosphère de lutte

et de triomphe que le Teatro Abierto fit sa réapparition en 1982 et en 1983. Son programme était d'affermir la conquête de l'année précédente. Avec la participation massive de gens de théâtre, en 1982, une cinquantaine de pièces furent créées simultanément sur deux scènes; en 1983, les spectacles furent inaugurés par une réjouissante parade où 25 000 personnes défilèrent tout en chantant et en dansant. Les écriteaux proclamaient: « Nous voulons un théâtre populaire sans censure. » Le Teatro Abierto était déjà un festival de théâtre et le phénomène culturel dont nous sommes si fiers aujourd'hui.

À présent, dans l'Argentine démocratique, le Teatro Abierto cherche un nouveau chemin qui va exiger de lui, nous en sommes persuadés, de nouvelles formes d'engagement avec la réalité, et de communication avec un public de plus en plus large.



Pour *Frank Brown*, le scénographe Ariel Bianco « a transformé la salle en un cirque à deux pistes ». Les installations du cirque ouvrent l'espace scénique vers le haut.

Sylveira et Oscar Martínez. Le principal conflit du spectacle : l'autoritarisme et l'amour en liberté, celui qui commande et le dominé, la vie et la mort. Au centre du conflit, le « Général », un caractère très fort, despotique, jouit de son pouvoir sur les autres. Le moment historique où les personnages sont sensément placés — et que la scénographie et les costumes illustrent avec précision —, la composition de la famille, la psychologie de ses membres et plusieurs autres détails font sans doute allusion à la dictature du Général Juan Manuel de Rosas, vers la moitié du siècle dernier, mais l'histoire occupe ici une place restreinte ; les actes incontrôlés de ceux qui détiennent le pouvoir, la révolte et le cri libérateur prévalent sur le rappel historique.

Le cadre scénographique, ces surfaces et ces espaces vides, cette lumière savante (je pense au dernier tableau plus particulièrement, à la mort du bossu, le professeur amoureux et aimé de la jeune fille, blessé sous les ordres du « Général », tableau qui va se dérouler à la lueur des bougies), ces quelques meubles, ces costumes d'époque d'une coupe rigoureuse, tout ça rappelle l'art de la composition d'un peintre fort apprécié en Argentine : Figari. Mais c'est davantage le texte qui confère à ce spectacle une valeur privilégiée, car l'auteur est le seul écrivain qui, à l'époque, cherche à

échapper au langage du quotidien en le remaniant jusqu'à une rare perfection. Par ce travail linguistique, Griselda Gambaro emprunte la voie du théâtre universel. La lecture d'une pièce de Griselda Gambaro est une expérience unique¹.

Le Théâtre Odéon a présenté une autre pièce de Griselda Gambaro: *Real envido* (expression consacrée d'un jeu de cartes), un spectacle d'une conception visuelle étonnante². Sur les briques du fond de la scène, des vélums installés de chaque côté dessinent de gracieux pavillons; des trônes et des tables deviennent des échafauds; des grandes marionnettes, des costumes aux couleurs délavées. Cette parodie d'une fable moyenâgeuse, mettant en scène le roi, son premier ministre et deux jeunes filles, la vraie et la fausse, se présente ici encore comme une réflexion sur le pouvoir et sur l'amour.

Jaime Kogan, directeur du Théâtre Payró, a fait la mise en scène de *Marathon*, la nouvelle pièce de Ricardo Monti, dans la grande salle anticonventionnelle des Théâtres de San Telmo³. Les nombreux personnages et la situation centrale du spectacle — un marathon de danse — justifiaient tout à fait l'utilisation de ce beau lieu où le public occupe une espèce de parterre (des fauteuils sur des gradins) en face de l'espace scénique mais aussi des balcons ou des galeries qui l'entourent de tous les côtés. « Cet espace m'intéressait beaucoup, dit Jaime Kogan, car il me permettait de proposer au public de tenir un double rôle: être à la fois le public du marathon de danse et du spectacle; les spectateurs allaient regarder les acteurs tout en se regardant eux-mêmes. »

Au début du siècle, de tels marathons de danse avaient cours à Buenos Aires. Le couple le plus résistant avait droit à un prix. Dans la pièce de Ricardo Monti, personne ne sait en quoi consiste le prix; les danseurs ressemblent à des condamnés, poussés par un meneur qui agit comme dieu et comme diable. À tour de rôle, les danseurs sont possédés des personnages historiques. Le destin et l'idiosyncrasie du peuple argentin deviennent alors les vrais sujets du spectacle.

un théâtre de la condition humaine hors du réalisme

La mise en scène de *Simón, Chevalier des Indes*⁴, met en valeur le sort du protagoniste de la pièce⁵, un Juif au sein de la collectivité argentine, en cherchant à entremêler à cette intrigue le sort de plusieurs autres personnages. Simón Blumens-

1. Les représentations de *Mauvais Sang* sous la dictature militaire ont entraîné des situations difficiles pour les artistes et les propriétaires du Théâtre Olimpia. Même si on a dû parfois interrompre les représentations et supporter des cris et des menaces, le spectacle a heureusement pu continuer.

2. La mise en scène était de Juan Cosín, la scénographie de Jorge Sarudiansky, les costumes étaient de María Julia Bertotto et la musique était signée Sergio Aschero.

3. Scénographie de Tito Egurza, costumes de Graciela Galán et musique de Sergio Aschero.

4. Le sujet avait été proposé par l'auteur Germán Rozenmacher, il y a quelques années (il est mort en 1971).

5. La structure de la pièce, je tiens à le souligner, est assez rare dans le théâtre argentin actuel.

notes en vrac sur le théâtre argentin depuis 1978

La plupart des salles sont traditionnelles et proposent l'espace scénique de la scène à l'italienne; dans des cas exceptionnels, le fait dramatique aura lieu dans de petites enceintes destinées à tout autre chose qu'à la réalisation des spectacles théâtraux: dans un espace circulaire, sur une scène élisabéthaine, dans un spectacle qui répartit le public de part et d'autre de l'aire de jeu, etc.

tein, pour pouvoir rester fidèle à ses idées, à ses principes, coïncé par les intérêts et le bon sens des autres, est obligé de s'enfermer dans la folie; il se présente en Chevalier des Indes, un de ses ancêtres venu en Amérique poussé par ses idéaux pour bâtir le nouveau monde. L'espace scénique, dans la mise en scène d'Omar Grasso, s'avance vers le spectateur, prolongeant le plateau le plus possible. C'est dans ce proscenium que Simón revoit ses rapports avec sa grand-mère, avec la tradition. À l'arrière-scène (dans un autre plan temporel), sa pauvre chambre encombrée, la machine à coudre de sa femme et sa cape de Chevalier des Indes qui couvre le corps invisible d'un mannequin de couturière. Par des jeux d'éclairage, par les divers éléments de la scénographie et par le jeu des acteurs, le complexe du monde de Simón — fait de son passé, de son présent et de ses rêves — est là, matérialisé devant le spectateur. Ici, dans cet espace où toute sa vie défile déjà sans ordre chronologique, Simón gagne pas à pas la folie feinte. L'acteur, Luis Brandoni, arrive à signifier par de petits gestes, des regards, des hésitations et des déplacements indécis, la pensée torturée de Simón, son itinéraire dramatique; ses mots — le texte si théâtral de Germán Rozenmacher — suivent la métamorphose du petit Juif d'un quartier populaire de Buenos Aires en Chevalier des Indes.

Dans un nouvel espace, la salle polyvalente du Théâtre du Picadero, le metteur en scène Rubens Correa propose au public un groupe de personnages du Buenos Aires des années trente. *Les Sept Fous* est une adaptation libre d'un roman de Roberto Arlt, par Pedro Espinosa et Rubens Correa. L'auteur était journaliste et écrivait par besoin de peindre jour après jour des épisodes de la vie des êtres modestes, des hommes et des femmes de la classe moyenne, persécutés par la misère et, surtout, par l'angoisse. Dans ses romans et ses pièces, Arlt fait de cette angoisse existentielle le signe infâme des membres d'une confrérie à laquelle sans doute il appartenait lui-même.

Sur le plateau presque nu, une vingtaine de personnages, condamnés à fêter un

La conception générale du spectacle, le sens donné à sa fonction représentative, le discours littéraire et le discours gestuel tiennent encore au courant réaliste psychologique. Les essais visant la création d'une nouvelle dramaturgie et d'un nouveau style de mise en scène se sont développés sous le signe du grotesque (*grotesco*¹), du théâtre de l'absurde et d'un théâtre métaphorique, ce dernier étant né des circonstances, du besoin de l'emporter sur la censure et, en même temps, de toucher le public par un message voilé d'opposition au régime. Ces spectacles cherchent à créer à la scène un univers original: celui où les catégories du temps et de l'espace s'intègrent dans une continuité illimitée. Cette nouvelle proposition de la dramaturgie et du spectacle semble traduire d'une façon très frappante la situation de l'homme actuel, de cet Argentin issu de la plus profonde des crises traversées par l'Argentine, un homme incapable de reconnaître les frontières du passé ou de l'avenir, de discerner ce qui est au-dedans de ce qui est au-dehors. « Nous ne savons plus où nous sommes, ni sur quel pied nous dansons », voilà une affirmation quotidienne. C'est par là encore que l'homme de théâtre cherche à exprimer son engagement et le fait qu'il tient encore à la vie².

1. La forme théâtrale nommée grotesque privilégie un personnage central, dont le modèle a été l'immigré italien et ses difficultés d'adaptation aux nouvelles formes de vie. Obsédé par son conflit intérieur, en dehors de la réalité, ce personnage devient un être caricatural et comique aux yeux des autres. Armando Discépolo, auteur et metteur en scène, a été le créateur de ce genre de théâtre dans les années 1920.

2. Il est à noter ici que mon article ne vise pas à refléter le changement d'esprit qui s'est opéré en tous au retour de la démocratie pendant les dernières semaines de 1983.



Camérolente d'Eduardo Pavlovski, dans une mise en scène de Laura Yusem. « Les vitres de couleurs, brisées par endroits, laissent passer une lumière irréaliste. »

perpétuel carnaval des quartiers pauvres de l'ancien Buenos Aires, évoluent d'une manière grotesque au rythme de la musique et des rengaines pittoresques grossières. Le public est installé en vis-à-vis, d'un côté et de l'autre du plateau. Le conflit des personnages une fois déclenché, le carnaval glisse de la scène vers l'espace du public, constituant une sorte de lien entre le public et les acteurs.

Erdosain — dont l'interprétation de Manuel Callau fait résonner en sourdine la lucidité et l'angoisse persécutrice —, l'astrologue et les sept fous sont plongés dans le mouvement et le bruit du carnaval. Erdosain établit avec les autres des rapports de dominé à dominateur. Mais à travers les liens qu'il établira avec la famille qui collabore avec lui pour créer la rose de cuivre, Erdosain apparaîtra comme le séducteur et le dominateur, et même comme celui qui humiliera une jeune fille pure éprise de lui. Dans l'hôtel misérable où il va habiter, Erdosain tue une jeune fille pleine d'innocente malice et se tue par la suite. La représentation des personnages — sauf ceux d'Erdosain et de l'astrologue — est ouvertement caricaturale⁶. C'est dans cette voie que le spectacle atteint l'homme dans son essence et met en lumière les problèmes de la condition humaine.

Les couleurs du spectacle, la lumière et le mouvement se réclament d'une image authentique du Buenos Aires du début du siècle. Ainsi, l'authenticité de Roberto Arlt, sa lucidité menée aux limites extrêmes, passe-t-elle de sa vie à la littérature et, finalement, de sa littérature à la scène, donnant lieu et forme à une sorte de théâtre de la cruauté très argentin qu'Antonin Artaud aurait apprécié.

6. Sans doute Arlt le fait-il lui-même dans le roman, dans la mesure où il cherche à les engager dans les situations les plus insolites.

L'absence presque totale de publications sur le théâtre, donc le manque d'évaluation et de réflexion, empêche les hommes de théâtre de prendre conscience des problèmes fondamentaux de la création. La critique assumée par les journaux est figée dans le circonstanciel.



Périphérie d'Oscar Viale, c'est l'histoire des habitants modestes de ces quartiers urbains. Ce drame de la compétition prend place dans l'espace d'un club sportif (recréé sur la grande scène du Théâtre municipal général San Martín, un théâtre officiel).

Un spectacle insolite, *Frank Brown*, tenant à la fois du cirque et d'une recherche dramatique sur le cirque, s'installe sur la grande scène du Théâtre Bambalinas (un théâtre de 750 places). Alfredo Zemma, metteur en scène et coauteur, avec Roberto Torres, a puisé à la carrière d'un célèbre et populaire clown anglo-argentin du début du siècle, Frank Brown, et à son époque, pour mettre au jour leur canevas théâtral : le cirque proprement dit se mêle à la vie du clown, à la vie du pays, à des événements politiques. Le spectacle atteint son paroxysme au moment où un groupe d'inadaptés sociaux — il s'agit en vérité de jeunes hommes de la classe gouvernante — mettent le feu au chapiteau du cirque de Brown sous prétexte qu'il a été érigé dans un quartier du centre. « Nous nous sommes censurés durement, dit Alfredo Zemma, car le texte révélait les noms des incendiaires et faisait la description de faits et de situations d'un caractère trop violent pour le moment politique. »

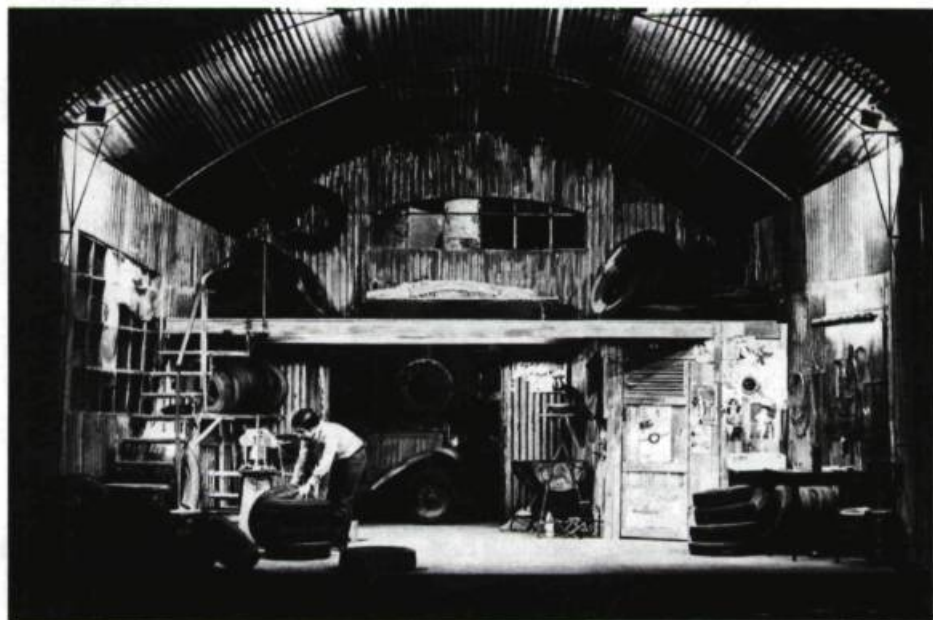
Le metteur en scène et son scénographe, Ariel Bianco, ont transformé la salle en un cirque à deux pistes. Sept rangs de fauteuils sont transportés sur la scène, au forum, et sur les côtés, de façon à reproduire l'espace scénique des théâtres-cirques du début du siècle à Buenos Aires. Sur les deux pistes, un appareil fait de tuyaux en acier supporte les trapèzes, le fil pour les équilibristes, les deux mâts et le chapiteau. « Nous avons fait appel aux professionnels du cirque les plus reconnus pour apprendre, techniquement, non seulement le travail artistique, mais aussi le travail

Au coeur de la création artistique, un vieux conflit subsiste : d'un côté, le monde américain, la force de la terre, les ancêtres; de l'autre, la conquête et l'immigration européennes, le rayonnement de la culture de l'Europe et de l'Amérique du Nord. Cette antinomie va se traduire dans l'affrontement du théâtre et de la culture populaire, dans celui de la capitale de la République et de la province.

artisanal: la fabrication des souliers, des maillots, des costumes de clowns », soulignent Zemma et Bianco.

Le mouvement continu, les entrées et les sorties éclatantes des artistes du cirque, les installations du cirque dans un espace ouvert aussi vers le haut, les paillettes des costumes, les monologues du clown Brown, les éclairages blanchâtres, une telle fresque aurait pu faire penser à Seurat, mais les personnages sombres réduisaient cet univers de lumières en cendres. Le spectacle constituait un avertissement sur les effets de la lutte des classes.

La mise en scène de Laura Yusem, la scénographie de Graciela Galán et l'interprétation des trois acteurs, Carlos Carella, Betiana Blum et Eduardo Pavlovski — qui est aussi l'auteur — font de *Caméralente (Cámeralenta)* un minutieux voyage d'introspection dans la conscience d'un vieux boxeur à demi assommé à cause des coups reçus pendant les matches. Les actions qui vont conduire le boxeur à la libération et à la mort sont « mises en boîte », « coffrées » dans une hallucinante scénographie entièrement constituée de portes et de fenêtres de vieilles maisons démolies, soigneusement juxtaposées, jusqu'à former la surface de ce qui est le sol, le toit et les murs. L'impression de regarder à l'intérieur d'un appareil-photo est totale. Le



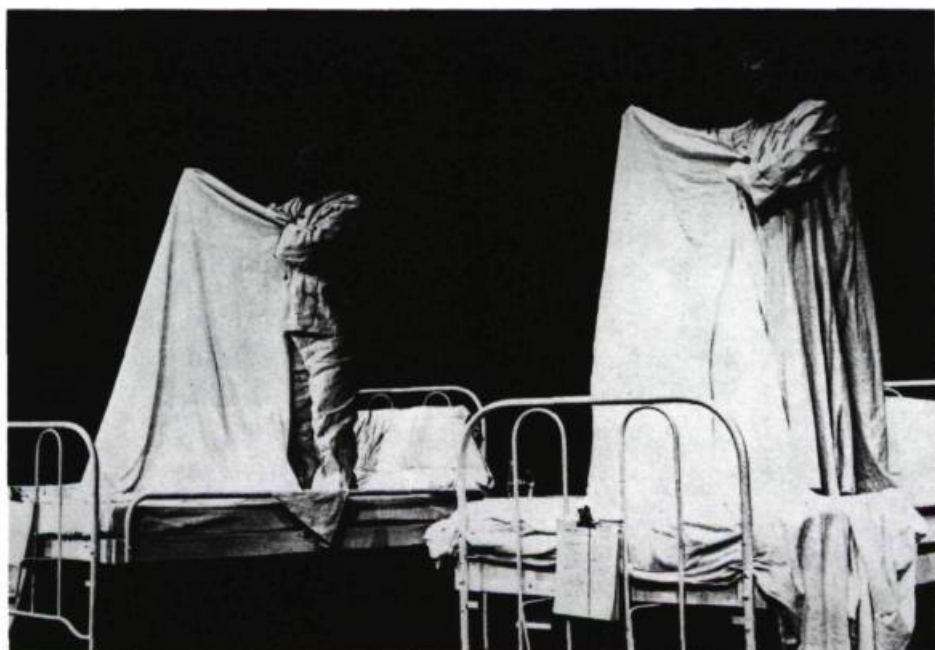
Dans *Chemin noir*, « l'espace de la *gomería* [...] a deux étages: l'inférieur, plein de pneus et d'outils, et le supérieur où, sur les pneus, il y a un lit improvisé ».

Par rapport au cadre social, économique et politique, les années 1978-1983 sont marquées par une dictature militaire (1976-1983) brutalement répressive et par une dépression comme on n'en avait jamais connue. L'exil, la persécution et la mort atteignent aussi les créateurs de théâtre; par ailleurs, les forts budgets exigés par toute production ont fait s'effondrer l'activité théâtrale.

boxeur est en train de parcourir le chemin d'une douloureuse reconnaissance: sa maîtresse et son entraîneur sont là pour refaire avec lui le parcours de ses obscurs désirs, des sentiments complexes qui l'ont animé. Au moment, par exemple, où la jeune femme va prendre son bain, fait couler sur elle le contenu d'un seau, debout sur la surface irrégulière des fenêtres, entourée d'autres fenêtres et de portes, les vitres de couleurs, brisées par endroits, laissent passer une lumière irréaliste. La mort du boxeur, et par le texte et par le jeu, s'intègre au courant des images diffuses de cette conscience brouillée.

Trois textes d'Oscar Viale ont pris l'affiche récemment: *Vie en commun (Coviven-cia)*, *Périphérie (Periferia)* et *Chemin noir (Camino negro)*. Le spectacle présenté sous le titre de *Vie en commun*⁷ correspond sûrement à une des manifestations les plus évoluées du courant psychologique. Deux amis, isolés par un orage dans un

7. Mise en scène de Roberto Durán, malheureusement décédé il y a cinq ans, scénographie de Gastón Breyer, au Théâtre Regina.



Un théâtre psychologique: *la Grippe* d'Eugenio Griffero; mise en scène de Luis Agustoni; spectacle présenté au Théâtre municipal général San Martín.

La censure imposée au théâtre a été exercée par les autorités militaires à la suite de la présentation des spectacles, le contraire, donc, du système préventif employé pour le cinéma et la télé. Dans un contexte de persécution, de destruction et de mort, les artistes de théâtre, les propriétaires de salles et les producteurs ont alors fléchi sous le poids de l'autocensure. Voilà pourquoi très peu de spectacles de théâtre ont été contraints de quitter l'affiche. En revanche, assez souvent, l'activité de contestation des petits théâtres, connue seulement d'un public très restreint, a pu se poursuivre.



Knepp, « par des images intenses, a recréé des situations qui ont à voir avec la répression, la persécution, la torture et la mort. » Photo: Graciela Yentel.

cabanon du delta du Río de la Plata, revivent dans un va-et-vient certaines situations passées. La matérialisation de leurs souvenirs, l'intrusion d'une belle femme, tout sert les rapports entre les deux personnages en faisant voir les plus subtiles nuances de leurs pensées et de leurs sentiments. Les acteurs Federico Luppi et Luis Brandoni, par un jeu tout à fait juste, canalisent cette profonde vivisection de leurs âmes.

Périphérie, dont le titre fait allusion aux gens modestes et aux quartiers où ils habitent, confronte le public au grand espace d'un club sportif, le place devant le terrain de basketball et les gradins, pour être plus précis. La grande scène du Théâtre Municipal Général de San Martín est peuplée par plusieurs acteurs, sous la direction d'Alejandra Boero. Y apparaissent les silhouettes des directeurs des activités du club, le groupe de jeunes joueurs se déplaçant comme dans un ballet, et s'y joue l'histoire d'une famille, surtout celle d'un fils et de son père, des amis du jeune homme, de cet esprit de compétition, de cette passion d'établir des records... Mais leurs records sportifs seront mis en échec par l'exploit d'un astronaute russe qui attirera l'attention de leur public potentiel; les records des amis, ignorés du public, prendront dès lors valeur d'échecs. La mise en scène et la scénographie — d'Héctor Calmet — rendent réel le délire du père qui, frustré, se croyant l'astronaute russe, contemple de l'espace astral les misères des êtres périphériques. Ce drame est celui de la compétition, de la rivalité des hommes à succès. Le père tuera son fils pour lui éviter de devenir un type comme lui.

Dans *Chemin noir*, dont la mise en scène a été confiée à Laura Yusem et la scénographie à Graciela Galán, Oscar Viale, par des dialogues rapides, efficaces, et par des

Pour ce qui est de la production des spectacles, le système coopératif de travail prend le dessus (à 90%) sur le système traditionnel où un producteur fort engage les créateurs du spectacle.

situations fortes, privilégie dans une nouvelle forme de compétition les rapports entre « le mâle et la femelle ». L'espace de la *gomería* (le hangar où l'on répare et où l'on change les pneus) a deux étages: l'inférieur, plein de pneus et d'outils, et le supérieur où, sur les pneus, il y a un lit improvisé. L'espace soutient bien le combat sans répit. Le duel verbal, l'enfilade de répliques échangées entre la femme, séquestrée sur le chemin noir, et l'homme, amoureux d'elle mais voulant l'humilier pour venger un ami qu'elle a repoussé, provoquent la violence et le viol. Les nombreux spectateurs ont applaudi aux triomphes alternés des combattants de ce spectacle réaliste.

C'est de l'oeuvre de Jorge Goldemberg que s'inspire le spectacle *Knepp*, surprenant, inhabituel. En concevant ce spectacle, politiquement très engagé, l'équipe de production⁸ a joué, et fort bien, une partie dangereuse. Quelques mois avant les dernières élections et l'arrivée au pouvoir du gouvernement démocratique, le spectacle, par des images intenses, a recréé des situations qui ont à voir avec la répression, la persécution, la torture et la mort. Ce monsieur Knepp, qui cache son vrai nom sous un pseudonyme, sort de façon inespérée d'une cabine transparente en plastique, vêtu avec l'élégance d'un dandy, entre de façon déplaisante dans la chambre à coucher d'une jeune femme dont le mari est disparu et commence à l'interroger suivant une méthode scientifique; tout cela présage d'un climat presque insupportable à force d'être pressenti ou soupçonné. La scénographie, le jeu des acteurs et le texte sont absolument aseptiques, précis comme une opération chirurgicale. La jeune femme qui reçoit des coups de téléphone contrôlés de son mari en prison quelque part, est bousculée de tous les côtés, par son amant et sa mère qui ne peuvent plus supporter cette situation, coincée comme une petite bête sous la loupe du scientifique; mais elle arrive pourtant à triompher de tout le monde par la force de sa décision d'être libre.

Le parti pris des créateurs de ce courageux et téméraire spectacle, celui de la continence, de la mesure, de la sobriété et de l'austérité, a un effet recherché sur les spectateurs qui, atteints par la cruauté mais lucides, peuvent l'envisager de façon critique.

Monsieur Laforgue (El Señor Laforgue) d'Eduardo Pavlovski, qui cherche à être une dénonciation des crimes de ceux qui détiennent le pouvoir, fixe son histoire dans un pays imaginaire. Augustín Alezzo, le metteur en scène, discutant des problèmes de la création dans le théâtre argentin, déclare: « Chez les auteurs argentins de la dernière heure, une préoccupation évidente pour échapper au réalisme se fait sentir. Mais souvent, ils ne trouvent pas le chemin par où le sujet fournirait de lui-même la rupture des formes propres au réalisme. »

8. Mise en scène de Laura Yusem, scénographie de Graciela Galán; interprètes: Laurato Murúa et Luisina Brando.

Les avantages d'un travail fait en équipe par rapport à la puissance et à l'efficacité du produit artistique envisagé, de même que le besoin de s'affirmer dans cette voie donnent une nouvelle structure aux projets de théâtre. Plus que jamais le collectif de travail s'impose.



« *Le Visiteur extraordinaire* d'Eugenio Griffero, où la recherche dans le domaine psychologique, au-delà des mots, lui dicte la structure même du spectacle. »

les avenues du théâtre psychologique

Depuis 1978, plusieurs spectacles remarquables du théâtre argentin sont beaucoup débiteurs du courant réaliste psychologique. La plongée dans la psychologie profonde de personnages très proches de leurs modèles intéresse autant les auteurs et les acteurs qu'un public avide de se sentir guidé ou, à tout le moins, directement critiqué. Nos acteurs, de leur côté, aiment s'exprimer généreusement à partir d'eux-mêmes, selon les techniques de la méthode de Stanislavski, qui est à la base de la formation du comédien en Argentine.

Dans cette conception créatrice excellent des auteurs, tels Carlos Gorostiza et Ricardo Halac, anciens protagonistes du théâtre renouvateur d'il y a vingt-cinq ans. Du premier, le public a pu voir, ces dernières années, deux spectacles: *les Chers Frères* (*Los hermanos queridos*), dans une mise en scène de l'auteur, et *Tuer le temps* (*Matar el tiempo*), dans une mise en scène d'Omar Grasso.

Pendant la crise des dernières années, les jeunes de la classe moyenne ont choisi le théâtre comme moyen de formuler théoriquement la liberté.



Métro Buenos Aires, de Jorge Huertas, dans une mise en scène de José Bove. Photo: Théâtre municipal général San Martín.

Le premier spectacle, analyse profonde des liens familiaux, propose un espace scénique original: les deux frères, consécutivement et simultanément, mais sans se voir, s'installent au même endroit, dans la même chambre à la maison, comme s'il s'agissait de deux chambres différentes. La métaphore dramatique est transparente. Le second spectacle, *Tuer le temps*, dans un espace savamment compartimenté — les divisions sont faites par des toiles transparentes montées sur des châssis plats ou bombés simulant un labyrinthe —, présente des personnages qui se livrent au jeu laborieux, sous le poids du passé, de se connaître et de connaître les autres.

De son côté, Ricardo Halac propose au public *Sevrage (El destete)* et *Un travail fabuleux (Un trabajo fabuloso)*, ce dernier spectacle lui permettant d'approfondir la psychologie d'un jeune sans travail, bon mari et bon père, qui trouve une solution à ses problèmes économiques en se métamorphosant en femme.

D'autres spectacles de cette période appartiennent au même courant: *Elvire (Elvira)* et *la Séduction (El enganche)* de Julio Mauricio; *Membre du jury (Miembro del jurado)* de Roberto Perinelli, où il s'agit de démontrer la mécanique d'une vengeance longuement pensée, rejouée et mise en pratique; *l'Ancien Élève (El ex-alumno)* de Carlos Somigliana; *Le plombier est arrivé (Llegó el plomero)* de Sergio

En ce qui concerne la formation de l'acteur, du metteur en scène ou des autres praticiens de théâtre, les années 1978-1983 ont accentué un phénomène qui vient de loin: parallèlement aux écoles officielles, privées du concours des meilleurs professeurs, se sont développées les écoles privées, dirigées par les professionnels les plus renommés.

Cecco; *la Lune dans la tasse (La luna en la taza)* de Beatriz Mosquera; *Qu'irène dort (Que Irene duerma)* d'Alma Bressan; *Apprivoisés (Domesticados)* d'Aída Bornik; *Jardin d'automne (Jardín de otoño)* de Diana Raznovich; *la Grippe (La gripe)* et *le Visiteur extraordinaire (El visitante extraordinario)* d'Eugenio Griffero, où la recherche dans le domaine psychologique, au-delà des mots, lui dicte la structure même du spectacle; *Cosmétiques (Cosméticos)* de Bernardo Carey; *Ce qui tue c'est l'humidité (Lo que mata es la humedad)* de Jorge Núñez; *Sans peine ni gloire (Sin pena ni gloria)* de Pedro Espinosa et Carlos Weber; *Dernier Prix (Ultimo premio)* de Eduardo Rovner; *le Baiser de la femme araignée (El beso de la mujer araña)*, où le romancier Manuel Puig, auteur de l'adaptation pour le théâtre, met face à face, au cachot, un *guerillero* et un homosexuel à la recherche du sens de leur vie; *Métro Buenos Aires (Subterráneo Buenos Aires)* de Jorge Huertas; *Et ça va chez nous? (Y por casa cómo andamos?)* d'Osvaldo Dragún et Ismael Hase, dans une mise en scène de Carlos Gandolfo; *la Conscience en paix (La conciencia en paz)* de José María Paolantonio...

la voie expérimentale

Dans une salle rectangulaire non théâtrale, un espace équipé de gradins installés sur trois des quatre murs, lesquels laissent libre un espace scénique de dix mètres sur huit, le metteur en scène, José Bove, a risqué la présentation d'une pièce d'Osvaldo Dragún: *Au perdant (Al perdedor)*, dans une scénographie de Gastón Breyer. « Le spectacle a été vraiment une création collective: l'auteur, le musicien, le scénographe et, bien sûr, les acteurs, chacun y a participé dans la mesure de son intérêt, les rôles devenant interchangeables », souligne-t-il.

La recherche dramatique a surtout visé l'utilisation des objets et des costumes. Par exemple, le jeune boxeur qui atteint le sommet de sa carrière l'emporte sur le champion et s'empare même, pendant le match, des vêtements de son rival, y compris son petit pantalon de boxe et ses gants. Le combat fait presque place à une scène de ballet, car les adversaires font alterner les coups et les positions passives qui permettront à l'autre de lui enlever pantalon ou souliers.

« Le sujet de réflexion de Dragún, dit encore José Bove, était l'élan vers le succès, très cher à notre peuple. Le spectacle est centré sur ce jeune homme qui refuse le succès, car il découvre que plus il triomphe, plus il s'éloigne de lui-même pour devenir un autre, à l'image même du désir des autres. »

Mis à part le jeune homme, sa mère, sa fiancée et son ami d'enfance, authentiques créatures du monde prolétaire, les autres personnages sont traités comme des caricatures pittoresques; ces derniers jouent de façon limite, par des gestes, des mouvements et des intonations fortement caractéristiques des archétypes dont ils sont issus.

Cité qui fuit (Ciudad en fuga), texte d'Alicia Muñoz et mise en scène de Luis

Quant au public, il est constitué exclusivement d'intellectuels ou de pseudo-intellectuels de la classe moyenne. Ce public n'arrive pas à prendre vivement part au spectacle; on est loin de la fête théâtrale, sauf dans le cas très exceptionnel du mouvement Teatro Abierto (théâtre ouvert).



Agustoni, introduit astucieusement les spectateurs dans un climat de deuil: des femmes et des hommes en noir serrent la main des spectateurs en silence, leur indiquant où ils doivent s'asseoir. La pièce est présentée dans une salle à demi démolie de la Manzana de las Luces. C'est l'époque de la fièvre jaune, à Buenos Aires, en 1890. De l'humour noir, des situations limites, bien sûr; il y a là de quoi s'amuser et de quoi réfléchir. Fuir la ville cernée par la mort est une situation dramatique bien actuelle.

Dans une toute petite salle, le Théâtre de la Fable (Teatro de la Fábula), Julio Tahier, auteur et metteur en scène, dispose sur la scène quatre personnages sortis de la mythologie du tango: Milonguita, la jeune femme amoureuse qui devra être abandonnée par l'homme chéri; celui-ci, Julian, condamné par les paroles du tango à la nostalgie amoureuse du *guapo* (le gars courageux); et deux autres personnages, symboliques car ils représentent les deux revues qui, pendant des années, furent le réservoir du tango: *Chanteclair (Cantaclaro)* et *L'âme qui chante (El alma que canta)*. D'une extraordinaire façon, les personnages s'expriment en chantant, avec humour, les mots et les airs des tangos les plus populaires. Le pianiste, au parterre, semble sortir des brumes d'un vieux concert.

Le groupe les Voltigeurs (Los Volatineros), quant à lui, a monté deux spectacles fort différents: *Cajamarca*, sur un texte de Claude Demarigny et *iHola, Fontanarrosa!* à partir de textes et de dessins humoristiques de Roberto Fontanarrosa, à la Casa de Castagnino⁹.

Le dernier Inca, Atahualpa, et le conquérant Francisco Pizarro se sont rencontrés à Cajamarca. Le texte est une habile mosaïque de citations des chroniqueurs de l'époque, de narrations, de dialogues, de poèmes et de descriptions. Les acteurs jouent, font du mimodrame et de l'acrobatie, chantent et narrent l'histoire. Devant le public qui entoure les acteurs, dans un contact très étroit, le spectacle présente trois fois le même fait: le supplice et la mort d'Atahualpa; mais, par les voix et les mots, par les gestes et les mouvements, les créatures du drame manifestent l'existence d'un conflit qui va plus loin, dépassant le fait historique pour parler de l'Amérique et du mythe tragique de l'usurpation de la terre.

Sur de courts récits et des bandes dessinées, les Voltigeurs s'amuse à reproduire sur scène l'humour de l'auteur, Roberto Fontanarrosa, souvent assez acide. Chacun joue plusieurs personnages placés dans des situations typiques à l'homme de la grande ville. Et c'est par là que les acteurs arrivent à mettre en question les formes actuelles et conventionnelles de vivre, les cadres médiocres, les programmes de télé, le football, les rapports de couple, etc. Les expressions idiomatiques et leur valeur sonore, le texte soigneusement articulé (car l'auteur joue sur la sensualité de la langue) sont enrichis par des gestes fortement appuyés, très souvent décalés par rapport au discours verbal¹⁰.

9. La Casa de Castagnino et sa petite salle de théâtre accueillent des jeunes acteurs qui proposent de raconter un passage de l'histoire de l'Amérique.

10. Et, comme ils le font dans tous leurs spectacles, les Voltigeurs reçoivent les spectateurs dès leur arrivée à la vieille maison, bavardent avec eux et, à la fin du spectacle, leur font leurs adieux. Dans tous les cas, il s'agit de créations collectives dont je suis le voltigeur, en jouant le rôle de metteur en scène.

Dans *Cajamarca*, les Voltigeurs, « par les voix et les mots, par les gestes et les mouvements [...] manifestent l'existence d'un conflit » qui dépasse le fait historique pour atteindre le mythe de l'usurpation de la terre.



Dans l'espace polyvalent du Théâtre municipal général San Martín, *la Transaction*, de William Shand.

Le Théâtre Municipal Général de San Martín a ouvert à l'activité théâtrale, il y a cinq ans, une nouvelle salle non conventionnelle. Ce nouvel espace polyvalent, bien équipé de chariots, de praticables et de fauteuils sur des plates-formes mobiles et interchangeables a accueilli quelques spectacles dont le signe a été la recherche: *le Rictus (El rictus)* d'Elio Gallipoli, *la Transaction (La transacción)* de William Shand et *Don Elías, champion (Don Elías, campeón)* de Hebe Serebrisky.

Le Théâtre du Centre, petite salle expérimentale, au coeur même de la zone des grands théâtres, a présenté au public un spectacle d'humour noir, satirique, et à l'imagination sophistiquée: *la Pyramide (La pirámide)* d'Oscar Feijoo. La mise en scène de Luis Rossini et la scénographie de Guillermo de la Torre y exprimaient la folie nécrologique spéculative d'un chef d'entreprise de pompes funèbres qui fait bâtir une énorme pyramide de cristal où sont installés les tombeaux et les cryptes de futurs clients.

francisco javier

avec la collaboration de **lorraine camerlain**

annexe: quelques statistiques

Voici un ensemble de données numériques concernant le taux de fréquentation annuel des théâtres (en nombre de spectateurs). Le relevé des données a été fait par l'Argentores (Société générale des écrivains de théâtre de l'Argentine). Tous les dramaturges en sont des sociétaires de fait; cette institution prend soin de recueillir les droits aux théâtres et d'en distribuer le pourcentage correspondant aux sociétaires. Ces données sont extraites du bilan annuel de la Société.

	théâtres de buenos aires	théâtres de province	total
1977	2 873 232	1 262 903	4 136 135
1978	2 694 537	1 351 831	4 046 368
1979	2 195 411	1 439 007	3 634 418
1980	2 453 359	1 887 391	4 340 750
1981	2 032 801	1 915 504	3 948 305
1982	1 982 859	1 756 795	3 739 654

Afin que le lecteur puisse apprécier dans quelle proportion le public assiste aux représentations de théâtre, voici un tableau de la population en Argentine. La comparaison établie entre les deux tableaux montre, par exemple, qu'en 1982, sur 10 130 000 personnes qui habitaient Buenos Aires et sa banlieue, 1 982 859 sont allées au théâtre.

estimation du nombre d'habitants en argentine

	1978	1979	1980	1981	1982	1983
buenos aires	2 935 000	2 930 000	2 924 000	2 919 000	2 915 000	2 910 000
banlieue	6 609 000	6 756 000	6 912 000	7 062 000	7 215 000	7 370 000
province	17 357 000	17 625 000	17 872 000	18 104 000	18 308 000	19 347 000
total	26 897 000	27 311 000	27 708 000	28 085 000	28 438 000	29 627 000

Source d'information: Institut national de statistiques et de recensements

théâtre municipal général san martin

année	nombre de spectateurs
1977	530 649
1978	302 818
1979	435 149
1980	626 105
1981	449 796
1982	692 960
1983 (jusqu'au 30/9)	609 977

**artistes qui ont participé aux activités
durant la période 1976 - 1983**

**textes argentins et étrangers
(1976-1983)**

acteurs	429	textes argentins	31
metteurs en scène	33	textes étrangers	28
scénographes	25		
marionnettistes	23		
musiciens	60*		
danseurs	85*		
chorégraphes	17*		

*Ballet et spectacles de théâtre

Les données suivantes permettent de comparer le nombre de productions de textes nationaux et celui de textes étrangers dans les grands et les petits théâtres de Buenos Aires. Ces statistiques ont été établies entre 1978 et 1983, à partir de trois relevés annuels des annonces théâtrales des grands journaux de la ville (*Clarín, La Nación* et *La Prensa*). Le théâtre pour enfants, par ailleurs très développé chez nous, ainsi que les *Revistas* (revues humoristiques composées de sketches, de danses et de chants), n'ont pas été considérés dans cette compilation. Notons deux accroissements: celui de l'activité des petits théâtres par rapport aux grands, et celui des créations en regard de la production de textes étrangers.

		grands théâtres	petits théâtres	textes nationaux	textes étrangers
1978	avril	13	12	17	16
	juillet	17	20	14	27
	octobre	21	18	21	27
1979	avril	12	16	11	21
	juillet	19	24	20	25
	octobre	18	24	25	25
1980	avril	15	16	15	16
	juillet	16	26	18	24
	octobre	22	20	26	22
1981	avril	16	21	16	23
	juillet	16	27	23	25
	octobre	18	27	32	30
1982	avril	14	23	23	15
	juillet	13	29	27	16
	octobre	13	28	26	16
1983	avril	13	19	25	9
	juillet	17	27	32	22
	octobre	14	31	35	15