

Congrès AFSP Strasbourg 2011

Section thématique 48 : Que font les terrains autoritaires aux théories de l'action collective ?

Mathilde Arrigoni, doctorante Sciences Po – CERI
mathilde.arrigoni@gmail.com

Résistance, contestation, dénonciation, mobilisation : quelques différences conceptuelles mises en lumière grâce au répertoire artistique en régime autoritaire¹

Nous nous proposons d'analyser ici la genèse d'une mobilisation collective à répertoire artistique en régime autoritaire : *Teatro Abierto*. Ce mouvement est né en 1981 en Argentine, pour contester le *Proceso de Reorganizacion nacional*, dictature militaire mise en place le 24 mars 1976. *Teatro Abierto*, sous l'impulsion du dramaturge Osvaldo Dragun, réunit vingt-et-un dramaturges, vingt-et-un metteurs en scène et plus de cent-cinquante acteurs pour proposer au public portègne un festival de théâtre de vingt-et-une pièces, ce, pendant deux mois. L'expérience se répète jusqu'à la chute du régime, en 1983, et change de format chaque année. Nous nous concentrerons sur l'année 1981, année de naissance du mouvement, en articulant les notions de résistance, de contestation, de dénonciation et de mobilisation, pour nous interroger sur les conditions de passages d'une notion à l'autre et sur leurs caractéristiques en régime autoritaire.

Nous présumons que la contestation est précédée en régime autoritaire de formes de résistances larvées², politiques et / ou artistiques. Ces résistances sont elles-mêmes possibles en raison de militances préalables à la prise de pouvoir de la dictature. La seconde hypothèse sur laquelle nous travaillons est que la contestation ne peut séparer la protestation de la dénonciation des dérives du régime, dérives que le répertoire du mouvement s'emploie à pointer de manière précise et sans concession aucune. Enfin, nous essaierons de montrer que cette contestation organique, anarchique et ludique ne devient mobilisation (c'est-à-dire une forme de protestation organisée et à la politisation renforcée) que dans l'interaction avec la répression. Nous choisissons sciemment de délaissier dans cette réflexion des éléments de contexte qui auraient pu nous conduire à réinterroger la notion de structure des opportunités politiques pour concentrer nos efforts sur l'analyse du mouvement *Teatro Abierto* d'un point de vue plus micro-sociologique. Il convient néanmoins de spécifier en introduction que l'année 1981 est considérée, notamment par les acteurs eux-mêmes, comme le début de l'ouverture relative et de la faiblesse du régime. En effet, c'est à cette époque que l'inflation sévit en Argentine et que les militaires font montre de l'incapacité à juguler la crise, que la

¹ Ce texte est issu pour partie d'un mémoire de master 2 en science politique, soutenu en juin 2010 à l'Institut d'Études Politiques de Paris. La présente version présente quelques nouveaux apports et réflexions, fruits de la première année de doctorat et d'un second travail de terrain réalisé à Buenos Aires de mai à juillet 2011.

² Bennani-Chraïbi (M.) et Fillieule (O.) (dir.), *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003

répression (arrestations-disparitions, tortures...) se relâche quelque peu, et que les organismes des droits de l'homme ainsi que les rapports de l'OEA décrédibilisent le régime au plan international.

Des pratiques résistantes préexistantes comme conditions nécessaires à la mobilisation

Il convient dans un premier temps de s'interroger sur les conditions de possibilité d'un mouvement contestataire en régime autoritaire. Une de nos hypothèses est que des formes de résistance préexistent à la contestation en régime autoritaire. Ces résistances sont diverses. Certaines relèvent du domaine de la représentation mémorielle collective : il s'agit alors d'un héritage contestataire, dont la mémoire est présente à la fois dans l'imaginaire des acteurs et dans leurs pratiques, et qui est réactivé en régime autoritaire. D'autres résistances s'apparentent davantage à des formes de militances, politique ou artistique. Les acteurs, avant de résister puis de contester en dictature, ont milité soit dans des organisations politiques, soit grâce à leur art, qu'ils conçoivent sous le prisme de la notion d'engagement. Ces résistances artistiques seront analysées plus avant car elles ne sont possibles, paradoxalement, que dans la mesure où le système de censure mis en place par le régime laisse des espaces de liberté aux artistes. Au cours de ce premier temps de réflexion, nous interrogerons donc trois échelles différentes : une échelle macro-historique ; une échelle individuelle et une échelle institutionnelle.

L'héritage du théâtre indépendant

Le paysage théâtral à Buenos Aires est régi par la dichotomie entre le théâtre commercial et le théâtre indépendant. Ce vocable comprend toutes les petites salles qui émaillent la ville et qui travaillent sans production privée. Les acteurs se joignent les uns aux autres pour créer des coopératives et ne sont pas assurés de toucher un salaire, puisque seule la recette, une fois les frais couverts, leur est reversée selon un partage strictement équitable. Ce mode de fonctionnement particulier, qui oblige les acteurs à exercer bien souvent une autre profession non-artistique pour subvenir à leurs besoins, trouve son origine dans le *Teatro del Pueblo*, théâtre militant fondé en 1930 par Leonidas Barletta à Buenos Aires. Le théâtre indépendant transmet à *Teatro Abierto* une idéologie propre au théâtre engagé, et, dans le même temps, un réseau professionnel qui fonctionne comme un microcosme.

La militance du *Teatro del Pueblo*, que l'on retrouve au sein de *Teatro Abierto*, est de trois ordres : politique ; esthétique ; et artistico-politique. La militance politique consiste à apporter le théâtre aux populations qui n'y ont pas accès : le prix d'une place de théâtre se doit d'être modique ; en outre, diverses activités sont organisées afin d'éduquer la population grâce au théâtre, selon une conception toute humaniste de l'art. Ainsi, dans les années 1930, le *Teatro del Pueblo* se déplace, le week-end, dans les quartiers périphériques de Buenos Aires. 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. 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. Cette militance à caractère politique se double d'une militance esthétique, qui entend lutter contre le théâtre commercial de mauvaise qualité qui domine alors Buenos Aires. Pour ce faire, Barletta construit un répertoire novateur,

qui puise dans le théâtre européen et américain pour faire découvrir des auteurs contemporains, mais qui réinvente également des pièces classiques, telles que celles d'Aristophane et de Molière. Ces deux formes de militance se voient complétées par une militance artistico-politique, qui touche à la fois des principes propres à la création, et d'autres propres à une volonté de démocratisation du théâtre, et qui conçoit le théâtre comme un sacerdoce. 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.³

Dans les années 1950, le nombre de théâtres indépendants, fils du *Teatro del Pueblo*, se multiplie. Ainsi commence à se construire le réseau professionnel qui sera celui de *Teatro Abierto*. De nombreux membres de *Teatro Abierto* ont commencé leur carrière dans ces salles, notamment les dramaturges du mouvement. Osvaldo 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 Gorostiza, Roberto Cossa, Ricardo Halac, Griselda Gambaro, Elio Gallipoli, 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*. Dans les années 1960, le théâtre indépendant se modifie structurellement, mais certains principes, comme le refus du personnalisme, 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 groupe⁴.

Raisonnement en termes de trajectoire militante : militer avant le Proceso pour mieux résister pendant la dictature

La plupart des membres de *Teatro Abierto* ont embrassé une carrière militante bien avant 1976, ce qui leur permet, de 1976 à 1981, de mettre en place diverses stratégies de résistances, qu'il s'agisse de militer politiquement de manière clandestine, de diffuser des informations sur la dictature et ses exactions, ou de chercher de nouvelles formes théâtrales qui contestent le pouvoir en place. Raisonner en termes de trajectoires nous permet aussi de constater que l'engagement des acteurs en 1981 ne naît pas seulement du sentiment d'indignation face à la dictature qui retire la matière « Théâtre contemporain argentin » du Conservatoire, mais aussi de militances préalables, qui les ont accoutumés et à la révolte et à la mobilisation de ressources. Au cours des années 1960 et 1970, il s'agit pour eux de militer

³ 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* .

⁴ Entretien avec Roberto Cossa, lundi 1^{er} mars 2010

activement dans les partis d'extrême-gauche (Parti communiste, Front socialiste...), dans les organisations syndicales, et au sein des mouvements féministes. Dans les années 1960, certains créent même leur propre parti, expérience éphémère, mais qui mérite d'être mentionnée, car elle témoigne bien d'un intérêt accru pour la politique et d'un savoir-faire militant.⁵ La majorité d'entre eux délaisse ce type d'activités lors du coup d'Etat de 1976, par peur de la répression violente qu'exercent les militaires⁶, mais d'autres poursuivent, de manière clandestine, leur militance politique, notamment au sein du Parti communiste : la militance préalable à la dictature devient alors résistance pendant le *Proceso*. On peut s'interroger plus avant sur la genèse de cette politisation précoce des membres de *Teatro Abierto*. Ceux qui viennent d'une famille communiste sont rares ; plus nombreux sont ceux qui découvrent Marx à l'université ou grâce à leur professeur de théâtre, et qui commencent à s'inscrire au Parti ou à la jeunesse communiste pendant leurs années de formation. Le milieu théâtral est particulièrement politisé – certains metteurs en scène qui ont ouvert des cours de théâtre renommés propagent leurs idées politiques au sein de la jeune génération⁷, et ce milieu est particulièrement bien informé sur les arrestations-disparitions et la torture que les militaires font subir aux opposants du régime. Néanmoins cette politisation est loin d'être uniforme et procède par degrés : si certains sont particulièrement actifs et vont même jusqu'à porter des armes, d'autres font montre d'une plus grande ingénuité politique, professant des idées humanistes, généreuses, et notamment une vive admiration pour le Che, mais ne parvenant pas ou ne désirant pas les mettre en pratique dans le cadre d'une organisation ou d'un mouvement défini. On peut noter également une différence entre les sexes, à l'œuvre au sein de *Teatro Abierto*. Les actrices militent moins directement et moins activement que les hommes, mais sont souvent mariées ou vivent en concubinage avec des militants d'extrême-gauche et même avec des Montoneros obligés de passer à la clandestinité en 1976. Les acteurs, metteurs en scène et dramaturges militent de manière plus active. Ainsi quelques membres appartenaient-ils à la cellule militaire du Parti communiste et étaient chargés, en outre, de porter des armes lors des réunions du syndicat des acteurs Actores, ou de protéger certains de leurs pairs prohibés par la dictature lors de leurs déplacements :

Personne évidemment au syndicat ne savait que je faisais partie de la cellule militaire, et encore moins que je portais toujours une arme sur moi. Un jour, lors d'une réunion, on entend la sonnette. La première fois on ne répond pas, on a peur, on se regarde les uns les autres, mais on ne répond pas. Au deuxième coup de sonnette, je dégaine pour aller ouvrir, et là, toutes les actrices se mettent à hurler : « Ah, Roberto, mais lâche-ça ! Ce n'est pas possible, on va tous se faire prendre ! Une arme ! Une arme, ce n'est pas vrai ! » J'ouvre la porte le revolver au poing. Qui était derrière ? Un livreur de pizza. Ca vous donne une idée du climat de peur et de suspicion.⁸

Mais la résistance pendant la dictature ne prend pas seulement le visage de la militance politique clandestine : elle peut être aussi artistique. L'engagement, dès lors, passe par l'esthétique théâtrale contestataire. En effet, certains membres militaient également théâtralement avant la mise en place de la dictature. Osvaldo Dragun, l'entrepreneur de cause de *Teatro Abierto* qui a donné son impulsion première au mouvement, avait envisagé dès les années 1970 une résurgence du théâtre indépendant en refondant le théâtre Fray Mocho et en organisant une tournée sur tout le continent latino-américain⁹. Le Fray Mocho était toujours régi par les grands principes idéologiques que nous avons esquissés précédemment. D'autres

⁵ Entretien avec Bernardo Carey, dramaturge, vendredi 3 juin 2011

⁶ Entretien avec Ruben Stella, acteur, mercredi 22 juin 2011

⁷ Entretien avec Roberto Ibañez, acteur, mercredi 8 juin 2011

⁸ Entretien avec Roberto Ibañez, acteur, mercredi 8 juin 2011

⁹ Archives personnelles de Osvaldo Dragun, Instituto Luis Ordaz, consultées le 1^{er} juin 2011

membres se livraient à des expériences théâtrales novatrices, qui étaient une autre manière, plus discrète et plus subtile, de résister pendant la dictature. Nous pouvons retenir le cas du groupe des Volatineros, qui participeront à *Teatro Abierto* en 1981, mais qui furent fondés en 1974 par Francisco Javier et trois de ses étudiants au Conservatoire. Le groupe s'installe à la Casa de Castagnino, lieu de création et de recherche tant esthétique que politique, car les trois spectacles qui y seront créés rénovent dans le même temps l'espace scénique et livrent un discours engagé : *Que porqueria es el globulo* est un recueil des erreurs que les élèves commettent à l'école primaire, erreurs qui sont l'occasion d'aborder des thèmes variés et touchant l'actualité ; *Cajamarca* raconte la rencontre de Pizarro et du dernier Inca et dénonce l'abus de pouvoir ; *Hola Fontanarrosa* embrasse la réalité argentine, notamment économique, grâce aux textes de l'humoriste argentin. Il est à noter que ces trois spectacles relèvent du théâtre expérimental : aucun n'est basé sur une œuvre dramatique, mais sur des textes d'actualité, ou poétiques, ou des articles ; en outre, l'espace scénique, qui n'était pas une scène à l'italienne, permettait d'inclure les spectateurs à la représentation, puisque les acteurs évoluaient dans toutes les pièces de la Casa de Castagnino ; enfin, des jeux de lumière extrêmement novateurs sont mis en place, notamment dans *Cajamarca*. Cette recherche esthétique s'accompagne d'une volonté d'éveiller la conscience du public aux problématiques de l'Argentine contemporaine. Cet exemple nous montre que des espaces de résilience étaient paradoxalement possibles en dictature et précédaient *Teatro Abierto*.

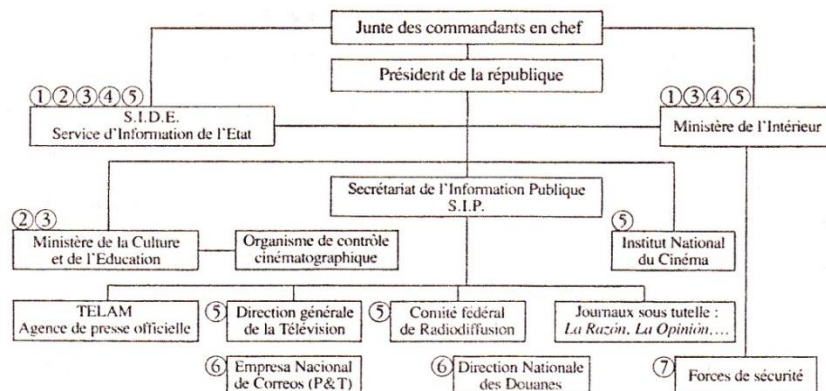
De possibles espaces de résilience

La censure est mise en place dès avril 1976, les militaires légitimant le coup d'Etat du 24 mars 1976 par la lutte contre la « subversion », alors que des raisons économiques le dictent également. 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. La dictature ne se contente pas d'imposer des limites aux deux plus grands tabous de la liberté d'expression analysés par Michel Foucault¹⁰ : 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. Cette véritable politique publique de la culture, doublée d'une politique culturelle¹¹, n'est pas centralisée dans un seul et même ministère. Voici de quelle manière était organisé le système de censure pendant le *Proceso* : ce diagramme permet de constater

¹⁰ *L'archéologie du savoir*, Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1969

¹¹ 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

que chaque organisation avait la charge d'un art en particulier, et que la conséquence de cette particularité est un éclatement institutionnel :



L'organigramme de la répression culturelle

- | | | | |
|---|------------------------------|---|--|
| 1 | Confection de "listes" | 5 | Censure de la radio-T.V. et du cinéma |
| 2 | Contrôle sur les enseignants | 6 | Contrôle sur la circulation des livres, revues, films, disques, etc. |
| 3 | Censure de livres | 7 | Exécution des mesures de censure |
| 4 | Censure de la presse | | |

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

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. 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.

Au sein de ce système particulièrement complexe, le théâtre semble néanmoins 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 constatons, 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. Cette relative souplesse peut s'expliquer comme suit : le théâtre, au contraire du cinéma, de la radio, de la presse et de la télévision, n'est pas 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. 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 1976 à 1981, en continuant ses recherches formelles et en poursuivant un objectif d'excellence artistique. Ce degré moindre d'institutionnalisation ne doit pas nous faire oublier les caractéristiques de la censure théâtrale en Argentine, qui complètent la typologie établie par Justine Balasinski récapitulant 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.¹² Cette « époque de la terreur » est marquée en outre en Argentine par cinq phénomènes principaux : l'établissement de listes noires, qui touche les théâtres officiels ; la censure *ex-post* ; les bombes que les militaires n'hésitent pas à poser dans ou devant les théâtres pour intimider artistes et spectateurs ; l'autocensure ; la paracensure.

La censure *ex-post* a été peu appliquée en ce qui concerne le théâtre. Peu nombreuses furent les pièces interdites par décret. Nous pouvons retenir un cas saillant. En novembre 1977 la pièce d'Eduardo Pavlovsky, *Telaranas*, est interdite. 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. Mais les militaires ne se contentent pas d'une censure institutionnalisée. 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. Ces deux formes de censure directes entraînent une censure indirecte, que les dramaturges ou les propriétaires des salles de spectacles prennent eux-mêmes en charge : l'autocensure et la paracensure. 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. 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. En outre, les propriétaires de salles se refusent à prendre le moindre risque et les artistes argentins perdent peu à peu leurs espaces : c'est ce que l'on nomme la paracensure.

Néanmoins, dans les salles indépendantes, la résistance théâtrale est encore possible, malgré les bombes et l'autocensure. Patricio Esteve, dans un article paru dans la *Latin American Theater Review*¹³, analyse l'année 1980 comme une année-clé dans la genèse de *Teatro Abierto*. 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 Arlt. 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. Ces pièces

¹² *Culture et politique en période de transition de régime : le cas du théâtre en Pologne 1980-1990*, Justine Balasinski, thèse de doctorat en science politique, Université Paris X, 2000

¹³ Esteve (P.), «La Prehistoria de *Teatro Abierto* », *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n°2, 1991

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'hypocrite morale sexuelle de la classe moyenne argentine, Rubens Correa, aujourd'hui directeur du Teatro Nacional Cervantes, s'essaie à de nouvelles expériences scéniques : pour contester l'état de siège de la dictature, il crée un effet de masse sur le plateau en convoquant plus de cinquante acteurs.

De la résistance à la contestation : particularités du répertoire en régime autoritaire

La contestation, en régime autoritaire, ne semble possible que dans la mesure où des formes de résistances préalables lui préexistent : résistance et contestation ne sont dès lors plus des notions antinomiques qui expriment deux modalités différentes et opposables de protestation, mais bien plutôt deux notions qui peuvent et doivent s'articuler conjointement. Comme nous l'avons dit en introduction, la contestation, qui est une protestation ouverte, naît également à la faveur d'un affaiblissement relatif du régime. Dans le cas de *Teatro Abierto*, les dramaturges commencent à se réunir à la fin de l'année 1980 pour créer un espace de liberté d'expression, mais aussi pour montrer leur existence au sein d'un paysage institutionnel qui entend les nier. Mais jusqu'à ce que les militaires répriment le festival en posant une bombe au terme de la première semaine de représentations, le mouvement n'a pas de structure organisée : il s'agit avant tout d'exprimer de manière ludique des idées politiques. Pour l'instant la contestation ne semble pas être une mobilisation : les acteurs se concentrent plutôt sur le répertoire d'action que sur l'organisation du mouvement. Nous allons à présent analyser ce répertoire, afin de comprendre les caractéristiques d'une contestation en régime autoritaire.

L'usage généralisé de la métaphore

Les dramaturges qui continuent d'écrire en régime autoritaire doivent composer avec la censure établie par la dictature. Nous pouvons dégager une tendance générale dans la création, de 1976 à 1983, et ce, grâce aux archives de presse et aux entretiens : la métaphore est la figure de style qui aura les faveurs des dramaturges. Reprenons la définition originelle d'Aristote dans *La Poétique* : « *La métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger.* »¹⁴ Fontanier, dans son *Traité général des figures de discours autres que les tropes*¹⁵, 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.* »¹⁶ 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 l'analogie, qui est exprimé dans la comparaison¹⁷. 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. En outre, la métaphore a plusieurs fonctions. Nous en retiendrons

¹⁴ Aristote, *Poétique*, 1457 b, Le Livre de Poche, Paris, 2000

¹⁵ 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

¹⁶ *Dictionnaire de poétique*, Michèle Aquien, Le Livre de Poche, Paris, 2003

¹⁷ Michèle Aquien, op. cit., p. 178

principalement deux : une fonction poétique, et une fonction argumentative. Pour Michel Meyer, dans son *Principia Rhetorica : Théorie générale de l'argumentation*, ce trope a un pouvoir de symbolisation tout à fait unique :

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 métaphoriques¹⁸.

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*. Enfin, 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. 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. 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. 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*.

Dénoncer grâce aux dispositifs de sensibilisation propres au théâtre

La contestation en régime autoritaire se pare d'autres caractéristiques : elle utilise un répertoire d'action particulier, qui vise à dénoncer les dérives du régime. Pour ce faire, elle met en place des dispositifs de sensibilisation¹⁹ qui sont autant de signes théâtraux précis que les metteurs en scène privilégient. Nous retiendrons deux exemples saillants de dénonciation : la violence et le puritanisme du régime.

Certains dramaturges de *Teatro Abierto* vont s'employer à dénoncer la violence du régime autoritaire comme dans *La Oca* (Carlos País) et *Decir si* (Griselda Gambaro). Ces pièces visent à produire chez le spectateur un sentiment d'angoisse qui entraîne, si ce n'est une révolte, du moins une conscientisation particulièrement forte. *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, puisque 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

¹⁸ Michel Meyer, *Principia Rhetorica*, Fayard, Paris, 2008

¹⁹ *Emotions... Mobilisations !*, sous la direction de Christophe Traini, Presses de Sciences Po, Paris, 2009

situations extrêmes, comme la violence, la torture, voire la mort. Le comédien Juan Carlos Puppo, 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.

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 ! [Il rit.]²⁰

Le second spectacle qui traite également cette thématique de manière forte est *Decir si*, de Griselda Gambaro, mise en scène Jorge Petraglia. *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. La scène finale ne fait aucune concession à la violence et montre sur le plateau l'égorgeur sanglant du client.

Teatro Abierto dénonce également le puritanisme du régime autoritaire. La dictature militaire établit en effet dès 1976 des liens plus qu'étroits avec l'Eglise. 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. 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 1983²¹. C'est le corps tout entier qui est frappé d'interdiction dans la société du *Proceso*, et point n'est besoin

²⁰ Entretien avec Juan Carlos Puppo, acteur, mardi 16 février 2010

²¹ Avellaneda (A.), *Censura, autoritarismo y cultura : Argentina, 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, p. 206

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. 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. 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 envisagent 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

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 société. 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. Cette pièce propose une vision du couple radicalement opposée à celle prônée par la dictature, celle de l'amour libre, qui, en outre, contraint les acteurs à certaines acrobaties physiques. D'autres 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 dansées. La scène finale est une danse de rock stylisée, qui conteste l'état de siège du *Proceso*, puisque ce sont plus de 50 acteurs qui sont réunis sur le plateau, créant un effet de masse particulièrement frappant pour le public. Enfin, le corps peut être une thématique centrale dans une pièce, comme c'est le cas dans *Tercero incluido*, d'Eduardo Pavlovsky. 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. 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. Mais la force provocatrice du corps est d'autant plus importante dès lors qu'il est érotisé.

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 (pièce sur l'homosexualité), en 1968²². L'on s'imagine de quelle force se parait la représentation d'un tel spectacle en pleine dictature sous Onganía²³... Roberto Cossa 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. [...] 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...* » La femme, sous le *Proceso*, est réduite à la figure de mère de famille : sa sexualité ne peut donc être que reproductrice et 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. Il est néanmoins à noter que le sexe est toujours utilisé comme support pour traiter d'une autre thématique. 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. En outre, 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. 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 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 »... Voici une photographie qui donnera une idée du personnage de Mama :



Cipe Lincovsky, jambes écartées, dans le costume « traditionnel » de la prostituée française du XIXème 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.

²³ Dictature qui a duré de 1966 à 1970 en Argentine.

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.

La contestation émotionnelle au cœur de l'action collective en régime autoritaire

Nous essayons ici de décentrer légèrement la perspective d'auteurs précédents, qui considèrent surtout l'émotion comme un facteur d'entrée en mobilisation²⁴, ou comme un moyen de rallier de nouveaux soutiens et de sensibiliser à la cause²⁵. Nous tenterons de considérer l'émotion comme une contestation *per se*, c'est-à-dire que l'émotion n'est plus moyen ni outil, son expression en régime autoritaire est elle-même contestataire. 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 passions en lui faisant éprouver crainte et pitié²⁶. Ainsi le théâtre était-il véritablement politique et citoyen, puisqu'il se devait de réguler la vie de la cité au moyen des émotions. Ce que les Grecs pressentaient, un sociologue français a tenté, dans les années 1960, de l'analyser : il s'agit de Jean Duvignaud. Dans *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*²⁷, 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. Si l'on simplifie à l'extrême sa pensée, l'on pourrait dire que le comédien, figure atypique et hérétique, est le symbole de la liberté dans une société. Ce faisant, la figure de l'acteur, en proposant au désir du spectateur une participation imaginaire, unit le public. 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, 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* »²⁸. L'une des fonctions de l'acteur est donc de subvertir la réalité sociale, grâce au rêve et à l'imaginaire qu'il propose. Le corollaire de cette fonction est l'union. Mais Jean Duvignaud laisse de côté les mécanismes précis qui permettent l'identification du public et cette union éphémère. 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 ? Il s'agit pour nous de réintroduire ici une variable cruciale, la

²⁴ Notion de choc moral de James M. Jasper

²⁵ Notion de dispositif de sensibilisation de Christophe Traïni

²⁶ Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 2000

²⁷ Jean Duvignaud, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965

²⁸ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 60

variable émotionnelle, trop souvent délaissée en science politique et en sociologie, mais qui tend, depuis les années 1990, à être réhabilitée.²⁹

De la même manière que le comédien du XVII^{ème} siècle qu'analysait Duvignaud, *Teatro Abierto* conteste l'ordre militaire, tout en unifiant à nouveau une société auparavant divisée. Et il y parvient en montrant sur scène ce que les gens ne peuvent plus faire pendant la dictature. *Teatro Abierto* répond à une attente : « *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... 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.* »³⁰ Etudions à présent de manière plus précise quelles émotions suscite *Teatro Abierto* chez le public.

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

²⁹ Pour aller plus avant sur cette question, se référer aux textes de James M. Jasper aux Etats-Unis et à ceux de Christophe Traïni en France.

³⁰ Entretien avec Juan Carlos Puppo, acteur, mardi 16 février 2010

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. De la même manière, l'évocation de la répression et de la torture créent bien souvent une angoisse chez le spectateur. 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. 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*.

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 sí*), 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*)³¹ : elle crée une 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, 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.

Ces émotions esthétiques se voient complétées par l'émotion festive qui gagne à la fois les spectateurs et les militants, et qui aide à la diffusion du message que propose *Teatro Abierto*. « *Teatro Abierto*, ce n'était pas du théâtre, c'était un stade de foot. » Voilà l'une des phrases qui revient le plus souvent en entretien... 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

³¹ *L'inquiétante étrangeté*, Sigmund Freud, 1919, texte disponible en ligne à l'adresse suivante : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html, 14 mai 2010

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'exprimer³².

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 par ses applaudissements, ses cris, ses rires. Le premier cycle de *Teatro Abierto* se clôt par une représentation le 21 septembre 1981 qui est le point culminant de la manifestation. 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 :

Le public était plein de ferveur, il nous soutenait avec un énorme enthousiasme. [...] 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...³³

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 au mouvement, c'est en partie parce que les spectateurs attendaient qu'un espace d'expression leur soit enfin proposé.

De la contestation à la mobilisation : professionnalisation et succès

Nous allons à présent tenter de montrer que la contestation ne devient mobilisation véritable, dans le cas de *Teatro Abierto*, qu'en interaction avec la répression du régime. Celle-ci oblige les acteurs à une réévaluation du coût d'entrée en mobilisation, donne toute sa signification politique à la contestation, et se pare d'un « effet pervers » : elle entraîne le succès du mouvement en incitant la population portègne à soutenir *Teatro Abierto*. Après la première semaine de représentations, dans la nuit du 5 au 6 août 1981, le Théâtre du Picadero brûle entièrement. L'incendie est déclaré accidentel par les autorités. Cette répression radicale et violente n'avait pas été prévue par les artistes, et la mobilisation doit être envisagée sous un nouveau jour :

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...³⁴

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. L'incendie achève de donner sa couleur politique à *Teatro Abierto*. Avec la violence de la répression, l'événement théâtral devient,

³² Entretien avec Roberto Saiz, acteur, professeur de théâtre, jeudi 11 février 2010

³³ Entretien avec Francisco Javier, metteur en scène, mercredi 10 mars 2010

³⁴ Entretien avec Martha Bianchi, actrice, mardi 16 mars 2010

véritablement, artistico-politique. Mais si l'entrée en mobilisation 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.³⁵

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.³⁶

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 et pendant plus de cinq heures 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. 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*. 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.³⁷

Les représentations peuvent alors reprendre le 17 août 1981. Involontairement, les militaires, en incendiant le Picadero, ont fait la publicité de *Teatro Abierto*. L'incendie a deux conséquences sur la mobilisation collective qui n'avaient pas été prévues 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. Mais 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

³⁵ Entretien avec Manuel Callau, acteur, jeudi 18 mars 2010

³⁶ Entretien avec Beatriz Matar, actrice, jeudi 11 mars 2010

³⁷ Entretien avec Roberto Perinelli, dramaturge, lundi 15 février 2010

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.³⁸

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 Rasler³⁹ 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 dictature (1982-1983), mais lors d'un moment critique pour les militaires, celui du début de la délégitimation du régime. Comme nous l'avons brièvement esquissé en introduction, une telle mobilisation est liée au contexte, et il eût été 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.

Conclusion

Au cours de notre réflexion nous avons tenté d'articuler les notions de résistance, de contestation, de dénonciation et de mobilisation en nous attachant aux conditions de passage d'un concept à l'autre. Ainsi nous avons vu que la résistance et la contestation « ouverte » s'articulaient étroitement en régime autoritaire, l'une semblant être la condition *sine qua non* de l'autre. En effet, *Teatro Abierto* n'a été possible que dans la mesure où il est héritier du théâtre indépendant, où ses membres ont un passé militant qui leur a permis de résister pendant la dictature, et où des espaces de résilience artistique l'ont précédé. Mais qui dit contestation ne dit pas mobilisation : la contestation est, au début du mouvement, plus organique qu'organisée, plus ludique que hiérarchisée, et se concentre davantage sur son répertoire que sur la mobilisation des ressources. L'analyse de ce répertoire nous a permis de montrer qu'en régime autoritaire la dénonciation des exactions et des dérives de la dictature est une notion cruciale. Ainsi les metteurs en scène et les acteurs mettent en place des éléments scénographiques précis pour mieux viser le régime. Ce n'est qu'après la répression des militaires qu'il nous semble que l'on peut utiliser le terme de mobilisation : après avoir réévalué le coût d'entrée en contestation, les acteurs poursuivent en professionnalisant leur engagement, en le dotant d'un nouveau sens et en s'organisant. La réaction fervente du public et son ralliement massif achèvent de donner un goût de succès à cette mobilisation artistique en régime autoritaire.

³⁸ Entretien avec Manuel Callau, acteur, jeudi 18 mars 2010

³⁹ Karen Rasler, "Concessions, Repression and Political Protest in the Iranian Revolution", *American Sociological Review*, 1996, vol. 61

Bibliographie indicative

- A.I.D.A., *Argentine, Une culture interdite, Pièces à conviction 1976-1981*, Maspéro, 1981
- Aquien (M.), *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 2003
- Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 2000
- Avellaneda (A.), *Censura, autoritarismo y cultura : Argentina, 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986
- Balaszinski (J.) Mathieu (L.) (dir.), *Art et Contestation*, Presses Universitaires de Rennes, 2006
- Balaszinski (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
- Bennani-Chraïbi (M.) et Fillieule (O.) (dir.), *Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003
- Biet (C.), Triau (C.), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Collection Folio Essais, 2006
- Combes (H.), « Répression », *Dictionnaire des mouvements sociaux*, direction Olivier Fillieule, Presses de Sciences Po, Paris, 2009
- Constant-Martin (D.) (dir.), *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*, Karthala, Paris, 2002
- Duhalde (E.L.), *El estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Caballito, 1983
- 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
- Fillieule (O.), *Sociologie de la protestation*, L'Harmattan, Paris, 1993
- Freud (S.), *L'inquiétante 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
- Girel (S.) (dir.), *Sociologie des arts et de la culture, Un état de la recherche*, L'Harmattan, Collection Logiques sociales, Paris, 2008
- 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
- Larthomas (P.), *Le Langage dramatique*, Paris, Editions Gallimard
- Linz (J.J.), *Régimes totalitaires et autoritaires*, Armand Colin, Paris, 2006
- Meyer (M.), *Principia rhetorica*, Fayard, Paris, 2008
- Navarro (M.) et Palermo (V.), *La Dictadura militar 1976-1983, Del golpe de Estado a la restauracion democrática*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006
- Rasler (K.), "Concessions, Repression, and Political Protest in the Iranian Revolution", *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, February, pp. 132-152
- Romeu (J.G.), *Dictature et littérature en Argentine, 1976-1983*, L'Harmattan, Collection Recherches Amériques latines, 2005
- Tarrow (S.), *Democracy and Disorder. Protest and Politics in Italy, 1965-1975*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1989
- Tilly (C.), Tarrow (S.), McAdam (D.), *Dynamics of Contention*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
- Traïni (C.) (dir.), *Emotions... Mobilisation!*, Presses de Sciences Po, 2009
- Traïni (C.), *La musique en colère*, Presses de Sciences Po, Paris, 2008
- Ubersfeld (A.), *Lire le théâtre* (Tomes 1 et 2), Belin, Paris, 1977
- Urfalino (P.) et Fabre (T.), « L'Invention de la politique culturelle, et après ? », *La Pensée de midi*, mars 2005, n°16