

Jeu

Renouveau du théâtre argentin des dernières années

Francisco Javier

Numéro 59, 1991

URI : id.erudit.org/iderudit/27516ac

[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. (1991). Renouveau du théâtre argentin des dernières années. *Jeu*, (59), 102–108.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

renouveau du théâtre argentin des dernières années

argentine

Dans le panorama de la dramaturgie argentine des années 1975 à 1990, trois courants se dessinent. D'abord, celui du réalisme dramatique, à la tête duquel on retrouve les auteurs consacrés des années 1950 et 1960, tels Roberto Cossa, Carlos Gorostiza et Ricardo Halac. Ensuite, un courant qu'on pourrait appeler d'avant-garde ou de rupture, qui prend source également dans le mouvement réaliste de la moitié des années 1960 et s'étend jusqu'à aujourd'hui, et dont les principaux auteurs sont Griselda Gambaro et Eduardo Pavlovsky. Enfin, le courant de la jeune dramaturgie, qui a fait son apparition à la fin des années 1970 et qui se concentre presque exclusivement sur le théâtre de rue, la création collective, les textes de spectacles créés à partir de textes non théâtraux, le théâtre d'images et la danse-théâtre.

Cette classification, réalisée aux seules fins de cet article, ne reflète évidemment pas de façon stricte la réalité, beaucoup plus riche et complexe.

Puisque le théâtre argentin est traditionnellement un «théâtre d'auteurs» et que cette forme a toujours compté légitimement dans la création dramatique, la présence, sur les scènes de théâtre, de dramaturges consacrés a influencé tout effort de renouveau. Cependant, divers événements ont contribué à l'essor des nouveaux auteurs de théâtre ou d'une nouvelle dramaturgie : la répression et l'autocensure, qui ont caractérisé l'activité théâtrale pendant la dictature militaire (de 1976 à 1983), le Théâtre Ouvert, un phénomène artistique, social et théâtral du début des années 1980 et, enfin, l'avènement de la démocratie en 1984.

Dans le premier cas, l'impérieux besoin de s'exprimer librement face aux événements qui menaçaient et détruisaient le cours normal de la vie citadine, ainsi que la nécessité non moins impérieuse d'éviter un discours théâtral pouvant provoquer la répression (sanglante, dans plusieurs cas) ont conduit les auteurs à créer un langage métaphorique sur les plans thématique et formel. Pour sa part, le Théâtre Ouvert, grâce à sa politique clairement libertaire et à l'attraction qu'il a provoquée chez la totalité des gens de théâtre et la majorité des artistes et intellectuels, a donné sa carte de citoyenneté aux projets prudents des dernières années (le Théâtre Ouvert a mené à bien son activité durant les trois dernières années de la dictature militaire) et a légitimé de façon définitive le discours théâtral métaphorique, dont je viens de parler.

Finalement, la liberté d'expression accompagnant la démocratie retrouvée ainsi que le premier Festival de Teatro Nacional y Latinoamericano de Córdoba (1984), qui a soutenu et favorisé les manifestations théâtrales de rues, ont accéléré l'apparition de groupes de jeunes, créateurs d'un discours théâtral différent, d'une dramaturgie qui pouvait correspondre à la présence de l'auteur, comme cela se faisait traditionnellement, et de créations collectives diverses.

Si l'on considère le renouveau du discours théâtral comme un processus en soi, les deux dernières décennies semblent caractérisées par une recherche imprécise. Ceux qui ont le plus travaillé à ce changement ont été les metteurs en scène, les acteurs, les scénographes, les éclairagistes et les techniciens. Dans plusieurs cas, le croc-en-jambe que les metteurs en scène de projets théâtraux ont fait subir aux auteurs faisait l'effet d'injures. J'y vois plutôt la manifestation d'un phénomène révélateur, d'une crise qui perdure encore. L'article sur Roberto Cossa, paru dans le journal *Clarin* du 2 janvier 1991, en témoigne. L'auteur déclare, à propos de la différence entre le dialogue qui est écrit et celui qui est dit dans le contexte de la représentation théâtrale : « Nous devons admettre que le miracle du texte suggéré n'est possible qu'avec la complicité de l'acteur. Et l'acteur contemporain est incapable d'honorer nos paroles. Mais nous n'avons d'autre choix que de coexister avec ce monsieur, le seul qui puisse élever, sans la prononcer, la parole irremplaçable, celle que nous avons imaginée. Tout ce que nous pouvons revendiquer, c'est qu'il ne nous trahisse pas. Nous négocions le non-dit du texte avec l'acteur, et personne ne pourra jamais nous mettre à la porte du théâtre. »

Cajamarca de Claude Demarigny. Mise en scène : Francisco Javier.



Bien que le fait de ne pas tenir compte du travail de l'auteur soit imputable à l'attitude de l'équipe de création du spectacle, ayant à sa tête le metteur en scène, il est paradoxal de constater que le dramaturge lui-même ait collaboré à la mise en place de cette situation, impensable il y a à peine quelques années.

En 1978, à Buenos Aires, j'ai monté comme metteur en scène un spectacle intitulé *Cajamarca*. L'auteur, Claude Demarigny, conseiller scientifique et culturel de l'ambassade de France en Argentine durant ces années-là, avait composé son livret comme une « partition musicale », dans un espagnol très riche, en y ajoutant des citations de chroniqueurs du XVI^e siècle, des dialogues, des poèmes et des passages narratifs. Demarigny, qui respectait le travail de la troupe — metteur en scène, comédiens et techniciens —, n'hésitait pas à affirmer que : « L'œuvre peut être interprétée par un, quatre ou trente acteurs, selon la vision de ceux qui montent la pièce. Comme auteur, comme homme de lettres, mon travail est fini, maintenant le vôtre commence, il répond à d'autres besoins, à une création de second degré. Vous devez créer un langage autonome : vous disposez du matériel littéraire, en partie ou en totalité, selon vos besoins. »

En 1988, Eduardo Pavlovsky, créateur de *Pablo*¹, déclarait, lors de la publication de sa pièce : « Quand je dis *Textes...*, je ne veux pas dire que dans *Pablo* il n'existe pas une œuvre de théâtre.

1. Voir un bref compte rendu de ce spectacle par Pierre Lavoie dans *Jeu* 55, 1990.2, p. 48. N.d.l.r.

Je suis convaincu qu'il existe plusieurs lectures possibles... qui ne dépendent pas de la plus ou moins grande perspicacité du lecteur... ou du critique... mais plutôt de la «décortication» que font le metteur en scène et les acteurs, désireux de travailler le matériel, pour *redécouvrir* le texte. Ce ne sera donc pas la vision du lecteur qui donnera vie à la version de *Pablo*, mais plutôt celle de l'équipe metteur en scène-acteurs qui parcourt le texte. L'abondance de significations de *Pablo* trouvera peut-être dans un groupe l'axe principal ou le *superobjectif* par lequel passe le fil dramatique fondamental.»

Il est établi désormais que la présence de l'auteur dans le processus théâtral intervient de façon très fluide et permet des nuances très riches : voilà la caractéristique la plus marquante de la nouvelle dramaturgie. En effet, dans presque tous les cas, l'auteur accomplit son travail dans l'acte créateur même de la mise en scène; dans d'autres cas, le discours parlé de l'acteur reste submergé par les éléments non textuels du spectacle.

Comme je l'ai mentionné auparavant, l'apport novateur provient des groupes de jeunes : le théâtre de rue et les groupes informels qui jouent dans les lieux parathéâtraux de Buenos Aires et dans quelques villes de l'intérieur du pays. Le théâtre de rue, les groupes Dorrego, de La Libertad, Caleidoscopio, etc., réalisent des projets dramaturgiques qui ont des points en commun. L'écriture du spectacle (qu'il s'agisse du texte d'un auteur ou d'une création collective) se crée au fur et à mesure que les ateliers se déroulent : on propose des thèmes, on improvise, on retient ce qui semble le plus intéressant, on modifie le canevas et ainsi de suite. On raconte une histoire sans que cela constitue nécessairement l'axe principal du texte. On accorde la préférence aux images, à l'organisation de l'espace selon la relation qu'établissent les volumes, tels les corps des acteurs dans le lieu choisi, les arbres, les façades d'édifices, les bancs publics. Selon les groupes, le thème du spectacle fera des incursions dans le sociopolitique, le mythique légendaire ou le jeu théâtral. On réduit au minimum le discours parlé, on se sert de la narration et de l'appel direct au public. Le corps de l'acteur constitue le signe expressif par excellence, on fait appel à l'expressivité du clown, du bouffon, de l'acrobate, du mime, du chanteur, du musicien et des personnages de bandes dessinées. Dans certains cas, on essaie d'établir un lien avec le cirque traditionnel indigène et les personnages des émissions traditionnelles de radio.

La dramaturgie créée par les groupes de jeunes du *off* Buenos Aires — Los Volatineros, Los Macocos, El Clu del Claun, Gambas al Ajillo, Los Kelonios, Los Resistibles, Libertablas, Diablolmundo, Pista 4 —, par les groupes de danse-théâtre, etc., ainsi que par les groupes de quelques villes de l'intérieur du pays, particulièrement le groupe La Cochera de Córdoba, se

El Partener de Mauricio Kartún : «une oeuvre dans laquelle l'auteur enrichit ses personnages — qui ressemblent à ceux des bandes dessinées».



caractérise par son esprit contestataire face au théâtre traditionnel, précisément à cause de la remise en question de la dramaturgie dominante. Cette nouvelle dramaturgie propose le jeu théâtral comme une valeur en soi, au-delà du message que pourrait contenir le texte ou le spectacle. Un regard ironique, mordant et divertissant, parcourt le monde que ces jeunes ont recréé : les répliques et l'ensemble des signes qu'offre le texte scénique s'emparent de la réalité afin de la traduire en parodie, caricature, carnaval, farce irrévérencieuse et drôle sans que cela, paradoxalement, empêche l'apparition d'une certaine innocence, d'une tendresse du début de la création du monde.

Les études dramaturgiques, quand il y en a, ne déprécient aucune des formes dramatiques, depuis la farce et le théâtre de l'absurde jusqu'à l'intermède ou le spectacle le plus insolent. Aucun genre théâtral ne leur est étranger. Comme dans le cas du théâtre de rue, on a recours à la signification qui découle de l'art du clown, du mime, de l'artiste de music-hall, des acteurs célèbres du théâtre muet, des personnages de bandes dessinées; le plaisir de créer le jeu théâtral surpasse tout. Cette dramaturgie élimine en outre les lieux scéniques consacrés et cherche, à partir du texte, des espaces inédits qui n'ont rien à voir avec le cérémonial théâtral traditionnel.

Le Festival de Teatro de Córdoba, que j'ai déjà mentionné, La Movida, représentation de groupes de jeunes organisée par le Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, et les lieux paraculturels de la ville ont joué un rôle important dans la diffusion et l'implantation de cette dramaturgie.

Parallèlement à ce phénomène novateur, on peut noter l'édition des œuvres et la création de spectacles d'auteurs dramatiques consacrés qui démontrent avec certitude un renouveau de leur propre voie de création. Citons *la Nona* de Roberto Cossa, qui est un exemple de profond renouveau du grotesque indigène; *el Viejo Criado*, qui est né d'ateliers de l'auteur avec un groupe d'acteurs; *Una pasión sudamericana*, texte qui manifeste un lyrisme exalté presque sans égal dans la dramaturgie argentine; *Pablo* d'Eduardo Pavlovsky, un texte dramatique qui surprend par le dépouillement du discours littéraire et par l'ouverture en ce qui concerne ses lectures possibles. *El Partener* de Mauricio Kartún, une œuvre dans laquelle l'auteur enrichit ses personnages — qui ressemblent à ceux des bandes dessinées, comme c'est le cas de *Chau, Misterix* —, en ayant recours à la comédie; *el Príncipe azul* et *Cuatro Caballetes*, deux œuvres structurées selon un lyrisme réservé et dramatique.

On peut inclure aussi dans ce panorama les jeunes auteurs dont les œuvres se sont cantonnées dans les formes traditionnelles au lieu d'alimenter la recherche de renouveau, sans que cela suppose un démerite face aux réussites de l'œuvre en général. Parmi ces écrivains de théâtre, nous retrouvons Juan Carlos Badillo pour *En boca cerrada* et Santiago Garrido pour *Catidos del cielo*.

Au cours des trois dernières années, un spectacle s'est imposé, *Postales argentinas*, dont le texte, écrit par le metteur en scène Ricardo Bartis, en collaboration avec un des acteurs, Pompeyo Audivert, témoigne d'une direction différente sur le plan de la dramaturgie. Le spectateur, curieux de reconstituer le texte de base du spectacle, découvre qu'il est en présence de fragments d'une histoire non assemblés chronologiquement et qui pourraient avoir comme référent les ruines de Buenos Aires, ravagées par une catastrophe nucléaire.

Le discours théâtral est intégré par le langage quotidien de l'habitant de Buenos Aires (le *porteño*) et par des textes de différentes natures, incluant des fragments d'œuvres de Jorge Luis Borges. Cet ensemble humoristique et insolite concrétise une forme de déconstruction de la structure dramatique traditionnelle. Surgissent des ruines, des morceaux décolorés de l'Argentine, de ses mythes, de sa vieille folie existentielle. Le protagoniste s'identifie comme poète : dans ses efforts pour concrétiser son œuvre, il évoque sauvagement les thèmes chers au *porteño* : le tango, la saynète, l'histoire na-



Postales argentinas, un spectacle de Ricardo Bartís qui s'est imposé au cours des trois dernières années. Photo : Carlos Firman.

tionale, l'amour de la sainte mère et de la femme qui inspire l'amour. Les situations sont tendues : on propose que le bandonéon intervienne comme une voix de plus, peut-être celle de la ville mythique et disparue, Buenos Aires. On doit inonder l'ensemble d'une lumière ocre : tout se débattrait dans un bourbier «couleur lion», comme un poète de l'histoire littéraire, maintenant inutile, a déjà qualifié le Río de la Plata.

Récemment, des exemples remarquables du théâtre d'images, sans texte parlé ou avec de rares mots, plus importants pour leur sonorité que pour leur sens, ont suscité l'intérêt pour une dramaturgie étrangère au théâtre national. Il s'agit des pièces *Tango Varsoviano* et *En los zaguanes, ángeles muertos* de l'auteur et metteur en scène Alberto Félix Alberto, ainsi que *Ritual de comediantes* de Javier Margulis, également auteur et metteur en scène.

*Facundina*² de Graciela Serra et Eduardo Hall, dont le texte a été créé à partir de l'histoire de la vie d'une Indienne chiriguana, a également ouvert un chemin inédit dans la dramaturgie. Naturellement, la structure du texte s'est fixée dans les formes particulièrement expressives du personnage principal.

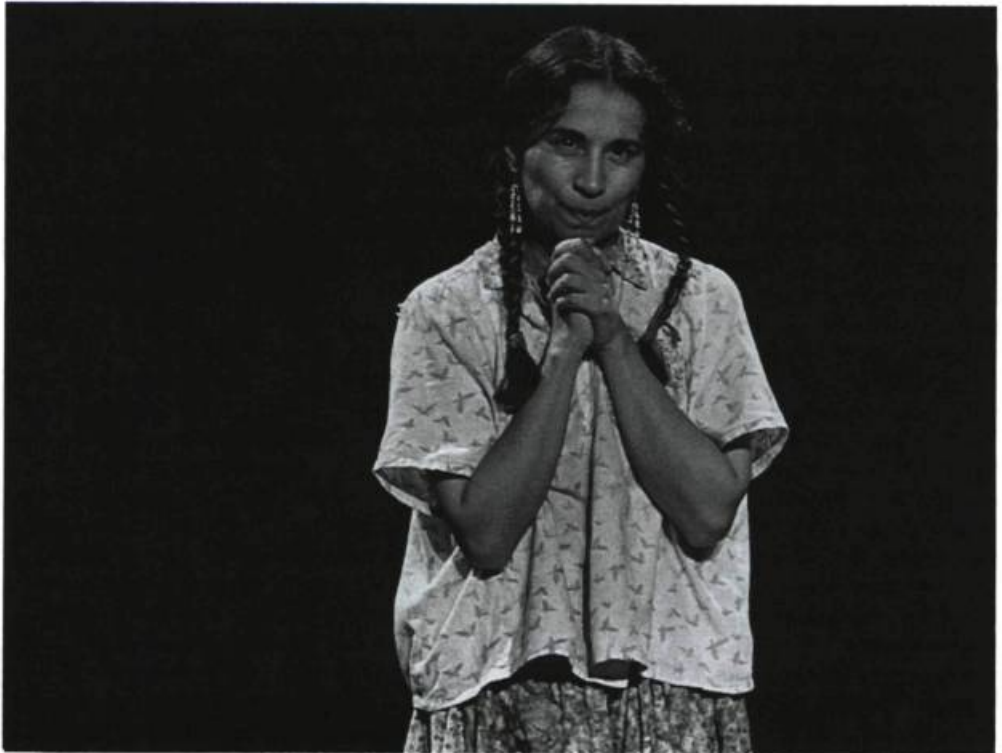
Les œuvres du dramaturge Emeterio Cerro montrent une direction différente et exaltent le caractère ludique du théâtre comme dynamique verbale parfaitement libre, rappelant ainsi le surréalisme, le Dada et le théâtre de l'absurde.

À Buenos Aires, les ateliers d'auteurs, dirigés par des dramaturges consacrés comme Ricardo Monti et Mauricio Kartún, et où l'on forme de nouveaux auteurs, sont très courants. Mauricio Kartún a justement donné, l'année dernière, à l'Institut de Artes del Espectáculo de la Facultad de filosofía et de letras de l'Université de Buenos Aires, une série de causeries, illustrées par ses élèves avancés,

2. Voir le compte rendu de ce spectacle par Claire Lavergne et Lorraine Camerlain dans *Jeu* 38, 1986.1, p. 40-41. N.d.l.r.

sur le fonctionnement technique de son atelier. La connaissance des procédés mis en marche pour stimuler la création dramatique s'est avérée d'un grand intérêt.

Lorsqu'on a interrogé Mauricio Kartún sur la situation actuelle des écrivains de théâtre en Argentine, il a répondu : «Plusieurs de mes amis dramaturges ont arrêté de produire. Quelques-uns écrivent pour la télévision. Il y en a un qui s'est acheté un taxi. Une génération qui promettait, mais qui s'est fatiguée. On se demande comment fonctionne encore le théâtre ici, au pays, quand 95% des gens du métier sont au chômage, quand des salles indépendantes ne reçoivent aucune subvention, quand les recettes, dans le meilleur des cas, suffisent à payer l'électricité, et finalement quand des salles officielles restent inactives pendant des années... Sans aide de l'État ni politique culturelle, le théâtre d'ici est un miracle de détermination et nous, les auteurs, devons y être pour quelque chose dans ce miracle. En Argentine, il existe une tradition dramaturgique : le théâtre à texte occupe une partie importante des saisons théâtrales, et quelques auteurs obstinés continuent à produire, à former, à publier, à représenter des pièces (quand ils le peuvent). On soutient une activité de plus en plus banale dans le monde (et de plus en plus nécessaire). Nous avons une tradition dramaturgique et, dans ce cadre, on écrit annuellement des milliers d'œuvres (il n'y a pas d'erreur, des milliers : n'importe quel comité de théâtre peut en faire foi). Mais nous savons tous que, lorsqu'une tradition n'est pas un fait vivant, elle se sclérose, elle devient folklorique, une activité de musée. Il est difficile d'écrire pour le tiroir ou pour un concours de théâtre. Je dis que si les conditions ne changent pas, si cela continue sans qu'apparaisse la responsabilité officielle, notre activité sera condamnée. Un dramaturge ne se forme pas en un jour, il a des années d'études et de pratique derrière lui ainsi qu'une expérience scénique fondamentale. J'espère qu'on entendra cet avis à temps; avant que la télévision ou le taxi ne bouffent le dernier de nos auteurs.»



«*Facundina* de Graciela Serra et Eduardo Hall, dont le texte a été créé à partir de l'histoire de la vie d'une Indienne chiriguana, a également ouvert un chemin inédit dans la dramaturgie.»
Photo : François Truchon.

À ce moment-ci de la réflexion, il y a lieu de se demander s'il n'existe pas, présentement, des propositions originales différentes, abandonnées dans les tiroirs de bureaux de dramaturges inconnus ou pas encore représentés. Je peux me risquer à dire qu'il est possible que ces œuvres existent et que leurs auteurs aient renoncé à entreprendre le long pèlerinage que suppose leur représentation.

Mon hypothèse se base sur le fait que je connais quelques jeunes auteurs qui vivent cette situation et sur une œuvre que j'ai lue et que je voudrais citer en terminant. L'auteur est l'acteur Marcelo Grau, et l'œuvre s'intitule *Casi no te conozco, Buenos Aires*. Les personnages et le dialogue (représentatif du langage des jeunes d'aujourd'hui) sortent finalement du cercle fermé de l'évocation nostalgique de temps meilleurs et ils se lancent dans la construction, par «prépotence de travail», comme le dirait Roberto Arlt, des conditions qu'ils désirent si fortement.

francisco javier*

traduit de l'espagnol par **suzanne rajotte**

* Francisco Javier est directeur du Centre argentin de l'Institut international du théâtre et professeur à l'Université de Buenos Aires.