

# Le théâtre face aux dictatures

**luttres, traces, mémoires**

(Argentine, Brésil, Chili)

Ouvrage coordonné par  
Bérénice Hamidi et Alexandra Moreira da Silva

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Une publication réalisée avec le soutien

du laboratoire PASSAGES Arts et Littératures XX-XXI,  
Université Lumière – Lyon 2

du CRIAL, Centre de recherche interuniversitaire sur l'Amérique latine  
de l'Université Sorbonne Nouvelle

de l'IRET, Institut de recherche en études théâtrales  
de l'Université Sorbonne Nouvelle

et de l'Institut universitaire de France (IUF)



Photo de couverture :

Valeria Aguilar dans *Pinochet, la obra censurada en dictadura*, août 2015  
© Jean-Paul Osses

© 2022, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-675-5

Textes réunis par

Florencia Dansilio, Bérénice Hamidi, Célia Jésuspret,  
Alexandra Moreira da Silva, Corentin Rostollan-Sinet  
et Christilla Vasserot

Avec les contributions de

CLARA DE ANDRADE, THIAGO ARRAIS, DENISE COBELLO,  
JOSÉ DA COSTA, FLORENCIA DANSILIO, SANDRA FERREYRA,  
ANDRÉS GRUMANN SÖLTER, GUSTAVO GUENZBURGER,  
CÉLIA JÉSUPRET, BAPTISTE MONGIS,  
MAXIMILIANO DE LA PUENTE, CORENTIN ROSTOLLAN-SINET,  
LORENA SAAVEDRA GONZÁLEZ, JOANA SANCHEZ,  
INÉS STRANGER, GONZALO TOLEDO ALBORNOZ,  
ADAM TOMMY VASQUES VIDAL

et les témoignages de

ÓSCAR CASTRO RAMÍREZ, ALEXANDRE DAL FARRA,  
SANTIAGO SANGUINETTI, VIVI TELLAS

## SOMMAIRE

Introduction de Florencia Dansilio, Bérénice Hamidi et Alexandra Moreira da Silva.....	11
---	----

### PREMIÈRE PARTIE : LUTTES

CORENTIN ROSTOLLAN-SINET

<i>« Teatros desaparecidos » : réécrire l'histoire du théâtre chilien et ses itinéraires en dictature .....</i>	29
---	----

THIAGO ARRAIS

<i>Identité, modernité et critique dans le théâtre brésilien sous la turbulence démocratique (1930-1964) .....</i>	45
--	----

ADAM TOMMY VASQUES VIDAL

<i>Tensions et transformations : le théâtre au Brésil aux prises avec la dictature militaire .....</i>	59
--	----

SANDRA FERREYRA

<i>Le théâtre argentin au temps de la dictature. Ricardo Monti et les fantasmagories de l'histoire .....</i>	71
--	----

ANDRÉS GRUMANN SÖLTER

<i>Violence et pratiques du corps : la « mise en scène » des acciones de arte sous la dictature civico-militaire chilienne .....</i>	83
--	----

## DEUXIÈME PARTIE : TRACES

FLORENCIA DANSILIO	
<i>Le théâtre post-dictature en Argentine : rupture, hétérodoxie et émancipation</i> .....	97
BAPTISTE MONGIS	
<i>Le théâtre communautaire argentin : un monde en mouvement</i> .....	111
JOSÉ DA COSTA	
<i>Le sens en débat : théâtre brésilien – années 1980</i> .....	125
CLARA DE ANDRADE	
<i>Le Théâtre de l’Opprimé d’Augusto Boal : de l’exil aux réseaux transnationaux</i> .....	141
CÉLIA JÉSUPRET	
<i>Institutions théâtrales de la post-dictature et nouveau projet démocratique au Chili (1990-2003)</i> .....	153
LORENA SAAVEDRA GONZÁLEZ	
<i>Le début d’un tournant politique ? Le théâtre de la transition démocratique chilienne, du texte à la scène</i> ...	165
INÉS STRANGER	
<i>Les premières années de la compagnie Teatro del Silencio et l’imaginaire de la transition politique chilienne</i> .....	179
TROISIÈME PARTIE : MÉMOIRES	
JOANA SANCHEZ	
<i>Des dramaturgies de la crypte : la hantise de l’Histoire dans le théâtre argentin de post-dictature</i> .....	195

GONZALO TOLEDO ALBORNOZ	
<i>Théâtre mapuche, théâtres de l’immigration : sujets, mémoires et dramaturgies marginalisés du théâtre chilien post-dictature</i> .....	207
GUSTAVO GUENZBURGER	
<i>Néolibéralisme et modes de production théâtrale au Brésil : de la post-dictature au néofascisme</i> .....	223
DENISE COBELLO	
<i>De la représentation du réel à l’action performative : notes sur l’esthétique comme pensée politique au théâtre de Lola Arias</i> .....	239
MAXIMILIANO DE LA PUENTE	
<i>Campo de Mayo, une conférence performative : affections et spatialités en friche dans le théâtre argentin</i> .....	251
ENTRETIENS	
ENTRETIEN AVEC ÓSCAR CASTRO RAMÍREZ	
« Un lieu où l’utopie se faisait présente » .....	265
ENTRETIEN AVEC VIVI TELLAS	
« Pour rendre à la scène sa fragilité » .....	285
ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE DAL FARRA (BRÉSIL) ET SANTIAGO SANGUINETTI (URUGUAY)	
« La gauche ne peut pas renaître convenablement si l’on ne se pose pas certaines questions ou si l’on ne fait pas apparaître certaines contradictions » .....	295
Notices biographiques des organisateurs du volume .....	311
Notices biographiques des auteurs .....	313

## Introduction

L'histoire socio-politique des pays du Sud de l'Amérique latine s'est caractérisée, depuis le milieu du xx<sup>e</sup> siècle, par une série de cycles de révolutions et de contre-révolutions. S'il existe une pluralité de définitions du « Cône Sud » et si ses contours géographiques varient selon les angles d'analyse, cette dénomination permet de caractériser les trajectoires politiques proches qu'ont connues, au-delà des spécificités propres à chaque configuration nationale, trois pays. L'Argentine, le Brésil et le Chili ont en commun d'avoir été successivement marqués par les effervescences révolutionnaires des années 1960 dans un contexte international structuré par la guerre froide, puis par leur répression par une série de coups d'État soutenus par les États-Unis<sup>1</sup>, aboutissant dans les années 1970 à la mise en place de dictatures militaires qui, après une décennie de pleine force, se sont étiolées la décennie suivante<sup>2</sup>, jusqu'à une phase dite de transition (1983-1990), elle-même suivie, depuis le retour à des régimes jugés démocratiques<sup>3</sup>, d'un nouveau mouvement de va-et-vient,

---

1. Franck Gaudichaud, *Operación Cóndor : notas sobre el terrorismo de Estado en el Cono Sur*, Madrid, Sepha, 2005.

2. Jean-Marc Coicaud, *L'Introuvable Démocratie autoritaire : les dictatures du Cône Sud (Uruguay, Chili, Argentine – 1973-1982)*, Paris, L'Harmattan, 1996.

3. Alain Rouquié, *À l'ombre des dictatures : la démocratie en Amérique latine*, Paris, Albin Michel, 2010.

entre le retour de la gauche dans les années 2000 et celui de la droite autoritaire dans les années 2010<sup>4</sup>.

Ce contexte politique a eu une influence décisive sur l'activité artistique et en particulier théâtrale dans ces pays. D'abord, pendant les dictatures, par la manière dont certaines libertés fondamentales comme l'usage de l'espace public et la liberté d'expression ont été entravées. Après les dictatures, ensuite, du fait de leurs traces persistantes dans l'espace politique, institutionnel, social et donc aussi artistique, qu'il s'agisse par exemple du rapport à l'État et aux politiques culturelles ou à la frontalité de la parole politique. Dans ces trois pays, après un coup d'État militaire (1964 au Brésil, 1973 au Chili, 1976 en Argentine), les artistes ont de fait dû composer avec des régimes autoritaires, dont la volonté claire était l'imposition brutale d'une politique anticommuniste de « retour à l'ordre » de la société. Pour certains, ce fut l'exil, pour d'autres, l'arrestation, la détention et la torture ; d'autres encore purent continuer à créer, constituant ainsi des espaces de clandestinité et de résistance. Près de quarante ans plus tard, nombreux sont les fantômes de ces régimes, et le présent politique des pays concernés ne cesse de convoquer les questions que les politiques transitionnelles ont laissées irrésolues. Preuves en sont, aussi, les élections récentes dans nombre de ces pays de leaders de la droite à la présidence – Mauricio Macri en Argentine, Sebastián Piñera au Chili, Jair Bolsonaro au Brésil – dont les projets politiques entrent en conflit ouvert avec les politiques de la mémoire entamées après la transition, au moment du retour de la gauche au pouvoir.

---

4. Franck Gaudichaud et Thomas Posado (dir.), *Gouvernements progressistes en Amérique latine (1998-2018) : fin d'un âge d'or*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

Aucune recherche d'ensemble n'avait été jusqu'ici menée pour investiguer cet espace-temps singulier dans une approche d'une part attentive tout à la fois aux logiques d'ensemble du Cône Sud et aux différences internes du fait de spécificités propres à chaque pays qui le constitue, et d'autre part soucieuse d'articuler les enjeux esthétiques, institutionnels et économiques. C'est l'enjeu de cette publication qui entend penser à la fois le temps des dictatures, ceux qui ont précédé et les contextes post-dictature. Ce parti pris implique de s'attacher d'abord à s'intéresser aux formes et aux conditions d'existence des espaces critiques qui ont pu être maintenus ou s'ouvrir durant ces années. Quelles pratiques du théâtre ont été possibles sous les dictatures ? Grâce à quelles stratégies esthétiques mais aussi économiques vis-à-vis des régimes en place ont-elles pu rester en vie ? L'« après-dictature » inclut pour sa part deux temps distincts : la transition, d'abord, moment de libération de la parole dans certains pays, mais aussi, dans d'autres, d'installation d'une omerta sociale, d'une politique du silence, de l'oubli, du pardon<sup>5</sup>. Quelles reconfigurations ou réinventions des pratiques artistiques se sont opérées durant ces années, dans des contextes économiques et politiques autant marqués par des éléments de rupture que par des « restes » des régimes autoritaires ? La période plus récente est souvent associée à l'idée d'un tournant démocratique de la région, même si la situation immédiatement contemporaine invite à nuancer cette idée. Les traces de ce passé politique, institutionnel, social, économique et culturel dans les pratiques théâtrales qui se sont développées à partir des années 2000 sont manifestes, mais elles restent à décrire et à analyser dans une perspective comparatiste. Depuis les débats sur la transmission des mémoires des dictatures

---

5. Sandrine Lefranc, *Politiques du pardon*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

et leur restitution jusqu'aux discours critiques dénonçant les continuités économiques entre les régimes autoritaires et les démocraties néolibérales actuelles, la question de l'héritage des dictatures du Cône Sud est centrale dans nombre de créations récentes des théâtres de cet espace.

Les textes réunis dans la première partie du livre, intitulée « Luites », montrent à quel point le théâtre, et en particulier le théâtre militant, a joué un rôle majeur non seulement dans la lutte sociale contre la répression exercée par les dictatures militaires du Cône Sud, mais aussi dans le déploiement d'un certain nombre de pratiques théâtrales que les différents régimes autoritaires auraient essayé d'effacer, et que l'histoire du théâtre aurait eu parfois tendance à minorer. Corentin Rostollan-Sinet retrace ainsi quatre itinéraires parallèles du théâtre national chilien post-1973 : celui des théâtres indépendants et des théâtres universitaires en dictature, d'une part ; celui des théâtres populaires et celui des théâtres concentrationnaires, d'autre part. Il montre comment ces théâtres *disparus* non professionnels de la dictature chilienne se sont souvent reconfigurés en espaces « clandestins » d'action et de lutte, développés dans les camps de concentration et recomposés, à partir de 1976, en exil. L'article évoque, entre autres, le parcours singulier de l'artiste chilien Óscar Castro (Teatro Aleph, 1974) – parcours qu'il a eu l'occasion de reprendre dans l'entretien que l'artiste chilien lui a accordé et que nous publions à la fin de ce volume. Si cette *continuité*, qui de toute évidence vient combattre le paradigme d'un « black-out » culturel entre 1973 et 1976, renforce les liens entre théâtre et politique, elle témoigne aussi d'une puissante force inventive et subversive qui nous permet, comme le fait l'auteur, de remettre en question l'acceptation d'une *discontinuité* de l'histoire du théâtre chilien pendant la dictature.

Repenser la forme pour mieux servir un propos politique, telle semble être la ligne directrice de ces théâtres qui, en pleine dictature, ne cessent de se réinventer. Thiago Arrais s'attache à tracer un large tableau historique définissant les conditions de l'effervescence culturelle et théâtrale au Brésil depuis la fin des années 1930 et sa relation avec « une intercalation de régimes dictatoriaux » : la très contradictoire période Vargas (1930-1945) qui, en 1937, instaure l'Estado Novo et le coup d'État militaire de 1964. Arrais souligne l'importance de ces années de démocratie fragile (1946-1964) pour l'évolution du théâtre brésilien en s'attachant à dégager des étapes précises. Deux événements joueront un rôle majeur dans cette nouvelle ère de la scène brésilienne : d'une part, l'impact croissant des groupes amateurs et universitaires, en particulier dans les deux grandes villes culturelles Rio de Janeiro et São Paulo, qui seront à l'origine de structures culturelles militantes comme les CPC (Centres Populaires de Culture) et d'un théâtre d'*agit-prop* particulièrement actif pendant les années qui précéderont la dictature militaire ; d'autre part, l'influence d'artistes et d'intellectuels d'après-guerre qui s'installent au Brésil (Jan Michalski, Zbigniew Ziemiński, Adolfo Celi, Henriette Morineau) et s'engagent dans la modernisation et la professionnalisation du théâtre brésilien à partir de modèles internationaux. C'est dans ce contexte de démocratisation artistique que surgissent trois des compagnies les plus importantes de l'histoire du théâtre brésilien des années 1950 et 1960 : Le TBC (Teatro Brasileiro de Comédia, 1948), le Teatro de Arena d'Augusto Boal (1953) et le Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa (1958).

Comme le souligne Adam Tommy Vasques Vidal dans sa contribution, cette atmosphère de démocratisation et de renouveau de la scène brésilienne serait brisée dès 1964 par

le coup d'État militaire. En 1967, textes et spectacles sont systématiquement contrôlés par la censure. Et pourtant, si certaines voix sont réduites au silence, notamment à partir de la promulgation de l'Acte institutionnel numéro cinq (AI-5) en 1968 par le président Costa e Silva, d'autres choisissent de s'ériger contre le système répressif et développent de nouvelles formes pour exprimer leurs positionnements idéologiques. C'est ce que certains critiques appellent « le deuxième cycle de modernisation du théâtre brésilien ». Influencés par des formes populaires de théâtralité « brésiliennes » (le théâtre de revue, le carnaval, les rites archaïques de l'anthropophagie indigène, le candomblé, la musique brésilienne...) et par la génération moderniste des années 1920, certains artistes, dont le metteur en scène José Celso Martinez Corrêa, développent un théâtre transgressif et singulier où la mise en scène des corps témoigne de la politisation progressive de la scène brésilienne, et de la forte mobilisation des artistes en pleine période de répression politique et culturelle.

Ce qui vaut pour la mise en scène vaut aussi pour le texte : de toute évidence, la censure poussa le théâtre à se réinventer. À partir de l'acception benjaminienne de la *fantasmagorie*, Sandra Ferreyra jette quant à elle un nouvel éclairage sur le traitement de l'Histoire dans deux pièces de l'auteur argentin Ricardo Monti créées au cours de la dictature militaire : *Visita* (1977) et *Marathon* (1980). Dans ses « fantasmagories de l'Histoire », Monti s'éloigne à la fois du réalisme et de l'absurde des années 1960 pour pratiquer une dramaturgie du détour et de l'hétérogène qui défigure et dénature la matière dramaturgique afin d'instaurer un rapport au rêve. Dans ses pièces, Monti transforme des pans entiers de l'Histoire collective en images oniriques – en *fantasmagories*. Cet effet disruptif

spatio-temporel renvoie le spectateur à son présent cauchemardesque, et atteste du renouveau des formes théâtrales du théâtre politique des années 1970.

Enfin, Andrés Grumann Sölter montre à quel point l'émergence des *acciones de arte* sous la dictature civico-militaire chilienne a contribué au développement d'un art pluridisciplinaire, fortement engagé dans la lutte sociale et dans la récupération de l'espace public. L'auteur, dont l'analyse s'appuie sur l'étude de l'action « NO+ » du CADA (Colectivo de Acciones de Arte) et sur les actions du groupe Mujeres por la Vida, revient sur une question essentielle, celle de la revendication d'un corps « foncièrement politique », à la fois élément subversif de mobilisation collective et support de création artistique.

La deuxième partie de l'ouvrage investigate quant à elle les traces laissées par les dictatures, particulièrement en Argentine, au Brésil et au Chili. Dans le sillage méthodologique des travaux de l'historien Carlo Ginzburg<sup>6</sup>, les contributions manifestent toutes une attention aux détails de ce qui reste du théâtre sous dictature, qu'il s'agisse des formes esthétiques ou des modes d'organisation du travail artistique. Les articles attestent tout à la fois du poids persistant de ce passé qui ne passe pas, et du caractère difficilement accessible aux acteurs du champ théâtral de cette influence de l'ombre. Cette réflexion collective s'ouvre sur une contribution de Florencia Dansilio, qui questionne ainsi la notion de post-dictature et les problèmes qu'elle pose, à la fois en tant qu'outil de périodisation historique (quand commence-t-elle et quand finit-elle ?) et en tant que catégorie esthétique (existe-t-il des caractéristiques

---

6. Voir notamment Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.



spécifiques aux formes théâtrales qui émergent dans ce moment de l'histoire argentine ?). Son article « Le théâtre post-dictature en Argentine : rupture, hétérodoxie et émancipation » émet l'hypothèse que la période post-dictature prend fin avec un changement majeur de paradigme des imaginaires théâtraux de l'Argentine contemporaine, les artistes se libérant de trois normes de la légitimité esthétique jusque-là prééminentes : les « grands » textes, le « bon » jeu et le primat des salles « conventionnelles » et « institutionnalisées » comme seuls espaces légitimés du théâtre argentin.

Cette interrogation des formes de légitimité et des moments de conflit ou de changement de normes sur les fonctions politiques autant que sur les conventions esthétiques du champ théâtral post-transition démocratique est également au cœur de l'article de Baptiste Mongis. « Le théâtre communautaire argentin : un monde en mouvement » s'interroge sur cette pratique du théâtre née à Buenos Aires au sortir de la dernière dictature, au début des années 1980. Héritière de traditions esthétiques de la région du Río de la Plata et aujourd'hui fortement développée dans différentes régions du Brésil, cette pratique sociale et culturelle se situe en marge des trois circuits institutionnalisés du théâtre argentin (théâtre public, théâtre commercial et théâtre indépendant). L'article explore la façon dont ce théâtre communautaire a permis de raviver la pratique militante du théâtre, frappée de discrédit au retour de la démocratie, par des modalités collectives de création enracinées dans la vie ordinaire des gens ordinaires des territoires où il se développe, et par une visée de transformation sociale ancrée dans une recherche artistique exigeante.

Les dictatures ont donc mis un coup d'arrêt non seulement aux formes et aux pratiques relevant du théâtre d'art, mais aussi, bien sûr, aux théâtralités à visée politique explicite. C'est également le cas au Brésil, comme le montre José da Costa dans son article « Le sens en débat : théâtre brésilien – années 1980 ». Il interroge l'effet, de ce point de vue, de la diminution de la répression politique et de la censure au cours des années 1980. A-t-elle permis aux artistes de renouer avec l'élan révolutionnaire du théâtre d'*agit-prop* d'avant 1964 porté notamment par le Teatro de Arena, le Teatro Oficina et le CPC, qui dénonçaient l'impérialisme nord-américain et mettaient en valeur des thèmes nationaux révolutionnaires ? Comment interpréter le constat d'une mise en retrait du texte et du jeu de l'acteur au profit d'une montée en puissance du théâtre visuel : s'agit-il de la trace d'une difficulté à exprimer verbalement et à assumer explicitement une parole politique ? L'article montre que la réponse à ces questions est assez nuancée, ce qui s'explique notamment par les différences de trajectoires des artistes actifs durant des années 1980, dont certains revenaient d'exil tandis que d'autres avaient mis en place des pratiques de résistance sur place, ces deux groupes étant accompagnés de nouvelles générations.

L'influence des trajectoires des artistes en particulier sur le plan international est également au cœur de l'article de Clara de Andrade, qui l'interroge cette fois du côté de la réception et des trajectoires de reconnaissance des œuvres des artistes perçus comme étant des artistes résistant aux dictatures. « Le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal : de l'exil aux réseaux transnationaux » montre l'influence cumulée du réseau international déjà tissé par Augusto Boal avant la dictature, mais aussi et surtout de l'exil dans l'internationalisation de la méthode du Théâtre de l'Opprimé.

L'article montre comment cette forme, aujourd'hui pratiquée et reconnue mondialement, a essaimé aussi bien parmi les pratiques théâtrales militantes que dans le discours de justification de formes théâtrales plus institutionnalisées qui mettent au centre l'ambition esthétique.

Dans l'article « Institutions théâtrales de la post-dictature et nouveau projet démocratique au Chili (1990-2003) », Célia Jésupret explore cet enjeu de la circulation internationale sous un angle plus institutionnel en interrogeant la façon dont, après le black-out culturel imposé par la dictature chilienne (1973-1989), la culture a été mise au cœur de la reconstruction démocratique du pays. À travers l'étude du rôle central joué par la FITAM (Fundación Internacional Teatro a Mil) dont le festival Santiago a Mil est né en 1994, l'article montre cependant les tensions entre les logiques privé/public manifestes dans la mise en œuvre d'une politique culturelle nationale, tant d'un point de vue financier que du point de vue du rapport à la subvention de la culture par l'État. La réflexion sur le cas chilien se prolonge avec une réflexion de Lorena Saavedra González, qui considère la question de la transition démocratique dans son versant esthétique. Dans son article « Le début d'un tournant politique ? Le théâtre de la transition démocratique chilienne, du texte à la scène », elle observe la façon dont, durant la période dite de « transition démocratique », le théâtre chilien s'est, comme au Brésil, éloigné d'une stratégie esthétique de dénonciation explicite passant par un texte explicitement politique, et par un primat du paradigme réaliste/illusionniste, pour privilégier l'expérimentation scénique.

Enfin, Inés Stranger, dans son article « Les premières années de la compagnie Teatro del Silencio et l'imaginaire de la transition politique chilienne », propose une étude de

cas sur une des compagnies chiliennes historiques les plus connues en France, le Teatro del Silencio. Via une analyse attentive de quatre spectacles des années 1990, elle montre comment cette compagnie, qui a commencé à exercer après la dictature, a réinvesti les formes du théâtre de rue qui s'étaient développées au cours des années 1980 pour éviter les contrôles auxquels étaient soumises les salles conventionnelles. Elle permet de comprendre ce que le succès de la compagnie en France doit à la façon dont, après la fin de la dictature, l'irruption des artistes dans l'espace public a pu opérer, sur place comme dans les pays alliés du Chili d'Allende, à la fois comme hommage aux formes de résistances qui avaient existé sous la dictature et comme outil pour faire advenir et tester concrètement l'exercice de l'espace public par les citoyens que sont les artistes.

La troisième partie de l'ouvrage est consacrée au théâtre des dernières années, marqué par l'imbrication, tant au niveau des pratiques que des esthétiques, d'un travail d'appropriation du trauma de la dictature par les nouvelles générations et d'une prise en considération de nouvelles luttes politiques induites par le contexte démocratique. Le titre, « Mémoires », dit la commune préoccupation des artistes et des œuvres dont il est ici question. Après une période marquée par une « politique de l'oubli » et par l'impératif de regarder vers le futur pour dépasser les années noires des régimes militaires se sont fait jour à partir des années 2000 de nombreuses réélaborations scéniques de ce passé traumatique. Cette tendance accompagne la mise en place des « politiques de la mémoire<sup>7</sup> » dans plusieurs pays, dont la réactivation des procès judiciaires des responsables des disparitions et des tortures, la réparation économique aux

---

7. Sarah Gensburger et Sandrine Lefranc, *À quoi servent les politiques de mémoire ?*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017.

victimes et la « mémorialisation » des espaces de la ville à travers l'incorporation de plaques et de monuments à l'honneur de disparus<sup>8</sup>. En se détachant des formes du théâtre politique et militant des années 1960, ces nouveaux théâtres de la mémoire se montrent réticents à porter un jugement et évitent l'élaboration de grandes thèses sur la réalité. Les mémoires de l'horreur s'actualisent plus souvent à travers l'exploration des aspects subjectifs, sensibles ou biographiques qui relient les histoires individuelles à l'Histoire commune.

Les articles soulignent certaines spécificités selon les pays à partir du repérage des nouvelles thématiques, de l'utilisation de certains dispositifs scéniques, de l'analyse de trajectoires artistiques ou bien de pièces paradigmatiques. Dans l'article « Des dramaturgies de la crypte : la hantise de l'Histoire dans le théâtre argentin de post-dictature », Joana Sanchez analyse la rupture esthétique avec les « générations dictature » qui se fait jour dans la dramaturgie argentine lors des années 1990 et 2000. À travers l'utilisation de procédures telles que les nouvelles dramaturgies de plateau, l'inconscient collectif et les tabous sociaux sont convoqués sur les planches, dévoilant la présence incontournable du traumatisme de la dictature qui réapparaît plus comme un fantôme que comme un antagoniste politique. À partir de l'œuvre *La Coupure*, de Ricardo Bartís, l'article s'appuie sur la notion de « dramaturgies de la crypte » de Nicolas Abraham et Maria Torok pour identifier les axes dramaturgiques d'un « théâtre hanté » qui travaille également avec d'autres dimensions historiques, notamment le passé colonial, violence matricielle qui hante l'imaginaire et l'histoire de l'Argentine.

---

8. Bruno Groppo et Patricia Flier (dir.), *La Imposibilidad del olvido : recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, Buenos Aires, Ediciones Al Margen-BDIC, 2001.

Le lien entre le traitement contemporain du passé dictatorial et d'autres enjeux socio-historiques est analysé pour le cas chilien par Gonzalo Toledo Albornoz dans son article « Théâtre mapuche, théâtres de l'immigration : les sujets, mémoires et dramaturgies marginalisés du théâtre chilien post-dictature ». Selon Toledo, le traitement de la dimension mémorielle a également radicalement changé dans le théâtre chilien des dernières années. Tandis que la dramaturgie des premières années 2000 restait plus ancrée dans une rhétorique de la dénonciation des crimes du passé, le théâtre plus récent relie la violence politique du passé dictatorial à celle vécue par d'autres populations, comme les Mapuches et les nouveaux migrants. Ce pont entre passé et présent actualise la portée critique du théâtre, montrant que la mémoire n'est pas seulement une stratégie de visibilisation des injustices du passé, mais un outil puissant pour parler du présent.

Gustavo Guenzburger dresse quant à lui un portrait du théâtre brésilien actuel à travers la situation du théâtre à Rio de Janeiro dans l'article « Néolibéralisme et modes de production théâtrale au Brésil : de la post-dictature au néofascisme ». Il revient sur l'histoire des rapports entre théâtre et politique depuis la fin des dictatures pour arriver aux bouleversements expérimentés par ce champ théâtral local suite à l'arrivée au pouvoir de la droite autoritaire. L'auteur montre que l'hostilité politique explicite des pouvoirs publics envers l'activité théâtrale et la baisse drastique des financements n'empêchent pas l'apparition d'une multiplicité de groupes d'artistes et de propositions esthétiques nouvelles.

Ce tournant esthétique du théâtre contemporain du Cône Sud subjectivise le passé dictatorial via des stratégies dramaturgiques qui mettent en avant les micro-récits, l'expérience vécue, les souvenirs d'enfance, les récits

familiaux... Certains travaux de l'artiste argentine Lola Arias se situent dans cette tendance, comme l'analyse Denise Cobello dans son article « De la représentation du réel à l'action performative : notes sur l'esthétique comme pensée politique au théâtre de Lola Arias ». Elle étudie la trajectoire artistique d'Arias et son usage du réel pour construire une fiction théâtrale à partir notamment du recours aux archives familiales, aux documents et aux souvenirs personnels. L'article analyse la façon dont, dans cette variante contemporaine du théâtre documentaire, les témoignages et les témoins jouent un rôle central. Ainsi, à travers la référence à certaines pièces de sa trajectoire, il est possible d'identifier comment ce théâtre du réel est utilisé pour revisiter autrement les mémoires des dictatures, prenant comme aspect central « le point de vue des fils et des filles », c'est-à-dire de ceux et de celles qui n'ont pas vécu directement la dictature militaire, mais qui en ont pourtant des souvenirs différés à travers les récits intra-familiaux. Les cas paradigmatiques de la pièce argentine *Mi vida después* (2009) et de sa version chilienne, *El año en que nació* (2012), permettent également de réfléchir, suivant Cobello, à comment ce théâtre du réel actualisé n'est pas seulement les formes esthétiques mais aussi la pensée politique.

L'article de Maximiliano de la Puente « Campo de Mayo, une conférence performative : affections et spatialités en friche dans le théâtre argentin » entre en dialogue étroit avec ce travail. Prenant pour objet une conférence performative de l'argentin Félix Bruzzone (programmée par Lola Arias dans son projet *Mis documentos*), de la Puente analyse l'utilisation de nouveaux dispositifs scéniques à partir des récits de vie et des expériences individuelles, ainsi que la construction de ce qu'il appelle les « itinéraires subjectifs ». Ceux-ci, loin de constituer une

mosaïque fragmentaire et disloquée de l'expérience individuelle, permettent de dresser une nouvelle cartographie à la fois sensible et politique de la mémoire du passé et de son caractère agissant au présent. De cette manière, analysant la conférence performative de Bruzzone qui prend pour objet l'ancien centre de détention et de torture clandestin Campo de Mayo, de la Puente montre comment la mémoire de la période dictatoriale n'est pas un sujet épuisé au théâtre, mais au contraire d'une « saine vitalité », s'actualisant par la combinaison de dispositifs empruntés au théâtre documentaire, à l'autofiction et au théâtre post-dramatique.

L'ouvrage se conclut par une série de trois entretiens avec des artistes protagonistes de chaque moment socio-historique abordé au long de l'ouvrage. Tout d'abord, Bérénice Hamidi et Corentin Rostollan-Sinet dialoguent avec l'acteur, metteur en scène et dramaturge chilien Óscar Castro Ramírez, fondateur au Chili en 1968 du Teatro Aleph, qu'il a ensuite réinstallé en France, à Ivry-sur-Seine, au cours de son exil politique. Puis Florencia Dansilio dialogue avec l'argentine Vivi Tellas, metteuse en scène, créatrice du « bio-drame » et directrice du Teatro Sarmiento, figure centrale du renouvellement artistique et théâtral lors des années post-dictature. Enfin, Célia Jésuspret, Alexandra Moreira da Silva et Corentin Rostollan-Sinet questionnent deux voix majeures de la jeune création latino-américaine, représentants d'une esthétique transgressive, trash et disruptive : l'auteur et metteur en scène brésilien Alexandre Dal Farra et l'acteur, auteur et metteur en scène uruguayen Santiago Sanguinetti.

FLORENCIA DANSILIO, BÉRÉNICE HAMIDI,  
ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA