

# LES INCARNATIONS DRAMATIQUES DU MAL DANS LE PREMIER THÉÂTRE DE GRISELDA GAMBARO (1965-1972)

STÉPHANIE URDICIAN

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (CRLMC)

## LE MAL : UNE QUESTION TRANSDISCIPLINAIRE, UNE QUESTION HUMAINE

De tout temps, les arts ont divulgué de multiples représentations du Mal, des images du diable et de ses avatars<sup>1</sup> aux archétypes humains du pécheur ou de la sorcière. La chute de la majuscule marque la progressive intériorisation du mal et sa désacralisation concomitante. Ce mal métamorphosé élit pour résidence l'homme et coïncide avec de nouvelles représentations qui le peignent lové dans la part sombre de l'humanité. De tout temps, le *problème du mal*<sup>2</sup> a concerné toutes les disciplines : de la philosophie (Platon, Leibniz, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche) qui recherche l'origine, la cause et les formes de cette entité polymorphe, à la théologie qui a amplement participé à son enracinement dans l'ordre de la crainte, en vue d'affirmer sa mainmise sur des croyants angoissés par un imaginaire diabolique. De tout temps enfin, le mal a été

---

<sup>1</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XII-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Seuil, 2000.

<sup>2</sup> Antonin-Dalmace Sertillanges, *Le problème du mal : la solution*, Paris : Aubier, 1951 ; Étienne Borne, *Le problème du mal*, Paris : PUF, 1958.

d'actualité, il est une constante de la condition humaine où l'art puise nombre de ses sujets. La dramaturge argentine Griselda Gambaro (1928), qui apparaît comme l'un des grands noms du théâtre latino-américain de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, participe à ce monumental portrait du mal que l'histoire artistique retouche depuis ses origines en oscillant entre figuration et abstraction, sublimation et condamnation<sup>1</sup>. Les impulsions antagoniques qu'il suscite miment également la relation complexe que tissent humanité et animalité. En effet, l'animalité interroge de la même façon les voies de la répulsion et de la fascination. En convoquant à la fois les sphères ontologique et axiologique, la question ranime les relations dichotomiques que l'humain entretient avec le divin et l'animal, ainsi que celles du bien et du mal. La réflexion sur le mal, du reste, est essentiellement liée à la société et au pouvoir. L'histoire de la barbarie du XX<sup>e</sup> siècle ne contredira pas cette analyse puisqu'elle infiltre, au contraire, de nombreuses créations artistiques de l'après-Auschwitz.

Contemporaine des figures politiques du mal du XX<sup>e</sup> siècle (jeune adolescente pendant la barbarie nazie et femme contrainte à l'exil pendant la Guerre sale argentine), la dramaturge est une fine observatrice de l'économie des rapports humains largement sous-tendue par la mécanique du mal. Elle explore les relations interpersonnelles de la déchirure, fondées sur le pouvoir, la domination des uns et la soumission des autres. Dans la quête acharnée pour le pouvoir abordé en tant que figure de la *deviatio* -puisque'il s'agit toujours d'un pouvoir déviant, autoritaire et violent- le mal anime les stratégies d'agression<sup>2</sup> du personnage dominant. Il confronte deux instances intimement corrélées depuis le couple hégélien du maître et de l'esclave ou la réflexion polémique du rapport génétique entre domination-soumission/bien-mal proposée par Nietzsche<sup>3</sup> : le bourreau, actant du mal commis, et la victime, actant du

---

<sup>1</sup> Voir les études de Georges Bataille réunies sous le titre *La littérature et le mal*, Paris : Gallimard, 1957. « La littérature est l'essentiel ou n'est rien. Le Mal -une forme aiguë du Mal- dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une 'hypermorale' », p. 8.

<sup>2</sup> Konrad Lorenz, *L'agression. Une histoire naturelle du mal* [1963], trad. de Vilma Fritsch, Paris : Flammarion, 1977.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* [1886], trad. de Comélius Heim, Paris : Gallimard, 1975 ; *Généalogie de la morale* [1887], trad. d'Henri Albert, Paris : Gallimard, 1964. Voir la première dissertation : « 'Bien et mal', 'bon et mauvais' », pp. 23-71.

mal subi.

Dans l'espace circonscrit de ce travail, on s'attachera à étudier les figures du *mal-faire* dans le « premier théâtre » de Griselda Gambaro situé entre 1965 et 1972. Dans son histoire théâtrale du lien social et humain, la dramaturge met en scène des chronotopes lugubres et oppressants où la violence mène le jeu. Cette pulsion humaine construit les métaphores du mal politique qui sont légion -à l'image du démoniaque biblique<sup>1</sup>- et transposent des violations du code éthique. Les « maux empiriques » scandaleux -en opposition à un mal « métempirique »<sup>2</sup> absurde- hantent ce théâtre en rupture avec le *costumbrismo* dominant sur la scène argentine de l'époque. On interrogera donc les figures du mal dans leur rapport à l'imaginaire et à l'histoire et au couple masque-visage si cher à l'art de la scène. Dans tous les cas, l'approche éthique désigne la perversion de la volonté qui est à l'origine du mal, car « l'intentionnalité est le mal »<sup>3</sup>. Dans les pièces, le mal s'incarne dans des volontés perverses. Il est volontaire lorsqu'il est volonté du mal pour le mal, volonté du mal, volontairement masqué, enfin, détournement du mal au service de la *libido dominandi*.

## LE MAL À VISAGE DÉCOUVERT

Quand le mal s'affiche sans fards ni paravents, il éclate dans sa cruauté la plus obscène. Sans autre but que la souffrance de l'autre, sans autre cause que la jalousie, le mépris ou l'égoïsme, l'intentionnalité de l'acteur du mal ne fait qu'un avec l'acte. Ces représentations directes et sans ambages du mal ne manquent pas dans l'univers gambarien, univers ténébreux où l'aliénation de la victime scelle toutes les situations d'échange. Toutefois, le mal connaît une gradation sur l'échelle

---

<sup>1</sup> Quand Jésus rencontre le démoniaque, ce dernier se présente ainsi : « Légion est mon nom, car nous sommes nombreux. » (Marc, 5,8-10).

<sup>2</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le mal*, Paris : Arthaud (Cahiers du Collège Philosophique), 1947, pp. 9-12. Plus loin, il distingue « le mal destinal de l'absurde » dont l'homme est victime du « mal dispensable du scandale » dont l'homme est auteur, pp. 48-52.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 83.

axiologique qu'il soit orienté vers un objet (extorsions, vols) ou vers un personnage (sadisme, viol, torture, meurtre), ce second cas constituant la plus grande partie des situations conflictuelles du corpus. Compte tenu de l'ampleur des scènes exemplaires, on centrera l'analyse sur deux versions paradigmatiques de cette forme d'exhibition du mal, à savoir l'expérience du sadisme et la reviviscence du meurtre caïnique.

Dans sa radiographie sans complaisance de la condition humaine, la dramaturge traque les vices et les travers de ses personnages, les porte sous les feux de la rampe glaciale et glauque aussi crûment que dans la vie même. Le sadisme, cette délectation dans la souffrance d'autrui, survient comme l'avatar historique et humain du mal absolu tel que le décrit Georges Bataille : « Il s'agit de jouir de la destruction contemplée [...]. C'est le sadisme qui est le Mal : si l'on tue pour un avantage matériel, ce n'est le véritable Mal, le mal pur, que si le meurtrier par-delà l'avantage escompté, jouit d'avoir frappé. »<sup>1</sup> Ce vice, comme forme significative du mal, hante la première pièce de Griselda Gambaro, *El desatino*<sup>2</sup> (1965). Cette pièce « explosive » donne le ton d'une voix nouvelle et anticonformiste qui expose des relations humaines perverses par des comportements sordides : l'agonie d'Alfonso, prisonnier d'un étoupe qui paralyse son pied, ne reçoit pour tout réconfort que la cruauté d'une mère et le sadisme d'un meilleur ami. *El desatino* inaugure une longue série de persécutions dans l'enceinte familiale. Les acteurs sadiques, La Mère et Luis, fondent une alliance qui détermine les relations de la triade. Leur complicité perverse harcèle Alfonso piégé, supplicié et condamné dans sa propre chambre par des personnages malintentionnés. La brusquerie des jeux féroces de Luis pervertit d'emblée les relations amicales. C'est ainsi qu'il profite de l'infirmité prothétique d'Alfonso pour se livrer à de cruels amusements comme la strangulation ou la brûlure à la cigarette :

*Luis (Saca un cigarillo, lo enciende. Da una bocanada y se acerca a Alfonso, que sonrie con temor, le aproxima el extremo encendido a los ojos)*

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, *La littérature et le mal*, op. cit., 1957, p. 15.

<sup>2</sup> Première mise en scène le 27 août 1965 par Jorge Petraglia (Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires). Les citations sont tirées de *El desatino, Teatro 4*, Buenos Aires : De la Flor, 1997, pp. 60-106.

*Alfonso (sonriendo asustado) : ¿Qué vas a hacer? (Luis, lentamente, le acerca más el cigarillo a los ojos. Alfonso, anhelante, tirándose hacia atrás) ¡No, Luis! ¡Por favor!*

*Luis (riendo) : No te quemó, Alfonso. Hasta las pestañas solamente. Sé hombre, Alfonso.*

*Alfonso (con temor, intentando reírse) : Sí, sí, soy hombre. Sé que no vas a quemarme, pero... (lanza un alarido)*

*Luis (plácido y sorprendido) : ¿Te quemé?*

*Alfonso (con la mano sobre el ojo) : Me quemaste, sí. ¿Por qué tendrás esas manías? [...]*

*Luis : Juguemos a otra cosa, quiero distraerte. (Se saca la bufanda y se la anuda a Alfonso en el cuello) Te abrigo, te abrigo, Alfonso.*

*Alfonso (bromeando dolorosamente) : ¿Vas a estrangularme? ¿Eh, quieres estrangularme? (El desatino, I, 2, 71)*

La Mère prolonge le harcèlement sadique dont est victime Alfonso en imposant un délai systématique à son appel à l'aide. En outre, lorsqu'elle lui concède quelque attention, son action est dénaturée par l'inachèvement indifférent qui redouble le handicap du fils. Tel est le cas de la scène où, apparemment pleine de sollicitude, elle sert le petit-déjeuner à Alfonso, mais laisse la tasse hors d'atteinte. À nouveau piégé, Alfonso ne peut qu'assister impuissant au chapardage de ses vivres par le petit frère de Luis, nouvel agent de la cruauté omniprésente. Dans cet univers qui ignore la compassion, c'est le plus fort qui se nourrit et survit. L'enfant coordonne une scène scéniquement efficace, puisqu'elle repose sur un jeu gestuel significatif où le texte didascalique supplante le dialogue :

*Alfonso (empieza a comer el pan ; quiere alcanzar la taza, pero se encuentra fuera de su alcance. El niño deja de jugar y lo mira. Alfonso retuerce los huesos de los dedos. Consigue una sonora e increíble cantidad de ruidos muy aumentados. Concluye por cansarse. Intenta alcanzar nuevamente la taza. No lo consigue. Al niño, seco) : Alcánzame la taza. (El niño no se mueve. Alfonso, impaciente) ¿No oyes? ¡Alcánzame la taza! (El niño se incorpora; lentamente, evitando a Alfonso se acerca a la mesa de luz. Mira el artefacto. Levanta la taza, se aleja unos pasos y se bebe el contenido). (El desatino, I, 2, 70)*

La cruauté de la Mère pointe également dans sa manie d'arborer les accessoires de Lily, l'épouse d'Alfonso. Cette compagne imaginaire est métonymiquement présente à travers les mouchoirs brodés ou les souliers accaparés par la Mère. La relation filiale dégradée est exposée avec une crudité extrême dans la scène finale qui coïncide avec la mort d'Alfonso. Face au cadavre de son fils, le cynisme exacerbé de la Mère confirme l'identité dévoyée d'un personnage mu par la convoitise qui regrette les bénéfices de la chimère de son fils :

*Madre (se acerca a Alfonso, está francamente borracha) : Quiero darte un besito. (Lo besa. Sin querer lo empuja y Alfonso cae de bruces sobre la cama. Sin darse cuenta cabal de lo sucedido, lo incorpora nuevamente y lo acomoda. Dice, sin convicción) ¡Pobre hijo mío!... (Pícara) Me parece que Lily no va a aparecer más... Me parece que no, chicos. [...] Me voy a quedar sin los regalos que le hacía a Lily, pero ella no va a aparecer más. (Con un suspiro) Y no conseguí que le comprara zapatos grandes... ¡Que fracaso! (El desatino, II, 5, 105)*

L'esquisse de l'infanticide par inadvertance dans l'ensemble des représentations du mal orchestré dans cette première pièce cherche à bousculer les mythes relationnels, de la figure maternelle à l'amitié fraternelle. En ébranlant les codes établis, la dramaturge signale les comportements sociaux sclérosés et finalement viciés.

Les mêmes élans irrationnels du mal gratuit, de la torture savourée, de la jouissance malfaisante, animent un des personnages du clan mafieux de *Dar la vuelta*<sup>1</sup> (1972). Johnny Egg, homme de main du Patron impitoyable, est submergé par un sadisme obsessionnel. Toujours prêt à mettre en pratique ses supplices favoris, il occupe son temps à tailler des allumettes de bois dans l'attente fanatique de pouvoir les utiliser comme instruments de torture : « *Johnny Egg (saca una gruesa astilla del bolsillo) : ¿Le meto una bajo la uña? (Ansioso) Que sirvan para algo, Patrón.* » (I, 2, 23). Dans

---

<sup>1</sup> Première mise en scène en 1999 par Lorenzo Quinteros (Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires). Les citations sont tirées de *Dar la vuelta, Teatro 2*, Buenos Aires : De la Flor, 1995, pp. 8-66.

le microcosme répressif que constitue le repaire de gangsters, toute situation peut tourner mal d'un instant à l'autre. La sphère ludique n'est pas épargnée et se trouve soumise au même danger latent. Le jeu de mains du « pierre, feuille, ciseau », habituellement inoffensif, se convertit en passe-temps douloureux et dangereux pour l'adversaire de Johny Egg quand ce dernier satisfait ses pulsions sadiques en l'écorchant de son couteau : « *Joe y Johny Egg juegan al juego del papel, la piedra y la tijera. Como Johny Egg no abandona la navaja, el entretenimiento se vuelve un tanto peligroso para Joe. Recibe algunas cortaduras, se chupa la sangre.* » (I, 1, 11). Le joueur pervers viole les règles du jeu et le vice supplante alors conventions sociales et valeurs morales. La violence gratuite va crescendo dans la pièce quand le jeu suivant consiste en un pari outrancier du malfrat Johny Egg avec son ennemi de la veille, le Yanki. L'inimitié de circonstance se mue en complicité de nature : les personnages adeptes des plaisirs sadiques forment une coalition contre les coéquipiers de Johny. L'amusement barbare n'accepte aucune limite moralement acceptable et les deux compères organisent un tournoi qui déclarera vainqueur celui qui, au volant de la voiture, touchera les corps blessés et étendus sur la route de Joe et Valentina :

*Yanki (Señalando a Joe y Valentina) : ¡Los tocamos!*

*Johny Egg : ¡Te digo que no! ¡Se mueve!*

*Yanki : ¡Sí! ¡Gané! ¡Tramposo! ¡Aplasté algo con la rueda de atrás!*

*Johny Egg : ¡Están vivos! ¿No ves? (A Joe) ¿Los tocamos?*

*Joe (paralizado) : No. (Tiende el guante roto. No puede hablar)*

*Johny Egg : ¡El guante no vale, no vale! (Feliz, al Yanki) ¿No tenía razón? ¿Viste? ¡Dejaste mucha distancia! (Dar la vuelta, I, 5, 42)*

Les imbroglis sado-burlesques se succèdent et la torture gagne toujours un peu plus de terrain sur le jeu, au point de mutiler les victimes du clan. On pourrait multiplier à l'envi les exemples de cette forme de mal qui se décline dans la large gamme des violences physiques. Dans ce théâtre où l'homme est un loup pour l'homme, il y a pléthore de corps blessés et suturés. Mais voyons plutôt comment cette méchanceté injustifiée, exclusivement consacrée à satisfaire un plaisir pervers, est

convoquée dans une pièce qui revisite le meurtre caïnique : *Los siameses* (1965).

La présence du fratricide de la Genèse s'avère exemplaire dans la réflexion du présent ouvrage puisqu'il constitue l'un des récits sources de la naissance du mal. L'intertexte biblique charge ainsi *Los siameses*<sup>1</sup> d'une signification universelle fondée sur l'héritage des mythes adamique et caïnique, figures originelles du mal commis par l'homme dans la pensée judéo-chrétienne. En réinvestissant l'épisode du fratricide du premier fils du premier homme, la pièce offre une version contemporaine, sordide et sombre de la jalousie. Le titre annonce la relation de parenté et amorce la confrontation de Lorenzo et Ignacio basée sur la volonté de domination du premier. L'écho du fratricide mythique hante la relation sadomasochiste que Lorenzo impose à Ignacio sous le signe d'un comique grossier. L'ambivalence de leurs rapports qui oscillent toujours entre affection et aversion tient à l'incompatibilité entre les agressions physiques que Lorenzo inflige à Ignacio et le besoin irrépressible du premier d'êtreindre le second. La complémentarité de la fratrie est insupportable, l'un est bon et docile, l'autre cruel et indomptable. Pour pallier ce manque constitutif d'une unité perdue, Lorenzo réclame une déambulation insolite qui devient l'indice grotesque du duo condamné : « (*Los dos empiezan a caminar por la pieza. Se pegan, costado contra costado, y ejecutan el mismo paso.*) » (I, 2, 120).

Toute la pièce expose la mécanique de destruction d'Ignacio par Lorenzo rongé par une jalousie incontrôlable. Ses mises en scène, véritables guet-apens, se soldent par des pugilats insensés où Ignacio est la victime rouée de coups. Le frère ennemi élabore des canulars démesurés, calomnie, compromet et dénonce l'autre par jalousie. Afin de se débarrasser d'Ignacio, ses inventions ne craignent pas l'énormité ahurissante comme lorsqu'il l'accuse d'être l'auteur du cambriolage d'une banque, relaté dans un vieux journal. C'est là qu'intervient l'apport fondamental de la libre réécriture du récit mythique. La figure gambarienne du frère jaloux est soutenue par un tandem de policiers, complices de sa malveillance. Les policiers bouffons -El Sonriente et El

---

<sup>1</sup> Première mise en en scène le 25 août 1967 par Jorge Petraglia (Instituto Di Tella, Buenos Aires). Les citations sont tirées de *Los siameses, Teatro 4*, Buenos Aires : De la Flor, 1997, pp. 108-155.

Gangoso- introduisent alors le référent social désigné comme auteur de la malversation. Les accusations mensongères et délirantes de Lorenzo satisfont les attentes des policiers friands de toute délation quelle que soit sa vraisemblance :

*Lorenzo (se le ilumina la cara) : [...] El Jefe es él. Asaltó un banco. Han dado muchos golpes. Déjeme ver. (Se levanta, pateando a Ignacio que lo sigue, dócil, obstinadamente, y empieza a revolver en la pila de diarios viejos. Los desecha arrojándolos por el aire. Encuentra el diario que busca y lo despliega al lado de El Sonriente, apartando siempre a Ignacio a manotazos) Lea. Es evidente que cometió este robo. Cuatro millones. (Admirado, a Ignacio, como si lo creyera sinceramente) ¿Robaste cuatro millones?*

*Ignacio (incrédulo, dolorido) : ¡Lorenzo, no son tan imbéciles para creerte! ¡Te estás embrollando! [...]*

*Lorenzo : ¡Hubieras actuado honestamente! ¿Leyó el diario, señor?*

*El Sonriente (ha desplegado el diario, lo hojea. Comenta riendo) : ¡Qué curvas! (Se aparta con pesar de la foto y despierta a El Gangoso) ¡Caza gorda! [...] Aquí dice cuatro asaltantes.*

*Lorenzo (sin inmutarse) : Sí, coartadas. Cuádruple desdoblamiento de la personalidad. (Los siameses, 1, 2, 131)*

La falsification des preuves -des billets falsifiés dissimulés dans la valise d'Ignacio- et la mauvaise foi condamnent la victime du complot. À partir de l'incarcération d'Ignacio, la chute s'accélère et la scène de son enterrement clandestin clôt la pièce en condamnant Lorenzo à une insatisfaction éternelle. Le paradoxe comportemental de l'agent du mal l'empêche de survivre à sa victime. Cette parabole, par-delà la reviviscence de la figure du meurtrier de la Genèse, préfigure l'interdépendance de la victime et du bourreau : quand la victime disparaît, le bourreau perd sa raison d'être. L'ironie macabre de la clôture dramatique fige dans un tableau vivant l'image de Lorenzo recroquevillé devant le cadavre d'Ignacio comme un écho de l'inertie des personnages beckettians :

*Lorenzo : ... Me voy. (Un silencio. Sigue sentado, inmóvil, poco a poco desaparece la sonrisa. Se arrebujaja). Qué frío. Me voy, ahora sí,*

me voy. (*Se queda inmóvil, un silencio. Timida, desoladamente*)  
Ignacio, Ignacio... (*Se dobla en una pose semejante a la de Ignacio en el carrito, la cabeza sobre las rodillas. Un gran silencio*). Telón (*Los siameses*, II, 7, 155)

La malfaisance reçoit une condamnation symbolique, puisque les armes de destruction de l'autre s'avèrent autodestructrices dans cette version pathologique de la relation à l'autre. Les personnages sont engagés dans une lutte interminable, volontaire de la part de l'acteur du mal et subie par la victime visée.

Dans ces deux exemples sélectionnés dans l'univers dramatique gambarien, la représentation des maux que l'homme fait subir à l'homme transite par une tonalité grotesque qui atténue parfois la tension et l'horreur exposée au public, mais attise ailleurs le sombre portrait dressé par la dramaturge. La double orientation est flagrante dans l'utilisation du masque par les personnages oppresseurs, malhonnêtes et malveillants, toujours malfaisants. Leur art de la dissimulation destiné à berner la victime constitue une modalité plus singulière et subtile de représentation du mal. L'agent du mal se présente alors comme un stratège héritier de l'ancestrale ruse diabolique de l'apparence. Tel le diable qui séduit pour mieux manipuler, les bourreaux masqués se travestissent et mènent une grand-guignolesque mascarade aliénatoire.

#### LE MAL MASQUÉ : *EL CAMPO* (1967), UNE ALLÉGORIE DU MAL POLITIQUE

La subtilité et la force des incarnations dramatiques du mal dépendent du masque, objet théâtral par excellence et outil de manipulation politique efficace. Propre à simuler et à dissimuler, le masque révèle à la fois la source et le but du mal : la domination de l'homme par l'homme. Soit par contraste déroutant, soit pour déjouer l'ennemi, les acteurs du *mal* se

parent des atours et accessoires du *bien*. Au premier rang de ces travestissements « politiquement corrects » du mal, se trouvent les arts et la langue. La barbarie se camoufle sous des voiles et des grimages insensibles à la contradiction, une contradiction de l'ordre de l'inconcevable dans la pensée sartrienne qui ne peut envisager de grandeur poétique sans humanisme éthique. Si George Steiner ébranle la « naïveté » du philosophe existentialiste en alléguant que « ni la sensibilité ni la production artistique ne sauraient faire obstacle à la barbarie active »<sup>1</sup>, les bourreaux de Griselda Gambaro témoignent à leur tour d'une sensibilité artistique et d'un talent linguistique orientés vers l'exécution de leurs plans machiavéliques.

Tout en participant à la séquestration, à l'anéantissement, voire au massacre de leur victime dans des huis clos clandestins, les bourreaux travestis sont des passionnés d'opéra -Le Fonctionnaire et *Lucia di Lamermoor* de Ninon de Lenclos (*Las paredes*, 1966)-, de piano -les administrateurs des camps (« El trastocamiento », *El campo*)-, ou de lecture -le Patron, chef du gang (*Dar la vuelta*). Tous ces personnages font écho à ces descendants de Janus décrits par George Steiner en ces termes : « un être humain peut jouer du Bach en soirée, et le jouer bien, ou lire Pouchkine, et le lire avec pénétration, puis au matin, s'acquitter de ses tâches à Auschwitz ou dans les caves de la police »<sup>2</sup>. L'écho est extrêmement fidèle dans « El trastocamiento », récit fondateur de *El campo*, qui trace l'itinéraire d'une visite dans le camp d'Auschwitz : « Alguien tocaba el piano. Se acercó lentamente. Siempre se rodeaban de músicos, amaban la música, ese arte sospechoso que sólo los comprometía con algunos sentimientos, los de la belleza y no los del horror. »<sup>3</sup> Le même hiatus détermine le personnage du Patron de l'organisation de malfaiteurs, criminel aguerri et bibliophile averti. La dichotomie entre fiction et réalité lui permet d'exprimer sa compassion envers les victimes des histoires qu'il lit et de massacrer impassiblement le moindre « trouble-lecture ». En effet, la pièce s'ouvre sur une scène muette et pétrifiante où l'on assiste à l'interruption sacrilège de la lecture du Patron qui se solde par l'exécution instantanée de l'auteur de

---

<sup>1</sup> George Steiner, *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage* [1968], trad. de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Hachette Littératures, 2002, p. 60.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> « El trastocamiento », *Lo mejor que se tiene*, Buenos Aires : Norma, 1998, pp. 85-86.

l'outrage :

*Narciso* : Patrón.

*(Pánico entre los gangsters. Le tapan la boca. Luego lo sueltan, indicándole silencio. El Patrón carraspea, sin dejar de leer. Una pausa)*

*Narciso* : Patrón.

*(El Patrón, tranquilamente, sin dejar de leer, abre a tientas el cajón del libro, apunta hacia Narciso y dispara certeramente. Narciso se lleva las manos al pecho, se llena de una inmensa cantidad de sangre que, patéticamente, trata de contener con las manos. Vacila, tropieza y cae. Se arrastra con todos los aspectos de una agonía súbita: incomprensión, dolor, miedo, mientras los otros lo contemplan pensosamente). (Dar la vuelta, I, 1, 10-11)*

Plus tard, le maître du crime n'hésite pas à dicter le « bon chemin » à ses ouailles alors qu'il referme un livre « formidable » : « *Patrón (con un suspiro de admiración)* : ¡Qué libro! [...] ¡Bárbaro! ¿Pero por qué tenían que morir todos? El crimen no paga, es evidente. Hay que seguir la buena senda, muchachos. » ( I, 1, 11-12).

De ces portraits contrapuntiques émerge l'irréconciliable mais effective association de « l'humanisme poétique et du sadisme politique ». Ces bourreaux attendris dans l'avant ou l'après exécution du mal sont relayés par le bourreau travesti dans une seconde modalité du mal masqué. Les stratèges usent alors du chiasme entre masque et visage pour tromper leur victime. Là encore, les exemples sont nombreux ; c'est pourquoi l'étude se centre sur l'emblématique pièce intitulée *El campo* (1967).

En ce soixantième anniversaire de la libération<sup>1</sup> d'Auschwitz, métonymie historique du plus grand génocide du XX<sup>e</sup> siècle, il semble opportun de revenir sur une des plus célèbres pièces de Griselda

---

<sup>1</sup> Annette Wieviorka préfère parler de « découverte », puisque la libération des Juifs ne faisaient pas partie des objectifs des Alliés. Voir *Auschwitz, 60 ans après*, Paris : Robert Laffont, 2005.

Gambaro, *El campo*<sup>1</sup>, où le personnage dominant est le prototype des compositions à double face. La première richesse de la pièce est contenue dans le titre qui joue sur plusieurs dimensions spatiales, compétences synonymiques et valeurs polysémiques. Les habitants de cet espace entretiennent un doute topologique porteur de malaise. Un masque positif est suggéré par Franco, le maître des lieux, qui accueille Martin employé comme comptable. Ce masque convoque l'aspect bucolique de la campagne, la liberté et son cortège de représentations du *locus amoenus*. L'espace extérieur idyllique, qui pourrait correspondre à cette signification mais qui ne sera jamais révélé à Martin, est décrit par Franco lors de la première rencontre : « Los alrededores son maravillosos. Usted da un paso y ya encuentra otro mundo, se sepulta en lo bucólico, lo agreste, lo... » (I, 1, 170). Face à cet extérieur interdit, se présente, aux yeux de Martin, un intérieur familier et immédiatement reconnaissable : le bureau de l'administrateur. Jusque-là, l'accueil de la nouvelle recrue se déroule dans les règles de l'art, si ce ne sont l'interdiction de sortir et l'irruption étrangement inquiétante de hors-scènes sonores qui contredisent la mise en scène. En effet, la confrontation du dedans et du dehors scelle l'enfermement de la victime du piège. La mainmise de Franco sur l'ensemble des seuils confirme l'hypothèse du leurre topographique et la reproduction d'un lieu conventionnel n'opère que pour appâter la proie. Quand Martin fait son entrée dans le bureau, les dénominations imprécises du lieu utilisées par son hôte -« campo », « establecimiento », « sociedad anónima »- créent une topique kafkaïenne de l'incertitude, de l'indétermination. La polysémie du premier terme, mis en emphase dans le titre même, entretient l'ambiguïté spatiale ourdie par Franco pour piéger Martin. Les différentes acceptions se superposent tout au long de la pièce et confrontent des hypothèses incompatibles suggérées par le décor sonore extra-scénique : une cour de récréation, un champ de paysans, un camp de concentration.

Cet espace polysémique, polyphonique et polymorphe reçoit finalement un nom lors de l'entrée en scène des prisonniers qui constituent le public d'une concertiste décaïte, Emma, elle-même prisonnière du camp : « (*Entra una fila de SS, uniformes impecables,*

---

<sup>1</sup> Première mise en scène le 11 octobre 1968 au Théâtre SHA (Buenos Aires) par Carlos Augusto Fernandes. Les citations sont tirées de *El campo, Teatro 4*, Buenos Aires : De la Flor, 1997, pp. 157-214.

*botas relucientes. Detrás, un grupo de presos, astrosos, salidos realmente de un campo de concentración).* » (I, 3, 187). C'est ce même mot que Martin envisageait déjà sans oser le prononcer lors de sa première entrevue avec Emma : « Parece escapada de... (*se detiene, atónito, como si sólo en ese momento se diera cuenta de que ella parece escapada de un campo de concentración*). » (I, 2, 176). Les rôles imposés par Franco - Emma, pianiste de renom, les prisonniers et les officiers SS, public de choix « flor y nata de nuestra sociedad » et lui-même ami d'enfance très attentionné- font partie de l'effroyable plan des agents du mal. C'est par le truchement du masque que la dramaturge démasque le mal dont le *campo* est une métonymie. La mécanique parfaite du piège qui condamne et enserre la victime mime les stratégies du mal politique qui œuvre insidieusement, dans la clandestinité, dans des espaces d'exception. Il faut avoir à l'esprit le contexte argentin de l'époque de création de la pièce pour appréhender la portée de l'allégorie composée avec brio. En 1966, l'Argentine entre dans une nouvelle phase de régimes dictatoriaux, avec le coup d'État du général Onganía. Pour dénoncer la situation locale et déjouer la censure -cet instrument d'agression et de défense du mal politique-, Griselda Gambaro compose une pièce qui restaure l'atmosphère concentrationnaire et l'idéologie nazies. La censure, empêchant précisément toute représentation des travers du système et de la face obscure de la mécanique totalitaire, conditionne les créations artistiques contraintes de procéder par allusions et métaphores. C'est également cette impossibilité concrète de nommer directement le mal qui est à l'origine du déplacement analogique à l'œuvre dans cette pièce.

Le mal s'approprie également la langue pour se parer ensuite d'un masque discursif. Lorsque Roland Barthes lance l'anathème « La langue est fasciste », il signale la potentialité de la langue d'instrumentaliser le pouvoir. Entre les mains d'un pouvoir absolu, configuration du mal politique, la langue pourvoit les stratégies d'occultation des forfaitures. La manipulation biaisée se manifeste dans la pièce sous la forme du contrepoint qui nourrit une ambiguïté minutieusement cultivée par le despote. Le contrepoint, clé de voûte de la systémique du masque chez Griselda Gambaro, oriente les situations dramatiques dans lesquelles le dialogue et le texte didascalique sont en porte-à-faux. L'écart se traduit en inadéquation entre la parole et le geste. La technique musicale

contrapuntique transposée dans la situation dramatique trace deux directions, formule deux sens qui signifient ensemble sans s'annuler l'un l'autre et mine toute univocité. Les corrélations entre l'être, le dire et le faire ne vont plus de soi puisque le mal contamine et détourne toutes les catégories et les valeurs pour régner en maître. Chez Franco, le dire est à la fois contrepoint de l'être et du faire, en d'autres termes, le masque discursif creuse l'écart avec le visage et le geste du personnage. Le portrait ambivalent de Franco repose sur un uniforme d'officier SS et des paroles bienveillantes :

*(Entra Franco. Viste uniforme reluciente de la SS y lleva un látigo sujeto a la muñeca. A pesar de esto, su aspecto no es para nada amenazador, es un hombre joven, de rostro bondadoso). [...]*

*Franco (se queja bonachonamente, mientras recoge los papeles) : ¡Estos chicos! ¡Estos chicos! [...] Acá estoy por fin. ¿Cómo le va? ¿Esperó mucho? [...] (Amable) ¡Siéntese! ¿Cómo le va? Sáquese el sobretodo. (El campo, I, 1, 162-163)*

Dans cette entrée en scène pompeuse, la didascalie expressive qui décrit une intonation conforme au masque social de l'amabilité affectée couvre un propos directif conforme à la symbolique du costume. Au fil des scènes, le portrait de l'administrateur du camp se voit chargé par l'inadéquation entre des accès de colère menaçants et la conversation faussement familière qu'il tente de maintenir avec son invité. Ailleurs, dire et faire font deux et les didascalies désamorcent les effets des mots pour clarifier la relation de domination entre les personnages. L'astuce dramaturgique consiste en un permanent « démenti » qui souligne le décalage propre à l'utilisation abusive du masque. La supercherie de Franco implique des complices soumis à son autorité : tel est le cas d'Emma, la victime réifiée du maître du camp, qui participe au jeu des fausses apparences. Dans la scène du concert de piano grotesque donné par une cantatrice chauve et misérable en l'honneur de prisonniers du camp, la farce est l'occasion de refermer le piège sur Martin qui sort vaincu de cet ultime niveau de révélation. La superposition outrecuidante des masques annule le masque et confirme le vrai visage du lieu -un camp de concentration-, de Franco -administrateur du camp-, et d'Emma -prisonnière déshumanisée. Le conflit entre l'exposition factice des schèmes sociaux convenus et leur subversion effective distille une

machiavélique technique d'acclimatation du mal.

Au rang des masques discursifs, le mensonge constitue une des manœuvres du langage-piège. Le mal détourne le verbe, contamine les mots en reformulant selon son échelle de valeurs, c'est-à-dire en inversant tous les codes. On a vu comment le mensonge, modalité linguistique du mal, servait les desseins malveillants de Lorenzo (*Los siameses*). Il est utilisé dans *El campo* pour agrémenter la mascarade avec laquelle les habitants du camp tentent de piéger Martin. Franco et Emma emploient la même stratégie d'explication mensongère pour camoufler l'enfer du camp sous l'aspect d'un *locus amoenus* imaginaire. C'est ainsi que Franco tente de faire passer une très probable scène de torture pour un jeu d'enfants saugrenu :

*(Ladran ferozmente los perros. Franco deja de hablar y escucha, muy interesado. En seguida, se oye muy intenso y aumentado, un ruido de mecha o cable que toma contacto y se quema, como en un cortocircuito de gran voltaje. Franco se abalanza hacia la puerta de la izquierda. Abre, mira y cierra nuevamente, impidiendo ver a Martín, lo que sucede en el exterior. Rie) : ¡Los niños! ¡Qué gritos! Se cuelgan de los alambrados y quedan cabeza abajo. ¡Qué gritos!*  
*(El campo, I, 1, 170)*

L'invasion scénique des cris identifiés de façon quelque peu extravagante se reproduit en présence d'Emma et de Martin. C'est la prisonnière travestie qui prolonge alors le mensonge mis en scène. Elle explique les agressives irruptions sonores des mitraillettes et des aboiements par les échos d'une partie de chasse au renard qui laisse présager la présence d'un gibier humain :

*(Se escuchan de pronto feroces ladridos, tableteos de ametralladora)*

*Martin : ¿Qué es eso?*

*Emma (con prisá) : Una cacería de zorro, ¿No lo invitaron?*

*[...] (Se escuchan ladridos feroces, órdenes brutales) : La jauría, ¿Escucha? ¡Cómo gritan! Se exacerban. Es un deporte apasionante.*  
*(El campo, II, 4, 198-199)*

L'accès aux réalités objectives qui construisent le contexte dramatique est donc toujours soumis à la censure des personnages du pouvoir. Les aboiements et les cris menaçants qui rythment la pièce renchérissent le malaise quand survient cette chasse au renard qui déguise trop partiellement l'abominable chasse à l'homme menée dans les camps de concentration et d'extermination de l'Histoire. La pièce échafaude l'allégorie d'une société oppressive basée sur la violence et la torture clandestines masquées par des stratégies d'affadissement du mal. Aux côtés des euphémismes abracadabrants du couple maître-esclave, les non-dits transcrits dans les points de suspension du discours des victimes du mal subi sont un nouveau pas vers la révélation. Le contrepoint commande le face-à-face entre un monde où le mal est partout, moteur de l'action -dominer l'autre, lui faire (du) mal, l'aliéner, l'anéantir- et un langage consacré au travestissement de ce mal jusqu'à la permutation axiologique.

Du côté des victimes ou témoins du mal, le silence se charge en effet d'une emphase significative : au récepteur réceptif de combler les trous du discours. Aussi le silence renvoie-t-il au mal trop présent à l'esprit des hommes d'après-Auschwitz, contemporains du procès des responsables nazis -parmi lesquels Robert Mulka, administrateur du camp- qui s'ouvre le 20 décembre 1963 en Allemagne. La discontinuité des répliques de Martin et d'Emma a un effet éloquent, car comment interpréter les allusions aux colonnes d'enfants sur le départ, aux bains improbables, aux « montagnes de chaussures et de cheveux », sans leur apposer l'intertexte historique de l'enrôlement de la jeunesse hitlérienne, de la déportation et de l'extermination dans les camps de la mort ?

*Martin* : [...] Yo vi fotos una vez... Chicos que iban a... [...] Chicos que marchaban... como si cambiaran de casa, con sus valijas escolares en la mano... (*El campo*, I, 1, 168)

*Emma* : Tomé baños fríos, como... (*se olvida. De pronto, aterrorizada*) : No. ¡Baños, no! Van a bañarse y... (*Sonríe. Con desconcierto*) se olvidan de... (*termina con un gesto desvaído*). (II, 4, 198).

*Emma* : Tienen montañas de zapatos, de pelo... (*se toca la cabeza, se levanta bruscamente*). (II, 5, 205)

Dans ces allusions en pointillés, le silence désamorce la dissimulation perversément calculée du discours oppresseur. Depuis la barbarie à l'œuvre lors de la Seconde Guerre mondiale, le silence irréductible est le dernier bien des victimes. Quand le langage est trop usé par une autorité qui en abuse, le silence est l'ultime repli, une « alternative quand la cité éructe la sauvagerie et le mensonge »<sup>1</sup>. Le contexte autoritaire contamine, en effet, l'expression des acteurs (ou spectateurs) sociaux : tel est le cas des Argentins, « passés maîtres dans l'art d'évoquer sans rien dire »<sup>2</sup>, après des années de dictature. De fait, ces blancs lourds d'une idéologie monstrueuse, difficile à nommer, sont remplis par les indices révélateurs prononcés par le bourreau lui-même. Les termes de « négrier », « communiste », « juif » dans les répliques de Franco corroborent le rôle du référent historique dans le décodage des situations dramatiques. La pièce s'avère terrifiante au regard de l'Histoire antérieure -la barbarie nazie- et postérieure -la féroce Guerre Sale argentine-, car l'analogie créée par la dramaturge exige un retour sur la réalité locale contemporaine. Dans ces deux systèmes, prototypes du mal politique, l'altérité dissidente dénommée « subversion » est condamnée à la répression. Quel que soit le nom qu'on lui attribue -races inférieures, communisme ou éléments « subversifs »-, la différence déchaîne et justifie la persécution. Une persécution collective qui détourne la rancœur de l'Un vers l'Autre, cible désignée par l'autorité malfaisante. C'est ainsi que conjointement à leurs techniques illusionnistes, les bourreaux pervertissent le système axiologique en inversant les catégories du bien et du mal. Cette nouvelle imposture resémantise la catégorie du monstre en constituant un véritable archétype du bouc émissaire.

---

<sup>1</sup> George Steiner, *Langage et silence*, Paris : Seuil, 1969, p. 91.

<sup>2</sup> Carmen Bernand, *Histoire de Buenos Aires*, Poitiers : Fayard, 1997 : « Pour échapper à la censure, [s'inaugurerait] l'invention de dialogues dont les silences étaient lourds de sens. », p. 303.

## LE BOUC ÉMISSAIRE : UN DÉTOURNEMENT COLLECTIF DE LA FIGURE DU MAL

Le processus de stigmatisation de la victime dépend d'une inversion et d'une confusion transgressive des responsables du mal. Quand le mal est au pouvoir, la subversion devient la norme qui harcèle l'ancienne norme vaincue et retranchée à son tour dans la catégorie « subversive ». Dans cette nébuleuse axiologique, le mal politique détourne l'identification du mal vers un coupable reconnaissable par un stigmate, une tare, une couleur de peau. Les notions de bien et de mal transférées dans la sphère politique constituent un outil de manipulation consacré à l'exécution des projets du pouvoir. Quand celui-ci est autocratique ou totalitaire, le mal signifie domination, oppression et aliénation pour aboutir à l'équation selon laquelle le même plus l'autre engendre le même par assimilation ou anéantissement. Pour neutraliser la différence, le pouvoir désigne le mal suprême, l'Autre, le différent, l'anormal, responsable de tous les maux de la société. Pour ce faire, il réinvestit les catégories traditionnelles de l'animal et du monstre dans leur confrontation à l'humain en rappelant ainsi ce lien originel du bouc émissaire<sup>1</sup> avec l'homme et l'animal. Cette nouvelle figure du persécuté s'identifie à la victime qui devient le mal à éradiquer, alors que le mal qui met en œuvre le processus purgatif se trouve accrédité dans sa mission. Or dans les figures de bouc émissaire qui émergent chez Griselda Gambaro, la victime coupable par nature finit par se confondre avec le bourreau qui la stigmatise. C'est ce processus de double inversion qui devient le ressort dramaturgique d'une assimilation de celui qui identifie le mal avec l'objet désigné. La dramaturge désigne par ricochet le visage du mal : l'acteur qui dénonce le supposé monstre -le vampire (*Nosferatu*, 1970), Toni, le Frankenstein argentin (*Nada que ver*, 1970), Rafael le bossu (*La malasangre*, 1981)- est le véritable monstre.

---

<sup>1</sup> René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982. Voir particulièrement Chapitre II « Les stéréotypes de la persécution ». À l'origine, le bouc émissaire désignait le bouc promené dans les villages par les communautés juives afin d'y jouer un rôle expiatoire et de se charger de toutes les impuretés avant d'être expulsé dans le désert. La purification s'obtenait alors par l'animal médiateur et réceptacle du mal qui habitait les hommes.

En guise d'exemple, on s'attardera sur la figure du vampire, à la nature hybride animale et monstrueuse, qui offre une représentation paradigmatique du bouc émissaire dans l'œuvre de la dramaturge argentine. En outre, cette représentation du mal du point de vue des bourreaux hérite de l'imago du Diable et de la croyance populaire en Satan, dont Nosferatu est un des avatars. La différence biologique du vampire est le stigmate de sa différence, de sa faute et justifie sa persécution. La stigmatisation marginalisante fait appel à l'imaginaire collectif du mal et à ses créatures effrayantes qui semblent nécessaires à l'équilibre des valeurs et à l'ordre du monde. Comment comprendre autrement le succès des fictions romanesques et cinématographiques de terreur qui ne cessent de proposer de nouvelles incarnations du mal ? Une des raisons de l'émergence cyclique de cette métamorphose du monstre repose peut-être dans ce « fond ténébreux, jamais complètement démythifié, qui fait du mal une unique énigme »<sup>1</sup>.

*Nosferatu*<sup>2</sup> s'ouvre sur l'intérieur lugubre et dépouillé d'une famille de vampires. Le patriarche incarne le monstre clairement identifiable par l'accumulation des clichés : la blancheur du teint, la noirceur des yeux, le ton et le regard caverneux : « Vestido de oscuro. Tiene la cara blanca, ojeras violetas, los ojos intensamente bordeados de rojo. Habla con tono invariablemente tétrico, la mirada lúgubre. » (39). Dès que la représentation du vampire est opérante, la pièce entre dans une mécanique de dégradation parodique. Les vampires sont frappés par la déchéance visible dans leur costume miteux : « *Papá. Es un viejo andrajoso.* », « *Mamá. Lleva un vestido claro, modelo Imperio, muy gastado.* » (39), « *Luquitas. Lleva una capa de raso, manchada y agujereada.* » (43). Ces survivants d'une tradition perdue tentent de sauvegarder un rituel vampirique déclenché par la proie que Luquitas offre à son père. La Nena complète l'isotopie traditionnelle de l'histoire de vampires. Mais c'est là que tout bascule, quand la victime du monstre désarçonne son prédateur. Le persécuteur prothétiquement denté est objet d'une persécution insidieuse contenue dans la raillerie permanente de la Nena. En exacerbant le ridicule du tableau avili, la supposée victime mène le jeu et paralyse le soi-disant agresseur dans l'instant de l'attaque. La morsure

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève : Labor et Fides, 2004, p. 26.

<sup>2</sup> Les citations sont tirées de *Nosferatu. Tintero 3*, Buenos Aires : De la Flor, 1997, pp. 38-52.

s'étale ainsi dans une durée interminable : « *Papá (feroz)* : ¡Mirá qué dientes tengo, nenita! / *Nena* : Son postizos. (*Papá se toca los dientes, muy abatido*) » (46). Les répliques déconcertantes et décredibilisantes du personnage capturé perturbent le cérémonial obsolète des vampires, en introduisant la vulgarité dans cet antre qui ne fait plus frissonner :

*Mamá (sirve otro vaso de leche, se lo entrega a Luquitas, quien lo acerca a la boca de la Nena. La Nena aprovecha para lamerle la mano, se la muerde. Luquitas grita y deja caer el vaso. Mamá)* : ¿Qué haces, hijo?

*Luquitas* : Me mordió.

*Nena* : Era un juego erótico. Este no sabe nada.

*Padre (mira a la Nena, desorbitado)* : Es horrible, es horrible...

*Nena* : ¡Tu abuela! Apaguen la luz. Me canso. Se van en preparativos. ¡Qué pesados! (*Nosferatu*, 47)

La confusion entre la proie et le prédateur, entre la victime et le bourreau, entre l'humain et le monstre brouillent les frontières du naturel et du surnaturel et effritent les notions de bien et de mal. Ce brouillage est confirmé par l'irruption des Policiers complices du guet-apens tendu par la Nena. La clôture dramatique joue de ce mélange des espèces qui sonde la norme de l'humain. Quand la Mère défend les siens en alléguant un rapprochement du commun des mortels -« ¡Somos como todos! ¡Vamos a tener camas! » (51)-, elle ne peut pas mieux formuler la vérité de l'unité du genre -humain ou monstrueux ?-, puisque les policiers assoiffés de sang attaquent Luquitas en vampires dignes de ce nom :

*Uno de ellos le sujeta los brazos hacia atrás. El otro, de espaldas, se saca el casco, lentamente se acerca al cuello de Luquitas. Un alarido. Se oye el ruido de una gran succión. Luego se vuelve, respirando pesadamente. Luce unos enormes colmillos fuera de la boca y la sangre se le desparrama por la barbilla y gotea. Mira fijamente hacia adelante, sonríe. Telón. (*Nosferatu*, 51-52)*

Les policiers chargés de canaliser la famille de vampires dégénérés sont les véritables monstres qui, sous couvert de l'uniforme, commettent des actes monstrueux. Ils rejoignent en ce sens les bourreaux travestis qui

maquillent leurs actions en abusant du crédit que leur accorde leur charge. La vampirisation de la société atteste le rapprochement de l'humanité et de l'inhumanité toujours trop humaine. L'épidémie vampirique de Griselda Gambaro n'est pas sans rappeler la « rhinocérite », cette contagion insidieuse qui gagne les proches de Bérenger. En effet, dans les deux pièces, le mal est représenté par la métaphore de la contamination effrénée. Si Ionesco transposait dans *Rhinocéros*<sup>1</sup> l'adhésion de ses proches au mouvement fasciste et antisémite de la Garde de fer, Griselda Gambaro désigne, quant à elle, la subversion d'un pouvoir menaçant qui vampirise la société argentine. Tous les indices « subversifs » qui composent la pièce lui ont valu une censure immédiate<sup>2</sup>. Il est dangereux de représenter sur scène les délinéaments flous de l'anthropomorphisme de l'animal ou de la chose et de l'animalité croissante de l'humanité. La présence de ce qui dans l'imaginaire collectif revêt les traits du diable - cette figure qui désunit étymologiquement, *diabolos*- réunit et confond au contraire dans la pièce ce qui se devait de s'opposer pour la bonne marche du monde.

La parabole du monstre politique qui tente de se camoufler derrière une autre version du monstre oppose la monstruosité physique des vampires à la monstruosité morale d'une société tout entière vampirisée. Dans ce chaos transgressif où tout se confond, on peut lire la transposition artistique d'une conception complexe de la condition humaine et l'affirmation d'un choix éthique et esthétique singulier en rupture avec le manichéisme qui scinde le monde entre le Bien et le Mal.

## LE THÉÂTRE FACE AU MAL : UNE MISE À L'ÉPREUVE CATHARTIQUE DE

---

<sup>1</sup> Eugène Ionesco, *Rhinocéros* [1960], *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1990, pp. 537-663.

<sup>2</sup> La pièce publiée en 1970 est censurée et ne sera mise en scène qu'en octobre 1985, par Malena Lasala, au Centro Cultural San Martín de Buenos Aires.

## LA RESPONSABILITÉ ?

L'exposé des figures du mal dans le théâtre de Griselda Gambaro confine à un certain pessimisme : le mal serait donc inévitablement omniprésent et omnipotent ? Le pessimisme n'atteint que le récepteur vaincu d'avance, enclin à croire en une fatalité maléfique que l'homme ne peut affronter. Or l'œuvre narrative et dramatique de Griselda Gambaro, si elle expose bien le mal comme une donnée de notre monde, de notre humanité, n'absout pas moins l'homme qui fait toujours un choix : celui de commettre ou non le mal. Même si l'image de la contagion peut laisser planer le doute quant à une éventuelle conjuration, la responsabilité s'impose à l'expérience herméneutique des œuvres de la dramaturge. Et c'est en ce sens qu'elle rejoint Sartre dans sa vision de l'homme et de son action issue d'une volonté. C'est en ce sens également que l'on peut comprendre sa conception de responsabilisation de la victime. Sans être une nouveauté puisque la responsabilité de l'homme dans son malheur remonte aux tragiques grecs<sup>1</sup>, la position est audacieuse car critiquable et critiquée. Dupe serait celui qui ignore la dérive possible d'une telle approche apte à servir des thèses révisionnistes ou à légitimer des régimes totalitaires. C'est pourquoi pour comprendre la force de la systémique gambarienne, il faut avoir à l'esprit la réflexion d'Étienne de la Boétie sur la servitude volontaire<sup>2</sup> ou encore les concepts de liberté serve que Paul Ricœur désigne le « serf-arbitre »<sup>3</sup> ou mauvais usage de la liberté comme une des causes de l'apparition du mal. Ces pensées se rencontrent dans la complexe relation de la victime à son assujettissement et dans la consolidation de la tyrannie par le peuple soumis. Ainsi Alfonso (*El desatino*) préfère légitimer l'action délétère de ses proches et persécuter à son tour l'unique personnage bienfaisant de la pièce. Il privilégie les relations claniques et se rassure dans le masque social, pourtant monstrueux, de la Mère et de l'Ami. Aussi pour ne pas perdre ses repères se lie-t-il corps et âme à ses tortionnaires et rejette-t-il la main tendue du

---

<sup>1</sup> Robert Veron, *Le mal dans la tragédie grecque*, Paris : Mouton & Larose, 2003. L'auteur cite la faute volontaire, voulue et avouée de Prométhée et la résolution volontaire d'Antigone contre les lois établies.

<sup>2</sup> Étienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, Paris : Armand Colin, 1963.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, « La symbolique du mal », *Philosophie de la volonté. II. Finitude et culpabilité*, Paris : Aubier Philosophie, 1988, p. 256.

Garçon. L'ironie du sort condamnera Alfonso à mourir aux mains de celui qui tente de le libérer avec opiniâtreté. Quant à Martin (*El campo*), choqué par le spectacle horrifiant d'Emma et des vérités déguisées, il décide de démissionner mais se ravise, facilement persuadé par le duo du camp. Ces deux personnages captifs participent au bon fonctionnement du piège en dédaignant la liberté entraperçue :

Le captif a le pouvoir de s'évader, et de ce pouvoir il ne profite pas ; une demi-liberté lui est laissée pour se dégager, mais il ne se dégage pas, il préfère follement souscrire à sa captivité, il n'use de sa liberté que pour confirmer et redoubler sa servitude ! Ici prend tout son sens le régime unilatéral du piège, qui est le régime de la soupeape, c'est-à-dire du 'sens unique' : permission d'entrer, défense de sortir.<sup>1</sup>

La visée éthique de la dramaturge dénonce la passivité et l'indifférence qui peuvent participer et faire perdurer les systèmes politiques du mal, à savoir des situations dégradantes qui opposent maîtres et esclaves. Alfonso et Martin renvoient l'image d'Argentins de l'époque captifs dans leur propre pays et tentés de nier l'évidence de leur situation. La réception de *El campo* confirme cette tendance auto-protectrice du public à ne pas se sentir visé par la représentation du camp. Les critiques n'y ont vu qu'une réminiscence des camps de concentration sans soupçonner que les situations représentées puissent aussi bien parler de l'Argentine<sup>2</sup>.

Tout l'intérêt de cette lecture plurielle des rôles de bourreau et de victime qui ne coïncident pas complètement avec les valeurs du mal et du bien réfléchit la condition humaine où tout n'est pas blanc mais tout n'est pas noir non plus. Le gris est peut-être la nuance la plus adaptée pour rendre compte de la perméabilité des catégories axiologiques telles que les appréhende la dramaturge. Les bons et les méchants peuvent se confondre, échanger leurs masques, permuter leurs mots. Il faut voir là

---

<sup>1</sup> Vladimir Jankelevitch, *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>2</sup> Osvaldo Pellettieri résume l'attitude de la critique aveuglée : « Concretizó su sentido refiriéndola a los campos de concentración nazis como si el tema del autoritarismo y la violencia no fuera, lamentablemente, muy argentino. », in Osvaldo Pellettieri (comp.), *Teatro argentino de los '60. - polémica, continuidad y ruptura-*, Buenos Aires : Corregidor, 1989, p. 80.

une volonté artistique de secouer le public en le débarrassant des idées reçues et des cadres préconçus d'interprétation du monde, « pour lui faire éprouver que le théâtre n'est plus un lieu sûr, où l'on peut impunément contempler une illusion théâtrale [...] et quitter sa place avec bonne conscience »<sup>1</sup>. Car c'est au récepteur qu'incombe l'identification du mal. Les notions de bien et du mal ne font sens que dans la phase herméneutique de la réception puisque seule une conscience morale peut juger les actions bonnes ou mauvaises. Sans conscience, le mal n'existe pas ou se limite à la perception physique du mal subi : la douleur. C'est la conscience du mal qui permet de le nommer, le stigmatiser, le condamner et, en dernière instance, éventuellement, le châtier.

Le spectateur de ces figures du mal est investi à son tour d'une responsabilité et la participation même de ce destinataire sous-tend la portée éthique de l'écriture dramatique de l'auteure. C'est là que l'art qui représente le mal, l'interroge, l'édifie ou le met en pièces, pourrait relayer l'Histoire dans la mission de mémoire humaine. Le théâtre en ce sens présente plus d'un atout quant à l'impact produit sur le spectateur. L'expérience théâtrale atteint directement la perception sensorielle du public et peut marquer d'une empreinte plus profonde, plus viscérale peut-être, que l'image télévisuelle par exemple. La séparation du petit écran protège bien plus qu'elle n'affecte le téléspectateur que la banalisation du mal convertit en voyeur vacciné de tout. En revanche, le théâtre implique à la fois le corps et l'esprit du spectateur dans une cérémonie qui pourrait hériter des rites ancestraux de purification destinés à se débarrasser de la figure archaïque du mal : la souillure<sup>2</sup>. Si l'« expiation vengeresse » est absente des pièces, on peut envisager cependant une « expiation éducative »<sup>3</sup> qui opérerait dans un hors-scène réceptif et actif. Toutefois, l'effet purificateur de la catharsis aristotélicienne n'est plus suffisant dans l'engagement gambarien de l'art théâtral. Par-delà la purification potentielle du spectacle de la violence, le contrecoup cathartique doit être en mesure de se propager tant dans la

---

<sup>1</sup> *Les voies de la création théâtrale I*, études de O. Aslan, C. Aubert, J.-L. Bourbonnaud, J. Jacquot, S. Ouaknine, réunies et présentées par J. Jacquot, Paris : Centre National de Recherche Scientifique, 1970, p. 175.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, « La symbolique du mal », *op. cit.*, p. 187.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 257.

conscience que dans l'action collective. Le spectateur chargé d'un pouvoir agissant devient le maillon indispensable d'une chaîne de la mémoire et de la transmission du mal et des maux en vue d'une prévention de la récurrence historique des catastrophes humaines.

Finalement, dans son approche du mal, Griselda Gambaro ne cherche pas tant à dévoiler les racines -naturelles ou culturelles- du mal qu'à viser la volonté du sujet afin de sonder la responsabilité du mal. Dans les pièces des années 80-90, la dramaturge réinvestit le mythe pour transposer un nouveau rapport au mal politique. La pratique scandaleuse des disparitions, cette spécificité du mal politique argentin, transite par un processus d'accusation de l'agent du mal confronté à sa faute. Les voix d'Antigone et d'Orphée dans *Antígona furiosa* (1986) et *La casa sin sosiego* (1991) démasquent, nomment et accusent le mal tapi sous de nouvelles apparences, un mal qui ne cesse de muter, de se décliner et, partant, d'envahir l'espace dramatique. Les Créons du XX<sup>e</sup> siècle poursuivent leur défi des rites funéraires à partir d'un pouvoir auto-décrit et d'actions clandestines, malicieusement camouflées. L'Antigone et l'Orphée gambariens reviennent sur scène pour invoquer les corps absents, torturés, reclus dans un entre-deux insupportable. Les disparus de l'histoire argentine reçoivent une voix de substitution, un porte-parole mythique férocement d'actualité. Au-delà de la *représentation* du mal, les pièces s'engagent dans une entreprise de *nomination* du mal : accusation, condamnation et appel au châtement. « À raconter ses maux souvent on les soulage »<sup>1</sup> prétend Stratonice dans *Polyeucte*. Le *logos* est précisément la première étape d'un accès à la réconciliation : tel est le message transmis dans ces pièces qui s'arc-boutent sur le travail de la mémoire, ultime remède des maux humains. L'absence de l'aveu et de la punition, vengeance de la violation de l'interdit, n'empêche pas le harcèlement de l'impunité du mal par l'éclosion de voix en quête de justice. Ces voix qui nomment l'acteur du mal se substituent à celles des victimes qui ont subi le mal extrême et irréparable : l'homicide.

Malgré l'implacable silence et l'impuissance *humaine* de nommer l'ignominie *inhumaine*, pourtant bel et bien pratiquée par des hommes, la

---

<sup>1</sup> Pierre Corneille, *Théâtre complet*, tome II, *Polyeucte*, Paris : Garnier-Frères, 1964, p. 18.

dramaturge relève le défi<sup>1</sup> de représenter le mal quelles que soient sa nouveauté terrifiante, sa mécanique inouïe, son inventivité barbare. L'« ignominie innommable », si l'on ose la répétition et l'on en croit la sentence d'Adorno -« On ne peut plus écrire de poème après Auschwitz »-, est appréhendée par la dramaturge et l'impasse supplantée au moyen d'une écriture oblique qui interroge un sens toujours en construction. Le mal existe bel et bien, il porte un nom, doit donc être nommé et représenté. Il est l'objet et la cible de l'écriture dramatique de Griselda Gambaro où il effectue un va-et-vient du monde au théâtre, puis de la scène à la salle pour toucher le récepteur réceptif. Car même si l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle a « habitué » l'homme à l'horreur, il doit préserver sa stupeur de spectateur face à ces nouveaux avatars du mal qui décomposent l'harmonie du monde pour se faire acteur d'une éthique interpersonnelle toujours en péril.

## ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Georges BATAILLE, *La littérature et le mal*, Paris : Gallimard, 1957.

Étienne de la BOÉTIE, *Discours de la servitude volontaire*, Paris : Armand Colin (Bibliothèque de Cluny, Le Tréfor), 1963.

Étienne BORNE, *Le problème du mal*, Paris : PUF, 1958.

Pierre CORNEILLE, *Théâtre complet*, tome II, *Polyeucte*, Paris : Garnier, 1964, pp. 12-76.

Griselda GAMBARO

*Dar la vuelta* (1972/73), *Teatro 2*, Buenos Aires : De la Flor, 1995, pp. 8-66.

---

<sup>1</sup> Pour Paul Ricœur tenter d'appréhender le mal relève du défi « tour à tour échec pour des synthèses toujours prématurées, et provocation à penser plus et autrement ». C'est la même posture qu'Étienne Borne formule en ces termes « Le problème du mal force la philosophie à l'héroïsme », *Le problème du mal*, *op. cit.*, p. 4.

*Nosferatu* (1970), *Teatro 3*, Buenos Aires : De la Flor, 1997, pp. 37-52.

*Antígona furiosa* (1986), *Teatro 3*, Buenos Aires : De la Flor, 1997, pp. 195-217.

*Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1965), *El campo* (1967), *Nada que ver* (1970), *Teatro 4*, Buenos Aires : De la Flor, 1997.

*La casa sin sosiego* (1991), *Teatro 6*, Buenos Aires : De la Flor, 1996, pp. 27-58.

René GIRARD

*La violence et le sacré* [Grasset, 1972], Paris : Hachette (Col. Pluriel), 1998.

*Le bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982.

Eugène IONESCO, *Théâtre complet, Rhinocéros* [1960], Paris : Gallimard, 1990, pp. 537-663.

Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le mal*, Paris : Arthaud (Cahiers du Collège Philosophique), 1947.

Lorenz KONRAD, *L'agression, une histoire naturelle du mal* [1963], Paris : Flammarion (Coll. Champs), 1977.

Robert MUCHEMBLED, *Une histoire du diable. XII-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Seuil, 2000.

Friedrich NIETZSCHE

*Par-delà le bien et le mal* [1886], trad. de Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 1975.

*La généalogie de la morale* [1887], trad. d'Henri Albert, Paris : Gallimard, 1964.

Oswaldo PELLETTIERI (comp.), *Teatro argentino de los '60, - polémica, continuidad y ruptura-*, Buenos Aires : Corregidor, 1989.

Paul RICŒUR

« Livre II. La symbolique du mal », *Philosophie de la volonté. II.*

*Finitude et culpabilité*, Paris : Aubier Philosophie, 1988, pp. 167-477.

*Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève : Labor et Fides, 2004.

George STEINER

*Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage* [1968], trad. de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Hachette Littératures, 2002.

*Langage et silence* [1969], trad. de Lucienne Lotringer, Guy Durand, Lise et Denise Roche, Jean-Pierre Faye, Jean Fanchette, Paris : Seuil, 1999.

