

DANIEL VERONESE ET « EL PERIFÉRICO DE OBJETOS ». UN DÉFI DU THÉÂTRE ARGENTIN ACTUEL : « HACER VISIBLE AQUELLO QUE, CULTURALMENTE, DE NINGUNA FORMA Y BAJO NINGÚN PRETEXTO PUEDE SERLO »

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims

Daniel Veronese (1955), dramaturge, metteur en scène et acteur, était à l'origine marionnettiste. En 1987, il était membre du groupe de marionnettistes du Teatro San Martín, de Buenos Aires. Sa passion pour Brecht lui fait imaginer un nouveau type de spectacle joué par des marionnettes, sans paroles ; la découverte du théâtre de Griselda Gambaro et d'autres dramaturges argentins actuels (Pavlovski surtout) le décide à participer à la création, en 1989, de la troupe « El Periférico de objetos », composée de six à huit acteurs, avec laquelle il met en scène et joue ses propres œuvres, mais aussi celles de jeunes dramaturges contemporains dont les recherches sur de nouvelles possibilités du théâtre rejoignent les siennes.

Veronese n'est pas cité par Osvaldo Pelletierri dans son étude du théâtre argentin contemporain, *Teatro argentino contemporáneo (1980 – 1990). Crisis, transición y cambio* (Editorial Galerna, Buenos Aires, 1994). Ses premières productions sont conçues en 1990-91, représentées en 1991 et 1992 : *Variaciones sobre Beckett* et *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* ; les caractéristiques de la création et de la mise en scène de Veronese sont déjà présentes dans ces deux pièces. Dans la première, des poupées brisées miment des passages de pièces et d'œuvres narratives de Brecht ; le spectateur est mis en présence d'un monde de l'ambiguïté, de la cruauté, de relations humaines réduites à celles de

dominant — dominé, où une réelle communication ne parvient jamais à s'établir. Nous y trouvons donc la mise en scène de ce que Freud nomme l'« inquiétante étrangeté », ainsi que l'influence, avouée par l'auteur, des tableaux de Francis Bacon. La seconde pièce, publiée dans la revue *Celcit teatro* (n°2, Buenos Aires), comporte un texte, mais l'histoire est structurée comme un puzzle difficile à assembler : les personnages semblent peu soucieux de communiquer entre eux, et d'exprimer d'autres relations que celles de dominant — dominé ; ils s'acheminent vers leur destruction ou vers la souffrance comme vers un destin inéluctable, dans un univers fait de cruauté et d'aliénation. Le ton est donné : Daniel Veronese et son « Périphérique d'objets », créant un nouveau « théâtre de la cruauté », représentent les fantasmes, les mythes, les obsessions de l'être humain sous leur jour le plus cru, le plus choquant, tout ce que l'éducation écarte ou refoule « à la périphérie » sans parvenir à le dominer totalement, et qui resurgit dans toute son horreur dès que les normes de la culture occidentale ne sont plus respectées, à l'occasion d'une dictature par exemple, quand l'impunité de la barbarie est assurée.

Trois œuvres nous semblent représentatives de l'art de Veronese, dramaturge et metteur en scène : *Cámara Gesell*, joué par le Periférico de objetos en 1993, *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, de 1994 et publié en 1995 (Ediciones Florida Blanca, Buenos Aires), et *Circonegro*, joué en 1996 au Théâtre San Martín de Buenos Aires et encore manuscrit.

Cámara Gesell est une pièce où la parole est peu donnée aux personnages : une voix off raconte la situation et l'intrigue, les personnages prononcent parfois quelques mots (monologues ou dialogues). L'œuvre est composée de dix scènes, du cinquième anniversaire de Tomás à sa condamnation, au cours du « juicio final », pour meurtre de ses parents, de son frère et de l'assistante sociale. La première scène, « Sucesos en el hogar primero », montre quelques aspects de la fête organisée à l'occasion de l'anniversaire de l'enfant, les jeux plutôt ridicules permettant aux parents de se donner en spectacle à côté des clowns et magiciens engagés pour animer la journée. La famille est présentée (père, mère frère aîné), ainsi que l'« amie de la famille » qui rivalise avec la mère pour retenir l'attention des enfants (officiellement du moins). Les amis font partie d'une sorte de toile de fond. Le ridicule de cette fête trop traditionnelle semble ne pas échapper à l'enfant : « La madre, adivinando la intención de Tomás, le dice con tono trágico como si ellos fuesen los despojados : (...) en nuestro hogar nadie tiene ese deseo

asesino ». La suite de l'histoire est tout entière présente dans ces mots : les parents seront effectivement « despojados » dès la scène suivante, l'assassinat et la tragédie marqueront aussi l'intrigue. Faut-il parler d'intuition féminine, ou de cordon ombilical pas encore coupé ? Nouvelle Cassandre, la mère semble connaître déjà les actes futurs de son fils, et joue ici le rôle du chœur antique annonçant la tragédie. Dans la deuxième scène, « La fuga », l'enfant s'échappe et rencontre deux personnes dans la rue qui lui font percevoir la possibilité d'une autre famille. Quand il part avec elles, personne ne réagit, ni les voisins qui restent indifférents ou s'amuse de la situation, ni les parents : « como despedida, Tomás observa la gris estampa de sus padres, gélidos, desconsolados ante la visión de un objeto ordinario que les recuerda al hijo perdido ». L'importance des objets dans leur rôle de signes, l'un des postulats du *Periférico de objetos*, est ici soulignée par l'attitude des parents. Dans la société de consommation où l'être vit entouré d'objets, ou pour s'entourer d'objets, l'abondance de ces derniers se substitue au manque d'être(s). La mémoire qui a besoin d'objectiver, de s'attacher à des objets très souvent liés au quotidien le plus banal pour recréer la présence d'un être, est ici représentée. Toutefois la vision sur scène des parents se lamentant devant « un objet ordinaire » amplifie l'aspect tragique et dérisoire à la fois de la situation, et crée une sensation de malaise chez le spectateur.

La troisième scène s'intitule « La vida en el segundo hogar ». Tomás a grandi. Sa seconde famille est la reproduction à l'identique de la première. Autant que l'impression de clonage, d'uniformité de l'humain et du social, crainte liée à la soumission d'un pays à un gouvernement totalitaire, la dernière phrase de la scène inquiète : « Nótese lo violento y sangriento que puede volverse el juego del martillo ». S'agissant des jeux de l'enfant avec son frère, celui-ci surprend et inquiète. Faut-il entendre par là que la faucille n'est pas loin, et y voir une allusion aux divers totalitarismes des pays communistes ? Est-ce une allusion aux tortures subies par les opposants aux régimes militaires auxquels l'Argentine a été soumise au cours des décennies précédentes ? Ou encore à un instrument d'uniformisation (que pas une tête ne dépasse) ? C'est tout à la fois très probablement, même si Veronese refuse d'être considéré comme un auteur de théâtre engagé politiquement, même s'il privilégie l'explication de ces tensions et de cette violence par les fantasmes de l'être humain susceptibles de le déshumaniser : certains régimes favorisent la réalisation des pires fantasmes, d'actes de barbarie que la civilisation (pour reprendre

l'opposition exprimée par Sarmiento et l'appliquer à la situation présente) doit aider l'homme à dominer et à éliminer.

« *Mujer desconocida llega de la calle* » est le titre de la quatrième scène. Cette femme, Amanda, vient rejoindre le père numéro deux dès que la mère numéro deux s'absente. Elle est la reproduction de l'« amie de la famille » présente dans la première scène. Tomás est impressionné et pense qu'avoir quitté sa première famille a été totalement inutile. Adolescent maintenant, il semble prendre conscience de la raison de son départ et de l'aspect inexorable de son destin, en d'autres termes, du clonage des situations familiales et sociales.

La scène suivante, « *El envenenamiento* », montre d'abord la tension au sein de la famille provoquée par les visites d'Amanda. Comme pour briser cette tension, Tomás sert le thé, acte d'une surprenante inutilité de prime abord puisque tous le lui refusent, poliment, ou bien « *indignado (...), con odio* » dans le cas du frère, mais pas assez fermement vu le titre de cette scène et de la sixième, « *Trágica desaparición de segundos padres y hermano segundo* » : Tomás a empoisonné toute sa seconde famille. « *Es terrible el espectáculo de los objetos apilados simbolizando los recuerdos culposos de Tomás. Intenta ocultarlos. Pero asoman como una muchedumbre que lo persigue* ». Outre l'insistance sur les effets d'« inquiétante étrangeté » à produire sur le spectateur (trop fréquente certes, mais il s'agit de l'une des premières pièces écrites par Veronese, qui corrige sans cesse ses textes en attendant une possibilité de publication), l'utilisation des objets, anonymes et laissant ainsi libre cours à l'imagination du metteur en scène, mais aussi actifs, d'autant plus agissants que les personnages perdent de leur humanité pour devenir clones ou machines, leur attribue une importance primordiale. La chose joue, au même titre que l'acteur. L'objet souvenir est devenu objet cauchemar, il matérialise le mal commis et empêche de l'oublier. Ce mal est la culpé, obsédante, le mal originel, souhaité avant que l'enfant n'ait atteint l'âge de raison, l'instinct destructeur face à ce qui blesse et fait de l'adolescent un ange exterminateur.

Dans la septième scène, « *Interrogatorio* », l'interrogatoire est mené par deux personnages qui sont, une fois de plus, la réplique des parents numéro 1 et 2 : le clonage continue, les semblables resurgissent comme les têtes coupées de l'hydre. L'inquiétude et la tension dramatique augmentent, bien que l'accent ne soit pas mis sur un type d'action particulier, l'interrogatoire ici, évoqué par le seul titre, mais sur la

poursuite du clonage. « La tortura » qui suit assez logiquement est infligée par les clones des personnages précédents : physiquement et moralement, le cauchemar continue. Ces personnages « manejan aparatos de dentista », c'est-à-dire des objets liés au quotidien pour la majorité des spectateurs, liés également à l'appréhension de situations de désagrément ou de douleur intense, ce qui rend le malaise du spectateur presque physique, obsédant comme une rage de dents. Le texte précise que l'acteur jouant le rôle de Tomás « es reemplazado por un objeto, ya que debe ser víctima de algunas vejaciones y abusos por parte del personal ». La confusion entre le mannequin et l'acteur est, selon Freud, l'origine de sa célèbre « inquiétante étrangeté ». C'est un être non plus seulement de papier, mais aussi de tissu et de carton, qui supporte certaines situations et qui souffre devant le spectateur, placé dans une situation extrême, au centre d'une « action poussée à bout », dirait Artaud, « qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie » (*Le théâtre et la cruauté*, A. Artaud). Tomás est logiquement emprisonné, et la scène suivante présente l'« asesinato de la asistente social », semblable en tout à Amanda, la seule ayant jusque-là échappé à l'extermination des personnages liés au passé de l'adolescent. Enfin, le « Juicio final » réunit sur la scène tous les personnages, « ya nada queda por salvarse ». Malgré la série d'assassinats, aucun problème n'a été résolu, puisque tous les clones des scènes antérieures sont là, sur la scène. L'ange exterminateur est impuissant devant le mal, devant le clonage des situations et des personnages. L'un de ces derniers, entièrement semblable au frère de Tomás, lui annonce : « estás terminado ». Ainsi, le proverbe avait raison, « no hay mal que cien años dure, ni cuerpo que lo aguante ». Anti-héros, Hercule vaincu, l'adolescent est pour la première fois pris en pitié par sa mère. Malgré sa beauté, « qué lindo que eras », lui dit sa mère, « estás terminado », lui dit son frère. Dans sa chute finale, « Tomás no entienda por qué sonríe ». L'assassin est innocent, puisque ses victimes sont toutes présentes ; il sera la seule victime de sa rébellion. Sa faute n'existe pas, il en est délivré et il sourit : assimilable à aucun héros antique, Hercule, Œdipe ou Caïn, comprenant qu'il ne sera jamais assimilé à ces clones et qu'il est condamné à rester lui-même, fût-ce dans la mort, il sourit de sa victoire sur l'inacceptable, sur l'inhumain, sur les objets peut-être, ou bien, qui sait, de la certitude de son immobilité future, qui le transformera lui aussi en objet insensible et implacable.

Au-delà d'une dénonciation probable de la dictature, cette pièce développe l'une des possibles constatations et l'une des craintes du monde actuel : l'évolution de la société vers des comportements et des attitudes stéréotypés, vers une sorte de déshumanisation par clonage des modèles imposés par les modèles culturels de l'époque. La notion de « Périphérique d'objets » nous conforte dans cette interprétation : comment représenter en effet la vie dans la société de consommation actuelle, où la possession de certains objets est primordiale, où l'être humain vit entouré d'objets, presque soumis à ceux-ci (souvenons-nous de *Les choses*, de Pérec) ? Les objets deviennent personnages, les personnages, privés d'identité propre, se multiplient selon les normes d'un modèle unique comme les objets fabriqués en série. Le spectateur se trouve bien devant un nouveau théâtre de la cruauté, devant une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes, utilisés dans un esprit nouveau, selon l'expression d'Antonin Artaud (*Le théâtre et la cruauté*).

Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie propose un autre aspect des relations humaines au sein de la société actuelle : la domination et la soumission. Isabel, soixante-quatre ans, veuve et mère de mineurs, est convoquée chaque semaine pour recevoir des nouvelles de son fils Luis, disparu dans la mine depuis douze ans. Le bureau de la compagnie minière, où se déroule l'action, est totalement impersonnel et sommairement meublé : le bureau du chef de Service et celui de sa secrétaire. Ce bureau donne directement sur l'ouverture de la mine où semblent avoir disparu toutes les personnes liées plus ou moins directement à Isabel, même le médecin qui la soigne. Le chef et sa secrétaire sont deux personnages presque anonymes, de simples stéréotypes, aux gestes et aux expressions stéréotypés. Ce manque de caractères distinctifs précis leur permet diverses métamorphoses. Constatant le désarroi d'Isabel, ils lui font comprendre qu'elle est à leur merci, ils la harcèlent de questions et de réflexions destinées à l'humilier, jusqu'au moment où Isabel disparaît elle-même dans la mine. L'état de santé d'Isabel, au début de la pièce, la rend dépendante de la prise de médicaments qui provoquent chez elle des vertiges physiques ; aux vertiges physiques va succéder un vertige moral, suite à l'entretien déstabilisant, comparable à un interrogatoire policier, avec l'Homme et la Secrétaire. Jusqu'au bout Isabel garde sa dignité, répond avec mesure, sans céder aux provocations. Ses deux « bourreaux », tel le chat jouant avec la souris puis étonné de son immobilité finale,

prononcent quelques paroles bien conventionnelles de regret quand Isabel disparaît dans la mine : leur cruauté et leur cynisme atteignent alors le plus haut degré.

Au-delà du premier niveau de lecture proposé, la vie quotidienne des mineurs et de leur famille, l'insécurité dans le travail et l'incurie des responsables qui, en cas d'accident, renvoient les plaignants de bureau en bureau, un second niveau transparait vite. Les « disparitions » inexplicables ont été nombreuses en Argentine ; un certain nombre de mères revient chaque jeudi après-midi, Place de Mai, devant le palais présidentiel, demander une information précise sur leurs enfants « disparus ». Combien de Luis ont disparu à la fin des années soixante-dix, combien d'Isabel « esperan que sus hijos salgan a la superficie... »

Circoneiro est une pièce sur le théâtre, sur le jeu de l'acteur et le rôle du metteur en scène, plus particulièrement sur le corps de l'acteur et les difficultés qu'il rencontre à reproduire les gestes et à exprimer les sensations et les sentiments d'un personnage dans une situation donnée. La parfaite marionnette que doit être l'acteur est parfois instruit par une marionnette, qui lui montre la manière de faire certains gestes, liés à la domination (manier le fouet) ou à la cruauté, du moins à celle que tout acteur doit savoir feindre (couper une tête par exemple). Le suspens augmente avec les jeux cruels : « el juego del tilin », qui consiste à agiter une sonnette pour mal guider des aveugles, puis avec le conte russe : un homme consacre le montant d'une aumône à l'achat d'une poupée qui lui rappelle sa défunte femme, et meurt, la poupée dans les bras, par une nuit d'hiver. Les misères humaines ainsi évoquées dans le cadre du jeu, du divertissement, contribuent au malaise du spectateur. Finalement, l'acteur devenu parfaite marionnette, mimant n'importe quel sentiment, n'importe quel acte de cruauté sans en être affecté, reprend dans la dernière scène les situations évoquées dans la première, et se sert habilement de la parfaite mécanique qu'est son corps. Enfermé dans ses limites, comme les personnages de Bacon sont enfermés entre les cordes qui limitent leur champ d'action (scène ? Ring ?), il cherche à les dépasser, mais c'est là toujours lancer un défi à la mort. Le jeu, qui assimile l'être, l'acteur, à un objet, à une mécanique, peut se résumer dans les formules objet-muerte, sujeto-muerte. Mais la représentation est vie, « resurgimiento del cuerpo glorioso », victoire sur l'objet (et la marionnette Carlotta meurt juste avant le salut final), naissance du geste parfait, et fin, but et terme à la fois, de la représentation.

Au-delà du sens apparent de cette pièce, Veronese propose une autre lecture de la vie, des relations sociales, un autre aspect de la cruauté de la société actuelle et de l'apprentissage qu'elle impose. Les références à Bacon montrent le désenchantement de cette vision de la vie, de l'être humain toujours cerné par l'inhumain, par les objets-mort, par les objets-souvenir ou cauchemar. Dans un décor très dépouillé, presque inexistant, sur une scène où mannequins, marionnettes et acteurs se confondent, Daniel Veronese, jouant sur l'« inquiétante étrangeté » qui éveille l'esprit critique du spectateur, crée ainsi un nouveau théâtre de la cruauté. Il entretient l'ambiguïté entre la représentation des fantasmes humains les plus difficiles à admettre et à s'avouer, et celle de situations tragiques dues aux régimes totalitaires que l'Argentine a connus durant les décennies précédentes. Il fait intervenir, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, de manière à les assembler et à leur donner valeur de signes, en faisant de ces signes une sorte d'alphabet (A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté*). La question d'ailleurs ne se pose pas de faire venir sur la scène et directement des idées métaphysiques, mais de créer des sortes de tentations, d'appels d'air autour de ces idées, continue Artaud : et c'est là précisément le sens de toute représentation théâtrale selon Veronese, un « exorcisme total » donnant à voir avec lucidité ce que toutes les conventions refusent de laisser paraître, mais qui sous-tend tous les systèmes de destruction de l'humain.