trans atlantic cultures
Histoires culturelles de l'espace atlantique XVIIIe–XXIe siècles

ISSN 2739-6614
transatlantic-cultures.org



Le théâtre Off

Florencia Dansilio

Cet article retrace les cheminements transatlantiques de la notion de "théâtre off" des années 1940 à nos jours.

PUBLIÉ LE	7 mai 2023
LANGUE ORIGINALE	Français
DISPONIBLE EN	Anglais, Français
THÈMES	Arts de la scène
ESPACES	Europe · Amérique du Sud · Amérique du Nord
PÉRIODES	L'espace atlantique dans la globalisation · La consolidation des cultures de masse
MOTS-CLÉS	théâtre, espaces alternatifs, avant-garde, festival
ADRESSE PERMANENTE	https://transatlantic-cultures.org/fr/records/le-theatre-off/

À PROPOS DES AUTEURS

Florencia Dansilio

Post-doctoral fellowship · Centre de Recherche et de Documentation des Amériques, · Sorbonne Nouvelle · France

Florencia Dansilio is Phd in sociology from Sorbonne Nouvelle University and is currently a postdoctoral fellow of the Labex Création Arts Patrimoine at the École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (CRAL-EHESS). She is Visiting Teaching Scholar at the School of Fine Arts in Montevideo, Uruguay. Her major work focuses on contemporary Latin American theater and the transatlantic circulation and dissemination of artistic practices and concepts.

Apparue à New York à la fin des années 1940, la notion de théâtre « Off » désignait un ensemble de salles de théâtre à capacité réduite concentrées dans le secteur de *downtown* Manhattan, entre les quartiers d'East Village et de Greenwich Village. L'adjectif « Off » signalait une position alternative face à celle du théâtre « In » — lequel disposait de budgets importants et se jouait dans les grandes salles du *Theater District*, situé dans *midtown* autour de Broadway Street. Contrairement aux grandes scènes privées, ces salles off-Broadway, gérées par des associations à but non lucratif, accueillaient des propositions

théâtrales d'avant-garde qui renouvelèrent le répertoire, avec une forte dimension expérimentale. Off-Broadway fut ainsi tout d'abord un marqueur géographique, car les salles ouvrirent à l'écart — mais pas très loin — des lumières de la célèbre « rue des théâtres », là où les loyers étaient moins chers. Ce fut aussi un marqueur politique, notamment à travers les prises de position des nouveaux artistes contre une vision trop marchande de l'activité théâtrale, celle perpétuée par les entrepreneurs du spectacle qui dominaient la scène new-yorkaise depuis le début du siècle. La dimension artistique fut également au centre des revendications : avec pour source d'inspiration les avant-gardes théâtrales européennes, l'objectif était de réinventer la scène d'outre-Atlantique grâce à de nouveaux langages urbains, portés par la singularité d'une ville ayant s'affirmant, à la mi-temps du xx^{e} siècle, comme la nouvelle métropole culturelle de l'Occident.

Toutefois, ce qui, au départ, était un phénomène à fort ancrage local, produit par un réseau d'acteurs et par une configuration urbaine spécifique afin de faire face aux enjeux économiques du théâtre américain, devint une nomenclature attractive, qualifiant de nombreuses manifestations théâtrales, bien loin du *Village*. En effet, l'idée d'un « théâtre Off » a été reprise dans des contextes urbains, politiques et artistiques variés tout au long de la deuxième moitié du xx^{e} siècle. Elle a d'abord accompagné l'apparition du phénomène des « théâtres régionaux » dans d'autres villes nord-américaines. Puis, une fois que certaines productions du Off américain eurent gagné en notoriété et commencé à voyager à l'étranger, le vocable fut repris en Europe pour dénommer les ramifications (*off-shoots*) de grands festivals de théâtre, dont Avignon est l'exemple le plus connu. À la fin du siècle, alors que l'effervescence du mythique Off newyorkais n'était plus qu'un lointain écho des *Sixties* et que le festival Off d'Avignon avait perdu le caractère contestataire de ses origines, de nouveaux circuits de théâtre alternatif apparurent en Amérique du Sud, recourant à l'autogestion pour faire face à l'austérité budgétaire — dans le contexte de politiques néolibérales, après la chute des dictatures militaires. Ce fut le cas de Buenos Aires, dont l'essor des salles Off-Corrientes entre les années 1980 et 2000 a permis aux artistes de survivre à la précarité économique et d'instituer un mode de production théâtrale indépendant. Le succès des œuvres créées fut tel que la capitale argentine, forte de son prolifique Off, est toujours aujourd'hui une référence internationale pour le théâtre.

Afin de retracer les cheminements transatlantiques du Off théâtral, nous analyserons trois usages de la notion à travers le temps. Tout d'abord, nous retracerons la naissance du circuit Off-Broadway à New York pendant la période d'après-guerre ainsi que l'apparition des salles Off-Off au cœur de la mouvance contre-culturelle américaine dans les années 1960. Nous examinerons ensuite les répercussions de cette nouvelle avant-garde théâtrale à l'international et notamment en Europe, avec le succès de compagnies comme le Living Theatre et la création du Festival Off d'Avignon en 1968. Puis, nous traverserons l'Atlantique à nouveau pour étudier l'émergence des circuits du théâtre Off au Sud de l'Amérique latine à partir des années 1980, fruits d'une inspiration new yorkaise et de dynamiques locales. C'est ainsi une cartographie complexe de l'Atlantique qui se dessine, dévoilant un subtil jeu d'échelles entre la dimension locale du phénomène Off (ancré au niveau d'une ville et très souvent d'un quartier) et sa diffusion internationale.

La naissance d'un circuit Off-Broadway à New York

Les premières salles Off apparaissent à la fin des années 1940 hors du district théâtral connu sous le nom de Broadway Box, qui s'étend vers le Nord, de 40th Street à 54th Street, et, vers l'Ouest, de Sixth Avenue à la Eighth Avenue. Le Off-Broadway se veut alors une alternative à l'expansion de la logique marchande dans le monde du spectacle, qui interdit les propositions plus risquées ou expérimentales. Loin d'être un

phénomène éphémère, les salles Off deviennent un circuit théâtral en soi. Ce phénomène se déploie en deux temps. Dans les années 1950, un premier réseau de salles se développe après le succès de la pièce *Summer and Smoke* de Tennessee Williams, mise en scène par le Panaméen José Quintero au théâtre Cercle in the Square (1951). Mais la popularité croissante des salles Off ainsi que leur insertion dans cette même logique de marché qu'elles combattaient à l'origine créa des conflits d'intérêts à l'intérieur du circuit. Les années 1960 marquent le début d'un deuxième moment, caractérisé par l'apparition de nouveaux lieux qui revendiquent leur caractère *underground* ou contre-culturel, et constituent le « Off-Off Broadway ». Ces nouveaux espaces souhaitent inventer d'autres pratiques de création et de réception, qui défient les conceptions plus classiques du théâtre.

L'emplacement des premières salles montre comment le théâtre Off est, au départ, un phénomène ancré géographiquement à l'échelle du quartier. D'après Stuart W. Little, ce réseau est le résultat de la dynamique propre à Greenwich Village : dès les premières décennies du XX^{e} siècle s'est répandu dans ce quartier un « air général de révolte — littéraire, politique, sociale, théâtrale [1] » grâce aux petites salles et aux cafés, aux artistes qui y circulent et y habitent, aux communautés d'immigrants, notamment européens, qui s'y installent. Certaines associations indépendantes d'écrivains et d'artistes, qui se créent à partir des années 1920, comme The Washington Square Players, The Provincetown Players ou encore The Theatre Guild, ont leur siège à Greenwich Village, ainsi que des salles comme The Neighborhood Playhouse située dans la Grand Street ou bien The Henry Street Settlement House dans le Lower East Side, précurseuses du futur circuit Off.

L'influence des flux migratoires dans la configuration du quartier est importante, celui-ci étant devenu un des lieux d'implantation des immigrants européens, notamment pendant la période de l'entre-deux-guerres, ainsi qu'un centre de socialisation des artistes *latinos* implantés à New York. Le réseau des émigrés juifs a joué un rôle important dans la socialisation des nouveaux artistes, ainsi que dans le développement d'un regard politique sur la pratique artistique. Julian Beck et Judith Malina, fondateurs de la compagnie du Living Theatre, l'une des plus renommées parmi toutes celles issues du Off new-yorkais, se sont rencontrés dans ces cercles. L'arrivée au pouvoir du nazisme en Allemagne et les tensions qui secouent le champ intellectuel dans le vieux continent ont contribué ainsi à la confluence d'intellectuels et artistes en provenance d'Europe qui se sont installés à New York. Malina, par exemple, fut élève du metteur en scène allemand Erwin Piscator, arrivé en 1933 aux États-Unis, qui avait fui le nazisme et apporté avec lui ses idées et sa pratique d'un « théâtre prolétarien », un théâtre explicitement politique conçu comme un outil de prise de conscience et de révolution culturelle pour et par les prolétariens. C'est Piscator qui donna l'idée aux futurs créateurs du Living Theater de quitter Broadway.

Le Circle in the Square (ouvert en 1951 au 5 Sheridan Square), le Cherry Lane Theatre (situé au 38 Commerce Street entre Barrow et Bedford Streets) ou bien le Phoenix Theatre (inauguré en 1953 dans les locaux de l'ancien Yiddish Art Theater, au croisement de 12th Street et Second Avenue) sont les lieux pionniers du circuit. Non loin, le Living Theatre Studio s'est installé au 530 Sixth Avenue, ainsi que les premiers *workshops* de Joseph Papp (futur directeur du festival Shakespeare in the Park, qui deviendra célèbre des années plus tard). Les centres de socialisation et de rencontre à proximité des théâtres contribuent également à irriguer ce circuit. Près du Cherry Lane, par exemple, le San Remo Café, siège des poètes *beatniks*, fut le lieu de rencontre entre Judith Malina, Julian Beck et Allen Ginsberg.



Julian Beck à la porte du Cherry Lane Theatre

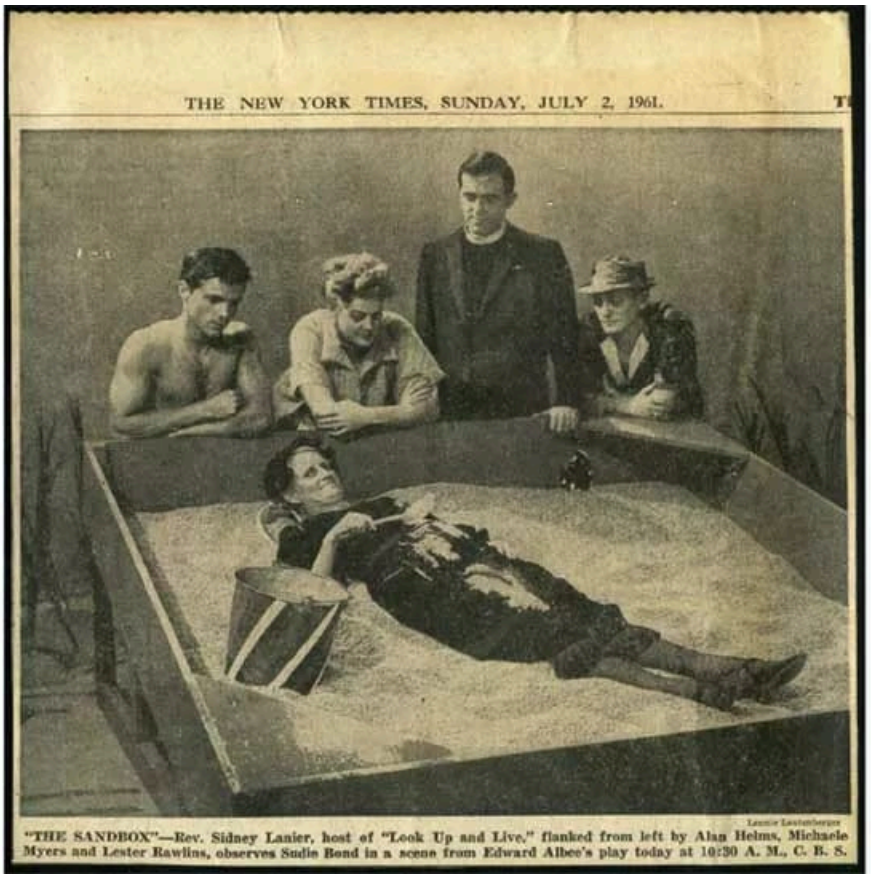
Source : Courtesy The Living Theatre Archive at the Beinecke Rare Book Library at Yale University

Le Cherry Lane Theatre est un lieu emblématique de ce nouveau circuit. D'abord par son histoire : c'est un ancien grenier construit en 1817, reconverti en entrepôt de tabac, puis investi par le groupe d'écrivains et d'artistes *The Provincetown Players*, qui le réaménage en théâtre en 1924. C'est donc un lieu qui n'était pas voué à l'art lors de sa construction. Cette dynamique deviendra une caractéristique du Off. Le Cherry Lane Theatre est également emblématique par sa programmation. Dès le début il a été associé aux recherches expérimentales de l'art dramatique. Pendant ses premières années, le théâtre programma plusieurs auteurs européens comme Luigi Pirandello (*Henry IV* en 1947), Samuel Beckett (*Fin de partie* en 1957), Jean Anouilh (*Le Bal des voleurs* en 1955) ou plus tard des pièces du jeune espagnol Fernando Arrabal, fondateur en France du mouvement actionniste « Panique » (*Pique-nique en campagne* en 1962). Il accueillit aussi les premières pièces du *Living Theatre* (*The Thirteenth God* en 1948, *The Heroes* en 1952, *Ubu roi* en 1952) ainsi que d'autres artistes américains d'avant-garde tels John Cage (*Music of Changes* en 1952), Sean O'Casey (*Purple Dust* en 1956), Edward Albee (*The American Dream* en 1961, *The Sanbox* en 1962…) ou encore Sam Shepard (*Up to Thursday* en 1965). Enfin, il était fréquenté par la bohème artistique du Greenwich Village de l'époque (des musiciens comme Bob Dylan ou Pete Seeger se sont produits au Cherry Lane pendant ces années avant de devenir célèbres).



Affiche du *Endgame* (Fin de partie) de S. Beckett en 1957

Source : Cherry Lane Theatre


THE NEW YORK TIMES, SUNDAY, JULY 2, 1961.

"THE SANDBOX"—Rev. Sidney Lanier, host of "Look Up and Live," flanked from left by Alan Helms, Michaele Myers and Lester Rawlins, observes Sudie Bond in a scene from Edward Albee's play today at 10:30 A. M., C. B. S.

Article du *New York Times* sur *The Sanbox* d'Edward Albee (1961)

Source : Cherry Lane Theatre



Sam Shepard, Harvey Keitel et Joyce Aaron devant le Cherry Lane en 1965

Source : Cherry Lane Theatre

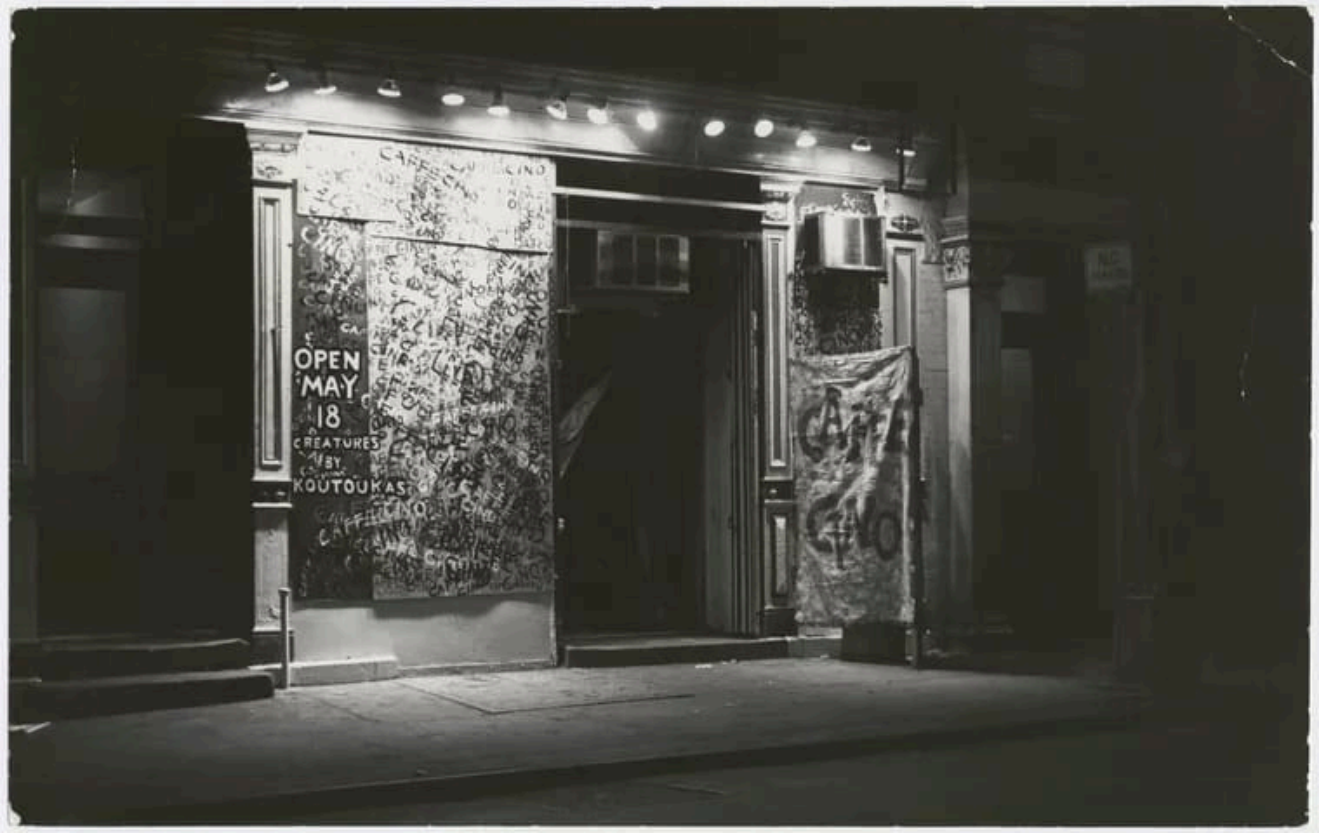
Cette liste non exhaustive est le signe d'une programmation qui à la fois promeut de nouveaux artistes locaux et sert de passerelle artistique entre l'Europe et les États-Unis. D'une manière plus générale, le Off est un lieu d'accueil pour de jeunes écrivains nord-américains comme Edward Albee, Jack Richardson, Jack Gelber ou Sam Shepard. D'autre part, il permet la découverte outre-Atlantique des auteurs européens de l'après-guerre comme Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Jean Genet, entre autres. Le Off-Broadway fut ainsi, dans les années 1950 et 1960, le principal centre des échanges et du foisonnement des tendances théâtrales d'avant-garde entre les États-Unis et l'Europe. Non seulement les grandes œuvres du théâtre européen de l'après-guerre ont pu être diffusées en Amérique du Nord, mais les jeunes artistes new-yorkais se les sont appropriées pour façonner à leur tour des pratiques théâtrales alternatives, qui feront plus tard le voyage inverse.

Toutefois, l'emplacement géographique et la programmation ne suffisent pas à définir le caractère « Off » des salles : leur *indéfinition* légale a été aussi déterminante. Du fait de leur caractère non conventionnel, ces théâtres étaient confrontés à des problèmes récurrents avec les pouvoirs publics, que cela soit pour obtenir des licences d'exploitation ou pour échapper aux contrôles de police (qui aboutissaient souvent à la fermeture des locaux). En outre, les salles Off se heurtèrent à plusieurs reprises au syndicat des artistes du spectacle, l'Actors' Equity Association (AEA). En effet, la taille réduite des salles, les budgets restreints des productions ainsi que le caractère expérimental des pièces empêchait de respecter les conventions salariales établies par le syndicat, pensées pour les grosses productions de Broadway. À partir de 1959, une association parallèle est créée à l'initiative de plusieurs groupes de théâtre Off, afin de négocier des conditions salariales adaptées aux productions indépendantes. C'est la naissance de la Ligue of Off-Broadway Theatres (OBLT), qui officialise du même coup le terme « Off ». Sont désormais considérées comme « Off » les salles comprenant moins de 299 sièges (un nombre qui sera porté à 499 en 1974).

Le Off-Off Broadway et ses répercussions dans les *Sixties*

Entre 1959 et 1963, le Off-Broadway vit une période d'expansion et devient un territoire et un concept reconnus par la critique théâtrale, influençant même les grosses productions de Broadway. Cette période d'expansion est favorisée par un contexte économique doublement favorable : d'une part, les théâtres sont souvent dirigés par des associations à but non lucratif et de ce fait, exonérés d'impôts ; d'autre part, l'attribution de fonds publics et de bourses contribue à la construction de salles modernes hors Broadway ainsi qu'au rayonnement des artistes. Ces fonds se tarissent toutefois à la fin de la décennie, provoquant une réorientation des théâtres vers des spectacles plus rentables. C'est alors qu'apparaît un nouveau circuit, le Off-Off Broadway, qui dénonce la commercialisation du théâtre Off et l'épuisement de sa créativité.

Même si elle suit une dynamique semblable à celle qui a permis l'émergence du Off, l'apparition du Off-Off pendant les années 1960 est un phénomène à part entière, qui accompagne la mouvance contre-culturelle propre aux *Sixties*. Les spectacles programmés dans le Off-Off défient les conventions théâtrales et remettent en question les caractéristiques des lieux de représentation. À la frontière de la salle et du café, de l'atelier d'expérimentation artistique et de la boîte de nuit, une série de nouvelles scènes voient le jour, accueillant les artistes les plus expérimentaux, mêlant pour la plupart les disciplines. Le Caffe Cino, ouvert par Joe Cino en 1958 au 31 Cornelia Street, est le lieu pionnier du Off-Off : c'est un café, avec une petite scène improvisée, qui devient le théâtre de performances non conventionnelles ainsi qu'un des premiers lieux de socialisation gay à New York.



Extérieur du Caffe Cino en 1965

Source : NYPL - James Gossage Collection at the Billy Rose Theatre Division



Intérieur du Caffé Cino

Source : Ben Martin Caffe Cino Photos

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=wKS3f5zxdys

Documentaire sur le Caffe Cino

Source : YouTube

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=fbhmed817w8

Conférence de Robert Patrick sur le Caffe Cino

Source : YouTube

L'emblématique La MaMa Experimental Theatre Club (ouvert en 1961, d'abord situé dans une cave du East 9th Street, puis transféré au 82 de la Second Avenue, avant de déménager encore au 74A de la East 4th Street), est issu de cette dynamique. Dirigé par l'afro-américaine Ellen Stewart, il donne la part belle aux minorités ethniques et favorise les échanges internationaux en accueillant de nombreuses troupes étrangères (notamment les premières représentations aux États-Unis de l'Anglais Peter Brook, du Polonais Tadeusz Kantor, du Roumain Andrei Serban ou du Japonais Kazuo Ōno ou Ohno, mythique danseur de buto). Le Theatre Genesis (ouvert en 1964 dans l'historique église St Mark's) et le Judson Poets' Theatre (inauguré en 1961 dans la Judson Memorial Church, lieu emblématique de l'activisme gay) participent

également à la genèse du Off-Off. Au début des années 1970, la création de la Off-Off Broadway Alliance (OOBA) officialise ce nouveau circuit (retenant une fois encore le critère de la capacité d'accueil pour définir les salles, avec un plafond fixé à 99 sièges).



La MaMa "Hurrah for the Bridge" (1963)

Source : La MaMa Archive Ellen Stewart Private Collection



La MaMa au 82 2nd Avenue. Flyer « Happening At The Cafe » (1964)

Source : La MaMa Archive Ellen Stewart Private Collection



Public du Café La MaMa au 122 2nd Avenue en 1966

Source : NYPL—James Gossage Collection at Billy Rose Theatre Division



Their Hearts Belong to La Mama

By JOSH GREENFELD

THE theater is an ensemble effort which ultimately depends upon a singularly strong and uncommonly resolute individual. Ideally it is the driven playwright, often it is the charismatic director or the star actor, but usually it is the prosaic producer, someone who somehow manages to see that bills get paid, that shows can go on. And the producer survives, theatrical tradition holds, only because beneath his rough, crusty exterior beats a heart of Carborundum.

But Ellen Stewart, the most active producer in New York City, the most active theater center in America, could not be farther from the stereotype. "I have never seen anyone," says a veteran observer of the New York theater scene, "so incredibly naive and as abysmally uninformed of theatrical realities as Ellen."

Yet, as the mama — or perhaps midwife—of La Mama ETC (Experimental Theater Club), a coffeehouse theater that epitomizes the Off Off Broadway movement, Miss Stewart, a slender, intense Negro, has presided over the birth of more than 200 plays by more than 100 playwrights in a six-year period—figures that even a David Merrick may wiggle his mustache at in awe.

Recently, she has returned to New York from Europe after supervising the start of her theater's repertory company summer tour there. Usually, she is busy producing a new American play every two weeks, setting up programs of new Spanish plays

JOSH GREENFELD, freelance critic and author of an Off Broadway play ["Clandestine on the Morning Line"], is at work on a novel.

FOUNDER—Ellen Stewart presides at a meeting of La Mama ETC [Experimental Theater Club], her way Off Off Broadway theater for untried playwrights, players and directors.

PLAYS — Miss Stewart selects all plays shown at La Mama; they must, as she puts it, "beep" to her. On facing page, two that beeped: Rochelle Owens's play [top] about a man who falls in love with a pig and is murdered by his townsfolk, and Tom Eyen's story of seduction, presented in the form of a basketball game.

Article dans le *New York Times Magazine* sur La MaMa ETC en 1967

Source : La MaMa Archive Ellen Stewart Private Collection

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=QAvhhdOoFqs

Court-métrage sur l'histoire de La MaMa ETC

Source : YouTube

Les lieux du Off-Off se multiplient rapidement dans les années 1960 : églises, garages, lofts, cafés, centres sociaux, casernes de pompiers, appartements privés, chambres d'hôtels, parfois aussi dans la rue. L'investissement de ces espaces non conventionnels (lié à la précarité des productions, mais aussi à une quête de renouvellement esthétique) et l'ouverture d'une zone grise entre théâtre amateur et professionnel sont les principales caractéristiques de cette nouvelle conception du « Off ».

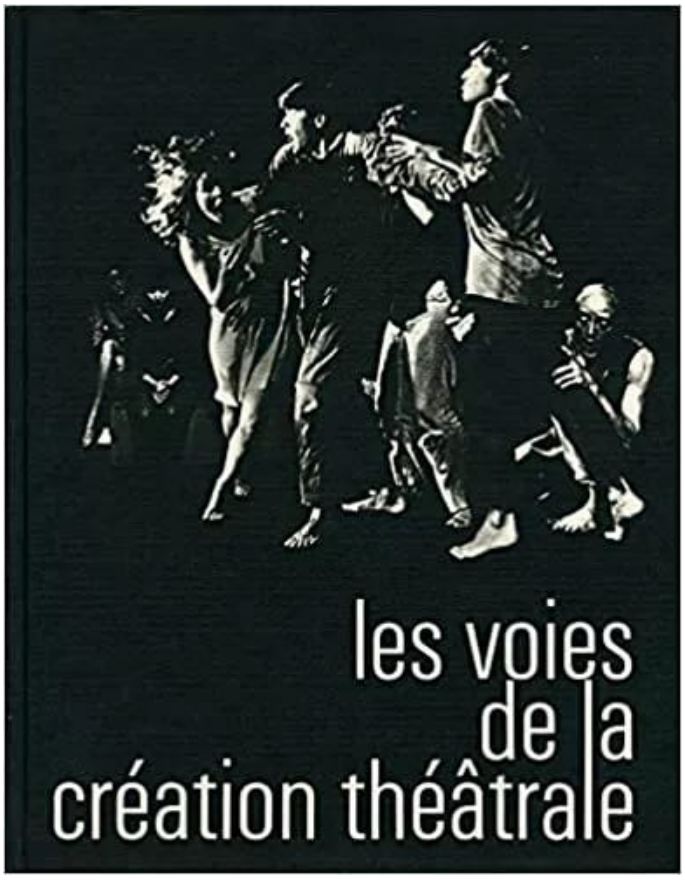
Ce sous-circuit, spontané et éphémère, est un territoire fertile pour le renouvellement du théâtre américain — non seulement à New York, mais aussi dans d'autres grandes villes du pays, où l'essor de la contre-culture nourrit un positionnement « anti-Broadway ».

Par ailleurs, l'idée du Off commence à circuler au-delà des frontières des États-Unis. En Europe, la présence du Living Theatre, les tournées organisées par La MaMa ETC, la diffusion des pièces de l'Open Theater et la fascination suscitée par les happenings essaiment la notion.



Ellen Stewart et Jean-Claude Van Itallie dans un workshop à l'American Center à Paris, dans le cadre de la tournée de « America Hurrah (Motel) »

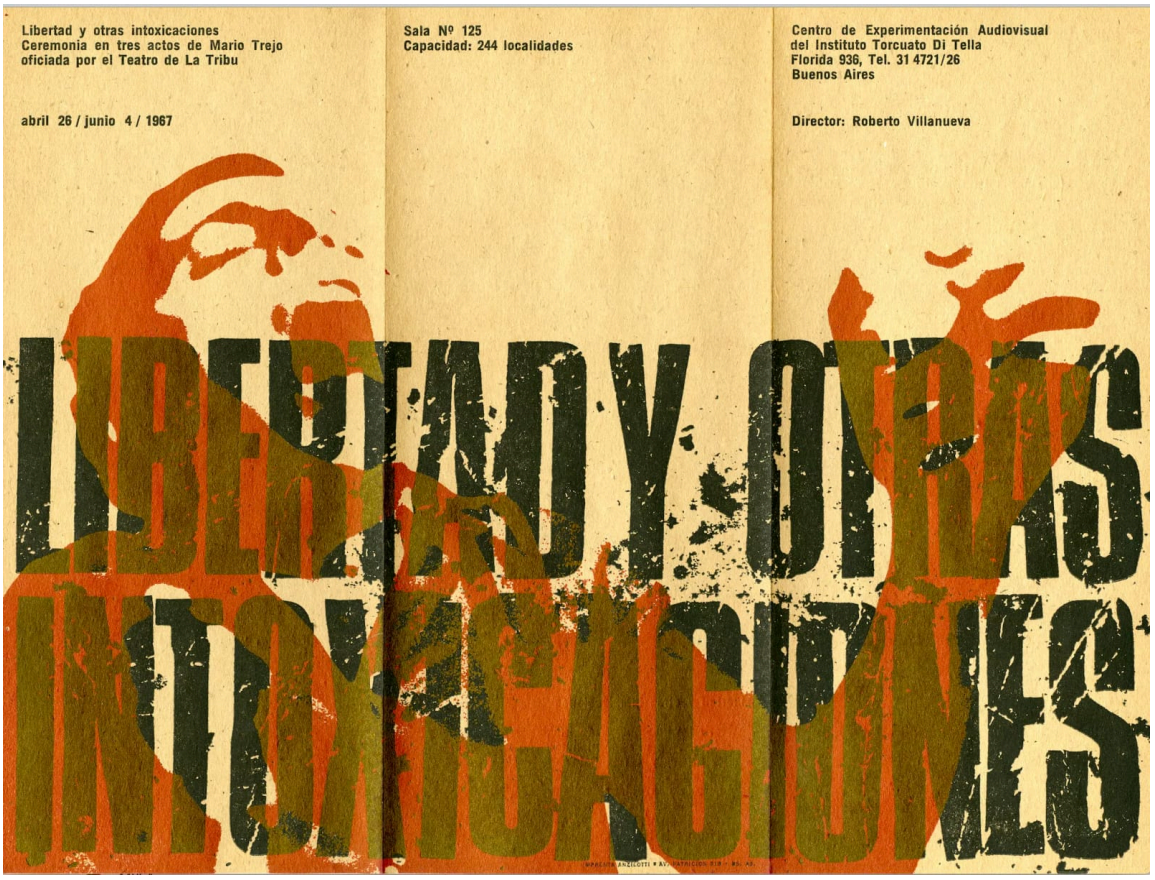
Source : La MaMa Archive Ellen Stewart Private Collection



Premier numéro de « *Les voies de la création théâtrale* » (CNRS) en 1970, consacré aux nouvelles avant-gardes

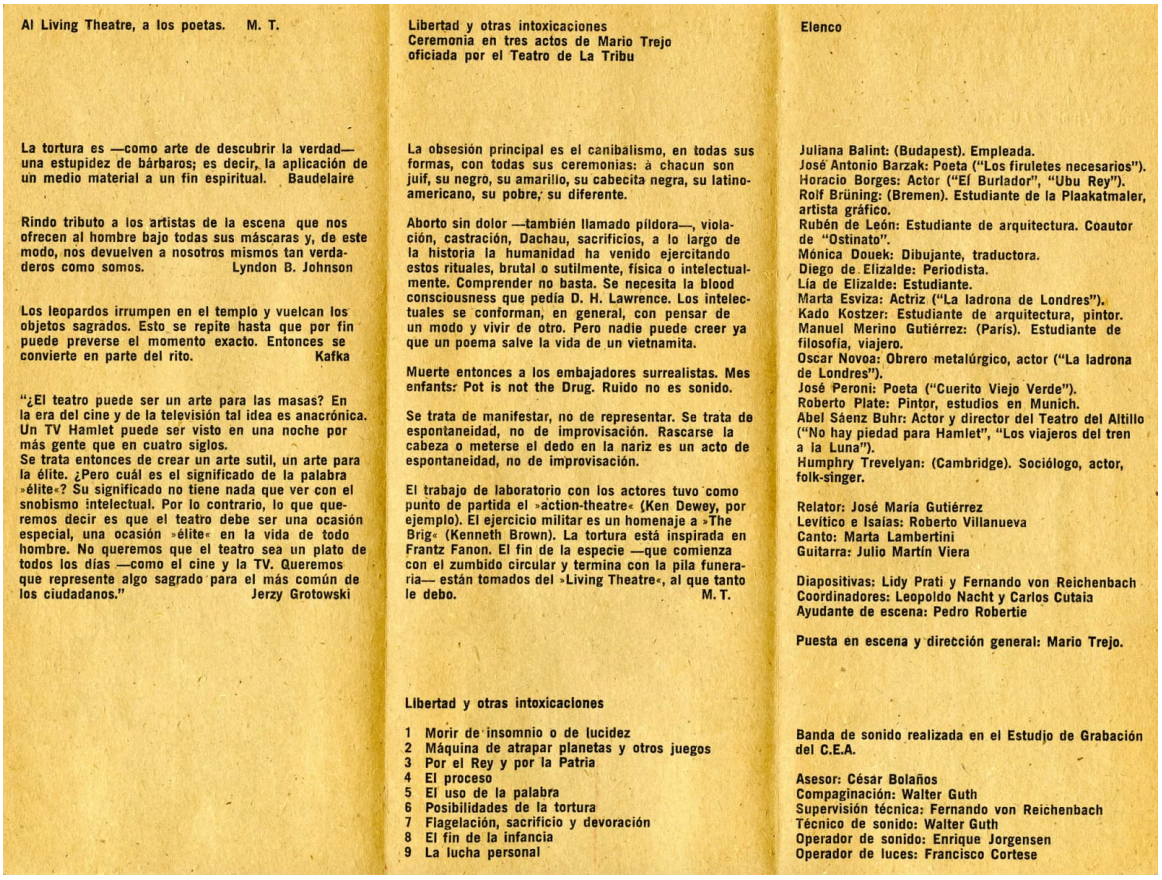
Source : Bibliothèque Nationale de France

En Amérique latine, le Off-Off-Broadway rencontre aussi des admirateurs. Les jeunes artistes s'y réfèrent pour affirmer une position en rupture avec les traditions théâtrales locales, et promouvoir un théâtre plus réaliste, narratif et textuel. C'est le cas notamment entre 1964 et 1969 au Centre d'Expérimentation Audiovisuelle de l'Institut Di Tella de Buenos Aires. Inspiré tant par le Living Theatre que par les travaux du Polonais Jerzy Grotowskyl, ce théâtre est associé par la critique culturelle de l'époque à l'avant-garde new-yorkaise, ce qui, en pleine guerre froide, est considéré par certains artistes engagés comme un exemple de plus de la colonisation culturelle nord-américaine. Dans un article publié par la revue *Primera Plana* en 1968, un journaliste avance cependant : « Cela devait se produire, malgré les rejets, les avertissements et les autocensures : l'avant-garde théâtrale, qui vient surtout du Off-Off-Broadway nord-américain et de Londres, est arrivée à Buenos Aires pour y rester ».



Programme de main de *Libertad y otras intoxicaciones* de Mario Trejo

Source : Archive de l'Instituto Di Tella de Buenos Aires, Bibliothèque de la Université Di Tella



Al Living Theatre, a los poetas. M. T.

La tortura es —como arte de descubrir la verdad— una estupidez de bárbaros; es decir, la aplicación de un medio material a un fin espiritual. Baudelaire

Rindo tributo a los artistas de la escena que nos ofrecen al hombre bajo todas sus máscaras y, de este modo, nos devuelven a nosotros mismos tan verdaderos como somos. Lyndon B. Johnson

Los leopardos irrumpen en el templo y vuelcan los objetos sagrados. Esto se repite hasta que por fin puede preverse el momento exacto. Entonces se convierte en parte del rito. Kafka

"¿El teatro puede ser un arte para las masas? En la era del cine y de la televisión tal idea es anacrónica. Un TV Hamlet puede ser visto en una noche por más gente que en cuatro siglos.
Se trata entonces de crear un arte sutil, un arte para la élite. ¿Pero cuál es el significado de la palabra »élite«? Su significado no tiene nada que ver con el snobismo intelectual. Por lo contrario, lo que queremos decir es que el teatro debe ser una ocasión especial, una ocasión »élite« en la vida de todo hombre. No queremos que el teatro sea un plato de todos los días —como el cine y la TV. Queremos que represente algo sagrado para el más común de los ciudadanos." Jerzy Grotowski

Libertad y otras intoxicaciones
Ceremonia en tres actos de Mario Trejo
oficiada por el Teatro de La Tribu

La obsesión principal es el canibalismo, en todas sus formas, con todas sus ceremonias: à chacun son juif, su negro, su amarillo, su cabecita negra, su latinoamericano, su pobre, su diferente.

Aborto sin dolor —también llamado píldora—, violación, castración, Dachau, sacrificios, a lo largo de la historia la humanidad ha venido ejercitando estos rituales, brutal o sutilmente, física o intelectualmente. Comprender no basta. Se necesita la blood consciousness que pedía D. H. Lawrence. Los intelectuales se conforman, en general, con pensar de un modo y vivir de otro. Pero nadie puede creer ya que un poema salve la vida de un vietnamita.

Muerte entonces a los embajadores surrealistas. Mes enfants: Pot is not the Drug. Ruido no es sonido.

Se trata de manifestar, no de representar. Se trata de espontaneidad, no de improvisación. Rascarse la cabeza o meterse el dedo en la nariz es un acto de espontaneidad, no de improvisación.

El trabajo de laboratorio con los actores tuvo como punto de partida el »action-theatre« (Ken Dewey, por ejemplo). El ejercicio militar es un homenaje a »The Brig« (Kenneth Brown). La tortura está inspirada en Frantz Fanon. El fin de la especie —que comienza con el zumbido circular y termina con la pila funeraria— están tomados del »Living Theatre«, al que tanto le debo. M. T.

Libertad y otras intoxicaciones

1 Morir de insomnio o de lucidez
2 Máquina de atrapar planetas y otros juegos
3 Por el Rey y por la Patria
4 El proceso
5 El uso de la palabra
6 Posibilidades de la tortura
7 Flagelación, sacrificio y devoración
8 El fin de la infancia
9 La lucha personal

Elenco

Juliana Balint: (Budapest). Empleada.
José Antonio Barzak: Poeta ("Los firuletes necesarios").
Horacio Borges: Actor ("El Burlador", "Ubu Rey").
Rolf Brüning: (Bremen). Estudiante de la Plaakatmaler, artista gráfico.
Rubén de León: Estudiante de arquitectura. Coautor de "Ostinato".
Mónica Douek: Dibujante, traductora.
Diego de Elizalde: Periodista.
Lía de Elizalde: Estudiante.
Marta Esviza: Actriz ("La ladrona de Londres").
Kado Kostzer: Estudiante de arquitectura, pintor.
Manuel Merino Gutiérrez: (París). Estudiante de filosofía, viajero.
Oscar Novoa: Obrero metalúrgico, actor ("La ladrona de Londres").
José Peroni: Poeta ("Cuerito Viejo Verde").
Roberto Plate: Pintor, estudios en Munich.
Abel Sáenz Buhr: Actor y director del Teatro del Altillo ("No hay piedad para Hamlet", "Los viajeros del tren a la Luna").
Humphry Trevelyan: (Cambridge). Sociólogo, actor, folk-singer.

Relator: José María Gutiérrez
Levítico e Isaías: Roberto Villanueva
Canto: Marta Lambertini
Guitarra: Julio Martín Viera

Diapositivas: Lidy Prati y Fernando von Reichenbach
Coordinadores: Leopoldo Nacht y Carlos Cutaia
Ayudante de escena: Pedro Robertie

Puesta en escena y dirección general: Mario Trejo.

Banda de sonido realizada en el Estudio de Grabación del C.E.A.

Asesor: César Bolaños
Compaginación: Walter Guth
Supervisión técnica: Fernando von Reichenbach
Técnico de sonido: Walter Guth
Operador de sonido: Enrique Jorgensen
Operador de luces: Francisco Cortese

Programme de main de *Libertad y otras intoxicaciones* de Mario Trejo

Source : Archive de l'Instituto Di Tella de Buenos Aires, Bibliothèque de la Université Di Tella

off-off-Broadway es a la vez su ruina y su bendición. Casi todos trabajan por nada; en algunos lugares como el Caffe Cino y el Judson se efectúan colectas después de cada actuación, pitanza que se divide entre los autores. "En un período de dos años y medio hice veinte obras nuevas. *Off-off-Broadway* es el único lugar donde se puede experimentar", dice el actor Keoni O'Connor.

Gorilla Queen, que iguala a cualquier producción de Broadway en trajes, maquillaje e inventiva teatral, cuesta menos de 200 dólares en Judson; en Broadway hubiera sido mil veces más cara. De los grupos, sólo el Teatro Genesis, en St. Mark's, tiene una subvención de 180 mil dólares del Departamento Norteamericano de Salud, Educación y Bienestar. Ralph Cook, director del Teatro Genesis, dice: "Debemos otorgar subsidios a los teatros pequeños. Con 10 millones de dólares se podría mantener a cien teatros durante cinco años, y además se produciría una revolución teatral".

El director Jacques Levy quiere un teatro que sea "perpetuo y físico". Larry Kornfeld, imaginativo director del



Robert R. McElroy - Newsweek.

Ensayo de* Tom Paine *en La Mama.

Judson, dice: "Me doy cuenta de que lo que estoy haciendo es diferente, pero no me lo propuse. Mi teoría es que cuando se llega a un límite, es necesario elegir lo extremo. No razone. ¡Hágalo! ¡Hágalo!"

El OOB comenzó en 1958; fue cuando Joe Cino invitó al primer dramaturgo a su Caffe Cino, y transformó su establecimiento en un diminuto teatro de bolsillo. Cálido y comunicativo, Cino dio la bienvenida a obras de todo tipo, desde *Dames at Sea*, nostálgica cabalgata de las comedias musicales de la década del 30, hasta *The Madness of Lady Bright*, visión candente y comprensiva de un homosexual solitario. Cuando Cino se suicidó este mes, todo el *off-off-Broadway* se reunió en la iglesia Judson para rendirle homenaje, en un servicio religioso de teatro, música y danza, con muchas obras producidas por primera vez en el Caffe inventado por el muerto.

Aunque Cino fue el padre del movimiento, Ellen Stewart, una seductora negra, diseñadora de modelos, es con toda seguridad *La Mama*. En 1962, comenzó a producir obras teatrales en un sótano de East 9th Street, y desde entonces ha sido importunada por los vecinos, perseguida por la Municipalidad y el Departamento de Bomberos, acusada por la Asociación de Actores. Miss Stewart ha descubierto y alimentado a unos 130 dramaturgos noveles, hizo la primera producción de 175 obras nuevas, reestrenó muchas de ellas por toda Europa y ayudó a sus autores a publicarlas. Lo ha hecho con dedicación, brillantez promocional y carácter, casi sin dinero. Actualmente sólo está endeudada en varios miles de dólares. Para La Mama lo que cuenta es el dramaturgo: deja todo en sus manos.

Pero en Judson Memorial Church, una enorme estructura a la italiana, en Washington Square, hay un director: el reverendo Al Carmines (30 años). En cinco años y medio de vida, el Judson Poet's Theater ha puesto en escena unas setenta producciones deslumbradoramente variadas, desde *The Pelican*, de Strindberg, raramente representada, hasta *What Happened*, una encantadora pieza bailada sobre un texto de Gertrude Stein. Según Michael Smith, crítico teatral de *The Village Voice* y portavoz del OOB, "Judson ha producido, en su totalidad, lo mejor que se ha visto ahora en *off-off-Broadway*".

El centro más joven de OOB es St. Mark's Church-in-the-Bouwerie, una vieja iglesia del East Village, donde en 1964 el reverendo Michael Allen formó el Teatro Genesis: 37 obras nuevas de diecinueve dramaturgos en un pequeño teatro sin ventanas. Por momentos crudas, a menudo obsesionadas con el sexo y el excremento, como *Sand*, de Murray Mednick, las obras escandalizarían al feligrés común; pero no a los de St. Mark. Dice Cook, el director: "El dramaturgo tiene completa libertad para ofender o para disgustar a nuestros públicos; pero seguirán viniendo. Solamente por eso tenemos un renacimiento en el teatro".

El foco del OOB es el Open Theater, un taller dramático de cuatro años de antigüedad. Es un grupo informal de actores, directores (entre ellos Jacques Levy y el fundador Joseph Chaikin, una especie de Peter Brook norteamericano) y dramaturgos que se reúnen varias veces por semana en un viejo altillo con corrientes de aire del Greenwich Village, para crear un "diálogo de trabajo".

El grupo se ejercita con un impecable trabajo físico; por ejemplo: danza, calistenia, acrobacia y ejercicios vocales. Como explica Levy, "el teatro no es la vida real; son los actores representando algo". Lo que Levy quiere es que "el público experimente el fenómeno, se ría, que se escandalice y no que se identifique con él; y para poder hacerlo estoy dispuesto a romper las ataduras psicológicas". Según Levy, actores y dramaturgos deben dejarse llevar por la imaginación.

Eso es, exactamente, lo que ha sucedido, y cualquiera que se pregunte dónde están los nuevos dramaturgos norteamericanos sólo necesita dirigir la vista hacia *off-off-Broadway*. Está Leonard Melfi, personaje parecido a Behan, cuyo don para la comedia puede llevarlo, quiera o no, a ser el primer escritor OOB que aterrice en Broadway; su obra *The Jones Man* ha sido elegida para la próxima temporada. Lanford Wilson es un brillante dramaturgo cuya obra evocativa lírica *The Rimers of Eldritch*, fue presentada con éxito este año en *off-Broadway*. El intelectualizado Paul Foster estrenará una obra con música, *Tom Paine*, a la que todavía agrega escena tras escena para los artistas de La Mama.

El poeta Ronald Travel, nacido en Brooklyn, ha escrito once filma para Andy Warhol, además de farsas ultrajantes como *La vida de Juanita Castro* e *Indira Gandhi's Daring Device*, obra que recientemente le trajo problemas con el gobierno indio. El gran éxito de Jean-Claude van Itallie, *America Hurrah*, abrió todas las puertas al dramaturgo, nacido en Bruselas y educado en Harvard. Junto a otros en el Open Theatre, trabajaba actualmente en una dramatización musical del asesinato de Kennedy, que podrá resultar "una obra teatral, una ópera, o cualquier otra cosa".

Por acuerdo general de sus pares, el más osado y original de los dramaturgos OOB es Sam Shepard (23 años). Su meta es nada menos que "cambiar las áreas de realidad que el público trae al teatro". Sus personajes entran y salen de la palabra, del traje, del personaje. En los últimos diez minutos de *La turista*, los dos actores se gritan con toda la fuerza de sus pulmones, y exactamente al unísono, lo que hace muy difícil seguir el diálogo, por supuesto. Eso, según el director Jacques Levy no viene al caso; lo que él y Shepard buscan es un experimento empleando el discurso humano como sonido.

Shepard, un muchacho larguirucho con aspecto de *cowboy*, dice: "El teatro es anticuado. Nadie se arriesga. Hay algo realmente teatral en lo que hacen los grupos de *rock'n'roll*. Nada de lo que sucede actualmente en el teatro se acerca a ese bombardeo de todos los sentidos".

Shepard ha escrito cerca de 100 obras y unas doce fueron producidas *off-off-Broadway*. Actualmente se lo descubre y se lo atrae a lo que él llama "la corriente intelectual". Después que la crítica Elizabeth Hardwick aclamó a *La turista* en *The New York Review of Books* ("Con esta obra, la promesa de los altillos de *off-off-Broadway*, la dedicación y la independencia llegan a su logro más extraordinario"), el público estuvo preparado para comprender a sus verdugos y para pedirles mayores ultrajes. Actualmente Sam trabaja en una nueva obra llamada *The Marijuana Hoax*. "Todavía no sé de qué se trata; tiene algo que ver con la imposición al público de una existencia, aprisionada en el escenario, pero no tan explícito como eso."

Conducido por dramaturgos como Shepard e innovadores como Chaikin, el OOB comienza a filtrarse a través de la conciencia masiva. El Open Theatre es alentado por varios colegas para que forme una compañía residente, y por los productores para que acepte dinero y termine algunas obras en preparación. Chaikin dice: "Cientos de actores nos envían antecedentes y fotografías como si fuéramos una com-

Article de *Primera Plana*, 23 mai 1967, n°230

Source : Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina



pañía que busca elencos". Ellen Stewart hará una *tournée* con su *troupe* el mes que viene; será el tercer verano consecutivo, y llevará al OOB a Italia, Suecia, Dinamarca, Holanda, Inglaterra, Polonia, Yugoslavia, Rusia, y a los festivales de Dublin, Francfort y Edimburgo.

Paul Foster dice: "Hay una fraternidad de pequeños teatros en América y Europa". El OOB ya no es subterráneo; está en todas partes. No hay límites visibles. Como dice Rochelle Owens, "sería maravilloso que Broadway tuviera una inyección de energía". Pero lo más sano del movimiento es su aire de independencia. La actriz Jacque Lynn Coltone afirma: "Vamos a infiltrarnos en el teatro comercial tal cual somos". ◆

Copyright Newsweek, 1967

Cine

Historia de un ruido sin ninguna furia

Cuando Peter Sellers examinó las pruebas de sonido de su última comedia, *The Bobo*, torció la cara con desagrado. "No sirven —sentenció—. En mi archivo tengo todos los ruidos del mundo y se los cedo gratuitamente."

Acostumbrado a filmar con sonido directo, como la mayoría de los directores norteamericanos, Robert Parrish —el realizador—, aceptó. Se dejó llevar hasta la casa que Sellers alquila en Roma y descubrió, pasmado, un cósmico museo acumulado por su dueño durante veinte años.

La manía del actor llega al delirio: en interminables bobinas magnetofónicas ha registrado el canto de los pájaros, el hipo de un recién nacido, el gorgoteo del agua de un lavatorio, la pinchadura de un neumático, la pinchadura de dos neumáticos, la erupción de un volcán.

The Bobo, una comedia visual, melancólica, cuenta los tropiezos de un torero obsesionado por el canto. Sellers es el torero y pese a que su voz es tan desastrosa como su habilidad para la lidia, logra un contrato sujeto a una sola condición: seducir a una muchacha, famosa por acostarse sólo con multimillonarios y galanes vistosos.

Una escena clave del film sucede en un patio andaluz. Sobre un tablado lleno de geranios y claveles, una bailarina hace repiquetear sus tacones al compás de palmas, guitarras y castañuelas. El equipo de sonido no había podido captar con fidelidad el golpeteo. Peter Sellers se introdujo bajo el estrecho tablado con su grabador. Estuvo allí más de dos horas y debió ser retirado maltrecho y cubierto de polvo.

Pero no sólo el sonido es la pasión de Sellers. Su inventiva no conoce límites. Parrish (51 años) reconoce que *The Bobo*—le debe algunos diálogos de comicidad feroz. Es posible: el realizador nunca pareció dotado para la comedia. Tropezó fastidiosamente en *El estilo francés* (1962), donde narraba las peripecias de jovencitas norteamericanas en París, sedientas de un baño de cultura. Sólo en los films de acción directa exhibía sus nervios: *La llama purpúrea* (1955), su primera obra, insinuaba cierto talento al describir la caída de un bombardero en plena selva, *Saddle the Wind* (1958) y *The Wonderful Country* (1959) desmentían esa afirmación. *Casino Royale*, su último film, fue decepcionante. *Newsweek* opinó: "Es la persecución y el asesinato de James Bond representado por una turba de locos asilados". La frase parafraseaba el título de *Marat-Sade*, el oratorio de Peter Weiss. ◆

Manıático Sellers: Records.

Films

El dueño del equilibrio

He tenido veinte años. Nadie podrá convencerme de que eso es lo más bello de las edades. Paul Nizan.

Masculino-femenino — Tuvo que filmar *A bout de souffle* (Sin aliento, 1960), para comprender de una vez por todas que su destino era un salto en el vacío. Siete años después, Jean-Luc Godard sigue reiterando esa vocación: una docena de films— y el mismo número de vendavales críticos— no ha conseguido convencerlo de las ventajas de la formalidad.

A partir de *Une femme est une femme* (Una mujer es una mujer, 1961), su tercer largo metraje (que Claude Lelouch aprovecharía hasta el hartazgo, un lustro después, aunque se niegue a reconocer la paternidad), la crítica tomó ante Godard una pendularidad extrema: se lo odió o se lo amó sin matices intermedios, muchas veces sin intentar el conocimiento o la sospecha de sus claves. la aproximación a una aventura singular. Lo singular, en todo caso, que duerme en el fondo de cualquier contradicción: si se encuentra el lenguaje, lo contradictorio es el único puente para recuperar la respiración de la vida; si no se lo encuentra, la obra entera se sumerge en la irrisión, sus aciertos no alcanzan para salvarla del abismo de las falsificaciones.

Con esa espada pendiente sobre su cabeza, Godard ha entrado en su séptimo año de ganador. A veces cambia de postura para sorprender a los objetos. más que a los críticos, para extrañarles una relación inesperada, un juego de furor y piedad con el universo que su escepticismo no consigue escamotear. En esa persecución, cualquiera puede detectar las señales, el andamiaje de gestos que informan su poética: la necesidad de un lenguaje para enfrentar a la melancolía, los atributos de las cosas para impedir a sangre y fuego que ella lo devore todo.

Para comprender eso, ni siquiera es necesario revisar su filmografía: basta con acercarse a *Masculino-Femenino*, su último film estrenado en Buenos Aires, un lamento de amor pudorosamente disfrazado de "cinéma-verité", un réquiem anticipado para los que vendrán.

El punto de partida es el mismo que empleó para desarrollar *Une femme mariée* (Una mujer casada, 1964): la visión entomológica, el testimonio de la cámara sobre lo que cuenta el insecto, sin comentario. Sólo que acá, como lo pedía Macedonio Fernández, Godard elige trabajar "con toda la realidad", con las dicotomías que polarizan al hombre y con la dialéctica que lo libera, con los fantasmas y con los sólidos que interrumpen la libertad de la luz. Por el camino de este naturalismo exasperado, el film se deja tomar desde la primera secuencia: Paul (Jean-Pierre Léaud) entabla una conversación con Madeleine (Chantal Goya) de mesa a mesa de un café. No han terminado de intercambiar los primeros datos de sus vidas, cuando otra conversación que venía desarrollándose en una mesa vecina los desborda, reclama sin apremio la cámara para que atienda su trivialidad: cuando el hombre de la mesa vecina corta la discusión incorporándose, los dos planos se funden; la mujer que estaba con él lo sigue hasta la puerta del café, y allí lo mata.

El peligro no surge nunca de los datos conocidos por el espectador de una historia. sino del simple gesto que convierte a una piedra en instrumento para el sacrificio. Antes de *Masculino-Femenino*, ni el propio Godard lo había dicho de esa manera. Acaso por eso, ya no es necesario otro dato para inferir que el film es muchos films, que la trampa de valerse del inocente Maupas-

Masculino-Femenino: *De l'amour.*

PRIMERA PLANA - Página 68

23 de mayo de 1967 - Nº 230

Article de *Primera Plana*, 23 mai 1967, n°230

Source : Hémérothèque du Congrès de la Nation Argentine

Le Living Theatre, André Benedetto et le Festival Off à Avignon

Si le nouveau théâtre nord-américain des années 1950 s'inspire de l'avant-garde européenne de l'après-guerre pour se renouveler, les expériences du circuit Off-Off-Broadway à New York inspirent à leur tour toute une génération d'artistes européens. Le Living Theatre joue un rôle déterminant dans la circulation des pratiques théâtrales expérimentales. En 1964, la compagnie quitte New York et entame une existence nomade dans plusieurs villes européennes, se produisant en Italie, en Allemagne, en Suisse, en Belgique et en France. À New York, la situation était devenue difficile pour la compagnie, fortement endettée, suite à la fermeture de son théâtre de la Fourteenth Street en 1963.

La radicalisation des pièces et l'activisme politique du Living Theatre contre la guerre du Viêt Nam — *The Brig*, la pièce à l'affiche juste avant la fermeture du théâtre, dénonçait la violence militaire et mettait en cause l'armée américaine — sont désapprouvés par l'*establishment* nord-américain. Le départ en Europe de la troupe est ainsi largement motivé par des raisons politiques, mais il témoigne également de l'admiration de ces artistes new-yorkais envers la scène européenne. Antonin Artaud (dont la traduction américaine du *Théâtre et son double* était parue en 1958) était une référence majeure du Living Theatre, qui souhaitait, en traversant l'Atlantique, créer « un théâtre de la cruauté contemporain et postmoderne [2] ».

Entre résidences de création et tournées, les artistes du Living Theatre passent plus de quatre années sur le continent européen. On ne vient pas tant voir une troupe qu'une sorte de mythe ambulant, associé à la bohème new-yorkaise mais également au mode de vie communautaire des hippies, à la prise de drogue et aux libertés sexuelles. C'est aussi pour ces raisons que leur invitation au XXIIe Festival d'Avignon en 1968, à

l'initiative de son directeur, Jean Vilar, suscite des réticences. La compagnie a déjà tissé des liens avec la France : invitée pour la première fois en 1961 par Claude Planson au Théâtre des Nations, elle a présenté *The Brig* à l'Odéon en 1966, puis s'est produite à Caen, invitée par Jean-Louis Barrault, Bordeaux et Nanterre en 1967. *Paradise Now*, la nouvelle création du Living Theatre en coproduction avec le Festival d'Avignon, approfondit la méthode du « théâtre vivant », fondée sur l'improvisation, les dynamiques rituelles, le travail des corps et l'appel à la participation du public. Elle se présente comme « un travail d'espoir, de joie, que le spectateur-participant peut atteindre » dans un monde « postrévolutionnaire » [3].

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=8ef51VmIWf8

Paradise Now du Living Theatre (extraits)

Source : YouTube

L'esprit contestataire de la pièce rejoint celui du mai 68 français. Pendant la création de *Paradise Now* à Cefalu cette année-là, Julian Beck et Judith Malina se lient d'amitié avec l'artiste français Jean-Jacques Lebel. Le 15 mai 1968, ils se retrouvent à ses côtés à Paris, lors de l'occupation du Théâtre de l'Odéon. Pour les manifestants, l'Odéon était « le symbole de la culture institutionnalisée et bourgeoise, de l'industrie culturelle [4] ». Les fondateurs du Living Theatre se rendent directement de l'Odéon à Avignon pour les répétitions, où le climat est également tendu du fait de la mobilisation des étudiants et des syndicats ouvriers. Le 18 mai, des personnalités reconnues du monde du cinéma, dont Jean-Luc Godard, réclament (et obtiennent un jour plus tard) la clôture du Festival de Cannes. Le 20, André Benedetto, directeur du Théâtre des Carmes d'Avignon, approuve publiquement l'occupation de l'Odéon et se joint à la contestation nationale.

Jean Vilar décide de maintenir le Festival deux mois plus tard, mais seules deux compagnies sont programmées, celle de Maurice Béjart (alors basée à Bruxelles) et le Living Theatre, les compagnies françaises ayant été empêchées de répéter du fait des grèves et de l'occupation des théâtres. Le climat n'est pas des plus favorable : des manifestants arrivent à Avignon en taxant le festival de « supermarché de la culture », des assemblées s'organisent dans la rue, les CRS interviennent. Les artistes du Living Theatre ne sont pas épargnés : l'un des comédiens est notamment traduit en justice après une interpellation en maillot de bain dans la rue et la frange conservatrice de la population locale proteste contre leur présence. Mais ce qui fait surtout polémique, c'est l'interdiction de la pièce *La Paillasse aux seins nus, que* la compagnie du Chêne noir dirigée par Gérard Gelas, devait jouer à Villeneuve-lès-Avignon. Cette interdiction provoque une forte réaction contre la direction du festival des artistes locaux, des manifestants déjà présents à Avignon et des membres du Living Theatre. Benedetto ouvre les portes du Théâtre des Carmes aux protestataires et devient le creuset du projet d'un Festival « Off » à Avignon.

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=VU9sOPS1KjY

Occupation de l'Odéon, le 15 mai 1968

Source : YouTube

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4xJHW8xPRuQ

Manifestation au Festival d'Avignon en 1968

Source : YouTube

La tension montante entre les manifestants, la direction du Festival et les forces de l'ordre, entraîne l'annulation des représentations du Living Theatre, des manifestations devant les lieux de représentation, des polémiques dans la presse, jusqu'au départ définitif de la compagnie nord-américaine. Une lettre signée par Julian Beck en explique les raisons soulignant la mésentente avec l'organisation du Festival ainsi que leur refus au climat de violence qui règne dans la ville. Le bref passage des New-yorkais à Avignon laisse toutefois une trace : l'implantation de la notion « Off » sur le sol français, qui sera rapidement associé à l'activité théâtrale que Benedetto menait depuis quelques années au Théâtre des Carmes.

À l'origine, le Théâtre des Carmes avait été créé par sa compagnie dans le bâtiment d'une ancienne paroisse avignonnaise — on retrouve ici une des caractéristiques du Off, qui émerge le plus souvent dans des lieux désaffectés et reconvertis en salles de représentation. Bien qu'une première mise en scène, en 1964, ait été présentée dans le cadre du festival d'Avignon, des mésententes avec l'organisation et la publication d'un manifeste critique marquent une prise de distance en 1966. Selon Olivier Neveux, le théâtre de Benedetto s'inspire de Brecht tout en le radicalisant, et rejoint Marx dans la vision d'un nouveau théâtre « matérialiste, historique, dialectique ». Dans son manifeste, Benedetto « stigmatisait la fonction du théâtre telle qu'elle s'était généralisée dans l'après-guerre. Entreprise de domestication ou d'évitement de la question politique [5] », le théâtre de l'époque manquait à ses devoirs, il fallait donc lui opposer un théâtre « anti-conciliateur [6] ». L'activité du Théâtre des Carmes commence alors à se développer en marge du Festival, les pièces profitant de l'affluence des spectateurs dans la ville. Encore une fois, ce mécanisme correspond à la conception du Off : en dehors du « In » mais pas très loin. Après la présentation de *Statues* (1966), les années suivantes confirment cette orientation vers un théâtre contestataire, avec notamment les pièces *Napalm, essence solidifiée à l'aide de palmitate de sodium* (1967), première pièce française sur la guerre du Viêt Nam, et *Zone rouge. Feux interdits* (1968).

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne :
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3394177x.r=Zone%20rouge%2C%20feux%20interdits%20Andre%20Benedetto%20%281934-2009%29?rk=42918;4

Napalm, André Benedetto (1968)

Source : Gallica

Ainsi, bien qu'il y eût déjà une programmation « en dehors » du Festival d'Avignon depuis quelques années, ce n'est qu'après les événements du 1968 et le passage du Living Theatre à Avignon que le mot « Off » fut incorporé. Il a été employé pour la première fois l'été 1968, dans un article qui associe la démarche de Benedetto à celle des artistes du Off-Off-Broadway.

Le Festival Off se consolide les années suivantes comme un événement parallèle aux Festival officiel, désormais appelé « In ». Néanmoins, la programmation devient de plus en plus profuse et hétérogène, jusqu'à transformer complètement l'esprit d'origine. L'année 1982 marque un moment charnière du

Festival Off avec la création, sous l'initiative du comédien Alain Léonard, de l'association Avignon Public Off (APO) qui obtient l'aval des organisateurs du « In » et un regard bienveillant de la part du Ministère de la Culture, déjà sous l'administration de Jack Lang. Le Festival « Off » gagne en amplitude, avec plus de 1 500 spectacles programmés, contraignant les compagnies à payer le prix fort pour y jouer et trouver, dans le meilleur des cas, des acheteurs qui leur assurent des représentations pendant l'année. Le succès du Off avignonnais impose à son tour une nouvelle définition du mot : celui de l'événement « en marge » des — ou plutôt « parallèle » aux — grands festivals de théâtre qui se multiplient à partir des années 1980. Ce nouveau « système festivalier » [7] donne désormais le ton de la circulation théâtrale internationale. Ainsi, des festivals « Off » apparaissent un peu partout. Le Festival « Santiago Off », lié au Santiago A Mil, l'un des plus importants festivals latino-américains, est à ce titre exemplaire de la réappropriation latino-américaine de ce nouvel usage de la notion.

Le cas avignonnais montre bien les modifications de l'usage du vocable « Off » suite à son expédition outre-Atlantique : en France, la récupération se fait en référence explicite au Off-Broadway, représenté notamment par l'esprit contestataire et expérimental du Living Theatre pendant les années 1960. Or, dans ce transfert la notion a perdu sa dimension géographique, qui était l'une de ses principales caractéristiques à l'origine. Le Off Avignonnais se répand un peu partout dans la ville, d'autant plus qu'il est un événement saisonnier (presque 90% des lieux du Off avignonnais sont fermés pendant le reste de l'année). Par ailleurs, l'opposition au Off est de nature différente aux États-Unis et en France. Le « In » contre lequel le Off-Broadway s'est insurgé est le théâtre privé, qui conçoit le monde du spectacle suivant une logique marchande et capitaliste ; de l'autre côté de l'Atlantique, c'est le théâtre public qui est dénoncé pour avoir reconduit les codes de la culture bourgeoise et n'être pas parvenu à assurer sa mission de service public. Paradoxalement, le Off-Broadway recourt aux subventions publiques et au mécénat privé pour survivre, tandis que le Off français rentre progressivement dans une logique marchande de vente de spectacles.

Théâtre Off-Corrientes à Buenos Aires : une réappropriation latino-américaine

En 2011, un article paru dans le journal français *Le Monde* parlait de Buenos Aires comme d'une « ville-théâtre unique au monde [8] ». Cette scène « effervescente » est, pour la presse européenne, liée à l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes du théâtre indépendant se produisant dans un circuit alternatif, une « floraison qui a vu la capitale argentine, après la chute de la dictature en 1983, se couvrir de petites salles gagnées sur des appartements, des garages, des entrepôts ou des arrière-cours, et créées par les troupes sur leurs propres deniers [?] ».

Une grande partie de ces théâtres indépendants constitue aujourd'hui le circuit « Off-Corrientes », un réseau de salles situées hors de l'Avenue Corrientes où, depuis les premières années du XX^{e} siècle, sont implantées les grandes salles de théâtre privé.

Le Off argentin est né à la fin des années 1980 et se développe progressivement dans certains quartiers de la ville de Buenos Aires dans les années 1990 et 2000. Les échos du Off-Broadway, on l'a vu, s'étaient déjà fait entendre au sein de l'Institut Di Tella dans les années 1960, mais la succession des dictatures militaires (entre 1966 et 1973, puis entre 1976 et 1983) avait fortement limité le développement du théâtre expérimental argentin, contraignant de nombreux artistes à l'exil. Il faut attendre la fin du régime militaire pour voir refleurir l'activité culturelle et apparaître de nouveaux espaces. Ces lieux ne s'inspirent

directement ni du Off new-yorkais ni du théâtre expérimental de l'Institut Di Tella. Pour les nouveaux artistes ce sont là des échos d'une génération passée ; un chemin plus singulier est à inventer. Pourtant, il est possible d'identifier plusieurs similitudes entre ces diverses expériences.

Les prémices du circuit Off-Corrientes sont sans doute à trouver dans la *movida under*, inspirée de la *movida* espagnole. Cette appellation désigne la mouvance contre-culturelle qui s'est constituée dans un cercle d'une soixantaine de bars, pubs, discothèques et salles de théâtre, ouverts dans les quartiers centraux de Buenos Aires pendant la transition démocratique. Ces lieux sont la prolongation de l'activité culturelle « *souterraine* » (*under pour underground*) qui s'est développée pendant la dictature militaire, en dépit de la censure. Ils proposent une programmation hétérogène, incluant des spectacles théâtraux, des concerts rock et punk, des performances et des expositions, et attirent une jeunesse urbaine en quête de nouvelles formes de socialisation. Ce phénomène a une temporalité bien marquée : il commence en 1982 avec l'ouverture du Café Einstein et se clôt en 1989, quand ferment deux de ses lieux emblématiques, le Centro Parakultural et le Medio Mundo Varieté.

Épicentre de la *movida* et du théâtre *under*, le Centro Parakultural reste une référence pour les artistes du Off des années suivantes. Ouvert en 1986 dans une cave du quartier Montserrat, fermé par arrêté municipal en 1989, le Parakultural a été le vivier de nombreux artistes du théâtre alternatif des années 1980, dont Vivi Tellas, Walter « Batato » Barea, Humberto Tortonese et Alejandro Urdapilleta, le duo Los Melli ou encore le quartet féminin Las Gambas al Ajillo, qui associe dans des numéros parodiques la danse, la musique et le jeu théâtral. Comme se souvient son fondateur Omar Viola, la programmation reposait sur « des comédiens et comédiennes en révolte ouverte, aux antipodes du théâtre conventionnel de type testimonial ou psychologique. Nous essayions de rompre avec tout ça. Le fameux quatrième mur n'existait pas ; on travaillait avec le public [10] ». Le théâtre *under* utilisait l'humour et la parodie contre l'idée d'un théâtre « sérieux », donnait la priorité à la présence des comédiens plutôt qu'au texte, abolissait la séparation entre la salle et la scène. Ses propositions se situaient aux frontières des disciplines artistiques (théâtre, danse, musique, performance) et des genres (théâtre à texte, cirque, music-hall). À l'encontre des codes moraux hérités des années de dictature, déplaçant la tradition du théâtre engagé, il revendiquait une « politique festive » pour aborder les enjeux de la transition argentine vers la démocratie.

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=2UNrtFZNHPQ

> Arte y democracia : El Parakultural
>
> **Source :** YouTube

La constitution du circuit du théâtre Off à Buenos Aires est indissociable de ces premiers lieux *under* qui ont dû batailler pour ouvrir malgré les normes municipales en vigueur, puis pour instaurer de nouvelles formes de circulation artistique. À partir des années 1990, alors que l'effervescence *under* retombe, une multiplicité de lieux de théâtre ouvrent leurs portes, reprenant certaines des caractéristiques de la décennie précédente : des salles de taille réduite dans d'anciens bâtiments désaffectés, dans des quartiers péricentraux où les loyers sont moins chers, une programmation axée sur les nouveaux langages et le théâtre expérimental des nouvelles générations, enfin la création d'espaces mixtes (à la fois de spectacles, de création et de socialisation). Quelques salles-ateliers apparues pendant les années 1980 ouvrent la voie à cette nouvelle forme de production en dehors du circuit central. C'est le cas de *El Exéntrico de la 18*, ouvert en 1985 par la comédienne Cristina Banegas, du *Sportivo Teatral de Buenos Aires*, ouvert en 1986

par l'acteur et metteur en scène Ricardo Bartís, et du *Caliban*, ouvert en 1987 par un autre comédien et metteur en scène, icône du théâtre expérimental des années 1960, Norman Briski. Ces salles-ateliers deviennent une référence incontournable pour le nouveau théâtre indépendant. D'abord, elles jouissent de la réputation croissante des artistes qui les dirigent. Ensuite, en combinant salle de représentation et atelier de formation de comédiens, elles contribuent à la diffusion du « théâtre d'art » en dehors du circuit central, tout en offrant des espaces de socialisation à la nouvelle génération. Enfin, elles tissent une continuité subtile entre l'ancien modèle des salles indépendantes et les nouveaux lieux plus ouverts auxquels aspire le public des années post-dictature, tel le *Babilonia*, le *Callejón de los Deseos*, le *Camarín de las Musas*, ou *Timbre 4* dans les années 2000.

Un autre exemple paradigmatique est celui de la salle du théâtre de la Discothèque Babilonia à l'Abasto. Figure de proue du Off-Corrientes, le Bablionia ouvre en 1990 dans un ancien dépôt de bananes situé au 3360 de la rue Guardia Vieja, à quelques rues de l'ancien marché en gros du quartier *Abasto*, il combine discothèque, bar et salle de théâtre. Ses fondateurs prennent appui sur la nouvelle vague de création théâtrale, à laquelle le Parakultural a donné une visibilité, pour attirer un public jeune. L'offre artistique du *Babilonia* n'est cependant pas aussi improvisée que celle du *Parakultural*. Au contraire, elle résulte d'une programmation très sélective, qui associe des noms déjà consacrés du circuit indépendant (Eduardo "Tato" Pavlovsky, Laura Yusem, Ruben Schumacher, Javier Margulis) et des artistes émergents (Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Andrea Garrote, entre autres) ; du théâtre à texte, du théâtre d'objets et des performances.



Cámara Gesell, pièce de la troupe El Periférico de Objetos dans le théâtre Babilonia en 1994

Source : Courtesy Emilio Garcia Wehbi

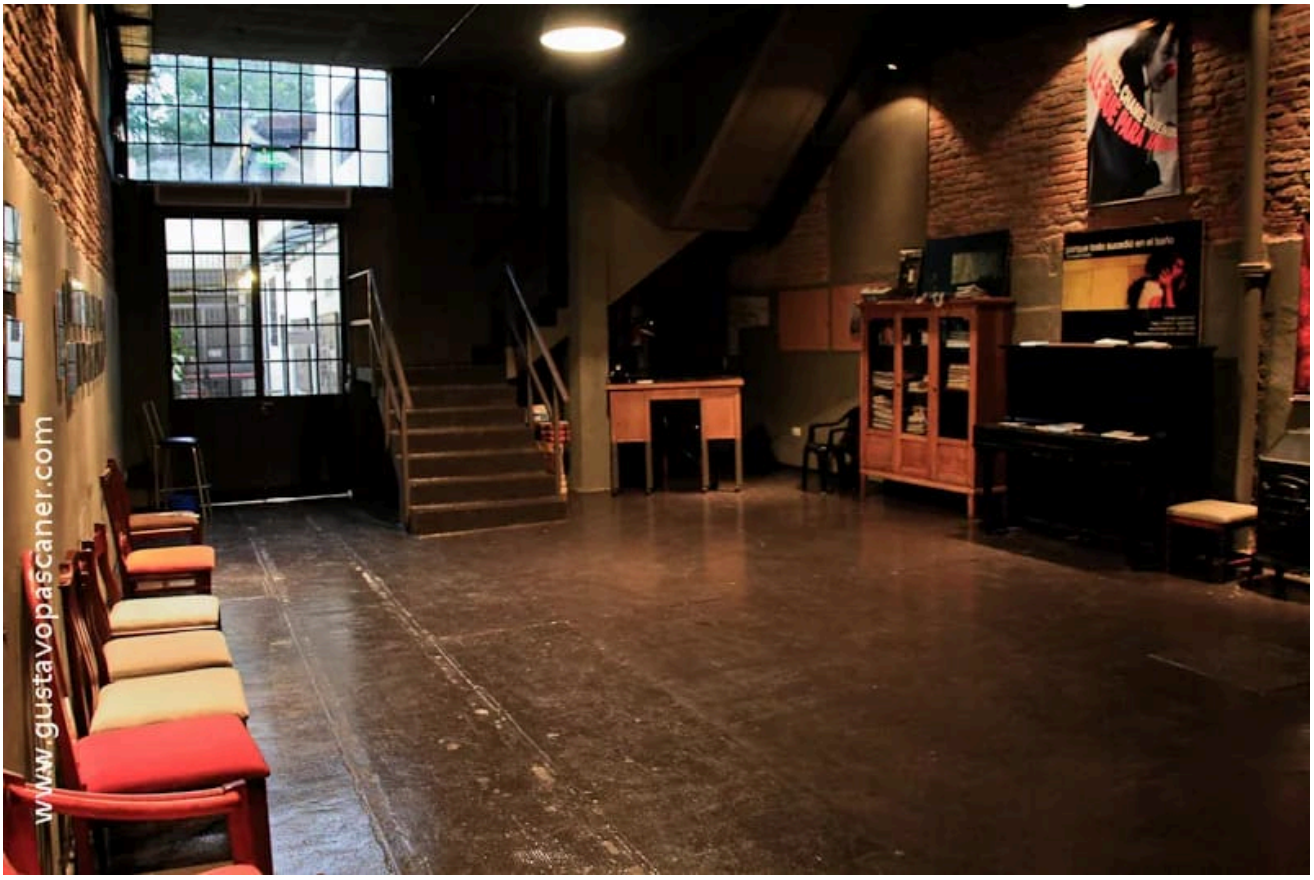
Succès public, économique et artistique, le Babilonia devient un modèle de gestion et de programmation théâtrale pour les jeunes générations et, en même temps, se consolide comme un lieu incontournable pour les programmateurs étrangers, ouvrant le nouveau théâtre argentin vers le circuit international. Cette réussite incite d'autres artistes à investir des espaces du quartier Abasto laissés à l'abandon suite à la fermeture du marché, des anciennes usines et ateliers d'artisans. L'ouverture de nombreuses petites salles à proximité du Babilonia, associée au réaménagement de l'ancien marché en centre commercial et à la rénovation du quartier, crée un nouveau pôle théâtral.

Le nombre de ces salles, désormais appelés « Off », ne cesse de croître jusque dans les années 2000, renouvelant complètement la géographie théâtrale de Buenos Aires. La concentration des salles dans des quartiers péricentraux comme l'Abasto, mais également à Villa Crespo ou San Telmo, étend l'activité théâtrale bien au-delà de l'Avenue Corrientes, l'historique rue des théâtres [11].



Le Sportivo Teatral à Buenos Aires (circuit Off-Corrientes)

Source : Courtesy Sportivo Teatral



Le Timbre 4 à Buenos Aires (circuit Off-Corrientes)

Source : Courtesy Timbre 4

Ainsi, en se répandant dans la ville et investissant des nouveaux quartiers, le Off-Corrientes normalise l'*under* et s'adapte progressivement au marché de la culture. A partir de la mise en vigueur de la Loi nationale du théâtre en 1997, puis de la création de l'Institut *Proteatro* par la ville de Buenos Aires en 1999, des aides publiques ainsi que des dégrèvements d'impôts sont instituées pour ces espaces indépendant qui, en contrepartie, s'engagent à régulariser leur gestion auprès de la municipalité. Par ailleurs, les artistes du Off commencent à être invités sur les grandes scènes du théâtre public local, ainsi que dans des festivals internationaux (le Festival de Cadiz en Espagne, le Kunsten Festival des Arts en Belgique ou le Festival d'Avignon en France dont la rétrospective du collectif Periférico de Objetos en 1999 a été un point charnière de la consécration du théâtre argentin à l'étranger). La réception étrangère du théâtre argentin issu du circuit Off souligne souvent le caractère « marginale » et « indépendante » des modalités de production, rallumant le mythe de l'alternative théâtrale qui avait inauguré le Off Newyorkais [12]. Les aides de l'État ne sont pas suffisantes toutefois pour financer les salles et la politique culturelle argentine, très dépendante de la volonté politique du gouvernement en place, n'aide pas à pérenniser un budget. Le théâtre indépendant subit ainsi une réduction brutale des aides publiques à partir de 2015, causant la fermeture de plusieurs salles et suscitant une forte mobilisation du secteur [13]. C'est cette instabilité qui conduit les artistes du Off à diversifier leurs projets et à rechercher des modalités d'autofinancement. Et c'est peut-être pour cette raison que le Off-Corrientes, aujourd'hui encore, en dépit de son hétérogénéité et de sa consécration internationale, préserve un certain esprit d'expérimentation artistique hérité de la vieille histoire de l'indépendance théâtrale. C'est aussi la preuve faite de la capacité du Off argentin à surmonter plusieurs crises économiques et des politiques néolibérales de gestion

culturelle qui fait de lui un modèle pour d'autres villes latino-américaines et européennes. À Madrid notamment, on assiste depuis 2009 à un essor de salles Off dans les quartiers de Lavapiés ou de Malasaña, suivant un processus similaire à celui de la capitale argentine des années auparavant [14].

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=NZpPI-oTVmA

Extrait du documentaire espagnol : *Teatro ¿Off?*

Source : YouTube

L'apparition du circuit Off-Corrientes à Buenos Aires présente de fortes similitudes d'un point de vue social et géographique avec celle du Off-new-yorkais, notamment : l'importance primordiale des lieux (soit par leur caractère « non conventionnel », soit par leur situation dans des quartiers périphériques et délaissés) ; la revendication d'une démarche artistique en opposition aux codes défendus par la tradition théâtrale ; l'accompagnement d'une mouvance contre-culturelle très active socialement et politiquement sur d'autres thématiques que le théâtre (l'activisme gay *portègne* par exemple, s'est renouvelé et a trouvé ancrage dans ces réseaux). De même que le Off-Broadway, le Off-Corrientes, loin d'être une mode passagère associée au retour des libertés individuelles dans l'après-dictature, est devenu un véritable circuit, inscrivant sa pratique dans le panorama théâtral préexistant et faisant office de pépinière artistique pour toute une génération. À l'égal de ce qu'ont dû affronter les artistes du Off nord-américain pendant les années 1960, ceux du Off argentin des années 1980 et 1990 ont vécu un rapport tendu avec les autorités, se traduisant par des fermetures de salles, des expulsions par la police, l'obligation de respecter des normes irréalistes pour des associations à faible budget. Paradoxalement, ces lieux alternatifs sont devenus des atouts pour la réputation culturelle des villes au moment de lancer des politiques de réaménagement urbain et ont même servi d'argument pour la spéculation foncière d'investisseurs privés une fois les quartiers de leur implantation engagés dans un processus de réhabilitation. Cela a été le cas pour East Village à New York et c'est le cas aujourd'hui des quartiers de Villa Crespo ou d'Almagro à Buenos Aires où se situe la zone de l'Abasto.

La notion de théâtre Off concentre ainsi en un seul mot trois dimensions : la dimension urbaine du phénomène théâtral, car il s'agit d'un réseau de petites salles alternatives à proximité les unes des autres, souvent à l'échelle d'un quartier ; la dimension politique de l'activité théâtrale, le désir d'indépendance étant une revendication des plus importantes portée par les acteurs du Off ; enfin la dimension esthétique, ce théâtre développant sa recherche autour de langages novateurs, hybrides ou délaissés par les grandes scènes privées et publiques. L'étude des transferts culturels transatlantiques montre que, loin d'être des phénomènes séparés, les différentes manifestations du théâtre Off se sont modelées à travers des échanges et des réappropriations de concepts et de pratiques dans des contextes différents. Cette perspective permet également d'identifier non pas tant les différences (ce qui distingue *a priori* le Off-Broadway du Festival Off à Avignon, par exemple) que les nombreuses convergences : des « passeurs » communs, c'est-à-dire des artistes ou des collectifs d'artistes qui ont tissé des liens d'un bord à l'autre de l'Atlantique ; des pratiques similaires pour faire face aux contraintes politiques et budgétaires nationales ; des stratégies semblables appliquées par les promoteurs culturels locaux afin de capitaliser sur la puissance d'un théâtre dissident une fois que celui-ci a obtenu un certain succès. Et l'histoire n'est pas finie… Des exemples récents montrent que le concept du théâtre Off est encore vivace et que, selon les contextes socio-

politiques, ce dernier peut devenir (version pessimiste) une « marque » promotionnelle sur le marché du théâtre, ou demeurer (version optimiste) une revendication politique et artistique face au marché et à l'institutionnalisation trop encadrée des politiques culturelles.

BIBLIOGRAPHIE

Thivat, Patricia-Laure. *Culture & émigration: le théâtre allemand en exil aux USA, 1933-1950*. Bordeaux, France: Art & primo, 2003.

Martin, Judith, and Jean-Louis Perrier. *Buenos Aires, génération théâtre indépendant (Entretiens avec Lola Arias, Ricardo Bartís, Beatriz Catani, Emilio Garcia Wehbi, Federico Leon, Mariano Pensotti, Rafael Spregelburd, Claudio Tolcachir, Daniel Veronese)*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2010.

Stone, Wendell C. *Caffe Cino: The Birthplace of off-off-Broadway*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

Tytell, John. *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*. New York: Grove Press, 1995.

Rosenthal, Cindy. *Ellen Stewart Presents: Fifty Years of La MaMa Experimental Theatre*. Michigan: University of Michigan Press, 2017.

Neveux, Olivier. “Le théâtre de ‘Peuple’ d’André Benedetto.” *Études théâtrales*, no. 40 (2018): 29–36.

McLeod, Kembrew. *The Downtown Pop Underground: New York City and the Literary Punks, Renegade Artists, DIY Filmmakers, Mad Playwrights, and Rock “n” Roll Glitter Queens Who Revolutionized Culture*. New York: Harry N. Abrams, 2018.

Neveux, Olivier. *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd’hui*. Paris: La Découverte, 2018.

Lucena, Daniela. “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80.” *Estudios Avanzados*, no. 18 (2012): 35–46.

Jouve, Émeline. *Avignon 1968 et le Living Theater. Mémoires d’une révolution*. Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2018.

Fleury, Laurent. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris: Armand Colin, 2013.

Dansilio, Florencia. “Éroder les limites de la représentation : scènes du politique dans le théâtre argentin de l’après-dictature.” *Revue Tumultes* 1, no. 42 (2014): 165–80.

Dansilio, Florencia. *Le théâtre argentin post-dictature (1983-2003): sociologie d’une révolution artistique*. Paris: l’Harmattan, 2020.

Martel, Frédéric. *Theater: sur le déclin du théâtre en Amérique (et comment il peut résister en France)*. Paris: La Découverte, 2006.

Little, Stuart W. *Off-Broadway: The Prophetic Theater*. New York: Coward, McCann & Geoghegan, Inc., 1972.

Leiter, Samuel L. *Ten Seasons. New York Theatre in the Seventies*. New York: Greenwood Press, 1986.

Brunsvick, Alain. “Avignon – Scènes d’avenir. Rapport d’évaluation, d’analyse et de propositions portant sur la partie off du festival d’Avignon.” Paris: Ministère de la culture et de la communication, 2005.

Bottoms, Stephen J. *Playing Underground: A Critical History of the 1960s off-off-Broadway Movement*. Michigan: University of Michigan Press, 2004.

Zeigler, Joseph Wesley. *Regional Theatre: The Revolutionary Stage*. University of Minnesota Press, 1995.

NOTES

1. Stuart W. Little, *Off-Broadway: The Prophetic Theater* (New York: Coward, McCann & Geoghegan, Inc, 1972), 29.
2. Mel Gordon, "Comment le Living Theatre a fait un contre-sens sur les théories d'Artaud et à réintroduit celles-ci en Europe," *Théâtre/Public* 190 (2008): 19.
3. Living Theatre, note d'intention de *Paradise Now,* fonds Puaux, Annexes I, Chronologie du XXIIe Festival, Archives de la Maison Jean Vilar, Bibliothèque Nationale de France (Avignon, France).

4 Émeline Jouve, *Avignon 1969 et le Living Theater. Mémoires d'une révolution* (Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2006), 19.

5 Olivier Neveux, "Le théâtre de 'Peuple' d'André Benedetto," *Études théâtrales* 40, no. 3 (2007): 29-36.

6 "Manifeste d'avril 1966," *Travail théâtral* 5 (octobre-décembre 1971): 29.

7 Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui* (Paris: La Découverte, 2013), 25.

8 Fabienne Darge, "Les tréteaux de Buenos Aires, ville-théâtre unique au monde," *Le Monde*, 09 septembre 2011.

9 Omar Viola en Noy, Fernando, *Te lo juro por Batato. (Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006),* 93

10 Florencia Dansilio, *Le théâtre argentin post-dictature (1983-2003). Sociologie d'une révolution artistique* (Paris : L'Harmattan, 2020), 54-55.

11 Judith Martin et Jean-Louis Perrier (dir.) *Buenos Aires, génération de théâtre indépendant.* (Paris : Les Solitaires Intempestifs, 2010), 15.

12 Mauricio Giambartolomei, « Un « apagón » de la cultura porteña contra la suba de tarifas », *La Nación*, 20 de mayo del 2016.

13 Paula Corroto, « La burbuja del teatro off madrileño », *elDiario.es,* 25 de marzo del 2015.