

# Les catégories du genre dans l'œuvre théâtrale de Griselda Gambaro : représentation, déconstruction et transgression

**Samantha Faubert**

*Université Le Havre Normandie*

**Résumé :** L'Argentine de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle a connu plusieurs régimes autoritaires et dictatoriaux, revendiquant la construction ou conservation d'une « nation catholique et occidentale », dans laquelle le destin de la femme est lié à la famille et à la domination patriarcale. Dans ce contexte, le théâtre de Griselda Gambaro explore la problématique du pouvoir et ses déclinaisons. Les rapports de genre sont questionnés par la dramaturge à travers

les violences répétées perpétrées par des figures masculines de l'autorité. Mais le travail gambarien porte aussi sur les failles du système à travers la mise en scène des déséquilibres de l'ordre social et la figuration de la rébellion féminine. Celle-ci apparaît notamment avec la résistance aux normes grâce à la gestuelle et à la manipulation linguistique. Ainsi, le théâtre gambarien opère une déconstruction des normes y compris langagières qui passe par

une littérature à la « performativité heureuse », selon les termes de Judith Butler.

**Mots-clés :** Griselda Gambaro, théâtre argentin, genre.

**Resumen:** La Argentina de la primera mitad del siglo xx conoció varios regímenes autoritarios y dictatoriales, que reivindicaban la construcción o la conservación de una “nación católica y occidental”, en la cual el destino de la mujer se veía vinculado a la familia y a la dominación patriarcal. En este contexto, el teatro de Griselda Gambaro explora la problemática del poder y sus declinaciones. La dramaturga cuestiona las relaciones de género a través de

la evocación de las violencias repetidas perpetradas por figuras masculinas que representan la autoridad. Pero el trabajo gambariano se interesa también por las grietas del sistema tras la puesta en escena de los desequilibrios del orden social y la figuración de la rebeldía femenina. Ésta aparece particularmente con la resistencia a las normas gracias a la gestualidad y la manipulación lingüística. De esta manera, el teatro gambariano opera una desconstrucción de las normas incluso dentro del lenguaje que pasa por una literatura de “performatividad feliz”, como diría Judith Butler.

**Palabras clave:** Griselda Gambaro, teatro argentino, género.

---

Griselda Gambaro, dramaturge, romancière et essayiste argentine née en 1928, a commencé à écrire dans les années 60. Elle a vécu plusieurs dictatures et régimes autoritaires, des périodes de grande violence sociale, elle a dû s'exiler, a été censurée et a continué à écrire malgré tout. Tout cela peut expliquer la constitution d'un réseau thématique de l'oppression et l'émergence de formes de résistances dans son œuvre. Après un rappel des enjeux historiques et quelques remarques sur la problématique du genre telle qu'elle apparaît dans le travail gambarien, nous analyserons, en nous appuyant sur différentes œuvres de l'autrice, quelques figures de l'autorité et de la transgression.

Pour comprendre ce qui est en jeu dans le traitement par Gambaro de ces questions de l'oppression arbitraire et de l'éventualité de la rébellion, nous commencerons par un bref rappel historique des grands événements politiques de l'Argentine du xx<sup>e</sup> siècle.

L'Argentine a connu une première dictature en 1930 avec le coup d'état du Général Uriburu, qui inaugure la « década infame », laquelle s'accompagnera de détentions, d'actes de répression et d'interdiction des libertés d'expression et politiques. L'arrivée au pouvoir du général Perón, à la faveur des élections de 1946, débute par la promesse d'une « Nouvelle Argentine », qui passe par la purge des universités, la restriction de la liberté de la presse et la persécution des socialistes. En 1955, une junte militaire prend le pouvoir sous le commandement du national-catholique Leonardi. En 1963, les radicaux menés par Arturo Illia gagnent des élections où les péronistes n'ont pas été autorisés à se présenter. Une fois de plus, le gouvernement est interrompu par un coup d'Etat militaire, en juin 1966. La dénommée « Révolution argentine » du général Onganía, remplacé plus tard par le général Lanusse, perdure jusqu'en 1973. Onganía et Lanusse interdisent les partis politiques et mettent en place une répression violente dont les intellectuel.le.s et les étudiant.e.s

seront les premières victimes, notamment avec « La noche de los bastones largos<sup>1</sup> », le 29 juillet 1966.

Le 12 octobre 1973, Juan Domingo Perón est réélu président. En 1974, alors que María Estela « Isabelita » Perón a pris la suite de son mari, mort la même année, le groupe paramilitaire appelé « Triple A » (Alliance Anti-communiste Argentine) entre en action et s'illustre par des assassinats et des disparitions de syndicalistes, d'étudiant.e.s, de journalistes et d'avocat.e.s de gauche. Finalement, après l'arrestation de la présidente, une nouvelle junte militaire prend le pouvoir, tout d'abord sous la direction du général Videla (1976), puis du général Viola (en novembre 1981) et enfin du général Galtieri (en décembre 1981). Après l'échec de la guerre des Malouines, le général Bignone reçoit en 1982 l'ordre de conduire le pays vers la démocratie.

En 1983, les élections sont gagnées par le radical Raúl Alfonsín, qui met en place la Commission Nationale sur la Disparition des Personnes (CONADEP), avant de plier sous les pressions militaires et de promulguer la loi dite du « Punto final<sup>2</sup> » (en décembre 1986) puis celle « de Obediencia debida » (en juin 1987). Le président Menem octroie finalement aux militaires une amnistie totale en 1990. Il faudra attendre la présidence de Néstor Kirchner (2003-2007) pour que les lois d'impunité soient annulées. Après un demi-siècle de violence et d'arbitraire, l'Argentine peut enfin récupérer la mémoire de ses mort.e.s et disparu.e.s, torturé.e.s et exilé.e.s. Quelque 30 000 personnes sont mortes ou ont disparu entre 1976 et 1983.

Durant cette période, face à l'indicible de l'horreur, le théâtre gambarien a recours aux procédés du théâtre absurde ou burlesque, métaphorisant rôles et postures. Les relations qui s'établissent entre les personnages prennent constamment la forme de luttes de pouvoir. La possession physique de l'autre ou l'exercice de l'autorité sont des obsessions qui sont ici poussées à l'extrême, jusqu'à la terreur et la mort.

La thématique de la famille et le rôle de la femme dans la société argentine sont des questions largement liées aux idéologies promues par les divers régimes autoritaires du pays, et ce depuis les années 1930, ce que l'historien Loris Zanatta a appelé le « mythe de la nation catholique<sup>3</sup> ».

El mito de la nación católica, que fue tan útil para amalgamar a las Fuerzas Armadas y a la Iglesia, según refiere Zanatta, excedió el ámbito puramente militarista. El mito se difundió en amplios sectores de la sociedad argentina, mucho más allá de los puramente castrenses, gracias a la vasta llegada que el catolicismo alcanzó

- 
1. La « nuit des longs bâtons » (29 juillet 1966) durant laquelle les universités occupées par les professeur.e.s et les étudiant.e.s sont évacuées dans la violence.
  2. La « loi du Point final » est une loi argentine promulguée le 24 décembre 1986 qui interdisait les poursuites au pénal des crimes commis sous la dictature, pour toute plainte dépassant le délai de prescription de 60 jours fixé à compter de la promulgation de la loi. Cette loi amnistiait *de facto* toute détention arbitraire, torture ou assassinat commis jusqu'en 1983, année de la fin de la dictature militaire. Elle fut suivie, l'année suivante, de la loi d'Obéissance due, qui protégeait les militaires de rang inférieur au nom du principe hiérarchique de l'armée, puis par les amnisties décrétées par Carlos Menem en 1989-90. Cette réglementation, connue sous le nom de « lois d'impunité » fut abrogée par le Congrès, en 2003, sous la présidence de Nestor Kirchner, la Cour suprême les déclarant enfin anticonstitutionnelles le 14 juin 2005.
  3. ZANATTA, Loris, *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, UNQ, 1996.

en los medios de comunicación y las industrias culturales de la época: editoriales de masas, radio, prensa escrita<sup>4</sup>.

En effet, les différents régimes dictatoriaux évoqués précédemment prétendent opérer une transformation totale de la société argentine à travers l'imposition de valeurs conservatrices, issues de la religion catholique, considérant comme subversif tout comportement qui attenterait à ces valeurs. Pour nous en convaincre, il suffit de citer un extrait du discours du général Juan Carlos Onganía, prononcé lors de la Cinquième Conférence des Armées Américaines à West Point en 1964 : « las instituciones armadas americanas existen en función de la necesidad de garantizar la soberanía e integridad territorial de los estados; preservar los valores morales y espirituales de la civilización occidental y cristiana<sup>5</sup> ».

Évidemment, pour la préservation de ces « valeurs morales occidentales et chrétiennes », la place accordée à la famille est prépondérante. Par ailleurs, à l'intérieur de l'institution familiale, la subordination de la femme est nécessaire au maintien de l'ordre social. Dans son introduction à l'édition des pièces *Decir sí*<sup>6</sup> et *La malasangre*<sup>7</sup>, Rita Gnutzmann explique que, à partir de 1976, le gouvernement argentin, outre la répression physique des personnes considérées comme suspectes, cherche à éradiquer les idées dites « communistes » au moyen de l'intervention dans tous les secteurs de la société : « familia [...], educación, religión, prensa, sindicatos y, naturalmente, en los productos culturales, como literatura, teatro, folklore y música para imponer normas éticas, ideológicas y hasta sexuales<sup>8</sup> ». Et elle ajoute :

Un elemento en que se presta especial atención es la familia; se prohíbe la presentación de una imagen negativa de los padres, cualquier justificación de la rebeldía de los hijos, el desvirtuamiento del sexo dentro del matrimonio, el divorcio, el adulterio o infidelidad, el aborto o escenas de abandono de niños, enfermos o ancianos<sup>9</sup>.

Encore une fois, on imagine aisément les attendus qui pèsent sur les femmes dans ce vaste programme.

Par ailleurs, deux autres aspects sont à prendre en compte, pour l'étude de la question des femmes dans le contexte argentin de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Il s'agit des rôles joués par deux figures : Eva Perón, d'une part, et les Mères de la Place de Mai, d'autre part. Ces deux figures se réfèrent toutes deux au rôle symbolique de la mère dans la société argentine. La chercheuse Nora Domínguez relève cette particularité de la culture argentine :

Entre 1950 y 2000, dos configuraciones maternas adquieren presencia y peso en la sociedad y cultura argentinas: el grupo político las Madres de la Plaza de Mayo y Eva Perón. En circunstancias histórico-políticas absoluta y diametralmente

---

4. MIRANDA, Lida, «La "nación católica" y la historia argentina contemporánea», *Corpus*, vol. 3, n° 2, 2013. 4 avril 2021 [journals.openedition.org/corpusarchivos/579](https://journals.openedition.org/corpusarchivos/579).

5. Discours reproduit dans le journal *La Prensa*, Buenos Aires, le 7 août 1964.

6. 1974.

7. 1981.

8. GNUTZMANN, Rita, « Introducción » à Griselda Gambaro, *Decir sí. Malasangre*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 17.

9. *Ibid.*

diferentes, estos sujetos asumen visible y públicamente su condición de madre. Muestran los vínculos entre maternidad y política<sup>10</sup>...

La première de ces figures, ancienne actrice et épouse de Juan Domingo Perón, est une figure individuelle qui s'appuie sur la conception conservatrice traditionnelle de la femme, mère protectrice et personnage sacré. L'autre, élément notable, est une figure collective. L'organisation des Mères de la Place de Mai, réclamant publiquement la vérité sur le sort de leurs enfants disparus, est une prise en main par ces femmes de leur destin politique. Cette efficacité du rôle des femmes dans l'histoire est un pas important vers leur *visibilisation*.

## 1 - La question du genre chez Gambaro

La dramaturgie gambarienne ne prétend pas seulement dénoncer une réalité vécue. L'ensemble de l'œuvre de Griselda Gambaro est une réflexion sur le concept de pouvoir et ses déclinaisons : c'est-à-dire les catégories de l'ordre social imposées par une société autoritaire, réactionnaire et patriarcale<sup>11</sup>.

Depuis les années 90 et l'émergence des théories « *queer* » ou « *gender queer*<sup>12</sup> », les études de genre mettent l'accent sur le fait que :

Les savoirs sont situés, c'est-à-dire qu'il n'est plus possible qu'un sachant ou qu'un producteur de savoir se situe au-delà de l'histoire et de la géographie qui est toujours une géopolitique. Les savoirs sont incarnés et incarnants : ils partent des corps et de l'expérience<sup>13</sup>.

Or la manipulation de l'image et du corps est au cœur de la production théâtrale. Dans les textes de Griselda Gambaro, le corps est un motif récurrent qui permet non seulement la figuration de la violence (même si la violence représentée est également psychologique) mais aussi

10. DOMÍNGUEZ, Nora, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, Colección Ensayos Críticos, 2007, p. 282.

11. Les éditions des œuvres de Griselda Gambaro utilisées dans cet article sont les suivantes :

GAMBARO, Griselda, *La persistencia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2007.

GAMBARO, Griselda, *Decir sí. La malasangre*, Madrid, Cátedra, 2001.

GAMBARO, Griselda, *Teatro I. Desde 1963 a 1971*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011.

GAMBARO, Griselda, *Teatro II. Desde 1971 a 1975*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011.

GAMBARO, Griselda, *Teatro III. Desde 1980 a 1991*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2011.

GAMBARO, Griselda, *Decir sí. Malasangre*, Madrid, Cátedra, 2011.

GAMBARO, Griselda, *Ganarse la muerte*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016 (première édition : Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976). Traduction : *Gagner sa mort*, Paris, Éditions des femmes, 1976, traduction de Laure Bataillon.

12. Deux des grands textes théoriques fondateurs, *Gender trouble* de Judith Butler (New York, Routledge) et « *Queer theory : lesbian and gay sexualities* » de Teresa De Lauretis, *Difference. A Journal of Feminist Cultural Studies*, Indiana University Press, vol. 3, n° 2, p. 3-17, ont été publiés respectivement en 1990 et 1991.

13. BOURCIER, Marie-Hélène/Sam, « Mini-épistémologie des études genre », préface à *Comment faire des études-genre avec de la littérature : Masquereading*, Guyonne Leduc (dir.), Paris, L'Harmattan, 2013, p. 27.

une réflexion sur l'identité et les relations sociales. En effet, le contexte social référencé dans ces œuvres impose une perception des corps qui passe bien souvent par une définition normée des genres et des identités et l'assujettissement – voire la maltraitance – du corps des femmes ou de tout être humain ne correspondant pas à « la dialectique [qui est] l'élaboration monologique d'une économie masculiniste de la signification », comme le rappelle Judith Butler avec Luce Irigaray<sup>14</sup>. La scène gambarienne est le lieu d'une présence incarnée où les questionnements sur les rapports de genre sont souvent évoqués dans l'urgence et dans la douleur. Mais le théâtre, c'est aussi, pour notre dramaturge, un espace d'expérimentation où le jeu, le geste, l'apparence, l'ordre et le désordre des corps et des objets ouvrent des possibles, notamment en ce qui concerne « les horizons d'attente liés au genre<sup>15</sup> ». Comme le signale Isabelle Boof-Vermesse : « La théorie du genre ne cesse d'engager à dénaturiser le genre ; un des outils pour y parvenir est la littérature<sup>16</sup> ». Et elle poursuit : « La littérature met en scène le genre afin que la lectrice en fasse l'expérience dans toute sa fictionalité. Par le procédé littéraire, lui-même révélateur d'artifice, la lecture "transparente" ou automatique du genre est rendue impossible<sup>17</sup> ».

Notre étude s'appuiera sur un large corpus issu de l'œuvre dramatique gambarienne. Si les figures de l'autorité masculine y sont très présentes, si l'arbitraire souligne l'absence de sens de la violence, la farce gambarienne, à l'instar du carnaval, parvient à saper quelque peu les piliers de la domination. C'est ce que nous montrerons à propos des figures d'autorité. Le burlesque, l'humour noir, le comique de répétition – mais également d'autres manipulations qui sont au cœur de la création linguistique, comme le travail sur la définition des mots ou sur les expressions idiomatiques –, permettent à l'écriture gambarienne de mettre clairement en évidence le spectacle rituel des rapports de genre et de montrer le caractère fictionnel et artificiel des codes de genre. Tous ces excès amènent au point de rupture qui introduit désordre et confusion, à cet état d'instabilité des identités qui permet le passage des frontières et la construction de figures rebelles et transgressives que nous évoquerons dans un deuxième temps.

## 2 - Les figures de l'autorité

L'œuvre gambarienne développe d'innombrables figures de la tyrannie, images qui passent presque exclusivement par l'entremise de personnages masculins. Dans cette position de despotes à la violence meurtrière, nous retrouvons par exemple un certain nombre de personnages de pères<sup>18</sup> ou d'oncles<sup>19</sup>. Au-delà d'une peinture du fonctionnement autoritaire de la cellule familiale,

14. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005, p. 78.

15. BOOF-VERMESSE, Isabelle, « *Masquereading* : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », in *Comment faire des études-genre avec de la littérature*, Guyonne Leduc (dir.), *op. cit.*, p. 185.

16. *Ibid.*, p. 192.

17. *Ibid.*, p. 193.

18. *Real envido*, 1980, *La Malasangre*. Les références des œuvres complètes de Griselda Gambaro sont mentionnées dans la bibliographie.

19. *Antígona furiosa*, 1986.

ces personnages sont également à entendre comme des figures métonymiques du pouvoir politique dictatorial. En effet, au sein de l'organisation sociale, chacun a un rôle d'autorité à tenir à son propre niveau : le père ou l'oncle dans la famille, le policier dans la rue, le dictateur au sommet de l'État. Cependant, certains visages de l'oppression militaro-policière sont clairement donnés comme tels : un portier de tribunal qui ressemble à un geôlier<sup>20</sup>, un gardien de camps de concentration<sup>21</sup>, un médecin<sup>22</sup>, le chef d'une troupe d'hommes armés qui débarque par la mer pour saccager un village<sup>23</sup>. Enfin, l'autorité et l'origine de la violence prennent régulièrement la forme du conjoint<sup>24</sup>. Souvent, même s'il y a un mâle dominant, la violence est exercée par tout un groupe<sup>25</sup>. Dans tous les cas, les brutalités s'exercent avec la complicité passive du corps social.

La constante de toutes ces représentations de la violence est, faut-il le rappeler, qu'elle s'exerce sur les femmes ou, plus rarement, sur un homme qui ne correspond pas aux attendus sociaux imposés par la société patriarcale. C'est le cas du personnage de Joe dans *Dar la vuelta*. Joe est un homme sensible dont le caractère contraste avec la cruauté sexiste du reste du groupe de malfrats auquel il appartient. Tout au long de la pièce, Joe subira brimades et brutalités physiques. À la fin de la pièce, il est devenu un homme tronc. La violence s'exerce donc aussi envers l'homme, lorsqu'il ne correspond pas aux prescriptions sociales du patriarcat, ici, à travers la virilité associée au comportement sexiste, valeur structurante de la société machiste.

La violence contre les femmes peut prendre diverses formes, malheureusement « classiques » : violences sexuelles<sup>26</sup>, coups<sup>27</sup>, mutilations<sup>28</sup>, harcèlements de rue<sup>29</sup>, discriminations, ou bien la triste banalité de l'humiliation, du dénigrement, de l'exclusion de l'espace public ou des décisions qui concernent son avenir, aspects que l'on retrouve dans toutes les pièces.

Car ce qui est particulièrement intéressant, pour l'exploration de la problématique de la représentation de la violence de genre dans l'œuvre gambarienne, c'est de prendre la mesure de son omniprésence. La violence est partout, elle prend toutes les formes, envahit le quotidien, chaque personnage féminin s'y trouve exposé, même si tous les personnages masculins ne l'exercent pas. Cette répétition du motif qui vire à l'obsession n'a pourtant rien pour surprendre le spectateur. Gambaro ne fait que nous montrer des actes ou des comportements qui font écho à une réalité identifiée par tous les spectateurs, les spectatrices, les lecteurs et les lectrices. Il y a là un effet de reconnaissance : on reconnaît d'autant plus le fait mentionné qu'il n'est pas exceptionnel. Le propos littéraire n'est pas ici de créer la surprise mais plutôt de marquer la triste banalité d'un quotidien. D'autre part, la répétition crée également un effet de réel : la réitération de toutes ces situations où la violence masculine s'exerce sur les femmes contribue à faire exister cette catégorie de la violence de genre.

---

20. *Las paredes*, 1963.

21. *El campo*, 1967.

22. *Puesta en claro*, 1974

23. *Morgan*, 1989.

24. Nous citons une liste non exhaustive : « Si tengo suerte », in *Cuatro ejercicios para actrices*, 1970, *El despojamiento*, 1974, *La Malasangre*, *El don*, 2017.

25. *Dar la vuelta*, 1972/73.

26. *Información para extranjeros*, 1973, *Puesta en claro*, *Sucede lo que pasa*, 1975, *Morgan*.

27. « Si tengo suerte », *Dar la vuelta*, *El despojamiento*, *La Malasangre*, *El don*.

28. *Dar la vuelta*.

29. *Para llevarle a Rosita*, 1995.

Néanmoins, ce serait un contresens que de penser que l'objectif principal de l'œuvre gambarienne est de dénoncer en montrant un réel. Elle sait le caractère parodique de la représentation et la force de l'inattendu propre à la littérature. C'est ce qui se passe lorsque les pièces gambariennes empruntent au théâtre absurde, mettant en évidence le caractère arbitraire de l'exercice du pouvoir, à la manière du *Ubu roi* d'Alfred Jarry<sup>30</sup>. La violence qui perd son sens n'est pas moins brutale, elle est même plus inquiétante car, ne sachant pas en déceler l'origine ni en comprendre les rouages, nous ne pouvons pas la combattre. C'est la figuration de la violence du pouvoir arbitraire, problématique développée dans les premières pièces de Gambaro (*Las paredes* et *El desatino*<sup>31</sup>). Dans *El campo*, le personnage féminin, Emma, est pris dans un engrenage pervers. Elle est persuadée qu'elle est une grande diva qui va donner un récital, alors qu'elle est en fait une détenue rasée, pieds nus et en chemise. Le contraste entre apparence (la détenue rasée) et jeu (la grande diva) est frappant, il fait ressortir l'arbitraire, l'absurdité, voire l'extravagance de la condition humaine.

Du théâtre de l'absurde au burlesque, Gambaro franchit le pas et, dans un rite carnavalesque tel qu'il est analysé par Mikhaïl Bakhtine<sup>32</sup>, remet le corps au centre de l'intrigue. Les images et situations des personnages gravitent autour du motif central du corps : maladie<sup>33</sup>, famine<sup>34</sup>, excréments<sup>35</sup>, étouffement<sup>36</sup>, mutilation<sup>37</sup>, viol<sup>38</sup>, présence du cadavre<sup>39</sup>, etc. D'autre part, l'espace dramaturgique gambarien s'élabore autour de la figuration ou la métaphore des limites : enfermement, murs, franchissement des frontières, déambulation des spectateurs et spectatrices au milieu des comédiens et comédiennes<sup>40</sup>, espace labyrinthique<sup>41</sup>, précarité des habitations<sup>42</sup>. Cela renvoie à ce que Bakhtine relève à propos du grotesque chez Rabelais : « Les frontières s'effacent entre le corps et le monde, on assiste à une fusion du monde extérieur et des choses<sup>43</sup> ». Dans ces conditions, corps et espace subissent des dégradations, des bouleversements qui emportent tout dans le tourbillon des inversions de rôles et provoquent chutes de plein pied et autres dégringolades, parfois symboliques, parfois traduites physiquement sur scène.

Ainsi, comme le petit chaperon rouge qui maltraiterait le loup, dans la pièce *Nosferatu*, la jeune fille enlevée fait tourner en bourrique le vieux vampire dépressif, mâle dominant finissant qui passe son temps à répéter : « Soy un cero a la izquierda<sup>44</sup> ». Au cours de la pièce, la « victime » prend peu à peu le dessus sur le père et son fils, « Luquitas », qui n'a pas les attributs de la virilité souhaités pour un vampire digne de ce nom, puisqu'il a peur du noir et se plaint que la jeune fille l'a

30. JARRY, Alfred, *Ubu roi*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2000.

31. 1965.

32. BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

33. *Sucede lo que pasa*.

34. *Ibid.*

35. *Información para extranjeros*.

36. *Ibid.*

37. *Dar la vuelta*.

38. *Sucede lo que pasa*, Morgan, *Información para extranjeros*.

39. *La malasangre*, *Información para extranjeros*.

40. *Información para extranjeros*.

41. *Ibid.*

42. *La persistencia*, 2004.

43. BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 308.

44. *Nosferatu*, 1970, p. 340, 342 et 344.

mordu (« era juego erótico » rétorque celle-ci). La domination du bourreau (homme) sur sa victime (jeune femme supposée « innocente ») est ici mise en échec.

Dans *Real envido*, le roi et père despote, qui impose à sa fille le mariage, perd toute crédibilité lorsqu'il se prend les pieds dans sa cape et s'affale au sol lamentablement. Dans d'autres pièces, ce sont des caricatures de mâles sexistes et rétrogrades dont les valeurs sont mises à mal. On pense par exemple au gros oiseau de *No hay normales*<sup>45</sup>, réactionnaire, raciste et sexiste, qui perd ses plumes et dont le comportement de plus en plus compulsif montre à la fin de la scène toute l'ampleur de la névrose. On pense également à un court monologue extrait de *Cinco ejercicios para un actor*<sup>46</sup> dans lequel le personnage d'Hector, gonflé de préjugés sur les femmes, finit par tomber du haut d'un escalier et se casser la jambe alors qu'il était en train d'épier la conversation de sa femme avec ses copines.

En même temps que le corps et les images scéniques sont le lieu d'une expérimentation des équilibres et déséquilibres de la relation dominant/dominé, les frontières entre tragédie et comédie s'estompent. Cette mise en scène des excès et des dérapages du système participe d'une monstration des failles du mécanisme et initie un travail de déconstruction. Comme l'écrit Sam Bourcier, la littérature, ne se contentant pas de donner à voir des situations où opèrent les normes de genre,

[...] fournit surtout le plus grand réservoir de ratages, de dissonances, de répétitions « de traviole », de déviations, de perversions, de subversion des fameuses normes de genre. [...] La prolifération des échecs de ce système sexe/genre dont la littérature devient l'archive ouverte et involontaire, le choix d'un angle qui met l'accent non tant sur la domination que sur les résistances sont deux éléments qui expliquent l'efficacité des lectures pratiquées dans [l'ouvrage collectif *Comment faire des études-genre avec de la littérature : Masquereading*]<sup>47</sup>.

C'est donc des images de la résistance et de la rébellion telles qu'elles apparaissent dans les pièces de Gambaro dont il va être question dans la dernière partie de cette analyse.

### 3 - Les figures de la transgression

Les figures de la transgression sont nombreuses et variées dans l'œuvre gambarienne, tant par la forme que prendra la non adhésion au modèle imposé que par les personnages qui l'incarnent et dont les problématiques peuvent être sensiblement différentes. Car Gambaro oppose à l'univocité de l'image sociale féminine, l'expérience plurielle et parfois inédite, ce que Sam Bourcier appelle la « 'bipluriversalité' multigenre<sup>48</sup> ».

Avec certains personnages féminins, comme l'Antigone de *Antígona furiosa* ou la mère qui se retrouve face au bourreau de sa fille dans *Atando cabos*<sup>49</sup>, il s'agit que les invisibles, celles qui n'ont pas de voix, prennent enfin la parole et hurlent leur colère. Le cri de révolte conduit parfois

---

45. 1990.

46. 1995.

47. BOURCIER, Marie-Hélène/Sam, « Mini-épistémologie des études genre », *op. cit.*, p. 14.

48. *Ibid.*, p. 26.

49. 1991.

la protagoniste à la mort, car on sait que les détenteurs du pouvoir sont prêts à tout pour ne pas risquer de le perdre. Mais, comme le dit Dolores dans *La malasangre*, au moment où les hommes de main de son père l'emmènent de force hors scène : « ¡Yo me callo pero el silencio grita!<sup>50</sup> ».

D'autre part, l'émancipation passe parfois par la mise en scène d'un comportement inattendu, qui, sans être une revendication clairement exprimée, porte la marque d'une non conformité à la norme. Face à cet être social que l'on appelle « femme », qui n'est qu'une construction imposée par un système de pensée dominant, il s'agit de montrer qu'autre chose est possible. Ainsi, dans *Sucedo lo que pasa*, le jeu du personnage de Teresa semble parfois évoluer dans un monde parallèle, en dehors de la logique commune. Elle fait semblant d'avoir un bras paralysé, elle chante quand on sonne à la porte sans aller ouvrir, elle se tricote une sorte de châle immense qu'elle piétine, elle installe des assiettes dans tous les recoins de la pièce comme si elle attendait de nombreux invités alors qu'elle n'a convié personne et seulement préparé deux œufs sur le plat qui sont froids. Nous pouvons remarquer que les thématiques abordées dans tous ces jeux décalés ne sont pas étrangères aux tâches domestiques (préparer et servir à manger, aller ouvrir la porte, tricoter), comme s'il s'agissait pour Gambaro de mettre l'accent sur ces assignations de genre et de déjouer le sort qui attend la femme dans la société traditionnelle machiste. « Dé-jouer », dans ce contexte dramatique, au sens concret du terme : c'est-à-dire ne pas le jouer. Ne pas jouer cette femme qui n'est qu'une représentation. Sur scène, Teresa ne fait pas ce que l'on attend d'elle, elle ne joue pas son rôle de femme.

La construction du personnage de Teresa met donc en évidence le rôle joué par le geste théâtral dans la figuration de la violence sociale et dans la mise en scène des possibles résistances. Car Teresa est le seul personnage féminin de la pièce face à quatre hommes. Elle doit affronter seule la pression qui pèse sur son quotidien, sur son corps et sur son destin, et elle ne peut compter que sur elle-même pour s'opposer à tout un système. Teresa ne fait donc pas ce qu'on voudrait qu'elle fasse, elle fait autre chose, on ne sait d'ailleurs pas trop quoi, on ne sait pas comment nommer ce qu'elle fait. Car comme l'écrit Monique Wittig dans sa préface au *Corps lesbien* : « Ce qui a cours ici, pas une ne l'ignore, n'a pas de nom pour l'heure<sup>51</sup> ». Cette image en creux, ce jeu qui n'a pas de nom, ce hors-jeu, rappellent la nécessité de passer certaines frontières — de trans-gresser — seule façon d'imaginer un autre destin pour les femmes. Ce « faire autre chose » est aussi une réappropriation par la femme de son geste et de son corps.

On voit par-là que Gambaro utilise les stéréotypes du féminin — la « folle » (comme nous venons de le voir avec le personnage de Teresa), la « sorcière », comme nous allons l'évoquer à présent. Ces ersatz de rôle sociaux attribués arbitrairement à certaines femmes et qui servent d'arguments pour dénigrer leurs paroles et leurs actions, Gambaro les travaille comme des problématiques à questionner. Cette figure éminemment emblématique de l'imagerie sociale féminine qu'est la sorcière apparaît essentiellement dans deux pièces, *Para llevarle a Rosita* et *El don*, à travers la figure de la voyante. Serafina, dans *Para llevarle a Rosita*, voit ce qui se passe à des milliers de kilomètres et peut influencer le cours de choses. Ses interventions provoquent parfois des catastrophes qui la dépassent, comme par exemple une émeute aux États-Unis. À un moment, elle justifie le malheur provoqué — un accident d'avion — par le fait que l'homme qui y a péri allait licencier

50. p. 130.

51. WITTIG, Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 7.

des centaines d'ouvriers. Sa sœur aînée, Magda, la dispute. Au bout du compte, nous avons là une sorcière maladroite, plutôt sympathique par sa naïveté et ses bonnes intentions. Dans *El don*, le personnage de la mère est une sorte de Cassandra qu'on ne veut pas croire ou à qui on reproche de dire une vérité insoutenable. Mária prédit l'avenir, mais elle ne voit pas toujours ou ne veut pas voir la réalité qui l'entoure. Elle semble préférer ignorer l'évidence de la violence conjugale que l'on lit sur le visage de sa fille. Nous avons là deux images de sorcières impuissantes.

Il apparaît que l'apport important de ces protagonistes visionnaires, c'est de placer la vie de ces femmes (Serafina et ses sœurs qui vivent enfermées par dégoût du monde extérieur, Mária et sa fille battue) dans une perspective d'avenir, et d'un avenir plus enviable que le présent vécu. La jeune folle ou la vieille voyante qui se trompe souvent et dont tout le monde se moque sont des personnages « de traviole » (pour reprendre les mots de Sam Bourcier) par lesquels Gambaro signifie que la solution n'est peut-être pas seulement dans la figuration de l'héroïne tragique, courageuse, qui combat jusqu'à la mort. Bien sûr, la dramaturge pourrait choisir d'évoquer des luttes victorieuses, des initiatives collectives qui contribuent à mettre à mal le patriarcat. Mais les petites actions individuelles et les paroles maladroites de nos protagonistes apportent une petite pierre à la construction d'un nouvel édifice, tout en prenant le contre-pied de certaines pratiques sociales dominantes.

À la fin de la pièce *El don*, le dialogue entre Mária et sa fille Sonia mène une réflexion intéressante sur la notion de « bonté », qualité socialement associée au féminin. Sonia demande à sa mère de la sauver de sa « bondad sin fuerza<sup>52</sup> » qui risque de la ramener chez son mari violent. Mária ne donne pas de réponse toute faite à cette vaste question de la violence conjugale et de l'emprise. Mais quelques phrases plus loin, elle propose une autre définition de la bonté et par là-même, peut-être, une autre définition du féminin :

Mária: Ríete otra vez. Por favor. Ríete, nenita mía. (Insiste [en hacerle cosquillas])

Sonia: (la aparta con rudeza) Ya no lo soy. Mamá, esta risa no vale. Cosés lo roto con hilos débiles, no sirve.

Mária: Algo es algo, Sonia. (...) Quizás está en esto la bondad, en esto tan... tonto. Pequeño... si lo comparo con el corazón ligero, la humanidad tan bella...<sup>53</sup>

Encore une fois, par l'exemple de cette bonté « de traviole », l'écriture gambarienne ouvre d'autres chemins, propose autre chose, d'autres définitions, une autre langue pour échapper au poids du langage dominant, celui qui dit que « [Las mujeres] son más bondadosas, candidas, sensibles, intuitivas...<sup>54</sup> ». Il s'agit bien là de marquer autrement le langage, car la langue, nous le savons, cristallise les représentations collectives, elle est donc marquée par le système dominant. Or si le genre est une pratique (une habitude de faire, « des actes répétés », comme l'exprime Judith Butler<sup>55</sup>), c'est aussi une pratique linguistique. On voit bien que le fait de répéter sans cesse que les femmes incarnent la bonté et la douceur est un performatif qui crée des stéréotypes de genre. Contre

52. p. 142.

53. p. 142-143.

54. "Se cuentan todo" in *Cinco ejercicios para un actor*, 1995, p. 113.

55. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit.

le langage dominant et le poids qu'il exerce sur les êtres, notamment sur les femmes, Gambaro oppose donc ses gestes littéraires (pour reprendre le vocabulaire derridien).

Car la bonne nouvelle, c'est que nous pouvons nous réapproprier la langue et créer nous aussi du performatif. La littérature peut offrir des inventions d'écriture qui font changer le monde, c'est d'ailleurs pour cette raison que les régimes autoritaires s'en méfient. Nous pouvons « redéployer les termes qui portent une signification oppressive<sup>56</sup> » pour opérer un « performatif heureux », selon les termes de Butler<sup>57</sup>. C'est tout le sens du travail de Griselda Gambaro sur les idiomatiques. Ces expressions qu'on dit « toutes faites » sont la parfaite démonstration du caractère social la langue. Toutes les pièces de Gambaro sont émaillées de jeux de mots qui confrontent sens concret et sens symbolique ou métaphorique des expressions. Nous allons en donner un exemple, qui a le mérite de renvoyer aux stéréotypes de genre, car notre dramaturge utilise souvent ce procédé de manipulation linguistique autour de la thématique des rapports de genre.

Dans *Información para extranjeros*, les spectateurs et spectatrices déambulent, dirigé.e.s par un guide, à l'intérieur d'une maison dont certaines pièces rappellent, sans que ce soit dit clairement, un centre de torture. Le personnage du guide est un habitué des formules toutes faites qui semblent creuses mais qui en fait renvoient à la terrible réalité occultée. La vérité est parfois dans les répliques qui semblent secondaires et fonctionnelles. Dans la troisième scène, le guide fait entrer le public dans une pièce et un jeu s'opère autour des chaises qui ne sont pas assez nombreuses. Le guide déclare : « *Preferencia para las señoras*<sup>58</sup> ». Outre le caractère sexiste de la galanterie auquel renvoie cette affirmation, dans ce contexte, l'expression prend un tout autre sens. En effet, il est notable que les victimes dans cette pièce sont surtout des femmes : on comprend donc avec horreur toute la portée de l'expression « honneur aux dames ». Plus avant dans cette scène, dès que l'éclairage le permet, le public découvre une jeune femme toute mouillée à qui on a, semble-t-il, fait subir le supplice de la baignoire. La chaise sur laquelle elle est assise fera l'objet d'un nouveau trait d'humour noir quand le guide la confisquera pour la proposer à une spectatrice, encore un clin d'œil à la pratique sexiste de la galanterie, en précisant « *Siéntese señora. Siéntese. La mojó. Pero no es pis*<sup>59</sup> ». Ainsi, si la littérature de Gambaro — et surtout son théâtre — est souvent noire, parce qu'elle montre une réalité insoutenable, ses pièces sont aussi des farces où l'humour et le grotesque participent à démontrer la précarité des normes de genre et à les déconstruire.

## 4 - Conclusion

Dans le milieu théâtral argentin des années 70, un important débat a opposé les partisans d'un théâtre social (le « *realismo reflexivo* ») et les défenseurs d'une « néo-avant-garde » explorant d'autres formes théâtrales et prenant leurs distances avec l'engagement politique. Bien malgré

---

56. CULLER, Jonathan, « Philosophie et littérature, les fortunes du performatif », *Littérature*, 2006/ 4, n° 144, p. 96.

57. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit.

58. p. 185.

59. p. 207.

elle, Griselda Gambaro s'est vue embarquée dans cette polémique et, ses premières pièces empruntant largement au théâtre de l'absurde, on la classa dans le groupe du théâtre revendiqué comme apolitique. Aujourd'hui, lorsque l'on regarde l'étendue de son parcours dramaturgique, il apparaît évident que, non seulement son œuvre est éminemment engagée, mais, également, que ce débat qui oppose politique et recours aux procédés du burlesque et de l'absurde n'a pas lieu d'être. En mettant en scène de nombreuses figures de l'oppression, en montrant la dégradation que peut subir la représentation de l'autorité, en créant des personnages transgressifs et en démontrant comment, au cœur du langage, autre chose peut advenir, la littérature de Griselda Gambaro fait la preuve de son engagement contre toutes les dominations arbitraires et notamment la domination masculine. Elle mène une réflexion approfondie sur la question du genre. Autrement dit, elle mène un combat.

