

RICARDO BARTÍS • DANIEL VERONESE
BEATRIZ CATANI • EMILIO GARCÍA WEHBI
RAFAEL SPREGELBURD • MARIANO PENSOTTI
CLAUDIO TOLCACHIR • FEDERICO LEÓN
LOLA ARIAS

Buenos Aires, génération théâtre indépendant

Entretiens avec
JUDITH MARTIN et JEAN-LOUIS PERRIER

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

SOMMAIRE

Introduction par Jean-Louis Perrier	9
ENTRETIENS	19
Ricardo Bartís	21
Daniel Veronese	35
Beatriz Catani	49
Emilio García Wehbi.....	63
Rafael Spregelburd	77
Mariano Pensotti	93
Claudio Tolcachir.....	107
Federico León	121
Lola Arias.....	137

Ouvrage publié
avec le soutien de l'Ambassade de France en Argentine



AMBASSADE DE FRANCE EN ARGENTINE

© 2010, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac - 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 - Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-288-7

INTRODUCTION

À la fin des années 1980, après la dictature militaire (1976-1983), s'affirme dans le théâtre indépendant de Buenos Aires la figure du *teatrlista* – un terme sans équivalent en français. Le *teatrlista*, selon le critique et historien Jorge Dubatti « est en même temps auteur, acteur, metteur en scène, dramaturge. Il ne s'insère pas dans la division du travail significative de la modernité en Argentine, lorsque l'auteur ne pouvait pas mettre en scène. Sa pratique est comparable à celle des Shakespeare, Molière ou Dario Fo... » N'en déplaise aux « professionnels de la profession », aux tenants d'une modernité figée dans un siècle en bout de course, les Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Beatriz Catani, Emilio García Wehbi, Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Mariano Pensotti, Claudio Tolcachir, Federico León, ou Lola Arias, pour ne citer que des auteurs-metteurs en scène connus en France ou en Europe ont été ou sont des *teatristas*. Et si le terme a pu s'estomper dans le temps même où progressait leur reconnaissance internationale, il n'en revient pas moins s'imposer chaque fois qu'apparaît une ou un nouvel auteur-acteur-metteur en scène, remettant sur le métier les questions de la modernité ou de la postmodernité dans la post-dictature.

Les *teatristas* ont pris acte des difficultés d'une alternative dans le système – commercial ou institutionnel – pour se forger leurs propres clefs des champs théâtraux. Ils ont ouvert la scène à l'urgence de dessiner un autre mode de vivre le théâtre ici et maintenant. Ils forment les pivots actifs d'une série de salles qu'ils ont construites ou qu'ils animent. Elles s'appellent Teatro del Pueblo, El Sportivo teatral, El Callejón, Timbre 4, Andamio 90, El Payró, El Camarín de las musas, El Kafka, El Portón de Sánchez... et dessinent la constellation vibrante des théâtres indépendants. En saison, chaque fin de semaine, nous dira Claudio Tolcachir, deux cents salles indépendantes proposent quatre cent cinquante spectacles, dans une configuration qui n'a pas d'équivalent au monde. Son scintillement tranche sur les feux du *boulevard* et du *musical* centrés sur Corrientes, le Broadway portègne, autant que sur un théâtre officiel qui peine à s'extraire de structures fatiguées. Les théâtres indépendants opposent les initiatives individuelles déployées en faisceaux aux hiérarchies verticales, le rassemblement des énergies aux distributions de rôles de circonstance, la germination du multiple aux allées calibrées par espèces, la lente maturation des œuvres aux productions planifiées, dans une exigence artistique à la mesure de cette course pour survivre qu'impose un pays économiquement, socialement, politiquement instable.

Le mouvement du théâtre indépendant naît en 1930, sous l'égide de Leónidas Barletta. Il est alors ancré à gauche, entend jouer un rôle éminemment social et se pose comme un vecteur d'éducation populaire. Il mise sur le travail collectif et cherche à gagner

des couches nouvelles à la culture en pratiquant un prix de places peu élevé. Son souci internationaliste le conduit à travailler aussi bien sur les classiques européens que sur les modernes tout en conservant un ancrage dans l'histoire nationale. Ces principes d'un théâtre populaire sont encore pleinement actifs dans les années 1950, lorsque Alejandra Boero et Pedro Asquini fondent le Nuevo Teatro, puis bâtissent le Planeta et le Lorange. Comme eux, d'autres édifient alors leur espace, des lieux de dialogue et de formation parés à explorer le meilleur des textes européens d'après-guerre, tant les échanges sont d'abord ceux de l'imprimé. Leur visée continue de s'inscrire dans une perspective progressiste. Trop pour ne pas être considérée comme subversive lorsque les militaires s'emparent du pouvoir. Pour nombre de metteurs en scène, d'acteurs et d'auteurs, l'exil sera la condition de la survie, *in extremis* pour un Eduardo Pavlovsky qui s'échappera de chez lui par les toits pendant que les paramilitaires forcent sa porte. Ceux qui restent seront, le plus souvent, interdits de fait dans les théâtres officiels. Les salles indépendantes demeureront alors des refuges fragiles, en aménageant leur répertoire, pas assez sans doute pour que les commandos de la mort n'incendient, à titre d'avertissement, l'un d'entre eux, le Teatro del Picadero.

Avec le retour de la démocratie, une nouvelle vague de théâtre indépendant se constitue et, comme jamais auparavant, s'investit dans la constitution de formes et de forces résolument novatrices. Elle est découverte en France dans les années 1990 et pleinement reconnue en 1999, au Festival d'Avignon. Sont présents deux grands éclaireurs autour desquels

s'épanouira la scène alternative portègne. D'une part le Periférico de Objetos (Daniel Veronese, Emilio García Wehbi et Ana Alvarado), avec un florilège de ses créations (*Zooedipous*, *Máquina Hamlet*, *El Hombre de arena*). D'autre part Ricardo Bartís et sa compagnie El Sportivo teatral, qui présente *El Pecado que no se puede nombrar*, d'après Roberto Arlt. Fondé en 1986 dans le vieux quartier de Palermo, à Buenos Aires, le Sportivo est rapidement devenu le point de rencontre de toute une jeunesse, à la découverte d'elle-même autant que d'une culture autrement impensable, impraticable. Elle s'investit dans le théâtre comme la génération précédente s'était investie en politique, avant d'être décimée par la dictature. Avec elle, par elle, s'impose un théâtre de la demande, celui de cheminements intérieurs qui refusent de se plier à la culture de l'offre et du marché. Son engagement artistique est aussi un engagement moral, fondé sur un désir d'intégrité dont elle ne trouve que des traces dans des institutions fossilisées, et qui la conduit à explorer simultanément plusieurs voies plutôt que de se confier à une école ou à un discours uniques.

Avec ces nouveaux auteurs-metteurs en scène se concentre plus que l'idée, la logique même d'un théâtre de la demande. Mobile, sans cesse en cours de formulation, la demande émane d'un véritable désir d'émergence hors des cadres préétablis. Elle n'est pas le seul fait de l'auteur-metteur en scène dans la mesure où elle répond au questionnement permanent de l'acteur comme à celui du spectateur. Lesquels ont fini par former un microcosme éclaté, une communauté en recherche de valeurs nouvelles, au risque, parfois, d'un certain enfermement. Les théâtres indé-

pendants ne sont pas des lieux où convergent les composants du théâtre, mais des lieux d'où ils émanent. À la différence du théâtre institutionnel, où chacun tient son poste, du dramaturge au machino, sous la houlette du metteur en scène-commandant de bord, guidant le navire texte avec son équipage d'acteurs, l'auteur-metteur en scène est affecté par lui-même à la recherche. Il trace la route en la fabriquant. Il répond de l'œuvre dans sa totalité par la contribution de tous, à commencer par celle des acteurs. De près ou de loin, les acteurs tiennent, ou maintiennent, la main qui écrit. L'écriture est impensable sans perspective de scène, sans perspective actorale.

Ceux qui se seraient voulus des auteurs et rien de plus n'ont pas mis longtemps à se convaincre qu'ils n'avaient rien à faire sur les listes d'attente du théâtre officiel. Ils ont d'autant moins envie de placer leurs pièces en les confiant à l'institution, qu'ils ne les ont pas jetées vers l'inconnu, mais vers eux-mêmes et ceux avec qui ils se savent appelés à travailler, leurs proches et leurs semblables du théâtre indépendant. Si le metteur en scène s'était affirmé avant l'auteur, il ne se serait que rarement hasardé à mettre en scène des pièces d'auteurs extérieurs et *a fortiori* de classiques – d'ailleurs que peut-on appeler « classique » dans un pays qui célèbre ses deux cents ans ? interrogent-ils. Lorsqu'ils s'attaquent à un texte existant, ils l'attaquent au sens fort. Il suffit d'examiner le sort réservé par Daniel Veronese à *Maison de poupée* et *Hedda Gabler*, d'Ibsen, proprement véronisés, sous le titre de *El Desarrollo de la civilización venedera* et *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo* dont il ne conserve que la splendeur de

l'action en y déployant un verbe nouveau, le sien, si violemment qu'il nous dira : « Je crois bien que j'ai tué Hedda. »

Les auteurs-metteurs en scène développent un mode de production inédit, qui s'oppose à l'économie institutionnelle, pour une économie de la nécessité subordonnée au plein épanouissement de l'œuvre. Malgré l'absence criante de moyens, des subventions inexistantes ou dérisoires, pas question de se contenter de six semaines de répétitions. Ce sont parfois des années qui séparent les premières ébauches, les premières scènes écrites, ou les premières répétitions, d'une générale : le théâtre indépendant vit et croît dans une autre temporalité. Pas de réponse à une commande, mais des propositions de travail. Pas de livraison à une heure fixée auparavant, mais seulement quand la pièce est advenue. Pas de contrat d'objectif, mais la nécessité du cheminement. En cela aussi, disposer d'un lieu où il est possible de répéter sans retenue s'avère vital. Ricardo Bartís nous dira qu'il ne commence jamais de répéter une nouvelle pièce avant d'avoir achevé les représentations de la précédente. Comme s'il lui était impossible de vivre et de travailler dans l'alternance. Le lieu devient à un moment donné une forme de signature, d'adhésion, d'identification, qui accorde à la pièce sa durée de vie pleine et entière – de quelques semaines à quelques années –, au point d'ouvrir la possibilité d'une forme de répertoire contemporain.

L'édification des lieux a été concomitante de l'apparition des personnalités marquantes du théâtre indépendant post-dictature. Depuis une vingtaine

d'années, des dizaines et des dizaines de théâtres ont été gagnés sur des ateliers, des réserves, des arrières-cours, des jardins, des appartements. Chaque fois, il s'agissait de ne pas attendre qu'on veuille bien vous faire signe pour s'inscrire dans un créneau, en se donnant les moyens de travail et de recherche immédiats et durables. Le *teatrlista* faisait ses gammes en maniant la truelle, le rabot, le pinceau pour gagner quelques mètres carrés d'une scène et d'une salle chez lui ou chez son voisin. Une pratique, qui a curieusement explosé au moment de la faillite du pays, au début du XXI^e siècle. La multiplication des théâtres fut alors moins un symptôme passif, qu'une tentative d'alternative active à la corruption générale de l'économie, du spectacle, de la pensée. Lorsque les grands engagements politiques ont failli, les théâtres sont devenus les lieux où poser le monde autrement, avant de songer même à y faire retour.

Les théâtres indépendants reconstruisent de la culture à partir de minorités. Leur étroitesse – moins de cent places – joue pleinement de la proximité, en plaçant acteurs et spectateurs au bord du toucher. Ils sont des espaces du frottement et de l'étincelle, d'un circuit court dans la transmission des émotions. Ils dessinent les contours d'une communauté qui cherche et se cherche, elle aussi. Laquelle s'étend au-delà de la zone scène-salle, au-delà du seul moment de la représentation, dans le dégagement de temps de formation. Les cours qu'ils dispensent n'entrent pas seulement dans un projet économique qui leur permet de vivre et de faire vivre leurs acteurs, ils sont des moyens d'observer en permanence leur propre pratique, leurs intuitions, l'écriture de certaines scènes.

Depuis 1983, d'innombrables écoles ou centres de formation sont apparus, sans rapport avec les possibilités d'absorption de la scène. Ils drainent ceux qui aspirent au jeu bien sûr, mais aussi à un changement plus profond des pratiques individuelles et collectives. La plupart des auteurs-metteurs en scène actuels ont commencé par éprouver leur propre jeu dans ces ateliers, en développant leur pédagogie sans jamais se démettre de leurs activités créatives. C'est assez pour comprendre leur exceptionnelle polyvalence, leur aptitude particulière au travail collectif, leur disponibilité à des travaux hors normes qui sont aussi formateurs d'un autre public.

Le plus curieux peut-être, c'est que le substrat collectif des théâtres indépendants a enfanté autant de personnalités diverses. Quoi de commun en effet entre le labourage des passions pratiqué par Beatriz Catani et le réalisme teinté de fantastique de Claudio Tolcachir, entre les constructions imaginaires de Rafael Spregelburd et les jeux de mémoire de Federico León ? Dans les propos qu'ils nous ont tenus, les neuf auteurs-metteurs en scène que nous avons rencontrés de juin 2009 à mars 2010 témoignent de ces différences. Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Beatriz Catani, Emilio García Wehbi, Rafael Spregelburd, Mariano Pensotti, Claudio Tolcachir, Federico León et Lola Arias (abordés par âge décroissant), ont présenté leur travail en France ou en Espagne, en Belgique ou en Allemagne et bien au-delà. Souvent repérés par des programmeurs, des directeurs artistiques de festivals lors du FIBA (Festival international de Buenos Aires), qui allait servir d'interface ces dix dernières années entre les recherches européennes et

américaines. Une amorce à des liaisons plus durables, qui ont permis d'associer l'inventivité portègne aux moyens économiques européens. Mais, à la différence des générations d'avant la dictature, celle d'un Jorge Lavelli par exemple, aucun des auteurs-metteurs en scène n'a manqué de rentrer dès que possible à Buenos Aires, là où se puisent inspiration et énergie.

Les teatristas se connaissent et se reconnaissent, ils ont parfois travaillé ensemble, joué les uns chez les autres, partagé des créations et des mises en scène, se sont séparés et parfois affrontés, et se retrouvent dans l'objectif d'œuvres exigeantes, capables de réunir des communautés qui ne le sont pas moins. Même si vingt-sept ans séparent le plus ancien (Ricardo Bartís) de la plus jeune (Lola Arias), ils appartiennent tous, si l'on s'en tient à l'analyse de Rafael Spregelburd, à la même génération, celle du théâtre indépendant post-dictature. Chez tous, à des degrés divers, quelle que soit la forme, la question de l'identité, de l'argentinité affleure. La respiration politique, sociale du pays, son histoire transparaissent, sa culture et son inculture. Les comptes avec l'horreur ne sont pas réglés, s'ils peuvent l'être jamais, tant elle continue de courir l'actualité, passée du tragique absolu à la comédie sordide, traversant souterrainement aussi bien les formes théâtrales naturalistes que les déploiements imaginaires. Le théâtre indépendant est le point focal où se manifeste le désarroi d'un pays qui n'a peut-être pas d'autre lieu où formuler ses vérités, sinon dans cet examen collectif que la scène alternative exige, et qui autorise les Portègnes à ce jugement que se plaît à reprendre Jorge Dubatti : « Le théâtre sait. »

JEAN-LOUIS PERRIER