

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

À l'échelle humaine

coécrit avec J. Daulte et R. Spregelburd
et traduit par D. Suarez et F. Thanas

ALEJANDRO TANTANIAN

Muñequita

ou jurons de mourir avec gloire

Traduit de l'espagnol

(Argentine)

par

FRANÇOISE THANAS *et* MARCIAL DI FONZO BO

Préface

M. LANGHOFF *et* M. DI FONZO BO

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Ce texte a été créé le 18 novembre 2003 au Théâtre National de Toulouse dans une mise en scène de Matthias Langhoff.

Avec Marcial Di Fonzo Bo

Décor : Matthias Langhoff

Musique : Alberto Ginastera

Construction décor : Peter Wilkinson

Peintures : Catherine Rankl

Costumes et accessoires : Arièle Chanty

Réalisation masques et corps : Anne Leray

Régie générale : Jean-François Calas

Régie lumières : Richard Gratas

Son : Matthieu Dehoux

Stagiaire mise en scène : Clémence Coconnier

Chargée de production : Coralie Barthélémy

Titre original

Muñequita o juremos con gloria morir

© 2004 LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

Château La Bouloie – 1, chemin de Pirey – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 2-84681-102-4

Coproduction : Théâtre des Lucioles, Rennes / TNT Théâtre de la cité, Toulouse / Bonlieu Scène nationale, Annecy / Le Carreau Scène nationale, Forbach / Espace Malraux Scène nationale, Chambéry / Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre.

DERNIÈRES NOUVELLES DE MATADEROS

Un chantier argentin de
Matthias Langhoff et Marcial Di Fonzo Bo

1.

Dans les pays du Sud, on voit souvent d'étranges maisons achevées-inachevées. Deux ou trois étages habités, avec des façades peintes, propres et agrémentées d'un jardin devant leur porte. Mais en lieu et place du toit sont juchés, sur les angles des murs, des piliers de béton brut à l'armature dénudée et hirsute. On contemple avec étonnement ces maisons habitées et finies, qui n'en restent pas moins des chantiers en cours. Nulle catastrophe, manque d'argent ou arbitraire d'une quelconque administration n'est à l'origine de ce type de construction. Les maisons sont ainsi prévues : finies, mais tout à fait disposées, si cela devait s'avérer nécessaire, à recevoir un nouvel étage. Lequel ne se finira pas davantage par un toit que le précédent. La beauté de ces maisons réside dans cet espoir visible : un chantier sans fin.

2.

Au début, il y a eu une tournée à Buenos Aires. J'avais adapté pour la scène *La Colonie pénitentiaire* de Kafka et l'avais montée avec Marcial dans le rôle principal. Je ne savais pas grand-chose sur l'Argentine. Je connaissais le Mexique, Cuba, et le Brésil, et je m'attendais à ce que Buenos Aires me rappelle Rio, La Havane ou Pueblo. J'avais entendu parler de la terreur et des meurtres commis par la junte militaire au pouvoir dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Je connaissais les artistes argentins exilés, qui avaient réveillé la culture parisienne, mourant à petit feu au milieu de ses grandes gueules. Je connaissais Perón et son populisme, un admirateur de Mussolini de la famille des socio-fascistes, et Evita, sa femme, que j'imaginai être une blanche-neige latino-américaine. Je suivais avec enthousiasme la Coupe du monde de football. J'adulais Maradona et vomissais ces bouchers de généraux qui, rayonnant de bonheur, interprétaient allégrement la victoire de l'équipe d'Argentine comme une genuflection du monde entier devant eux. Je pleurais ces jeunes Argentins massacrés sur le sol inhospitalier des Malouines par la sanglante Margaret Thatcher, sous les vivats britanniques, dans un combat pour une cause absurde. *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, cœur exotique d'une lointaine culture d'au-delà des mers : voilà comment je me figurais l'Argentine sous la botte de la dictature. Mais Buenos Aires n'était pas la ville que j'attendais. La terreur n'était pas oubliée, les mères de la place de Mai se rassemblaient toujours pour protester contre une injustice qui ne s'effacerait pas.

Mais Buenos Aires n'avait rien d'exotique ni de dépayasant. C'était une grande ville, vivante, tout à fait européenne, seulement plus vivante, plus jeune, plus intelligente, plus curieuse que l'Europe vieillissante. J'avais l'impression de retrouver ici les traces de ma vie, l'histoire de mes ancêtres, les pages du calendrier, les dates, les cartes routières, les panneaux indicateurs et les patronymes que j'avais perdus sur le continent qui était le mien.

3.

Un dimanche à Buenos Aires. Une amie actrice de Marcial nous a invités à dîner chez elle. Son mari nous a préparé l'*Asado* sur le gril, dans le jardin. La viande, les saucisses et les tripes rôtissaient délicatement sur les braises de charbon de bois. À table, nous avons parlé de théâtre. Elle du sien, nous du nôtre. Une seule et même chose. Nous mangions, nous n'arrêtons pas de manger. Jamais de ma vie je n'ai mangé pareille quantité de viande. Les steaks n'étaient pas saignants, ils étaient tendres, parfumés et parfaitement cuits à point. Depuis ce jour, je connais la saveur que peut avoir la viande. Ce fut un choc culturel. Ce repas reste dans mon souvenir comme certains paysages, ou comme les trois ou quatre représentations théâtrales qui sont gravées dans ma mémoire. Je comprenais enfin pourquoi l'Europe affamée après la dernière guerre mondiale s'était jetée si aveuglement dans les bras de l'Argentine et s'était entraînée à danser le tango ; pourquoi Mme Perón ensorcelait toutes les cours et tous les palais présidentiels avec son charme de pute ; pour-

quoi une chape de silence avait recouvert le fait que l'Argentine serve de nouvelle patrie aux fascistes en fuite ; pourquoi la junte militaire assassine était respectée comme facteur de stabilité et comme partenaire commercial ; on voulait *une* chose, on avait besoin d'*une* chose : la viande.

4.

En 2002, Marcial m'a donné à lire un monologue de Rodrigo García, intitulé *Borges*. Après un succès en Avignon, auquel Marcial n'était pas étranger, García était très en vogue auprès de la critique française et par voie de conséquence de ses lecteurs que sont les directeurs de théâtre, papillonnant à la recherche d'idées. Marcial avait envie de jouer un autre texte de García, j'avais pour ma part envie de comprendre ses textes indigestes. Je ne savais pas si l'effet que produisait García était dû au caractère provocateur de son travail scénique ou à ses textes, qui se cachaient derrière cette provocation. Ou aux deux. Et comme, en ce qui me concerne, je ne connais pas d'autre chemin pour résoudre de telles questions que de monter moi-même un texte ; et comme un projet avec un seul acteur n'était pas trop cher et, donc, aux yeux de directeurs de théâtre qui sont des esprits libres, dotés d'une grande valeur artistique et d'avant-garde, les circonstances étaient favorables à la réalisation du projet. Le sujet de García, son compatriote Jorge Luis Borges, écrivain, bibliothécaire, penseur universel et cosmopolite, me renvoyait à un autre pan de l'histoire argentine-européenne. Borges, le visionnaire aveugle, enterré à

Genève où il termina son existence, était l'une des idoles de ma génération. La lecture et l'admiration de ses récits fantastiques étaient quasi obligatoires. Pour une certaine gauche européenne révoltée, les textes de Borges étaient une carte de visite qui ouvrait la porte des salons. Je ne sais pas pourquoi, sans doute par une méfiance innée et exagérée à l'encontre de toutes les modes, idéologies et religions, de tous les mouvements de masse y compris intellectuels, de toutes les adorations et cultes de toute sorte, je n'arrivais pas à m'enthousiasmer pour Borges. Je parcourais ses livres et ce que j'y lisais, je m'en rendais bien compte, faisait partie de ce qu'il était bon de connaître pour suivre les conversations, mais malheureusement cela ne m'intéressait pas. À première vue, le texte de García m'a semblé un règlement de compte un peu grossier avec Borges. Avec la personne, et non avec son œuvre. J'ai lu ce monologue comme un pamphlet quelque peu infantile, avec des traits blasphématoires, qui certes m'amusaient mais me dégoûtaient aussi. J'ai lu alors *Borges* une nouvelle fois et j'ai vu qu'il méritait d'être lu. Le texte commençait à s'ouvrir à moi différemment, et d'une façon très intéressante. Le sujet de ce monologue n'est pas Borges. Il s'agit d'un autoportrait extrêmement poétique, où Borges n'apparaît que comme référence et comme maître en écriture hermétique de ce texte furieux. Le portrait psychologique que García trace de cette personne, qui n'est autre que lui-même, est sans concessions, étonnamment honnête et en recherche. Une variation sur le docteur Faust de Goethe qui, invoquant l'esprit de la terre pour se mesurer à lui, obtient la réponse suivante : « Tu égales l'esprit que tu comprends, moi, tu ne m'égales

pas. » Après quoi, et suite à son suicide manqué, Faust signe un pacte avec le diable. García parle de quelqu'un qui ne peut exploiter son talent comme privilège exclusif. Quelqu'un qui cherche son alter ego adulé, veut se cramponner à lui et, une fois repoussé par celui-ci, éclate dans une rage aveugle. Tout ceci en liaison avec un pays, une ville, une famille et un représentant de ce pays, de cette ville, de cette famille. Seule issue pour échapper à l'abrutissement redouté : quitter le pays, la ville, la famille ; sans oublier, mais immunisé contre toute nouvelle influence, emprise ou dogme. Enfin être en mesure de mieux discerner l'idole. Sauf que celle-ci était là avant lui, sa voix a déjà marqué le territoire qu'il convoite. Même la place au cimetière. Son départ n'est donc pour lui qu'une forme de retour à la maison. Ce qui reste, c'est attendre ce qui vient. Abandonner le principe d'espoir. Et voir ce qui se passe.

5.

Et puisque l'auteur n'a aucune importance dans sa propre œuvre, étant toujours incorporé dans celle-ci – et tout comme, après sa disparition dans le mythe, il ne reste rien de Prométhée, lui qui soi-disant a offert le feu aux hommes pour les mobiliser contre les dieux, rien d'autre que le lieu de son martyr, majestueuses montagnes du Caucase qui méritent toujours d'être gravies et découvertes ; de la même façon il n'est resté, entre Borges et García, que ma curiosité pour l'Argentine, pour Buenos Aires, pour son histoire. Nous avons lu le rapport des expériences sub-

jectives de García enchâssé dans des instantanés de l'histoire argentine, la terreur de junte, l'enthousiasme footballistique au stade de Boca, la guerre pour les Malouines et bien d'autres choses. Le monologuant gagna un personnage, une histoire et un cadre de jeu très argentin. Un rêveur au travail dans un abattoir de la boucherie de son père. Un blesser blessé.

6.

C'est Marcial qui a eu l'idée de poursuivre, plutôt que de s'arrêter. De mettre sur pied un chantier. De demander à des auteurs de Buenos Aires de la même génération que García qui ne parlaient pas, qui restaient, malgré la récente catastrophe économique et financière, qui ne fuyaient pas vers des horizons où la viande argentine était encore abordable, de leur demander, donc, s'ils voulaient bien écrire quelque chose pour nous. Un monologue ou une pièce à un personnage, qui porterait un autre regard sur Buenos Aires, refléterait d'autres expériences, sensations, espoirs ou déceptions, inspirerait la nostalgie ou qui, tout simplement, serait un texte écrit à Buenos Aires. Borges devait aussi y jouer un rôle ; mais cela ne devait pas être une obligation. Dans le grand magasin du théâtre, Marcial et moi cherchions un endroit pour pouvoir continuer à nous rencontrer, sans devoir nécessairement fabriquer toujours de produits finis. Nous nous sommes mis en chemin sans temps ni espace.

7.

Dans notre recherche, nous sommes tombés sur le texte d'un auteur argentin déjà mort. *L'Enfant prolétaire*, d'Oswaldo Lamborghini. Le meurtre sexuel d'un enfant prolétaire par un groupe d'élèves de bonne famille. Un texte sombre et cruel. Poétique et douloureux. Un texte écrit comme du Pasolini, mais plus distancier. Le texte de Lamborghini, que nous avons inclus dans notre projet, est une réponse et une suite au premier texte publié par un auteur argentin. *El Matadero* / « *L'Abattoir* », de Esteban Etchevarria, paru en 1840. L'histoire d'un meurtre politique sous le règne de terreur du général Rosas, peu après la révolution de mai 1810. *El Matadero* est considéré comme le texte fondateur de la littérature argentine. C'est aujourd'hui encore le nom du quartier des abattoirs à Buenos Aires. « Dernières Nouvelles de Mataderos » est le titre de notre projet.

8.

La suite, c'est à Marcial de la raconter.

MATTHIAS LANGHOFF,
Traduit de l'allemand par Jörn Cambreleng.

9.

Après la rencontre avec Rodrigo García, je me suis senti plus proche de l'Argentine.

Et c'est avec plaisir que j'ai été rattrapé par des souvenirs d'enfance.

Jouant à nouveau en espagnol, parcourant les villes d'Espagne en tournée, la ville de Buenos Aires, où je suis né, était chaque fois plus présente dans mon esprit.

J'avais vu à Paris quelques nouveaux films argentins et la découverte d'une nouvelle génération de cinéastes me donnait encore la profonde intuition que « quelque chose » était en train de se passer maintenant, dans ce temps de reconstruction après le désastre économique de 2001. J'ai eu envie d'y retourner.

10.

Arpentant la ville, fréquentant les théâtres, retrouvant quelques amis : en quelques semaines j'ai rencontré un nombre considérable de créateurs. J'ai trouvé, dans la ville, une énergie débordante. La conviction rare que quelque chose devait enfin changer. Les gens de théâtre continuent de travailler avec rage et obstination, malgré des conditions très difficiles, ils accumulent plusieurs emplois alimentaires pendant la journée. Plus de 200 spectacles se jouent à Buenos Aires chaque soir.

C'est ainsi que j'ai rencontré Daniel Veronese. J'ai assisté chez lui (dans son salon) aux répétitions de sa dernière création *Les Biodrames*, une sorte de