

La Commune

Artaud,
mis en scène par
Sergio Boris

avec
Pablo De Nito,
Federico Liss,
Elvira Onetto,
Verónica Schneck,
Rafael Solano

cent
national
dramatique

du 16 au 24
novembre
2019

Artaud

Aubervilliers

2 rue Édouard Poisson
93300 Aubervilliers
+ 33 (0)1 48 33 16 16

lacommune-aubervilliers.fr
M° Aubervilliers-Pantin
Quatre Chemins

dossier de presse

La Commune

Artaud

de Sergio Boris

avec Pablo De Nito, Federico Liss, Elvira Onetto, Verónica Schneck, Rafael Solano

SPECTACLE EN ESPAGNOL SURTITRÉ

DU 16 AU 24 NOV 2019
MAR À 14H30 ET 19H30
MER, JEU À 19H30
VEN À 20H30
SAM À 18H, DIM À 16H

DURÉE 1H20

Contact presse **OPUS 64**
Aurélié Mongour, a.mongour@opus64.com
Arnaud Pain, a.pain@opus64.com
+33 (0)1 40 26 77 94 | www.opus64.com

Aubervilliers

centre dramatique
national

Artaud

mise en scène **Sergio Boris**

avec **Diego Cremonesi, Pablo De Nito, Elvira Onetto, Verónica Schneck, Rafael Solano**

costumes **Magda Banach**

lumières **Matías Sendón**

scénographie et construction
Ariel Vaccaro
création sonore
Carmen Baliero

photographies **Ariel Feldman**

assistant à la mise en scène
Adrián Silver

production **Maxime Seugé et Jonathan Zak**

assistante de production
Carolina André

Résumé

« La moitié des chants de l'église catholique étaient des exorcismes au début de l'ère chrétienne et ils ont maintenant passé dans la liturgie des fidèles. C'est souvent aussi une affaire de voix et de ton rythmique personnel. Il y avait aussi des gens quand j'étais acteur de théâtre qui détestaient ma voix et mon ton dramatique parce qu'ils les trouvaient trop mystiques et incantatoires quand je déclamais. Ce n'était pas une raison pour que cela soit confondu avec de la névropathie. »

Antonin Artaud à Gaston Ferdière, lettre de 1944

Dans un asile devenu parking, où les décharges électriques d'un vieux réfrigérateur font office d'électrochocs, subsistent d'anciens patients et membres du personnel. Suite au coup de fil du docteur Nacho, une expulsion aux allures de « grand nettoyage » se prépare aux portes de l'ancien hôpital. César, un ex-patient désormais agent d'entretien, tente d'en protéger Fabio. Mais Fabio est accro aux chocs électriques et à Moni, la serveuse elle-même amoureuse de Nacho, et cela ne facilite pas la tâche. Pendant ce temps, dans la salle des fêtes où travaille Moni, le docteur Lotito fête le baptême de son fils et de sa nouvelle clinique, en compagnie autant de policiers que de psychiatres.

C'est le retour de nos Argentins tant aimés avec *Viejo, solo y puto*. À l'origine de ce nouveau spectacle, il y a deux témoignages qui redessinent les frontières de la folie. *Les Lettres de Rodez*, d'Antonin Artaud à son psychiatre ; et la répression policière qui, en 2013, fit de nombreux blessés dans un établissement psychiatrique de Buenos Aires. Ainsi, à l'écoute des marginalités, Sergio Boris ausculte nos propres contradictions : quel est le point de bascule entre folie et raison ? Comment reconnaît-on la part de lutte des classes en nous ? Et comme toujours, c'est un théâtre de montage, où se révèle la fraternité dans les éclats de réel. Là où, sans doute, on l'attendrait le moins.

Entretien avec Sergio Boris

La Commune vous a accueilli en 2015 pour la pièce *Viejo, solo y puto*. Pouvez-vous nous parler de votre manière de travailler et des similitudes et différences entre les spectacles *Artaud* et *Viejo, solo y puto* ?

La manière de construire les deux pièces est similaire. Cela commence par des hypothèses, le travail du rapport à l'espace et aux liens, le lien avec les personnages. Le texte n'intervient jamais dans un premier temps. Je commence par un travail sur le corps, à partir d'improvisations, à la recherche de ce qui va en sortir spontanément. Qu'allons-nous découvrir de nouveau et d'imprévu ? Ainsi, une nouvelle expression naît. La recherche et la trouvaille expressives n'ont rien à voir avec ce qui se dit. Ce qui sort de la bouche des comédiens devient un élément du grand ensemble que nous pourrions appeler « l'expressivité ». Elle est constituée du récit théâtral, des tons utilisés, des espaces, de la musicalité. Certaines poétiques, certaines combinaisons de signes apparaissent sans que l'on sache très bien ce qu'elles signifient dans un premier temps. Le devenir de ces signes dans l'espace prend forme petit à petit.

A mon sens, les deux thèmes de ces pièces sont inénarrables, pas tant dans ce qui y est dit, mais plutôt dans les corps et leurs expressions. Les thèmes et les liens entre elles tiennent plutôt de cet aspect. Nous considérons toujours que ce qui se dit est un geste corporel. Le récit théâtral est ainsi constitué de gestes, corporels, expressifs. Si, dans cette nouvelle pièce, la figure d'Artaud est présente, elle n'est pas le cœur de la construction narrative. Dans mon travail, la littérature ne domine pas le récit théâtral.

Cependant, si les liens fondamentaux entre les acteurs, la direction et la direction artistique sont les mêmes, les signes qui constituent le fil théâtral d'Artaud sont très différents de ceux de *Viejo, solo y puto*. J'ai du mal à analyser les différences entre les deux spectacles parce que je n'ai pas assez de distance mais je pense qu'il y en a plein !

Quel est votre lien avec l'œuvre d'Antonin Artaud ?
Artaud a une sensibilité particulière au théâtre. Dans *Le Théâtre et son double*, il a une manière de rompre avec la pensée théâtrale, son héritage

et de s'inscrire contre l'histoire du théâtre occidental, dominé par le théâtre dramatique, que je trouve intéressante.

Ce qui m'intéresse chez Artaud, c'est sa manière de faire du théâtre, sa manière d'exprimer et d'écouter ce qui s'y passe. Cela provoque une atmosphère particulière, qui embarque la salle entière, dans le public et sur le plateau.

Les Lettres de Rodez sont la correspondance d'Artaud à son psychiatre pendant 17 ans. Elles ont servi à penser et travailler les lignes narratives et constructives de la pièce. Je m'intéresse particulièrement aux contradictions permanentes présentes dans les lettres. Elles interviennent dans la pièce à l'apparition de la folie du personnage de Fabio et le rapport à son médecin, Nacho. A la différence de la relation entre Artaud et son psychiatre, les lettres de Fabio à Nacho ne sont pas matérialisées par la distance puisque Fabio écrit à Nacho alors qu'ils se trouvent tous deux dans le même espace. Il ne parvient pas à terminer ses lettres ni à écrire ce qu'il cherche à exprimer. Cependant, nous ne voulions pas forcément qu'Artaud apparaisse dans la narration théâtrale en elle-même. En revanche, qui veut y trouver des signes est libre de le faire.

Par ailleurs, le poème d'Artaud *La recherche de la fécalité* apparaît lors de la scène des électrochocs comme clin d'œil mais se veut autonome de son œuvre globale.

C'est d'abord du thème de la psychiatrie dont je voulais parler. La première image qui m'est venue est celle d'un hôpital devenu parking de stationnement. Nous n'avons pas cherché à utiliser Artaud comme référence. Je ne travaille pas autour de références, ni littéraires, ni artistiques. Ainsi, *Les Lettres de Rodez* ne sont pas, à proprement parler, présentes dans la mise en scène. Nous utilisons simplement un court extrait tiré d'une des lettres, qui n'est pas particulièrement représentatif de l'écriture d'Artaud.

Quels sont les rapports aux faits réels ?

La pièce se situe dans un cadre autonome et trouve son ancrage à Buenos Aires. La théâtralité qui flotte dans une absence de lieu ne m'intéresse pas beaucoup... J'avais envie de parler de la folie en Argentine, dans la capitale

et notamment du lien avec l'intrusion violente de la police dans l'hôpital neuropsychiatrique de Borda il y a quelques années. Justement, les patients et les soignants refusaient que l'hôpital soit vendu à une entreprise immobilière. Cet événement est transfiguré, métaphorisé, travaillé théâtralement dans Artaud pour ne pas en faire une retranscription de faits documentaire. Notre processus de travail autour de ces faits réels est une attitude. Nous cherchons la théâtralité et à créer la musicalité de l'œuvre dans l'expression, les relations au temps et à l'espace. Ce qui est raconté est une partie du récit théâtral, le récit total vient des corps des comédiens et de leur expressivité. Je considère que le spectateur ne doit jamais oublier qu'il est au théâtre.

La marginalité semble être un thème récurrent dans vos créations. Que pouvez-vous nous en dire ?

La marginalité est peut-être la première chose qui me vient et dont j'ai envie de parler. Cela fait partie de mon identification au monde et de ma place dans le monde. Etudier la marginalité, c'est étudier le monde « d'en bas » en lien avec celui « d'en haut ». La marginalité est représentée par les personnages mais elle a aussi à voir avec le ressentiment social, la douleur ressentie. Je crois qu'il est nécessaire que ce ressentiment trouve son élévation dans le travail de la théâtralité. Ce travail consiste à générer une musique dont le centre est le corps expressif de l'acteur qui, avec ses partenaires, fabrique les personnages et tisse leurs liens.

Qu'en est-il de la scénographie ?

Parler de la scénographie, c'est parler de l'espace. La scénographie ne m'intéresse pas comme « décoration » mais grâce aux propositions esthétiques et aux possibilités dramatiques qu'elle offre. En effet, la scénographie a une valeur dramatique et théâtrale en elle-même. Je m'intéresse également au fait que la structure scénographique permette la création de différents espaces en un. En effet, il est constitué dans *Artaud*, comme dans *Viejo, solo y puto*, de différents espaces. Elle rend possible les mouvements des corps dans l'espace, des dynamiques, des secrets, des dévoilements, la mise en avant et en lumière des corps. J'aime les diagonales, les possibilités de

montrer ou de cacher.

Je n'aime ni les scénographies fermées, ni l'idée d'une reproduction de ce que l'on connaît déjà, de semblable à la vie réelle. Le théâtre n'a pas à être comme la vie, ce n'est pas la vie. Si l'on garde des éléments de la vie, c'est pour les transformer, les transfigurer et en faire quelque chose qui n'est pas comme dans la vie.

Vous avez également une carrière d'acteur au cinéma. Cela influence-t-il votre travail de mise en scène ?

Le rapport au réel et le jeu sont profondément différents au cinéma et au théâtre. Le théâtre fait apparaître le corps en devenir, c'est un chemin, un déplacement pendant un temps déterminé. Ce n'est pas le cas au cinéma. Le théâtre est différent de la vie, ce sont des corps qui passent de l'autre côté de la ligne. Tout ce qui est illustratif de la vie me semble anti-théâtral. Au cinéma, c'est ce qui est proche de la vie réelle qui offre le plus de possibilités parce que cela joue sur le registre documentaire, le procédé photographique. Je suis, par exemple, très intéressé par le cinéma de Leonardo Favio qui fait des films sur un monde argentin, très populaire et offre une grande liberté de jeu. Il se place loin de la reproduction des problèmes petits bourgeois, très présents dans le cinéma actuel. La similitude théâtrale n'a rien à voir avec la vie réelle mais relève plutôt d'un besoin de mythologie. Au théâtre, nous sommes constamment observés et notre expressivité est tout le temps en mouvement. Ce n'est pas le cas dans la vie. La construction de la pièce et cette dernière sont en mouvement permanent, nous ajoutons et supprimons du texte, des éléments de jeu pour faire évoluer la forme expressive et éviter l'engourdissement. Ainsi, nous construisons constamment notre communication avec le public, qui ne relève pas tant de la parole que de l'atmosphère générale, des sentiments contradictoires mis en place dans ce devenir théâtral.

Entretien réalisé en septembre 2019

Biographie

Acteur de cinéma, de télévision et de théâtre, Sergio Boris est aussi metteur en scène, dramaturge, directeur d'acteurs, reconnu et récompensé en Amérique Latine, mais dont le travail est encore inédit en Europe.

On a vu, à Avignon notamment, Sergio Boris comme acteur dans des spectacles de Ricardo Bartís dont le mythique *El pecado que no se puede nombrar*, puis dans *La Pesca*. Au cinéma, il joue dans les films des réalisateurs argentins Paula de Luque (*Juan y Eva*), Daniel Burman (*El abrazo partido*, film pour lequel il obtient le prix du meilleur acteur lors du festival argentin de cinéma de Tandil), Luis Ziemrowski (*Lumpen*) ou Ariel Rotter (*Sólo por hoy*).

Auteur de pièces de théâtre primées en Argentine, Sergio Boris adopte pour les mettre en scène un processus de direction d'acteurs qui privilégie l'improvisation et la ré-écriture du texte durant les répétitions, affirmant ainsi combien « le centre du théâtre, c'est l'acteur ».

Avec de nombreuses années passées aux côtés de Ricardo Bartís, l'une des figures de proue de la scène sud-américaine, on retrouve dans les spectacles qu'il écrit et dirige Sergio Boris un langage théâtral à la direction d'acteurs minutieuse, au service d'une métaphore sociale et politique.

Sergio Boris monte *La Bohemia* en 2001, au Sportivo teatral de Buenos Aires, *El Sabor de la derrota*, en 2004, *El perpetual Socorro* ou encore *Viejo, solo y puto*, pièce accueillie à La Commune en 2015. Cette même année, *El syndrome*, pièce écrite et mise en scène par Sergio Boris, montée avec les élèves de l'École supérieure de théâtre de Bordeaux Aquitaine, est présentée à Avignon.

Aussi radical dans la forme que dans le contenu, Sergio Boris travaille à partir d'une « volonté de réalisme » qui n'a rien de consensuel.