

Françoise Séloron
Écrivaine Journaliste
1988

Voyage à l'intérieur du Taller

J'ai d'abord été séduite par la beauté glacée des images. Une manière aussi de rythmer l'espace et l'irruption des musiques, La Traviata, Duke Ellington, le rock et Purcell. C'était « Le Désert », donné à l'automne 1982 à la Maison de la Culture de Bobigny, dans la banlieue de Paris.

Un spectacle construit comme un rituel, où les personnages, les objets, les sons, les lumières sont convoqués pour des reconstitutions de la mémoire, des figurations de l'imaginaire.

Il n'y a pas d'histoire, et pourtant les instantanés de toutes les histoires, il n'y a pas une langue, mais le bruissement de toutes les langues, latines et nordiques.

Oui, c'est cette beauté implacable et cette respiration qui m'ont donné envie de connaître le Taller. Un appel d'air auquel je n'ai pas résisté. L'espace de tous les possibles, la quête d'une déchirure et l'effusion du sens. J'avais reconnu ce qui me pousse à en savoir plus sur les êtres et les choses: l'impression diffuse de l'exil.

Le deuxième choc, je l'ai eu à Amsterdam, en découvrant le lieu où ils vivent et travaillent depuis 1981: un ancien manège du 17ème siècle, entièrement réaménagé par leurs soins, au cœur des canaux, sur Keizersgracht. Une autre manière d'habiter l'espace que sur un plateau de théâtre, et pourtant le même souci de l'esthétique. La beauté comme art de vivre, avec un supplément d'humour, de fantaisie et d'ingéniosité dans la manière de récupérer et de détourner les objets.

C'est la maison-mère, celle du noyau latino-américain du groupe. Au rez-de-chaussée, le lieu de la convivialité et des échanges: un bistrot-galerie, devenu bureau-galerie, et accessoirement lieu de répétition et de concert. Dans les étages, six espaces autonomes pour la vie intime, les fêtes et le travail solitaire en atelier. Chacun marque son territoire: profusion de couleurs et de plantes chez Armando et Santiago, symphonie en noir et blanc chez Hector. Les deux versants de la contradiction, l'effervescence et la rigueur. Comme si Armando et Hector, les leaders du groupe, s'étaient depuis bien longtemps distribué les rôles dans la tension qui leur permet de vivre et de créer ensemble: Hector l'intellectuel, l'homme des concepts et

des structures, et Armando l'intuitif, l'homme de la séduction et de la fantaisie. Où l'on découvre que le Taller, c'est une histoire de famille, celle passionnelle d'Hector Vilche et Armando Bergallo. Une histoire professionnelle aussi, qui jalonne 25 ans de vie artistique internationale, de Montevideo à Amsterdam, de Belgrade à Caracas, de Londres à Venise, de Berlin à Paris et qui témoigne de son temps: le poids des avant-gardes historiques et des mythes de la vieille Europe, la traversée de l'art conceptuel et de l'art cinétique, l'interrogation sur la fonction sociale de l'art et les expériences multi-media, l'avancée vers le spectacle vivant, l'opéra et la post-modernité, après les désillusions politiques et la faillite des idéologies « dures » des années 70.

Tout a commencé dans les années soixante à Montevideo, capitale de l'Uruguay. Ils sont quatre élèves de l'atelier Torrès Garcia: Hector Vilche, Armando Bergallo, Clara Scremini et Gorki Bollar, tous imprégnés de la philosophie du maître qui tente de réconcilier le classicisme, le constructivisme et l'art précolombien. Ils sont quatre plasticiens à conjuguer Platon, le nombre d'or, les pyramides et Mondrian, avec l'envie d'en sortir. La clé et le noeud de leur histoire est pourtant là, dans la conscience d'une théorie universelle de l'art et la nécessité d'une rigueur extrême pour créer. Mais la « raison souveraine » est une prison d'où ils veulent s'échapper. Ils créent en 1963 leur propre atelier, le Taller. Trois ans plus tard, une occasion d'aller voir ailleurs leur est offerte: l'invitation du Ministère de la culture des Pays-Bas. C'est le début de la saga européenne. En 1966, à Paris, ils découvrent l'art cinétique et Nicolas Schöffer à la Galerie Denise René. Ils se mettent à jouer avec la mécanique, le mouvement, les effets optiques, l'électricité, avec « le désir très fort d'animer l'acte plastique », comme dit Hector. Mais très vite ils sentent le piège, l'effet répétitif et artificiel du processus. Ils se tournent alors vers « le seul élément qui est à la fois dans l'espace et qui change l'espace parce qu'il est toujours mobile et différent, l'homme ».

A Londres où ils sont installés, ils tentent leurs premières expériences d'environnement multimédia: Cronus I, II, III. L'homme, au centre de la structure, devient le moteur de l'acte plastique, le contrepoint surréaliste à la géométrie de l'espace. En 1969, invités à la 6ème Biennale de Paris, ils produisent Cronus V, performance de neuf heures au Musée d'art moderne. Le jeu se complique, les spectateurs peuvent également devenir acteurs dans la sculpture en mouvement qui figure une ville. C'est l'époque où les artistes se sentent à l'étroit dans les galeries,

où l'œuvre d'art se dérobe au musée et investit la rue. Mai 68 est passé par là. Les interventions sauvages à caractère ludique se multiplient et le Taller à son tour va à la rencontre des gens de la rue, déploie de grands cubes évidés aux arêtes de bois blanc qu'ils promènent un peu partout, dans Kensington Road à Londres, Place Saint-Marc à Venise, pendant la Biennale de 1970, puis aux États-Unis, au Ravinia Festival de Chicago et à New-York. La rencontre avec les U.S.A. est particulièrement brutale: « Nous sommes en 1970, en pleine guerre du Vietnam, et en Amérique latine commence la partie la plus noire de notre histoire ». Le public américain réagit avec violence: « Vous voulez changer l'espace, l'environnement, la société? Ne nous donnez pas des cubes, donnez nous des armes ». C'est le déclic. Le Taller arrête toute activité artistique et se lance dans la fabrication d'un film d'information sur l'Amérique Latine. Ce sera « Las semillas de la aurora » (Les semences de l'aube). Primé aux 10èmes rencontres internationales de Cannes en 1971, il reçoit la même année le prix du meilleur documentaire au Festival de Toulon. Les années de braise du Taller. Le film déclenche une crise interne si forte qu'elle fait éclater le groupe.

Clara et Gorki ont quitté le bateau depuis deux ans déjà, conscients que le Taller est devenu l'affaire d'Hector et d'Armando. Hector entre en politique et Armando vaque à des occupations socio-culturelles, l'un à Paris, l'autre à Londres puis La Haye. Après l'effervescence, la désillusion. Il faut se rendre à l'évidence: « Impossible de changer le monde avec notre mauvaise conscience petite bourgeoise, commente Hector. Notre plus grande force, c'est de travailler en tant qu'artiste. Notre unique arme pour rencontrer et raconter la réalité, c'est l'art ». Et comme beaucoup d'intellectuels ballotés ces années-là entre la remise en question radicale de l'art et l'engagement politique, ils en reviennent à leurs premières amours. Après le cinéma du réel, la réalité de l'art.

Retrouvailles et installation définitive à Amsterdam en 1975 pour mener à bien « Proposition 10 », projet ambitieux, co-produit par le Centre Georges Pompidou et la Hollande et présenté en 1976-77 au Stedelijk Museum d'Amsterdam pendant deux mois.

C'est une énorme boîte aux parois de miroir, une machine infernale et hallucinatoire de sons et d'images déclenchés par signes magnétiques sur intervention humaine. Car c'est l'individu qui manipule et met en mouvement. Les visiteurs sont enrôlés par groupes de 15 pour l'aventure interactive en espace clos.

« Proposition 10 » est l'aboutissement sophistiqué et amplifié des Cronus. Une provocation à la communication dont les effets se répercutent bien au-delà de la règle du jeu initiale. « C'est là que nous avons pris clairement conscience, explique Armando, de notre besoin de rencontrer le public, dans ce corps à corps, avec cette émotion incroyable que donne le jeu dramatique, et cette mise en danger qu'il suppose et qui n'existe pas quand on expose des objets dans une galerie ». Cet événement a révélé aussi une grande inquiétude des gens face à toutes les manipulations du pouvoir. Nouveau déclic pour le Taller, ils vont s'attaquer au problème du pouvoir. Il s'est étonnant de saisir la manière dont ils fonctionnent, avec cette disponibilité, cette attention à l'air du temps, ce besoin d'évoluer en permanence pour se sentir exister. Le résultat, en 1978, c'est « Mama Grande », tiré d'une nouvelle de Garcia Marquez. Pour la première fois, ils travaillent à partir d'un texte littéraire sur lequel ils vont opérer très vite une transposition plastique et gestuelle complète: La Mama, personnage omnipotent, omniprésent au-delà même de la mort est figurée par une structure verticale et concentrationnaire où sont enfermés des personnages en panoplie blanche; ils accomplissent des gestes quotidiens à l'appel de certaines injonctions sonores, et sous le contrôle de gardiens, selon le système panoptique de surveillance en vigueur dans toutes les prisons du monde, qui consiste à tout voir sans être vu.

« Mama Grande » a représenté les Pays-Bas au Festival des Nations, et a circulé en Hollande et en Amérique latine, au Venezuela, au Mexique et en Colombie. A Caracas, l'événement en a suscité un autre, inattendu, celui des vraies funérailles de Mama Grande, dans un quartier très pauvre de la ville, Catia. Un mélange de rituel tragique et de fête improvisée, sorti du spectacle et réintégré à la vie quotidienne. Une question n'avait toujours pas été abordée: « On continuait à parler de problèmes généraux, mais jamais des individus, de nos passions, de nos angoisses, de nos rêves. Une nouvelle étape restait à franchir: la mise à nu de nous-mêmes ».

« La cité transparente » propose une version « libérée » du précédent spectacle; elle repose encore sur la réminiscence conceptuelle de la structure dans l'espace tout en contenant les prémices du « Désert ».

« La cité transparente » est accueillie à Paris en 1979, au CCI du Centre Georges Pompidou et à l'Institut d'art contemporain de Londres. Reprise en 1980 à Florence et au BITEF de Belgrade. La circulation internationale des productions est inscrite dans la dynamique créatrice du Taller.

« La cité transparente », c'est la ville occidentale, la ville aquarium où tout est donné à voir dans un rapport horizontal. Une métaphore d'Amsterdam, la ville sans rideaux ? Au centre du dispositif, la chambre blanche, le lieu des choses irrationnelles, poétiques, magiques. Un personnage évolue de long en large, portant un nuage. Pour la première fois, une femme, sans masque, paraît et joue du clavecin. Et avec elle la musique baroque s'insinue et déclenche des images de fantaisie, des mascarades d'animaux. Un espace de liberté s'ouvre, où il est enfin possible de s'aborder, de se toucher, de se parler peut-être. Glissements progressifs du plaisir, après le long périple dans l'univers des concepts et des symboles. Il faut poursuivre, se débarrasser complètement de la structure qui délimite l'espace et laisser l'homme vaquer à son histoire, à ses fantasmes. Quel lieu géographique peut le mieux suggérer l'espace mental où l'individu erre à la recherche de lui-même si ce n'est le désert ? Le décor de sable est planté. C'est le début d'un nouveau parcours, autobiographique celui-là, commencé avec « Le Désert » (1982), suivi par « La nuit du troisième jour » (1984) pour s'achever avec « Progress Passion » (1987). La trilogie a le caractère d'une explosion, émotive et artistique. Ce retour aux sources de la vie intérieure, ce double plongé dans la mémoire et les méandres du corps, puis ce douloureux réveil au monde prend place dans un espace nouveau qui est celui de la représentation scénique. Le Taller a définitivement abandonné le musée comme lieu de performance, d'expression collective. On a d'ailleurs souvent mal interprété la fascination de ces plasticiens pour le spectacle vivant où tout se joue en direct devant un public, et l'usage qu'ils font du théâtre. Et pourtant, dans un monde normalisé, spécialisé à outrance, le Taller ouvre des fenêtres, décroïssonne, dérange, décadre et réajuste autrement. A passer d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre, le Taller crée des courants d'air et des frottements générateurs d'énergie et d'idées neuves. Ils s'emparent du théâtre comme d'un lieu nouveau et provisoire qui leur permet de pratiquer leur alchimie et de continuer à communiquer. Le théâtre comme laboratoire d'une vie. Le théâtre comme livre d'images. Le théâtre comme scénographie de la mémoire. Le théâtre comme mise à l'épreuve de l'espace. Le théâtre comme lieu géométrique du temps. Le théâtre comme terrain d'aventure du symbolique. Le théâtre comme théâtralité. Le lieu de tous les affrontements et de tous les dangers. Le lieu des passions et de l'éphémère.

Ils ne pratiquent pas le théâtre comme le font les metteurs en scène. Ils ne partent

pas d'un texte, dont ils tenteraient, après immersion totale, de livrer l'interprétation par l'entremise des acteurs. Ils partent de leur vie, d'une idée, d'une image, et ils se mettent au travail. Et s'ils utilisent les mots des autres, comme autant d'emprunts, de citations, ce sont des accessoires, au même titre que le reste, un chandelier, une lumière, le sable. Leur manière de s'approprier le réel pour le transformer en objet artistique est celle de créateurs, non d'interprètes. Ils proposent en retour un objet artistique comme un morceau de réalité, et non comme un commentaire sur la réalité. « Ce qui fait je crois la force et l'originalité de notre démarche, explique Hector, c'est qu'elle est une réflexion sur ce qu'on vit. A chaque moment, on part de nous; on s'abreuve au passage de textes, de musiques, d'images, comme autant de partitions, de repères possibles dans un univers qu'on construit de toutes pièces. Et le spectacle prend son envol, heureusement, loin de ce discours-là ». Ils travaillent par contagion: « Le Désert » partait d'une seule image forte, l'espace nu. 160 tonnes de sable pour faire surgir l'inconscient. Comment dépasser formellement « Le Désert »? Quelle terre nouvelle explorer? Comme dans la vie, une œuvre pousse vers son contraire. « La nuit du troisième jour » éclate donc comme une bombe. Une débauche d'images: chevauchées titanesques, tango-passion, bal masqué, moiteurs fumigènes d'un sauna/abattoir, et l'irruption finale d'un phallus/bulldozer, éjaculant des personnages bariolés pour une version latine de « Chantons sous la pluie ». Le Taller renoue avec le baroque latino-américain, jubilatoire et morbide, qu'il jette en pâture au désarroi des années 80. Quand la société est malade, il reste à vivre l'instant et le désir, jusqu'au bout.

Le Taller en profite pour revisiter quelques-uns des mythes de l'Europe occidentale, Éros et Narcisse, Faust et Don Juan.

Au passage, il tord le cou au puritanisme. Et après? Après l'identité retrouvée et la libération des fantasmes, il faut s'ajuster de nouveau au monde. Le retour à la scène sociale prend la forme d'un procès, et d'une quête impossible de la vérité. Le héros de « Progress Passion », dont on ne sait s'il est victime ou assassin, dans le dédale des reconstitutions successives et des simulacres de la justice des hommes, livré à la barbarie du monde et aux forces contradictoires qui l'habitent, finit par offrir ses entrailles en sacrifice aux monstres d'une société sans appel, lors d'un banquet apocalyptique. L'autodestruction est-elle le seul refuge laissé à la dignité humaine? Ce drame farouche et obscur, à la frontière du tragique et du fantastique, trouve son intensité dans la puissance des images et la beauté de la musique et des voix. Car il

s'agit d'un opéra à part entière, et consacré comme tel par le nouvel Opéra d'Amsterdam qui l'a accueilli dans ses murs en septembre 1987. Un opéra contemporain où se trouve condensé et porté à son point d'incandescence la totalité des inquiétudes et des images qui habitent le Taller. Explosions, déchirures, contre-jours. « Progress passion » fait son entrée à l'opéra avec l'Apocalypse de la Bible, l'Enfer de Dante, et la Leçon d'anatomie de Rembrandt, dans la force et la maturité d'une mythologie revisitée et maîtrisée, à l'ombre de Schiller, de Bataille et de Borgès. Comme si on ouvrait le livre de toute une vie, comme si on voyageait dans la mémoire culturelle du monde occidental.

Et si, au delà du bien et du mal, l'espoir d'une renaissance au monde existe c'est la voix humaine qui le porte, la voix chantée qui permet de faire passer l'émotion, même si on ne comprend pas les mots. La voix est le lieu de l'émotion universelle, le lieu de toutes les langues, donc la terre d'élection du Taller qui ne peut se résoudre à choisir ou à traduire. Dans la vie, ils jonglent quotidiennement avec trois langues au moins, l'espagnol, l'anglais et le néerlandais.

« Les nouvelles filiations, commente Armando, on ne les choisit pas, on ne les planifie pas. Ça arrive comme ça. La musique, la voix, sont entrées dans une dynamique au moment où on en avait besoin. Cela ressemble à la vie quotidienne, aux histoires d'amour, aux accidents de parcours. Le hasard et la nécessité ».

Ainsi, au fil des ans, autour du noyau central Bergallo/Vilche, s'est constitué une équipe artistique. En dehors des va-et-vient et des collaborations occasionnelles, un réseau s'est créé, prenant en compte la dimension architecturale et musicale des spectacles et l'évolution du groupe vers une professionnalisation de haut niveau.

L'architecte Santiago Del Corral est le scénographe attitré du Taller depuis « La cité transparente ». Il poursuit par ailleurs une carrière internationale de décorateur d'opéra. Plus que des décors, il conçoit des lieux forts qui visualisent dans l'espace l'idée fondatrice du spectacle. La tour infernale/bunker de « Progress Passion » en est l'apothéose. Parmi les jeunes musiciens hollandais qui accompagnent les productions récentes du Taller, Ilse van de Kasteelen est une révélation. Elle n'a cessé, depuis « Le Désert » jusqu'à « Progress passion », de s'affirmer à la fois comme soprano et comme compositeur. « Le Taller, explique-t-elle, c'est une série de cercles concentriques. Au début, je me sentais à l'extérieur. Un vrai choc culturel, avec le sentiment très fort de la différence. Aujourd'hui, je me sens avoir une identité à l'intérieur. Le Taller, c'est une découverte des autres, mais aussi de soi-même. Ils

m'ont appris le désir de faire des choses. Just do it ».

Le chef d'orchestre Lucas Vis est le dernier arrivé dans l'équipe. Il a marqué « Progress Passion » en dirigeant le Nederlands Blazersensemble et le Nederlands Kamerkoor, le meilleur orchestre et le meilleur chœur des Pays Bas, de renommée internationale. Il assure dans l'avenir la direction musicale du groupe, notamment pour le prochain opéra autour de Bruno Maderna, dont il fut l'élève, et centré sur trois livrets dont « Le Satyricon ».

Le Taller ou l'abstraction lyrique de la postmodernité? Après la trilogie autobiographique, il est toujours aussi difficile de les enfermer dans une définition, mais comme dit Hector, « dans ce qu'on fait, le moins important, c'est la définition de ce qu'on fait ». Ils continuent leur entreprise à haut risque et à haute tenue artistique avec des moyens scandaleusement artisanaux, avec toujours l'énergie et le désir d'avancer. Les nouveaux projets fusent. Variations autour de l'opéra contemporain. En dehors du projet Bruno Maderna, dont la création est prévue en 1989, il y a en germe « Saint Valentin's day », grand spectacle musical sur la mafia, avec parfum des années trente, jazz et humour noir. Il faut citer aussi « September song - L'amour, la mort, le bœuf, projet conçu pour la Grande Halle de la Villette à Paris, grandiose parade visuelle et sonore pour saluer la Révolution française. Concepteurs d'images pour les besoins du Taller, Armando Bergallo et Hector Vilche poursuivent parallèlement leurs travaux individuels de plasticiens, gestuelle lyrique et explosion de couleurs chez Armando, travail sur la forme très torturé, concentré et épuré chez Hector. Un laboratoire intime pour se retrouver, se reconstituer, « un training artistique », comme dit Armando, qui ne peut se concevoir qu'à travers l'autre travail, celui de la confrontation et de la création collective, celui où ils éprouvent le plaisir fondamental de voir la communication s'établir, celui où l'art et la vie ne font plus qu'un.

« Par rapport à une réalité de plus en plus compliquée et difficile à maîtriser, explique Hector, il vaut mieux ne pas avancer totalement seul, et conjuguer nos réflexions pour bâtir quelque chose; c'est moins angoissant, moins obsessionnel et finalement plus riche ».

Et ce n'est pas un hasard, si, au bout du voyage, ces artistes uruguayens, « contaminés » culturellement par l'Europe depuis l'origine, viennent faire entendre, à Amsterdam, où ils ont fini par s'implanter et se faire reconnaître, mais aussi à Berlin, Paris, Bordeaux, où ils circulent, cette aventure multiforme et dissidente de l'art.

L'Europe, pour eux, c'est la terre étrangère et la « Mama grande ». C'est pourquoi ils ont quelque chose à faire, à voir, dans et avec le paysage européen.

Citoyens du monde, ils ont une petite patrie: la terre du Taller. C'est de là qu'ils sont en train d'inventer une nouvelle sensibilité européenne, avec une approche plus légère, plus ludique que les européens eux-mêmes, libres qu'ils sont du poids qui écrase parfois les vieux enfants de notre continent.