l'ospite : extrait : scène première

(Didascalie projetée sur le grand écran de tulle quand le public entre dans la salle)

Qu'est-ce donc que l'esprit humain ? [...]
C'est une présence, une réalité ; voilà tout.
Il « plane » au travers de l'individu, et sur lui comme son double monumental mais aussi insaisissable.
Cette « figure planante » (qui est, en quelque sorte, tout aussi mystérieuse que physique) ne se trouve que là où elle peut se trouver. Elle a la propriété des corps. Je ne ferai donc jamais de la psychologie.
Chaque personnage « sera » et « agira », comme il ne peut qu'« être » et « agir ».

Pétrole, note 31

(Didascalie projetée sur le grand écran tulle)

Ah ! mes pieds nus, qui cheminez sur le sable du désert !
Mes pieds nus, qui m'entraînez
là où il n'y a qu'une seule présence
et où rien ne peut me préserver du moindre regard !
Mes pieds nus
qui avez décidé d'un chemin
que je foule maintenant comme dans une hallucination.
Comme jadis pour le peuple d'Israël ou pour l'apôtre Paul,
le désert se présente à moi comme la seule chose qui soit,
de toute la réalité, indispensable.
Il n'y a, en effet, tout autour de moi, rien que le pur nécessaire :
la terre, le ciel et un corps d'homme.
Si fou, si insondable ou si évanescent
que soit l'horizon ténébreux, sa ligne est une :
et il est en chacun de ses points pareil à lui-même.

Bien. Et que puis-je dire de moi ?
De moi, qui suis là où j'étais, tout comme j'étais où je suis,
fantoche de quelqu'un de bien vivant
envoyé dans le désert pour y cheminer à sa place ?
Je suis hanté par une question à laquelle je ne puis répondre.
Triste résultat, puisque ce désert, je l'ai élu
pour lieu véridique et réel de ma vie !
Celui qui quêtait dans les rues de Milan
est-il bien celui qui poursuit sa quête sur les chemins du désert ?

l'intégration de l'image vidéo sur la scène

table ronde

Autour de la création de L'Ospite *par la Compagnie Motus*
Mardi 27 avril 2004, Rennes, Théâtre National de Bretagne (extraits).

Table ronde animée par Didier Plassard avec la participation de Marco Consolini, Armando Menicacci, Enrico Casagrande, Daniela Nicoló et l'équipe de Motus.

Didier Plassard : Lorsque nous avons réfléchi au titre de cette table-ronde, nous l'avons intitulée « l'intégration de l'image vidéo sur la scène ». Pourtant, la question ne se pose plus en terme *d'intégration* de la vidéo sur la scène mais nous pouvons dire que l'action théâtrale habite un environnement d'images et de sons, et que ces images et ces sons constituent le milieu à l'intérieur duquel est placée l'action théâtrale. Le terme de *video* renvoie tout de suite au latin pour « je vois ». Il est frappant de voir que les titres mêmes des spectacles montés depuis le début des années quatre-vingt-dix par la compagnie Motus renvoient justement au thème du regard. En 1994, ils ont créé un spectacle qui s'appelait *Occhio Belva* (Œil Fauve) ; en 1999, *Orpheus Glance* (Le Regard d'Orphée) ; en 2001, *Visio Gloriosa* (Vision Glorieuse).

En 1999, on leur a attribué le prix Ubu en Italie pour « la cohérence créative d'une recherche scénographique visionnaire ». Je crois que le mot de visionnaire ici peut nous amener à réfléchir. De plus, dans *Twin Rooms*, est présent le motif même de la surveillance visuelle de l'autre à travers justement le jeu de gémellité entre la scène théâtrale et l'écran où est projetée l'image vidéo. On ne cesse, dans *Twin Rooms*, de se filmer pour tenter de se voir.

C'est autour de ce thème du voir, du regarder, de la fonction même du regard que l'on peut ouvrir le questionnement.

Dans l'usage théâtral dominant, l'image vidéo assume clairement, généralement, une fonction critique, en particulier de la place qu'occupent les images dans notre société. Elle apparaît parfois comme le lieu même de la perversion, ou peut-être comme le lieu d'un égarement, notamment sur les relations entre le réel et le virtuel. Est-ce que l'on pourrait dire que le travail de Motus procède d'une attitude réconciliée, au contraire, au sens où l'image serait devenue une nouvelle nature, comme quelque chose qui n'est plus le produit d'une machination humaine, qui n'est plus le lieu de l'artificiel mais qui est devenu comme naturalisé, comme une nouvelle matière ?

Enrico Casagrande : Nous avons déjà travaillé avec l'image dans notre précédent spectacle *Twin Rooms*. Nous devions répondre alors au problème d'une technologie d'image qui ne soit pas uniquement décor, mais qui devienne plutôt un élément capable de montrer une

autre face du spectacle. Nous avons donc travaillé sur le *langage*, c'est-à-dire sur un fil, à moitié entre le cinéma et le théâtre, entre les arts visuels et le théâtre, pour obtenir un mélange. Je parle de mélange, et non de confusion, un vrai mélange entre tous les arts que nous pouvons montrer aujourd'hui. Ne pas avoir de barrières qui fermeraient un art et qui le cloisonneraient dans un cadre très précis comme le théâtre.
Avec *L'Ospite* (L'hôte), le pari est difficile puisque l'auteur est Pasolini, poète, cinéaste, et l'œuvre choisie, *Théorème*, est aussi un film.

Daniela Nicoló : Quelques mots de *Théorème* me viennent en mémoire, notamment l'affirmation qui est reprise aussi dans le spectacle : « ce qui compte c'est ce qui est, et ce qui est c'est ce qui apparaît. » Cette affirmation est très importante pour notre travail. Dans *Twin Rooms*, le fait que l'image était un artifice apparaissait beaucoup plus clairement, elle était mieux dissociée de la scène. Pour *L'Ospite*, nous avons décidé d'intégrer l'un dans l'autre, le paysage intérieur et le paysage extérieur ; instaurer différents niveaux et glisser de l'un à l'autre avec le maximum de fluidité possible.

Marco Consolini : Vous parlez donc de mélange... La chose intéressante dans votre démarche, surtout par rapport à la tradition d'un certain théâtre italien « d'images » à partir des années quatre-vingt (je pense notamment à des groupes comme Magazzini Criminali, ou Falso Movimento, Gaia Scienza et Studio Azzurro) c'est, justement, qu'il ne s'agit pas d'intégrer l'image vidéo à l'intérieur du langage, d'une technique théâtrale « normale », et non plus d'établir un dialogue entre l'image vidéo et le jeu de l'acteur en opposant ces deux niveaux. Chez vous, la vidéo vient déterminer la création dramaturgique du spectacle, vient troubler le langage théâtral et s'impose comme une sorte de mécanisme interne inévitable. Il me semble d'ailleurs que ce mélange concerne aussi le son. J'ai lu dans une ancienne interview que vous parlez d'une *optique phonocentrique* dans vos spectacles, or dans *L'Ospite*, on a vraiment l'impression que la construction de l'espace ne peut se faire sans une très précise partition sonore qui a autant d'importance que la présence des corps sur scène. La bande-son devient partie de la construction dramaturgique du spectacle.

Enrico Casagrande : Oui, je crois que le sonore est aussi important que le visuel : il y a dramaturgie dans le son. Pour nous, c'est très important d'avoir tous les éléments au même niveau : la scénographie, les acteurs, le son, les objets, la lumière... tous les éléments qui font le spectacle théâtral.
À propos du son de *L'Ospite*, je crois que le mélange que nous avons fait est très important. Le seul élément que nous prenons de *Théorème* c'est du son. Il y a alors un contraste : on écoute un son cinématographique, car nous l'avons extrait directement du film et l'avons mis comme fond sonore dans différentes situations. Cela concerne surtout les silences, car le silence qu'il y a dans le cinéma c'est un silence qui fait du bruit. Nous avons créé ainsi une véritable bande-son, différente de celle du film. Nous avons aussi mis des extraits du *Requiem* de Mozart, que Pasolini avait choisi pour *Théorème*, mais nous avons choisi d'autres passages, de petits morceaux répétés, retravaillés.
Dans la dernière partie du spectacle, enfin, il y a un autre travail très important sur le son. Là c'est un véritable

mélange de bruits : c'est l'Histoire. Ce sont tous des morceaux de l'histoire italienne, mais il y a aussi la guérilla à Cordoue, des voix africaines, des voix sud-africaines... Mélange dans ce cas-là veut dire coup de poing... il n'y a pas la possibilité de tout entendre. Et d'ailleurs, aujourd'hui, on ne peut pas tout entendre, comprendre tous les cris du monde. Nous avons travaillé avec un ordinateur auquel sont intégrées vingt-quatre pistes simultanées, et ce son est travaillé en direct chaque soir.

Armando Menicacci : Si voir c'est toucher (pour reprendre les mots de Merleau-Ponty), comment entendez-vous ce travail d'intégration ou de désintégration des médias pour toucher la corporalité de l'interprète ? Comment travaillez-vous la présence scénique au travers de ces médias ? Si l'on voit, comme le disait Marco, que cette intégration n'est pas un dialogue entre image et jeu mais que l'image et le son sont des mécanismes du texte (sont un contexte qui devient presque du texte), comment ce travail touche-t-il au jeu de l'acteur ?

Daniela Nicoló : Enrico, d'abord, parlait du son, et le son est très étroitement lié à l'espace. Particulièrement dans ce travail, le son connote l'espace. Alors, la présence corporelle de l'acteur acquiert une place très importante et une place qui est aussi risquée puisqu'il est difficile pour lui d'être avec ce corps au milieu d'un espace construit avec du son et des images.

On a travaillé d'abord en donnant des indications très précises qui sont les données du roman : une suite d'indications qui donnaient lieu à des actions, à des mouvements presque géométriques, mais demandant aux acteurs de se vider complètement de leur être, de tout ce qui pouvait être représentation. Ceci a été très difficile : c'est plus difficile de ne pas faire que de faire. Nous cherchions cet équilibre très étrange entre décrire, représenter un personnage et, en même temps, devenir à certains moments décor, objets qui se confondent avec le paysage...

Enrico Casagrande : ...pour nous, il n'y a pas de psychologie des personnages.

Didier Plassard : Oui, c'est l'idée aussi de ce qui est affirmé dans le roman de Pier Paolo Pasolini, que vous avez repris : c'est un *rapport*. Il faut assister à ce spectacle comme si c'était le rapport scientifique après une expérience, modèle venu des sciences expérimentales.

Enrico disait que dans le monde d'aujourd'hui, il y a tant de bruit qu'on ne peut pas tout entendre, tout comprendre. Effectivement, dans le grand chaos final, la saturation des informations fait que l'on est dans l'incompréhension ; mais aussi une différence de compréhension, selon les spectateurs. Dans *L'Ospite*, le regard diffère surtout à partir de la langue. Nous n'avons pas toujours une traduction en surtitrage de ce qui est dit sur scène. Ce sont parfois d'autres informations, notamment l'entrée en scène des différents personnages. Ce qui apparaît à l'écran en texte imprimé est pour chacun des personnages les quelques lignes que consacre Pasolini en guise de présentation dans son roman. Le spectateur lit en français le texte de Pasolini décrivant le personnage ; et celui qui comprend l'Italien, entend le point de vue de l'acteur dans un entretien qui a été enregistré, sur le personnage qu'il doit incarner.

Enrico Casagrande : Notre matériau de base pour ce spectacle est le roman *Théorème*, nous avons pensé alors la

création comme un spectacle *écrit*. En effet le spectateur, spécialement s'il est étranger, doit *lire* beaucoup...

Marco Consolini : J'ai été très touché par ce début de spectacle avec le décalage entre les textes de Pasolini et les interventions des acteurs qui parlent d'eux-mêmes, de leur propre corps à corps avec ces personnages sans psychologie. Tout le dispositif des surtitres a une pluralité d'usages, il me semble : il y a la traduction, la description de ce qui se passe, le commentaire et bien sûr l'insertion de texte...

Didier Plassard : Il y a la légende aussi, comme on voit près d'une image, un petit papillon pour nous dire de quoi il s'agit : par exemple l'explication des bandes sonores sur les manifestations. Les titres des chapitres du roman sont parfois repris.

Enrico Casagrande : Le passage du chaos final est constitué de références historiques : ce sont des attentats — Bologne en 1980 [1], l'attentat le plus meurtrier de l'histoire récente en Italie ; Brescia en 1974 [2], l'enregistrement très connu de la bombe qui a explosé sur le lieu d'un meeting politique qui commémorait lui-même des attentats... C'est pour nous un choix très important que cette partie. Ce sont toutes les voix du monde et la voix la plus près de nous, c'est l'histoire de l'Italie, où il y a eu des années très dures. Ce sont les années où Pasolini a perdu l'espérance que naisse un pays ouvert, un pays qui ne va pas à la dérive comme aujourd'hui.

Didier Plassard : Du côté des transformations dramaturgiques par rapport au roman et par rapport au film, quelque chose qui m'a beaucoup frappé et que j'ai trouvé particulièrement réussi, c'est le traitement du thème du ciel. Au début du spectacle, au-dessus du triptyque, il n'y a que du noir, un noir extrêmement présent. À l'image projetée en vidéo, le ciel est généralement de la même couleur que le sol, très gris, avec un effacement de la ligne d'horizon. Beaucoup de plans n'ont pas du tout de ciel, sans horizon, avec seulement le sol. Dans le film de Pasolini, j'avais le souvenir de plusieurs plans où le ciel était bien apparent. Quand Paolo marche sur l'Etna, on voit très clairement la séparation du sol et du ciel, on voit l'ombre des nuages qui court sur le sol, c'est extrêmement beau. Il y a une réelle présence du ciel dans le film. Chez vous, non seulement il n'est pas là mais le messager du ciel a disparu (le personnage extraordinaire qu'incarne Ninetto Davoli), cet ange qui fait le lien entre la terre et le ciel. Dans le dialogue que vous avez rajouté, c'est-à-dire à table, la question posée à la servante re-prend cette thématique : « de quelle couleur est le ciel ? »
Est-ce que c'est la dimension religieuse que vous avez voulu couper : la religiosité diffuse qui est encore très forte dans le film de Pasolini, vous avez voulu dire qu'aujourd'hui en 2004, elle n'existe plus du tout, ce ciel est noir et muet, ou bien que se jouait-il par là ?

Daniela Nicoló : C'est une très belle question. C'est très évidemment l'absence absolue du ciel dans l'espace artificiel que nous avons créée. Mais tout de même le ciel est présent dans l'affiche, dans ce spectacle, où nous avons cherché des espaces extérieurs.
Toute l'histoire de *Théorème* se passe dans le jardin, c'est-à-dire à l'extérieur ; mais nous avons rendu évident aussi l'artifice que cela est un rideau de fond, quelque chose de faux. Il nous plaît aussi que cette maison se lève un peu comme dans les vieux théâtres où il y avait les toiles

peintes. Dans les routes avec les peupliers de la plaine du Pô, il n'y a pas de ciel mais le brouillard. Le seul endroit où nous voulions qu'apparaisse la ligne d'horizon avec le ciel, est le désert de Tunisie, des images qui viennent à la fin du spectacle.

Enrico Casagrande : Il y a quand même une scène importante de ciel : celle de l'orage. Le ciel marque le passage où chacun va se confesser à l'hôte mais aussi au spectateur. À ce moment le ciel frappe, ce serait le moment de liaison avec la religion : la voix de Dieu viendrait avec celle de tous les acteurs, et nous mélangeons les deux sons. C'est un dialogue entre les acteurs et le Dieu qui est parti.

Armando Menicacci : J'ai ressenti cette absence de ciel comme la recherche d'un ciel intérieur. C'est d'ailleurs une dimension du sacré plutôt que du religieux qui est présente.

Daniela Nicoló : Nous avons choisi d'identifier le thème du religieux, ou plutôt du sacré, avec le désert. La présence avec un double regard, paternel et maternel. Pasolini insistait énormément sur ce double regard masculin et féminin ensemble, ce qui est une de ses obsessions, mais qui est aussi vide, absence, manque. Dans ce sens-là, c'est plutôt une pensée mystique que religieuse. L'équivalence entre le néant et Dieu, toute la littérature mystique a réfléchi beaucoup sur ce thème. Nous sommes dans cette dimension-là.

Questions de la salle : Dans la partie finale, le déroulement des images va de la scène vers les spectateurs, comme un appel aux spectateurs. Je voulais savoir si c'était vraiment un don de l'histoire.

Enrico Casagrande : Ces images sont tirées de l'histoire italienne. Mais il y a aussi une explication très technique. Quand il n'y a pas d'écran, l'image se renverse, se projette sur le sol, elle va ainsi vers le spectateur. Cela est venu tout seul. Je profite de cette occasion pour dire que dans le travail théâtral, comme dans tout travail, il y a toujours une place pour l'accident...

Daniela Nicoló : ...même dans la technologie, il arrive souvent de l'inattendu.

Enrico Casagrande : Oui, par exemple, nous avons choisi le matériel du plateau si froid pour avoir des corps nus qui feraient toujours contraste. C'est seulement ensuite que nous avons découvert la capacité de réflexion du matériau. Ceci nous a donné la possibilité d'amener des images différentes, de jouer avec le renversement des images...

Dans vos précédents spectacles vous avez beaucoup travaillé sur le quotidien, mais dans l'intérieur, dans un petit appartement, dans un endroit très clos. Vous travaillez maintenant sur l'extérieur, sur le jardin. Comment s'est fait le passage de l'un à l'autre, était-ce vraiment l'envie de voir maintenant comment ça se passe à l'extérieur ?

Enrico Casagrande : Ce fut un choix très important pour nous. Nous avons travaillé longtemps sur l'intérieur, surtout dans un espace très fermé, comme une chambre d'hôtel, dans *Splendid*, ou une maison pour *Orpheus Glance*. Pour *L'Ospite*, ce fut la première idée que d'avoir le vide, d'avoir l'ouverture à l'extérieur, d'avoir un changement total dans notre parcours. Ce fut aussi un rapport à Pasolini : il dit toujours que c'est mieux de

faire l'amour dans un champ, dans un endroit ouvert que dans une chambre d'hôtel.

Marco Consolini : Dans le roman de Pasolini, la voiture est une Mercedes, alors que vous avez choisi l'Alfa...

Enrico Casagrande : Parce que c'est la voiture de Pasolini. C'est le même modèle, la même couleur. C'est sa dernière voiture, celle qui lui a roulé dessus. Lors de son assassinat, Pelosi a été trouvé dans cette voiture. Nous avons lié cette voiture à la figure du père, qui s'appelle Paolo... mais Pasolini s'appelait Pier Paolo, et puis il y a énormément de références à San Paolo, Saint-Paul. En tout cas le mouvement de la voiture sur scène est toujours lié à la voix de Pasolini. C'est une translation que nous avons faite pour avoir sa présence.

A propos des lunettes de Paolo : Paolo a des lunettes, alors que dans le film il n'en a pas. Ce ne sont pas les mêmes que celles de Pasolini.

Enrico Casagrande : Pour répondre à cette question, nous devons évoquer la liaison entre Carlo de *Pétrole* et Paolo. Les lunettes sont de Carlo, ainsi que son costume. La rencontre entre l'hôte et Paolo est la même que celle nous avons utilisée dans une autre performance, une sorte d'étude préliminaire à *L'Ospite* qui s'appelle *Come un cane senza padrone* (Comme un chien sans maître) où il y a une relation entre les deux. Mais Carlo de *Pétrole* est vraiment une référence autobiographique. Étrange mélange entre les personnages. Ce sont des détails très importants pour la création. Mais nous voulons que ce soient des questions ouvertes pour le spectateur ainsi que pour nous.

Didier Plassard : C'est une démarche assez pasolinienne finalement. Laisser ainsi parler la matière des choses.

Débat transcrit par Marine Thévenet.

---

1. Attentat à la gare centrale de Bologne, le 2 août 1980, 85 morts, 200 blessés.
2. Attentat de Piazza della Loggia, à Brescia, le 28 mai 1974, 8 morts, 103 blessés.

un sphinx sans énigme

autour du personnage de lucia

emanuela villagrossi, actrice

Je travaille à ces pages sur *L'Ospite* depuis au moins un mois... j'ai sorti des notes et des souvenirs, j'ai rempli des pages et des pages, en faisant attention à respecter la complexité et la richesse du processus, mais je me rends compte maintenant, en jetant tout cela, que rien ne concerne le travail de l'acteur de manière exclusive. Je n'arrive à dire presque rien sans me référer à l'auteur, à la mise en scène, au travail du groupe, aux conditions de production. Je vois bien que reconstruire le travail de manière linéaire veut dire forcément trahir des processus qui ne peuvent pas être enfermés ou réduits. Je décide donc d'être partielle, synthétique et tendancieuse.

Je n'avais pas connaissance du projet de Motus sur Pasolini, je ne savais pas que depuis des mois ils cherchaient une actrice pour le rôle de Lucia, la Mère de *Théorème*. Je n'ai pas cherché Motus, Motus ne m'a pas cherchée, mais un ami commun qui ne cherchait rien nous a mis en contact. Nous parcourions des routes parallèles : je les voyais de loin avec intérêt et appréciation, mais nos chemins auraient pu ne jamais se croiser

Je raconte notre rencontre car elle est atypique : d'habitude dans les groupes italiens « de recherche » on travaille ensemble puisqu'on se connaît bien, on fait des laboratoires et les rares castings pour un rôle déterminé peuvent durer des mois. Souvent il n'y a même pas de « rôle », au sens classique du terme. À notre première rencontre, donc, Daniela et Enrico, dans le flux enthousiaste avec lequel ils me présentent le projet, me disent qu'ils cherchent une actrice « adaptée »... je n'entends pas le reste de la phrase et mes jambes commencent à trembler sous la table du café, mais j'aime cette définition. Je commence donc à travailler sur cette Mère dont je ne sais pas exactement si je l'interpréterai le moment venu. Cette phrase, pour moi, voulait dire qu'ils avaient une idée précise, une idée traduisible avec un signe. Et en effet la fonction de signe, de corps qui matérialise une idée, m'est apparue ensuite, dans le cours du travail, le noyau de leur consigne de mise en scène.

« Adaptée » signifie appropriée à un but, exactement accordée à une forme ; ce mot a quelque chose à la fois de dynamique et de tranquillisant. Un couvercle s'adapte à la boîte qu'il ferme, il a la même taille. Adaptée, il s'est révélé que je l'étais physiquement, dans l'évidence de mon apparence, par mon âge et mon parcours de formation. C'est moi qui devais en acquérir la conscience, transformer un être en une manière d'être sur scène. J'ai donc commencé un long, très lent et silencieux dialogue intérieur avec cette figure que j'interprète sur scène, dialogue qui ne s'est pas interrompu et qui m'accompagne encore, dans le privé. De cela, je ne parlerai pas.

Notre première rencontre a marqué le long travail (mais il faudrait dire travail d'enfantement) de rapprochement au

rapport Pier Paolo Pasolini-Motus, que j'ai affronté avec les incertitudes habituelles et nécessaires, en suivant le chemin tracé par Daniela et Enrico. D'après ma formation (du Living Theatre à Carmelo Bene, de Federico Tiezzi à Andrea Taddei, à Cesare Lievi, à Marco Baliani), jouer est une expérience globale qui unit la parole à l'action et ce sera ainsi aussi avec Motus. Mais il y a d'abord la nécessité de travailler sur le texte de *Pétrole*, comme une phase d'approche de *Théorème*, en tant que narratrice. Je me trouve donc à devoir être le trait d'union entre la parole écrite et la scène, en ayant à ma disposition seulement l'énonciation du texte. Commence ainsi, d'une manière que je dirais platonique, le corps à corps avec la parole de Pasolini. *Pétrole*, le livre illisible, insoutenable, celui que j'ai ouvert et refermé après dix pages quelques années auparavant. Soit... ne nous opposons pas !

Et c'est justement à travers la parole de *Pétrole*, à travers ces cercles dantesques, sa violence fébrile, sa « vitalité désespérée », aveugle et sans appel, que je vois se dessiner la figure de Lucie, la femme bourgeoise, à laquelle on demande, selon le partage des pouvoirs, de se charger du contrôle du beau, du soin de l'apparence, de l'endoctrinement des générations futures dans la reproduction de la race des patrons. Je la vois, maintenant, non pas dans un *Gruppo di famiglia in un interno*, pour citer le célèbre film de Visconti (*Violence et passion*), mais plutôt dans la lumière sulfureuse du dernier Pasolini, tragique et exaspérée.

Ces impressions auront un poids déterminant dans le processus de concrétisation de la mise en scène, quelques mois plus tard. *Théorème*, pour moi, c'est le roman, la page écrite et non pas le film que j'ai revu seulement après avoir jeté les bases du travail. Il n'y a pas de texte dramatique, il y a une dramaturgie à construire, une écriture scénique qui se réalise sur le plateau. J'ai toujours le roman sur moi, pendant des mois. Les pages qui concernent Lucia, que j'ai sous les yeux aujourd'hui, sont torturées, questionnées, pliées, soulignées avec différentes couleurs. Je souligne les verbes qui se réfèrent à elle : il s'agit d'actions, d'actes et, en suivant l'indication des deux metteurs en scène, j'apprends par cœur et j'oublie, ce qui reste c'est une sorte d'essence préliminaire sur laquelle agir.

On commence, quelques mois avant le véritable début des répétitions, avec un séminaire où l'on affronte les improvisations sur le texte. Lorsque les deux metteurs en scène demandent ces improvisations, il y a un matériel à notre disposition qui a déjà été filtré et décanté, qui nous appartient comme une émotion personnelle. Je travaille depuis tant d'années et j'ai appris à me « protéger » des angoisses causées par les séances d'improvisation après un laboratoire très intense avec Vassiliev ! En plus, j'admets et en même temps je revendique mon manque total d'« intégrisme » méthodologique dans l'approche du texte : de Brecht à Stanislavski, de manière syncrétique, tout va bien ! Il suffit qu'il soit utilisable, qu'il soit adapté à la situation.

Au début de la réalisation de *L'Ospite*, la consigne principale que Daniela et Enrico nous ont donnée, à nous les interprètes, je dirais même leur préoccupation primordiale, a été celle de trouver un style expressif qui donne au travail le caractère d'un « rapport », qui donne une valeur emblématique aux personnages, qui rende l'intention déductive et cartésienne de l'auteur, par rapport à la parabole qu'il est en train de raconter, ou mieux, d'exposer, en dehors de toute psychologie. Avec quelques difficultés et résistances je comprends cette requête et, enfin, je tombe d'accord avec eux... si l'on considère la psychologie comme étant la vie intérieure d'une figure qui évolue selon des motivations intérieures et obscures auxquelles le spectateur doit faire

appel pour comprendre la dynamique et les motivations de son action. Cette acceptation ne comportera pas, pour moi, un comportement apathique ou aseptique, mais plutôt la préoccupation de rendre n'importe quelle action comme quelque chose de compréhensible en tant que donnée déductible, avec des inférences plausibles et crédibles, d'après la figure en elle-même et d'après la fonction qu'elle exerce dans le dessin général du spectacle. Il m'apparaît alors très clairement que le manque de profondeur de perspective — car il n'y a rien de caché ou souterrain qui justifie les actions sur scène — converge vers le caractère bi-dimensionnel de l'image. Cela se traduit, pour moi, en une recherche de transparence et visibilité totales, pour expliciter cette fonction de signe dont je faisais mention plus haut. C'était le travail sur l'apparence à transformer l'idée en une forme concrète pour laquelle j'étais apparue « adaptée ».

Pendant toute la période des *répétitions*, je ne peux pas m'empêcher de penser à la conscience de la composition visuelle qui, grâce à ses études d'histoire de l'art avec Roberto Longhi, caractérisait Pier Paolo Pasolini, c'est-à-dire à sa nécessité d'enchâsser les idées dans une structure iconique, complètement maîtrisée et contrôlée, aux limites du maniérisme ou de la virtuosité.

Ainsi, au lieu de nous préoccuper de reconstruire la vie secrète de cette femme de la grande bourgeoisie, de ses vrais ou présupposés troubles intérieurs, nous nous préoccupons davantage de comment elle va apparaître. L'enveloppe c'est le premier signe. Avec ces éléments de départ, bien évidemment, le choix du costume théâtral pour la première scène, le dîner familial, devient fondamental. La famille bourgeoise dans sa villa des Atrides commence à se dessiner dans l'horizon mythique de la tragédie antique... Mon costume est un vêtement blanc, de coupe masculine, d'un funeste blanc royal. Le corps, maintenant, doit trouver sa mesure, sa manière d'être, de se tenir... son *modo di stare*, disent souvent les metteurs en scène. La dame ne touche presque rien, elle frôle seulement, doucement, avec son regard ; elle apporte tout juste un vase de fleurs pour compléter le soin diligent de la table familiale qui a occupé la puissance concrète de la bonne Emilia : vestale du quotidien, reine de la matière. Le pas de Lucia est sûr, du haut des talons, et n'est brisé que par des micro-pauses pendant lesquelles un photographe, s'il le voulait, pourrait faire son portrait sans jamais réussir à la surprendre dans une pose non orthodoxe, ou non édifiante par rapport à la liturgie et à l'iconographie des bonnes manières bourgeoises.

Image construite à la faveur de l'image, la figure se propose déjà complète, déjà donnée, fermée en elle-même et compréhensible en tant que telle, grâce à la clarté symbolique de chaque signe, et en même temps énigmatique et distancée comme un calligramme japonais. Je pense sans arrêt à une phrase de Walter Benjamin qui parle, je ne sais plus à propos de qui ou de quoi, d'un « sphinx sans énigme ». Je travaille donc beaucoup, pendant les répétitions, pour soustraire, enlever, dépouiller jusqu'à l'essentiel. Je contrôle chaque mouvement, je limite toute expression mimique et faciale. J'aurais envie de dire que « je ne fais rien »... au moins j'essaie.

Dans la scène avec le jeune hôte qui amènera Lucia à perdre avec sa chasteté et sa fidélité conjugale, sa propre existence fictive, il n'y a aucun contact corporel, mais le corps se donne dans sa totalité, en évoluant d'une invitation érotique et ambiguë vers la composition visuelle d'une crucifixion. Une seule phrase est prononcée par la mère : « je suis là ». Voici le résidu de mémoire qui me restait des pages et des pensées de la mère, écrites par Pasolini. Mais il s'agit de mots qui font écho à ceux utilisés par la jeune fille

qui accueille l'inéluctable choix divin qui la transformera en Mère, dans l'Annonciation. Le thème central du sacré se cristallise alors dans des images élémentaires, inspirées aussi par une iconographie populaire, facilement déchiffrables.

Le développement dramaturgique des personnages de *Théorème* s'est imposé dans le cours du travail avec une charpente assez élémentaire. Il y a une situation initiale, la rencontre avec l'hôte et l'écroulement de l'identité précédente, et enfin une situation finale, l'épilogue. Le personnage doit donc raconter un changement.

Mon effort constant a été celui de rendre tout de manière simple et directe. La transformation de la mère coïncide avec sa découverte du sexe, son besoin de connaissance de la vie à travers l'accouplement avec des jeunes qui pourraient être ses enfants. Alors, dans les faits, son vêtement blanc deviendra noir, un peu entrouvert, mais pas trop. Sa fièvre intérieure apparaît dans son souffle plus court et haletant, dans sa recherche compulsive de quelque chose dans son sac, quelque chose qu'elle ne trouve pas car ce n'est pas ce qu'elle cherche. Son corps est plus rigide et ses mouvements plus saccadés. Son pas est légèrement ondulant mais incertain, avec un talon qui cède maintes fois et la cheville qui fait mal.

Les souvenirs de l'acteur, Onnagata [1], avec lequel j'ai travaillé il y a quelques années me reviennent à l'esprit et me suggèrent les codifications du kabuki, où la stylisation de la folie amoureuse de la jeune fille abandonnée est rendue avec une seule mèche de cheveux qui tombe depuis sa coiffure élaborée. La mère aussi, dans les scènes des corollaires finaux, a une coiffure décomposée avec la mèche qui ne tombe plus « élégamment sur les yeux », comme l'auteur la décrit dans les données initiales. À la fin, les cheveux seront dénoués comme ceux des suppliantes ou des bacchantes. Et l'orage annonce le trouble, la pluie remplace les larmes, qui ne sont pas là, et n'y seront pas, mais le mouchoir blanc qui essuie les cheveux rappelle la douleur, la perte, l'abandon...

P.-S. : La scène finale, où l'on voit la mère assister à la vidéo de son accouplement incestueux avec son fils, est née en mon absence lorsque j'avais abandonné momentanément les répétitions à cause d'autres engagements. Pendant les dernières séances de travail, nous avions parlé longuement de l'épilogue, en nous disant que pour « aller au-delà », à la mère il ne restait plus que l'inceste, une possibilité qui est juste évoquée dans *Théorème*. À mon retour, Daniela, avec sa délicatesse habituelle, me parle avec un peu d'hésitation de la volonté de tourner cette scène, problématique mais nécessaire. Je suis entièrement d'accord, c'est une scène nécessaire... et c'est l'une des premières pages de *Pétrole*.

Mantoue, septembre 2004.

Traduit de l'italien par Marco Consolini.

1. L'Onnagata est, dans le théâtre Kabuki au Japon. l'acteur spécialisé dans les rôles féminins.

de la perfection à l'imperfection

simona diacci, vidéaste

Le fait de devoir parler de mon travail me fait un effet étrange... J'ai toujours eu du mal à utiliser les mots... en effet je fais des vidéos et je préfère rester toujours derrière la caméra.

J'ai fréquenté le DAMS (Disciplines de l'Art, de la Musique et du Spectacle) à l'Université de Bologne, car j'étais intéressée par la danse, le théâtre et le cinéma. Mais après la première année, j'ai décidé de me tourner vers la pratique.

J'ai en effet suivi un cours pratique pour Opérateurs Cinéma et Télévision, financé par la Communauté Européenne. Après cette formation j'ai tout de suite commencé à travailler dans un studio de production vidéo, à Reggio Emilia, ma ville d'origine. Là, je me suis occupée de prise de vue, de montage analogique, de documentaires, de vidéos publicitaires et de régie d'émissions de télévision. Trois ans après le studio a été absorbé par une télévision locale, j'ai donc été amenée à m'occuper de régie de journaux télévisés en direct et d'autres émissions.

À partir de 1995, j'ai commencé à travailler avec les systèmes d'édition numérisée, plus spécialement avec les systèmes AVID, et grâce à cette compétence j'ai créé, en 2000, une petite maison de production vidéo autonome, que j'ai implantée à Ravenne, la ville où je réside actuellement. À Ravenne j'ai commencé à collaborer avec la chorégraphe Monica Francia, et plus spécialement à la documentation vidéo de deux festivals de danse : « Ammutinamenti » et « Lavori in pelle ».

Depuis cette rencontre, j'ai essayé de garder un contact permanent avec les réalités de la danse et du théâtre, car à mon avis c'est là que les techniques vidéo sont le plus stimulées dans la recherche de nouveaux langages.

C'est dans cette perspective que se place ma rencontre avec Motus.

Je connaissais leur travail depuis longtemps, en tant que spectatrice, mais l'intérêt pour leur démarche a augmenté lorsque j'ai eu l'occasion de voir les spectacles du projet « Rooms », et en particulier *Twins rooms*. C'est dans ce travail que j'ai pu apprécier le véritable équilibre entre image vidéo et théâtre que Daniela et Enrico avaient su créer.

Peu de temps après j'ai appris qu'ils organisaient un laboratoire pour acteurs. J'ai pris donc le courage de les contacter en leur demandant de participer à ce stage... mais en tant que vidéaste !

Voilà comment s'est fait le lien avec Motus.

C'est après six mois environ qu'ils m'ont proposé de m'occuper de toute la partie vidéo du projet *L'Ospite*. Ce projet a vu ma participation à deux phases : la première à Naples, à l'intérieur du projet *Pétrole*, dirigé par Mario Martone, où nous avons présenté le premier volet du travail

sur Pasolini, avec *Come un cane senza padrone* ; la deuxième à Rennes, au TNB, où nous avons réalisé la production définitive de *L'Ospite*.

Les exigences étaient nombreuses et difficiles : suivre toutes les prises de vue (trois caméras synchronisées), suivre tout le travail de post-production et, enfin, suivre la partie technique de tout le projet vidéo (installation des vidéo-projecteurs, disposition des écrans sur scène, etc.). Je devais notamment me procurer des projecteurs adaptés aux conditions complexes de la scène, ainsi que le système d'émission vidéo du spectacle. Je dois dire que cela était un véritable défi pour moi... je ne savais pas si j'étais à la hauteur.

J'ai donc accepté et j'ai commencé à me documenter sur toutes les données techniques.

Fin août 2003, nous avons commencé à tourner les premières prises de vue. Nous avons voyagé pour trouver des lieux capables de représenter les banlieues chères à Pasolini, notamment celles de Rome et de Naples.

La partie technique de ces prises de vue a été particulièrement difficile et laborieuse. En plus, comme c'est souvent le cas dans le milieu du théâtre en Italie, les budgets ne sont pas trop « généreux »... il a donc fallu s'efforcer d'optimiser au maximum le travail pour limiter les dépenses.

Le problème technique principal a été celui de trouver un moyen pour obtenir l'effet visuel d'un cinérama à triptyque, c'est-à-dire une image divisée en trois parties, avec une contemporanéité et un agencement parallèle des prises de vue. Nous avons donc conçu un étrier pour les trois caméras semi-professionnelles. Il s'agit d'un étrier d'une longueur d'environ un mètre et demi, que nous avons monté sur le tableau de bord du camping-car avec lequel nous avons tourné dans les banlieues.

La difficulté, et aussi le désespoir à certains moments, venait du fait que l'on n'arrivait pas toujours à obtenir le parallélisme des trois images : les caméras à notre disposition nous obligeaient à vérifier manuellement la parfaite mise en axe et, surtout, leur hauteur et le réglage de la distance de prise de vue. Mais avec des moyens techniques plus importants, non seulement nos dépenses mais aussi le temps de tournage auraient dû augmenter énormément. On a donc choisi de trouver des solutions nouvelles à chaque problème technique, avec nos moyens de départ. On a eu aussi beaucoup de problèmes pour obtenir l'uniformité photographique des trois prises : malgré le fait que les trois caméras étaient exactement du même modèle, les lumières et les qualités d'image étaient souvent différentes entre elles.

Il faut dire qu'il s'agissait d'une « première fois » avec cette technique des trois caméras, pour moi comme pour les deux metteurs en scène. On s'arrêtait tout le temps pour contrôler et régler la qualité des images, en travaillant surtout sur les blancs et sur le parallélisme entre les trois prises. Ce travail a été vraiment dur, mais le résultat final a été très bon. Au début on avait pensé au système du cinérama triptyque comme une sorte de reportage préliminaire, alors qu'il est devenu peut-être le centre du travail.

Après avoir tourné les images, enfin, nous avons commencé à travailler à la réalisation du premier volet du projet (*Come un cane senza padrone*) et donc au premier processus d'édition de montage.

Là aussi, ce n'était pas facile... il fallait trouver d'abord trouver le bon logiciel de montage et surtout il fallait faire le choix dans l'énorme quantité de matériau visuel accumulé (plus de 70 heures !).

La phase préliminaire de *Come un cane senza padrone* a été en tout cas très importante pour tester et perfectionner le système du triptyque. Cette expérience a été précieuse pour le tournage des images avec les peupliers, c'est-à-dire celles de la scène du voyage de Paolo vers le fleuve Pô. Il a

fallu attendre l'hiver, pour trouver le bon brouillard typique de la plaine du Pô, et moi-même j'ai proposé d'aller tourner pas loin de chez moi, du côté de Guastalla, entre Reggio Emilia et Mantoue.

Tandis que je travaillais sur ces images, Daniela et Enrico ont tourné avec Dany (l'acteur qui joue le rôle du père, Paolo) des images en Espagne, où ils se trouvaient pour des spectacles, en profitant d'une région désertique pas loin de Séville. J'ai pas mal travaillé aussi sur ces images, mais enfin Daniela et Enrico ont décidé qu'il fallait autre chose pour la scène du désert. Ils sont donc partis avec Dany en Tunisie, où ils ont trouvé le magnifique lac salé que l'on voit dans la scène finale. Ces prises de vue sont parfaites justement pour leur imperfection technique, et du point de vue de l'image (tournage avec une petite caméra numérique) et du son.

Enfin, à Rennes, quelques semaines avant la création du spectacle définitif, nous avons tourné les images de la maison familiale, la villa avec jardin. Pour ces images, nous avons opté pour un format plus large, un véritable format cinéma, en 16/9, alors que les autres images avaient été tournées en 4/3. Cela a contribué à l'effet panoramique des scènes du début du spectacle.

Cette expérience a été pour moi vraiment passionnante... je ne sais pas si je vais continuer longtemps à travailler pour le théâtre, mais en tout cas Daniela et Enrico m'ont demandé de faire partie du prochain projet de Motus.

Ravenne, septembre 2004.

Traduit de l'italien par Marco Consolini.

THÉÂTRES à l'italienne

La scène italienne connaît, elle aussi, la partition public / privé. Si l'Etat « suggère » une rentabilité des spectacles, n'en émerge pas moins une nouvelle génération de metteurs en scène plutôt revendicatifs...

■ *L'Ospite*, *Li Baccanti* soulignent la vitalité du théâtre italien, même si les enjeux économiques restent vifs.

Colette Godard

Comme en France, l'Italie possède un secteur privé, et un secteur public, avec les Théâtres Stables, qui correspondent à nos centres dramatiques nationaux, théâtres nationaux de région, théâtres nationaux. À l'exception du Piccolo Teatro (Milan), le premier de tous, ils sont beaucoup plus nomades que les institutions françaises, et la plus grande partie de leur activité se passe en tournées, ce qui veut dire échanges de spectacles et coproductions. Ils sont subventionnés par l'Etat et la Région.

A Rome, Martone (metteur en scène et cinéaste, dont le dernier film *Odore di sangue* avec Fanny Ardant devrait aller à Cannes) a été remplacé par l'ancien acteur Giorgio Albertacci. Les octogénaires ne sont pas forcément à la retraite. Martone se trouve à présent à Naples, qui, d'ailleurs jusqu'à son arrivée ne possédait pas d'institution nationale. Tout n'est pas désastreux. À Gênes, capitale européenne de la culture le directeur, Marco Sciaccaluga invite régulièrement des artistes étrangers : notamment Matthias Langhoff ou Benno Besson. Turin également invite des metteurs en scène d'au-delà des frontières, français parfois : ainsi Dominique Pitoiset, actuel directeur du CDN de Bordeaux, qui y a monté *Peines d'amour perdu* de Shakespeare. La ville accueillera les Jeux Olympiques d'Hiver 2006. À cette occasion, Luca Ronconi, actuellement successeur de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro, dirigera une suite de quatre ou cinq spectacles grandioses, financés par l'organisation des jeux.

Le Théâtre Stable plus important reste le Piccolo Teatro de Milan. En 2005, Luca Ronconi va probablement en quitter la direction artistique, se contenter d'une mise en scène par an et fonder, près de Rome, une école de mise en scène. La plupart des Théâtres Stables possèdent leur école, où le cursus, comme en France, est de trois ans. L'an dernier au Piccolo, tant d'élèves se sont présentés qu'il a fallu deux mois pour les auditionner. La scène publique dans son ensemble, institutionnelle et indépendante souffre d'une grave crise d'organisation, due en partie au fait que les subventions sont payées avec jusqu'à deux ans de retard. Ce qui ne facilite pas l'existence des compagnies « indépendantes », dépendantes de l'accueil des institutions nationales, et de salles privées qui, elles, n'achètent pas les spectacles, mais versent un pourcentage sur les recettes.

Les compagnies sont sélectionnées et contrôlées par un organisme unique, comprenant des représentants des régions et de l'Etat, c'est-à-dire, actuellement, proches de Berlusconi, portés à juger de la valeur selon le nombre de spectacles et de spectateurs. Exemple : la compagnie « la Famille des orties » dirigée par Cherif, metteur en scène d'un *Coran* très subversif, puis d'un *Roberto Zucco*, et qui a participé au festival italien organisé en 2003 à Paris : il est sous contrat de trois ans, et touche 65 000 euros par an, et doit assurer un minimum de quatre-vingt dix représentations. Quarante-cinq suffisent pour les compagnies dites « expérimentales », comme Motus – venue au Théâtre National de Bretagne à Rennes, et en avril dernier avec *L'Ospite* (voir *Théâtres* n°13). Mais à présent, cette distinction est abolie : tous doivent trouver leurs quatre-vingt dix représentations dans l'année. Heureusement, l'Europe leur est ouverte.

Dans cette confusion, existe pourtant un point positif : l'émergence d'auteurs italiens, très jeunes, politisés, qui traitent du désarroi de leur génération. Ainsi Fausto Paravidino, 25 ans, poulain du Royal Court, joué au National Theater de Londres, bientôt publié à l'Arche, prix de la meilleure pièce étrangère en Allemagne pour *Peanut*. Ou Letizia Russo, 23 ans, elle aussi découverte en Angleterre, jouée en Espagne et au Portugal. La Biennale de Venise va d'ailleurs être consacrée, cette année, à la nouvelle dramaturgie italienne. ■

Dans cette confusion, existe pourtant un point positif, plus qu'un espoir, une évidence : l'émergence d'auteurs italiens, très jeunes, politisés, qui traitent du désarroi de leur génération.

Beaux Arts Magazine | Avril 2004

COMPAGNIE MOTUS
LE RETOUR DE L'ANGE EXTERMINATEUR

ART DU TEMPS
SPECTACLE VIVANT

La compagnie de Rimini fait escale à Rennes avec son spectacle tiré de «Théorème». Une très pasolinienne étreinte avec la mort.

Motus, qui s'apprête à créer l'Ospite d'après Théorème de Pasolini, est encore peu connue en France. Pourtant, les productions de la compagnie des Italiens Enrico Casagrande et Daniela Nicolo, entre théâtre, cinéma et littérature, sont des événements marquants. Elles tissent une toile fantasmatique inquiétante, construisent un prisme où se reflètent les différents visages du pouvoir, y compris celui de la mort, irradiante et brûlante, qui invite à l'abandon. «La mort accomplit un foudroyant montage de notre vie.» Ces mots de Pasolini s'appliquent parfaitement au travail de la compagnie fondée en 1991. Souvent présentés dans des lieux inhabituels, ses spectacles, complexes et troublants, associent mise en scène théâtrale et montage cinématographique pour mitrailler notre société dans ce qu'elle a de plus aseptisé. Ainsi, dans *Turin Rooms*, inspiré du roman *Bruit de fond* de l'Américain Don DeLillo, Motus scrute le vide existentiel d'un couple descendu dans une banale chambre d'hôtel. En un dispositif vertigineux, la chambre, accolée à une salle de bains, apparaît redoublée sur deux immenses écrans en surplomb. S'y découpent des images vidéo que le plateau ne montre pas : flash-backs, gros plan sur un visage fatigué tendu vers un miroir… Car, entre-temps, un réalisateur et son équipe ont surgi sur scène. Qui sont dès lors ces gens qu'ils filment ? Des acteurs sur un tournage ? À quel moment sortent-ils de leur rôle ? Fragmenté, à l'instar de l'écriture de Don DeLillo, le montage scénique conçu par Enrico Casagrande et Daniela Nicolo place le spectateur en position de voyeur, brouille la frontière entre fiction et réalité, distille un oppressant sentiment de solitude, l'impression d'une mort à l'affût et d'un désir fourvoyé. Dans *Splendid's*, d'après Genet, les sept gangsters traqués par la police, enfermés dans une luxueuse suite d'hôtel, sont l'un et l'autre à la fois. Mauvais garçons, ils ont défié le pouvoir et vivent la fin de leur règne. Beaux gosses embijoutés, ils se prennent pour des stars. Entre peur, trahison et fascination, ils dansent, arme à la main. Le compte à rebours a commencé. Solitaires, sensuels, ils s'abandonnent à l'extrême : c'est leur mort qu'ils séduisent en l'autre, lorsqu'un tango les assemble. Est-il possible de changer le monde ? Cette question, centrale chez Motus, se retrouve dans *l'Ospite*. «L'hôte», c'est l'ange sexuel de *Théorème* qui fait irruption dans une famille bourgeoise et transforme le rôle social de chacun. Mais ici, l'hôte, c'est Pasolini. Celui-là même qui, après *Théorème* et alors qu'il compose *Petrolio*, ne croit plus que l'amour puisse modifier la société. Le spectacle oscille entre les deux positions qu'a défendues le poète. Essentiellement porté par la voix des acteurs, *l'Ospite*, en contrepoint des pièces précédentes, s'inscrit dans un espace ouvert (dans le travail de Motus, l'extérieur renvoie toujours à l'intérieur et inversement). Ici, un flux d'images numériques balaie la campagne, le désert, la ligne d'horizon. Fenêtre sur l'inaccessible.

SABRINA WELDMAN

«L'Ospite», par Motus. Au théâtre national de Bretagne, 1, rue Saint-Hélier, 35000 Rennes, tél. 02 99 31 12 31, du 20 au 30 avril.

Photographie de Splendid's, spectacle inspiré de l'œuvre éponyme de Jean Genet et dirigé par Enrico Casagrande et Daniela Nicolo. Ce spectacle a été représenté au Lieu unique, à Nantes en janvier 2004. DR.

TENDANCES

MOTUS

L'Ospite
de Enrico Casagrande
et Daniela Nicolo,
librement inspiré du roman
de Pier Paolo Pasolini.
Rennes. Théâtre National de
Bretagne, du 20 au 30 avril.
Tél. : 02 99 31 12 31.

■ ***L'ospite*** **de Pasolini inspire la compagnie Motus.**

Hervé Pons

Dans une Italie théâtralement délabrée, qui vit des heures difficiles sans aide des pouvoirs publics, la compagnie Motus tient du miracle. Découverte la saison dernière lors du festival Mettre en Scène, organisé par le Théâtre National de Bretagne, avec deux spectacles, *Twin Rooms* et *Splendid's*, de Genet, Motus crée dans ce même théâtre *L'Ospite*, librement inspiré du roman *Théorème* de Pasolini.
François Le Pillouer, directeur du TNB ne s'est pas trompé en les invitant. Sans agressivité, leur théâtre porte un regard élégant et ironique sur le monde. Fondée au début des années 90 par Enrico Casagrande et Daniela Nicolo à Rimini, Motus s'impose aujourd'hui comme la « jeune » compagnie incontournable.
« *Nous venons du théâtre universitaire. Alors très influencés par le living theater, nous assumions une direction collective et notre ambition était avant tout de parler aux autres.* »
Depuis, la compagnie a fait du chemin, gardant à l'esprit ce principe fondateur que « *la révolution n'est plus possible* ». Elle prône aujourd'hui un théâtre ouvert sur le monde qui mêle art dramatique, musique et arts visuels. « *Nous sommes parvenus à une esthétique qui nous est propre, fruit d'une longue maturation. Elle reflète les changements qui traversent nos sociétés, basée sur les relations sociales toujours lues au travers du prisme de la littérature. Une esthétique trop esthétique disent nos détracteurs, mais qui n'est pas gratuite. Une esthétique où s'exprime la fragmentation du contemporain.* »
Dans *Splendid's*, la mise en scène, sobre, conçue pour un petit nombre de spectateurs, se concentrait sur la langue et sa rythmique. Dans *Twin Rooms*, projet plus ambitieux s'attachant le concours de la vidéo en temps réel, Enrico Casagrande montrait la société américaine, telle qu'elle nous parvient en Europe, au travers du regard de l'écrivain Don Dellilo.
Avec *L'Ospite* (« l'hôte »), le théâtre interroge la politique et la société de consommation. « *Pour nous, le premier hôte c'est Pasolini, nous l'avons beaucoup étudié. Nous souhaitons rendre cette vision lucide et brillante qu'il a du monde. Nous avons choisi* Théorème *car ce texte prend en défaut le théâtre bourgeois. Et puis l'hôte, c'est nous-même. Les révolutions sont désormais personnelles, Pasolini l'a écrit en 68 quand il y avait encore des possibilités de changements, lorsque est née la société contemporaine.* »
De Genet à Pasolini, Motus s'attache à des auteurs qui ont « *toujours eu la force de montrer et défendre la diversité, tous sont allés dans la rue pour comprendre le monde.* » Dans *L'Ospite*, comme dans le roman de Pasolini, l'hôte est étranger. Pour la création que Motus propose à Rennes, il sera français. ■