

« Donner de la dignité et une voix à la désobéissance »

Conversation avec Babilonia Teatri, autour du spectacle *Pinocchio*

(2012)¹

En 2012, après avoir dénoncé le mirage clinquant et réactionnaire du Nord-Est de l'Italie, son sectarisme, son racisme, son consumérisme, sa fausse richesse et son appétit pour les images médiatiques les plus vulgaires, la compagnie Babilonia Teatri (Enrico Castellani et Valeria Raimondi) s'est intéressée à l'un des plus célèbres romans de la littérature italienne, *Les Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi (1881-1883), dans le but de créer une forme de théâtre populaire. Le projet prend cependant une toute nouvelle dimension après l'atelier que Babilonia Teatri a créé à Bologne avec Gli Amici di Luca. Depuis 2003, cette compagnie de théâtre, dirigée par Alessandra Cortesi et Stefano Masotti, accompagne, d'un point de vue artistique, le travail de l'association du même nom qui s'occupe de la réinsertion des personnes sorties du coma. Phénomène unique sur la scène théâtrale européenne, la compagnie Gli Amici di Luca revendique un besoin esthétique, en plus des ateliers hebdomadaires de thérapie théâtrale, et invite souvent des metteurs en scène extérieurs déjà renommés. Babilonia teatri crée ainsi *Pinocchio*, un spectacle avec trois acteurs de la compagnie bolognaise (Paolo Facchini, Luigi Ferrarini, Riccardo Sielli) qui, contrairement à ce que le titre suggère, n'est pas une véritable adaptation du roman. Il propose plutôt une triple performance autobiographique, à travers laquelle les trois acteurs exposent les circonstances de l'accident qui les a conduits au coma, leurs désirs, leurs rêves, leurs visions de cette expérience, à la fois littéralement et à travers le prisme de la fable collodienne. Ainsi, la naissance de Pinocchio, les interventions de la Fée Bleue, le Pays des Jouets et la métamorphose en âne, deviennent des scènes qui traduisent théâtralement la vie des trois acteurs. Plus généralement, la figure de Pinocchio permet d'interroger, dans ce spectacle, la difficulté d'être étranger à son corps et l'idée de renaissance.

¹ Entretien réalisé par Stéphane Hervé et traduit par Fanny Eouzan.



Foto : Marco Caselli Nirmal

© Babilonia teatri

K: Vous avez déclaré que l'idée de travailler sur *Pinocchio* vous était venue avant même de collaborer avec Gli Amici di Luca, puisque vous vouliez travailler sur un texte littéraire, contrairement à vos expériences précédentes, pour créer un théâtre populaire. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans le roman de Collodi ?

Lorsque nous avons rencontré Gli Amici di Luca, nous venions de créer *The end*, un de nos spectacles qui traite de la mise à distance de la mort dans la société contemporaine. Nous avons décidé de donner vie à une série de spectacles qui raconteraient les âges de la vie. Nous partirions de l'enfance et la mise en scène de *Pinocchio* voulait vraiment être consacrée à l'enfance.

Nous nous sommes intéressés à Pinocchio pour sa grande force, pour sa popularité, qui nous permettait de travailler en toute liberté, sans qu'une mise en scène ni intégrale ni linéaire ne puisse comporter une difficulté de compréhension. Il nous intéressait parce qu'il est visionnaire et en même temps concret. Car c'est un feu d'artifice où les aventures se succèdent à un rythme vertigineux. Parce que c'est un grand roman de formation et un grand conte de fées, parce qu'il n'a pas peur de proposer une morale ni de montrer nos doutes, nos faiblesses et nos contradictions.

K: Justement, quelle partie de l'enfance vouliez-vous explorer à partir du roman de Collodi ? Étiez-vous d'accord avec Carmelo Bene qui voit dans l'histoire du pantin « l'héroïque refus de grandir »² ? Considérez-vous l'enfance comme un moment heureux de la vie, dans une ambiance de conte de fée, en dehors de tous les protocoles normatifs de la société ou bien comme un processus sans fin, destiné à rester ouvert ? La scène durant laquelle les trois acteurs jouent avec leurs jouets d'enfant est très émouvante, elle ne représente pas tant une régression qu'une métamorphose ou même un devenir-enfant. Pourrions-nous donc dire que la scène nous permet de représenter l'enfance non pas comme une période de l'existence mais comme un processus continu qui ouvre à une forme de liberté ?

Nous pensons que dans la Déclaration internationale des droits de l'homme, le premier droit à prendre en compte devrait être le droit d'avoir une enfance. Pour pouvoir en profiter pleinement, sans que les conditions familiales et socio-économiques ne l'effacent et pour diverses raisons obligent les enfants à devenir trop vite de petits adultes. Je ne pense pas qu'il s'agisse de rejeter le fait de grandir, mais de créer

² Carmelo Bene, Nicoletta Rapaci, "Pinocchio, qua uccidono i bambini", *L'Unità*, 6 dicembre 1981.

les conditions pour que chaque âge puisse être vécu et apprécié. Pour que chaque condition de vie puisse trouver dignité et respect. Paolo, Luigi et Riccardo tiennent des jouets dans leurs mains, mais leur relation avec ces objets est conflictuelle. Les petites voitures de Luigi et Paolo s'écrasent bruyamment sur le sol, roulent d'avant en arrière sur leurs corps, les outragent sans aucune considération. La marionnette de Riccardo est piétinée et battue, jetée contre le public et finalement on lui fait du bouche-à-bouche. Ici, les jouets nous rappellent certainement un passé qui ne peut pas revenir, une époque où Paolo, Luigi et Riccardo étaient autre chose que leur moi d'aujourd'hui, mais ils sont aussi un de leurs alter ego, ce sont ces jouets que la vie et la société ont traités sans égards. Les jouets sur scène offrent à Paolo, Luigi et Riccardo la possibilité de se confronter à une histoire douloureuse, pour essayer de jouer avec eux d'un côté, mais aussi pour raconter la douleur et la colère qui les habitent.

Le jeu et l'enfance sont un lieu où l'on peut faire l'expérience de soi-même et des autres, ils sont un lieu et un terrain où l'on peut agir, penser et être ému librement et tout cela ne doit certainement pas être relégué à une période définie par notre âge réel, mais quelque chose à quoi il faut aspirer en permanence.

K: Est-ce que l'idée de travailler à partir de *Pinocchio* s'est imposée comme une évidence avec l'invitation des Amici di Luca ? S'agissait-il de prendre *Pinocchio* comme une figure de l'entre-deux, entre le vivant et le non-vivant, entre la réalité et la fiction ?

Quand nous avons rencontré Gli Amici di Luca, nous ne pensions pas travailler avec eux sur *Pinocchio*. Nous ne les connaissions pas. Nous ne savions pas qui ils étaient ni quelles expériences de vie et de théâtre ils avaient derrière eux. C'est une rencontre qui a été favorisée par Cristina Valenti, professeur en DAMS à Bologne et directrice du Premio Scenario, qui a créé les conditions qui nous ont fait connaître. La rencontre a été fulgurante. Nous avons tout de suite compris que ces histoires devaient être racontées, mais pour être honnête, nous avons longuement réfléchi à l'importance de la présence de l'histoire de Pinocchio dans le spectacle. Mais chaque jour, les histoires de Paolo, Luigi et Riccardo et leur besoin de les raconter et d'être entendus reléquaient de plus en plus Pinocchio au second plan. Nous avons décidé de ne pas nous opposer à ce mouvement naturel, nous l'avons suivi et avons cherché une forme qui nous permette de faire en sorte que la figure de Pinocchio trouve un écho dans les histoires qu'on nous racontait.

K: Vous ne proposez pas une adaptation du roman, et d'ailleurs, au début du spectacle, vous semblez le congédier (Facchini et Sielli lisent la liste des personnages et des lieux comme des didascalies,

personnages et lieux qu'on ne verra jamais). Le texte de Collodi subsiste surtout comme clé allégorique d'épisodes de la vie des acteurs. Celui-ci présente-t-il donc, selon vous, une charge existentielle ?

Absolument. C'est comme si Pinocchio était la clé qui permet aux histoires de Paolo, Luigi et Riccardo de devenir universelles. Cela nous les fait sentir plus proches, comme si c'étaient les nôtres. Le parallèle entre les récits de vie des acteurs et celle de Pinocchio, jamais vraiment explicite, ni présenté comme une thèse, mais néanmoins tangible pour le public, nous fait percevoir combien nos vies tiennent à un fil, combien leur frontière est labile et comment il est possible de glisser continuellement et chaque jour vers une transformation, même radicale, de nos corps et de nos existences.

K: Il est remarquable que vous réserviez le symbole le plus connu de Pinocchio (le long nez) à Luca Scotton, qui n'est pas un des protagonistes qui exposent leur demi-nudité comme signe d'authenticité, ce qui corrobore la tonalité autobiographique du spectacle. Faudrait-il comprendre que le mensonge n'a pas lieu dans la performance autobiographique ? Refusez-vous le mensonge au théâtre ?

Notre théâtre est une recherche permanente d'authenticité. La scène est généralement vide, nue. La machinerie théâtrale est à vue. Ce qui se passe sur scène se déroule sous les yeux des spectateurs. Une musique commence parce qu'un technicien appuie sur le bouton *play*, il en va de même pour les lumières. Luigi vole parce que Luca accroche une corde sur son dos et le soulève ensuite. Il n'y a pas d'astuce, pas de tromperie. Nous essayons de faire tomber les masques que nous portons tous les jours et de lever le voile d'hypocrisie qui, aujourd'hui, s'étend sur tout, c'est pourquoi même la machinerie théâtrale et le lieu physique du théâtre sont présentés nus. Nous essayons de faire un pacte avec le spectateur. Nous déclarons que nous n'avons rien à cacher, nous nous montrons pour ce que nous sommes, avec toutes nos limites. Nous sommes nous, pas des personnages, c'est pourquoi nous demandons à être entendus. Paolo, Luigi et Riccardo se présentent à moitié nus parce qu'il était essentiel pour nous de bien faire comprendre que nous ne voulions rien cacher d'eux de quelque façon que ce soit. Ils n'étaient pas censés être plus beaux qu'ils ne le sont. Nous sommes convaincus que leur demi-nudité permet au spectateur d'accepter immédiatement ces corps et de les oublier ensuite, de dépasser la stigmatisation qui finit trop souvent par les définir, mais qui en réalité ne les identifie pas et ne les comprend pas.

Cela dit, il est clair que le théâtre suit toujours une construction dramaturgique, qu'il y a un fossé entre la vie et le théâtre, mais peu importe que tout ce que nous racontons soit vraiment arrivé, là n'est pas la question. Même si un épisode de la vie est inventé, ce n'est pas un mensonge. Cependant, nous

continuons à habiter la scène en tant que personnes, en tant qu'êtres humains et non en tant qu'acteurs, nous continuons à partager notre expérience et notre rencontre avec le public et cela se ressent clairement dans le public. De plus, la relation entre Paolo, Luigi, Riccardo et moi est construite de telle manière que le public ne sait jamais clairement quelle part de ce qui se passe sous ses yeux appartient à un scénario écrit et quelle part est le résultat d'une pure improvisation. Cela a une grande efficacité théâtrale, le public veut comprendre où commence et où finit la fiction et ce mécanisme, qui maintient cette question en permanence, a une grande force magnétique.

K: Oui, en tant que spectateur, on est troublé par cette indistinction entre réalité et fiction, on se réjouit des mensonges presque évidents inventés par les trois acteurs. Dans ce cas, les mensonges sont une occasion de jouer avec le traumatisme ou l'autorité, d'affirmer son indépendance. D'une certaine manière, montrez-vous que le mensonge est une condition d'existence qui donne la possibilité de vivre et de transformer le monde ? Et, en même temps, pourrait-on mettre en parallèle cette authenticité que vous revendiquez avec le mensonge médiatique que vous dénoncez dans vos premiers spectacles ?

Nous avons besoin des mensonges. Il serait peut-être plus exact de les nommer des récits. L'homme construit constamment un récit de ce qui lui arrive. L'histoire de l'humanité est une série continue de récits et nous sommes les premiers à construire un récit personnel de nos vies. Paolo, Luigi et Riccardo ne font pas exception, eux aussi ont besoin de placer le traumatisme qu'ils ont vécu dans un récit qui ordonne et donne un sens à leur existence passée et présente. Je crois que notre tâche n'est pas d'accepter chaque récit qui nous est proposé comme étant correct, authentique, sincère, loyal, sans arrière-pensée. Notre tâche consiste à remettre en question les récits qui ne nous convainquent pas, que nous ne partageons pas, qui nous paraissent contradictoires et hypocrites, que nous percevons comme instrumentalisant le seul exercice d'un pouvoir ou d'un dessein dont nous ne partageons pas les finalités. En ce sens, un fil conducteur relie nos premiers spectacles et *Pinocchio* : nous ne cessons de demander au spectateur de s'interroger sur l'authenticité des récits que nous vivons et que nous mettons en scène.

K: De Kleist à Craig en passant par Jarry, la figure de la marionnette, du pantin, a été louée en tant que vecteur de grâce scénique, non-soumise à l'accident, à la matérialité, à la dégradation, répondant exactement aux désirs du démiurge. Votre position extérieure à la scène, vos questions, vos ordres, vos reprises, s'ils font penser un peu, comme le dit Stefano Casi, au dispositif de l'interview télévisée, rappellent également celui du metteur en scène omniprésent. Or, durant le spectacle, si on considère les

trois acteurs comme des Pinocchio, la marionnette semble se révolter, résister aux ordres, comme le signale la répétition comique de « Respectez le script ! ».

Vu de l'extérieur, je crois que le travail que je fais peut certainement être comparé à celui de Mangefeu, le marionnettiste qui tient les rênes et donne des ordres, mais en même temps mon rôle est de rendre possible et de faciliter l'histoire des gens qui habitent la scène. Des gens et non des marionnettes. Je pose les questions et ils ont la liberté de répondre comme ils l'entendent. Il n'y a pas de réponses qui ne sont pas autorisées. Il y a un jeu entre eux et moi qui n'a pas pour but de révéler au spectateur le degré d'improvisation présent dans le spectacle. Et il y a aussi, comme le suggère la question que vous nous posez, la volonté de donner une dignité et une voix à la désobéissance, qui est en fait celle de Pinocchio et que nous n'inventons pas. Nous pensons que c'est l'une des caractéristiques centrales de la marionnette et cela contribue certainement à créer de l'empathie à son égard.

K: Un dramaturge français, Valère Novarina, a écrit « *Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust, ni Don Juan, mais le mythe de Pinocchio. Nous sommes des Pinocchio à l'envers : nous sommes en bois et nous avons à nous défaire de nous – à nous défaire de l'homme et à redevenir masques* ». Pour vous, Pinocchio vous semble-t-il le nom de cette défection de l'humain ou de réduction à l'essentiel ? La défiguration est-elle possible au théâtre ?

Le théâtre ne doit jamais craindre d'être irrévérencieux. Il ne doit pas s'autocensurer. Il doit avoir le courage d'oser, d'être radical. C'est la seule chance que nous avons pour que le théâtre continue à être un lieu de liberté. Un lieu où l'homme peut réfléchir sur lui-même et son temps, sur sa socialité. C'est la seule façon de réfléchir sur nous-mêmes et sur la langue.

K: Dans le spectacle, la nostalgie (la chanson *Yesterday* des Beatles) coexiste avec l'espérance. Le présent du spectacle est hanté par le passé ou par le futur. De même, la métamorphose n'est pas vectrice d'un sens véritable, puisqu'elle se répète sans cesse. En d'autres termes, contrairement au roman, on ne passe pas de la vérité au mensonge, du bien au mal, ou inversement. Pinocchio pourrait-il alors désigner ce mouvement continu de métamorphose qui met à mal l'identité ?

Nous avons été profondément impressionnés par la façon dont la vie de Paolo, Luigi et Riccardo s'est arrêtée lors de leur accident. Ils en parlent tout le temps, je dirais même de façon obsessionnelle. Ils en parlent tout le temps et avec tout le monde. Leur accident, leur passé, leur vie antérieure est dans leur présent une constante, encombrante, une sorte de mantra qui semble ne laisser aucune place à autre

choses. Mais chez Paolo, Luigi et Riccardo, il y a une grande vitalité, un grand désir de retrouver une place dans le monde. Ils exigent et revendiquent cette place. C'est comme s'il y avait deux pôles en eux, le passé et l'avenir, alors que le présent n'existe pas. Leurs corps ont subi une métamorphose, ils ont une mémoire claire de ceux qu'ils étaient avant et ils luttent pour se construire une image de ceux qu'ils seront ; au milieu, il y a eux aujourd'hui et il y a le théâtre.

K: La Fée Bleue dans le spectacle est un objet de désir, elle ne véhicule pas un impératif moral. Ainsi, en insistant sur le désir, vous enlevez tout moralisme, mais aussi la charge pathétique inhérente à la condition des acteurs. De même, vous ne jugez à aucun moment le « pays des jouets » de Facchini, fait de fêtes alcoolisées et de danses. Finalement, la métamorphose à la Pinocchio n'est pas synonyme d'un devenir-humain. L'humain nous semble davantage lié au désir. Qu'en pensez-vous ?

Nous avons décidé de raconter l'histoire de Paolo, Luigi et Riccardo à 360 degrés, nous l'avons décidé avec eux. Nous n'avons pas créé le spectacle pour les mettre sur un piédestal. Nous voulions raconter leurs histoires, mais sans édulcorer les gens. Paolo, Luigi et Riccardo avaient et ont des habitudes et des modes de vie éloignés des nôtres, ce sont leurs conditions de vie particulières et le théâtre qui nous ont rapprochés, et non des intérêts communs. Le théâtre nous a permis de les écouter sans les juger, nous avons rencontré leur humanité. Sur scène, il y a eux et il y a l'histoire de ce qu'ils sont, de leur accident, de leur souffrance, mais aussi de leurs vices, de leurs désirs, de leurs contradictions et de leurs rêves. L'humanité de chacun d'entre nous est là, dans nos hauts et nos bas, il est impossible de restituer cette humanité si la saleté, les contradictions, les désirs, même les plus inconfessables, sont cachés sous le sable.

K: La figure de Pinocchio est omniprésente dans le théâtre italien à partir sans doute de Carmelo Bene. Récemment, La Fortezza, le Albe, Antonio Latella, Virgilio Sieni, Marco Baliani, Teatro del Caretto ont mis en scène des versions. Pourquoi cet enthousiasme ? Vous sentez-vous proche de ces versions, si vous les connaissez ?

En Italie, Pinocchio est comme la Bible. Il est impossible de ne pas le connaître, il fait partie de notre culture et de notre histoire. Il est gravé dans notre imaginaire. Je pense que ce sont les raisons pour lesquelles tant de personnes ont ressenti le besoin de se confronter à Pinocchio. Nous nous sentons proches de beaucoup des artistes que vous mentionnez, chacun pour des raisons différentes.

K: Vous revendiquez un regard irrévérencieux sur les contradictions sociales actuelles dans votre « théâtre pop rock punk », qui invente un nouveau langage théâtral en dehors de toute tradition historique, en rejetant l'illusion, l'incarnation, la représentation. À travers la figure de Pinocchio, dans ce numéro, nous nous interrogeons sur la question du pouvoir destituant, qui est pour nous un contrecoup conceptuel et politique mis en place par ces milliers de gestes et de raisonnements artistiques, politiques et existentiels qui pratiquent la défection, qui esquivent le principe du pouvoir en acte, qui produisent des « contre-gestes » politiques, existentiels et artistiques, délégitimant l'ordre du pouvoir, mais sans vouloir prendre sa place, comme cela se passait dans la vieille dialectique entre pouvoir constitué et pouvoir constituant. Pinocchio serait, en effet, un personnage conceptuel de la fuite continue : de l'autorité, du pouvoir, du monde tel qu'il est. Pensez-vous que votre théâtre est en résonance avec cette idée de pouvoir destituant ? Dans quelles conditions le théâtre peut-il être destituant ?

Pour nous, le théâtre a sa raison d'être s'il est capable de refléter la société dans laquelle il vit. Elle ne peut pas se soustraire à cette tâche. Il doit agir comme un miroir. Pour faire exploser les contradictions. Pour photographier les vices. Dépouiller le roi. Faire honte aux courtisans. Mettre au pilori l'hypocrisie du pouvoir. Le théâtre ne peut pas monter en chaire et ne peut pas offrir de solutions. Les hommes de théâtre ne sont pas des bourgeois éclairés qui pointent du doigt. Ce sont des êtres humains prêts à se salir les mains et à montrer leurs saletés et leurs limites pour que les autres puissent voir les leurs aussi. Pinocchio s'échappe, il s'enfuit, il est récalcitrant, mais chaque fois, il revient sur ses pas. Il désobéit et se repent ensuite. Je pense que la lecture que nous pouvons en donner est double. Si l'on prend en considération ses fuites, c'est une figure destituante, mais si l'on envisage aussi son sentiment de culpabilité, la parabole de l'histoire et la fin, Pinocchio finit par être le récit de la nécessité de se plier à l'autorité. C'est cette richesse qui fait de Pinocchio une source inépuisable de réflexions et de stimuli de travail.

Quant au théâtre, je crois qu'il réussit à être destituant lorsqu'il est capable de ne pas être autoréférentiel mais de parler vraiment au public. Quand il est capable de formuler des questions et de mettre en lumière des thèmes et des expériences qui mettent en crise ceux qui y font face et ceux qui profitent du spectacle. Quand la question parvient à nous entailler et nous oblige à nous arrêter pour partager avec d'autres les questions que nous avons devant nous. Quand elle est capable de nous faire ressentir le besoin d'être une communauté et non pas seulement la somme d'individus.