

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

9 septembre – 31 décembre | 44^e édition



DOSSIER DE PRESSE LUCIA CALAMARO

Service de presse : Christine Delterme, Carole Willemot
Assistante : Mélodie Cholmé

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01
c.delterme@festival-automne.com
c.willemot@festival-automne.com
assistant.presse@festival-automne.com

Festival d'Automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com

LUCIA CALAMARO

L'origine del mondo.

Ritratto di un interno

(L'Origine du monde. Portrait d'un intérieur)

Écriture et mise en scène, **Lucia Calamaro**

Avec Daria Deflorian, Daniela Piperno, Federica Santoro

Conception lumière, Gianni Staropoli

Décor, Marina Haas

Assistante à la mise en scène, Francesca Blancato

Traduction surtitrage, Vincent Raynaud, Caroline Michel

LA COLLINE – THÉÂTRE NATIONAL

Mardi 20 au samedi 24 octobre, mardi 19h30

Mercredi au samedi 20h

14€ à 29€ // Abonnement 9€ à 15€

Durée : 2h50 plus deux entractes

Spectacle en italien surtitré en français

Production 369gradi, PAV // Coproduction ZTL_pro ; Il Funaro-Pistoia Festival Inequilibrio/Armunia ; Santarcangelo 41 // Coréalisation La Colline – théâtre national ; Festival d'Automne à Paris // Avec la collaboration de la Fondation Romaeuropa et Teatro di Roma // Avec le soutien de l'ONDA Première partie créée en avril 2011 au Teatro Palladium (Rome) ; Deuxième partie créée en juillet 2011 au Festival Armunia (Livourne) ; Troisième partie créée en juillet 2011 au Santarcangelo 41 Festival Internazionale del teatro in piazza

Lucia Calamaro ne situe pas *L'Origine du monde* au même endroit que Courbet. Elle n'est pas un lieu, mais un faisceau de relations ; pas une image, mais un cri projeté à l'infini : celui de la souffrance d'être au monde. Daria est entre deux âges et entre deux femmes : sa mère et sa fille, laquelle est doublée d'une psychanalyste finalement aussi possessive que les deux autres. Daria est dépressive. En trois séquences, chacune inscrite sous l'égide oppressante d'une fonction domestique et de ses appareils de maintien de l'ordre, frigo ou machine à laver, elle se cogne aux murs d'une réalité qui la renvoie sans cesse vers le centre, vers elle-même. Le nœud du problème est dans le nid. En femme de haute culture, et d'humour implacable, Daria peut tendre les bras vers ses grands référents littéraires ou picturaux, faire appel de leurs sentences bibliques – nous sommes en Italie – ou analytiques, elle reste prisonnière des fonctions de fille (de sa mère), et de mère (de sa fille). Lesquelles ne manquent aucune occasion de la rappeler aux bonnes manières. L'autorité du lien qu'elles incarnent l'empêche de s'extraire de la succession. Alors Daria vide son sac, au réel et au figuré, un sac sans fond d'où elle extrait des paroles sans fin, balançant sans cesse entre humour et désespoir, cherchant vaille que vaille, cigarette au bec et le pas traînant, une voie personnelle entre le handicap d'être, en un seul mot, femme-fille-mère, et ce qu'elle perçoit comme "*la chose la plus terrible au monde*" : la solitude.



Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

01 53 45 17 13

La Colline - théâtre national

Nathalie Godard

01 44 62 52 25

ENTRETIEN

LUCIA CALAMARO

Durant vos études en France, que vous ont apporté l'école Jacques Lecoq d'une part et les cours d'ethno-scénologie auprès de Jean Duvignaud d'autre part ?

Lucia Calamaro : Je ne sais pas, ou plus. Sans doute, à un moment de ma vie, j'ai surévalué le travail corporel dans l'art de l'acteur. Cette dimension physique, de training, a constitué mon premier, et un certain temps, mon unique catéchisme du théâtre. Puis je l'ai complètement abandonné : grâce à Dieu, on vieillit. Mais à vingt ans j'y croyais. Cela me rassurait. Foudroyée sur le chemin de Damas par la lecture d'Artaud, dont l'idéal inatteignable me fascinait, à un âge où en général on n'arrive pas à avoir confiance en soi, je pouvais au moins faire confiance à mon corps. A la différence des disciplines mentales ou psychiques, les disciplines corporelles – dans lesquelles j'inclus en partie la musique –, ont su se donner une règle. C'est un énorme avantage. La règle est une bonne chose pour les âmes en peine, elle permet de développer des *technè*, pour atteindre un certain nombre de résultats visibles. Le corps, avec ses limites : le bonheur. Ce travail me faisait entrevoir le mirage d'un chemin concret pour devenir une artiste. C'était un leurre. La règle est beaucoup moins évidente – en admettant qu'elle existe – en ce qui concerne le mental, le récit et le langage en général.

Aujourd'hui, ce sont presque exclusivement les mystères, les zones aléatoires, les chutes dans des profondeurs dont je ne sais avec quoi je ressortirai qui m'intéressent. Ne pas savoir, pour une artiste est beaucoup plus stimulant que de savoir. Je travaille vers et pour le manque. Mais on n'arrive pas tout le temps à se centrer sur ces zones. Parfois on sait et on fait semblant de ne pas savoir. Parfois on se trompe. Ce n'est pas de la mauvaise foi. En général cela m'arrive quand je pars d'une idée. Il faudrait toujours partir d'une image, mais il se peut que pendant des mois et des mois, aucune vision ne surgisse, et alors on s'attache à une idée. Car il faut faire. Faire est nécessaire pour une artiste. Pour son équilibre. Faire équivaut à exister. Et même avec une œuvre "de transition" – comme je nomme la mienne –, ou "mineure", on aura existé. Il y a toujours des graines de vérité dans les erreurs. Il faut aussi se tromper.

En ce qui concerne mes études d'ethno-scénologie, j'ai été formée par Jean-Marie Pradier, le cofondateur de la discipline avec Jean Duvignaud. D'emblée, il m'a convaincue que pour faire du théâtre il fallait arrêter de lire des pièces de théâtre, des écrits sur l'histoire du théâtre, des essais sur le théâtre et commencer à étudier le reste. Essayer de tout lire, de tout comprendre. Lire Tchekhov, c'est bien, mais Henri Laborit, c'est mieux. Popper, c'est fondamental ; Chomsky, incontournable. Ne négliger ni Damasio, ni Leiris, ni Doubrovsky avec *Fils*, cette autofiction impossible à lire pour une étrangère. Et jeter un œil à Lorenz et surtout à Eibl-Eibesfeldt car l'éthologie humaine et le théâtre se parlent dans l'ombre. Ma rencontre avec Jean-Marie Pradier m'a transformée. Il a littéralement centrifugé mes a priori et stéréotypes

culturels et a semé un germe coriace, celui de la curiosité interdisciplinaire. La personne que je suis aujourd'hui lui doit beaucoup.

Pourquoi avez-vous choisi le nom de Malebolge, huitième cercle de L'Enfer chez Dante, pour votre compagnie ?

Lucia Calamaro : Ma première pièce, la première que j'aie adaptée et dirigée, en 2003, était une réécriture de *Médée*, et Dante a mis Jason dans ce cercle.

Quels sont les rapports entre l'auteure et la metteuse en scène dans L'Origine del mondo ? Qui précède l'autre ? Qui domine l'autre ? Qui a le dernier mot ?

Lucia Calamaro : Au stade des répétitions, entre l'auteure et la metteuse en scène, ce sont toujours des rapports d'allégeance mutuelle. La metteuse en scène organise un premier découpage des scènes à monter et à travailler, essaie de faire ressortir les passages importants, les plus beaux, demande, du jour au lendemain, à l'auteure d'écrire une scène de transition ou d'introduction à la suivante car on ne comprend pas... Je jette volontairement énormément de matériaux écrits quand je me rends compte qu'ils ne sont apparus que pour permettre à d'autres matériaux, plus profonds, d'émerger. Vers la fin des répétitions, malgré moi, la metteuse en scène prend le pouvoir car il faut que ça "tienne". Le spectacle "tient" ou pas. Il peut être encore trop long ou trop lent, il faut couper, monter autrement les textes, transformer un monologue en dialogue, changer le rythme ou l'intention ici et là. Et l'auteure cède. Quand elle ne le fait pas et que je me laisse fasciner par le texte, ça ne marche pas. La scène est beaucoup plus rude et rustre que la page. Il faut connaître les trois ou quatre règles qui l'organisent, ses limites, et s'y tenir. Un beau texte ne fera jamais, à lui seul, un beau spectacle.

Quel est le rôle des comédiennes et comédiens dans l'établissement de la dramaturgie ?

Lucia Calamaro : Dernièrement j'ai perdu un certain nombre de convictions à ce niveau. Avant je me disais que j'écrivais pour elles et eux, qu'écrire pour Federica ou pour Daria n'était pas la même chose, que la variable humaine modifiait le personnage et l'histoire. Je me plaisais à dire : "Je leur écris des monologues sur mesure". Cette dépendance à la figure physique, humaine et mentale du comédien me rassurait. Je me sentais accompagnée, sinon en compagnie. Reliée symboliquement à la figure du chef de troupe traditionnel, du moins à l'idée sentimentale que je me faisais de ce rôle. Ça me paraissait assez noble, généreux de "travailler pour eux". Malheureusement, cette vision gratifiante ne tient plus.

Elle me servait à ne pas me dire, comme j'arrive à le faire aujourd'hui – non sans surprise, ni malaise, voire nostalgie –, que la plupart de mes créations s'écrivent et se jouent en solitaire, entre ma tête et moi. Et que *L'Autre*, qui n'intervient que très tard dans le processus, n'a pas

de nom propre, que je ne le connais pas, car il s'appelle le Spectateur.

Les actrices-acteurs sont les indispensables habitants d'un monde mental qui naît avant eux et auquel ils doivent s'adapter. Ou pour lequel ils sont tout naturellement aptes. Auquel ils donnent des corps, des tics, des manières, une certaine façon de tenir la cigarette, ou de manifester la nervosité. Cette constatation récente, qui relativise énormément leur rôle, me renvoie à une position de solitude artistique à laquelle je ne me sens pas trop préparée. Mais je me dis aussi que ce discours ne correspond peut-être pas du tout à la réalité. C'est le risque lorsqu'on demande à une artiste de parler de la genèse de son travail. Le processus, évoqué a posteriori, verbalisé, devient un récit reconstruit, qui ne correspond plus au processus lui-même mais à l'idée qu'on peut s'en faire.

Je n'en reste pas moins très attentive à l'opinion de mes comédiennes. Dès la première lecture collective des matériaux. J'enregistre quand elles se disent presque à elles-mêmes, après avoir lu à haute voix une phrase : "c'est beau". Ou quand elles ne le disent pas. Ou quand elles ne comprennent pas. Ou quand elles se plaignent que j'aie éliminé telle ou telle phrase qui leur plaisait par stratégie de mise en scène. Elles m'orientent dans le tri des textes que je dois éliminer pour réussir à voir quelque chose. Mon travail alors ressemble à celui du sculpteur, il s'agit de dégrossir la matière verbale, pour rendre la chose visible.

De quel personnage vous sentez-vous la plus proche : Daria, sa fille, sa mère... ou la doctoresse ?

Lucia Calamaro : De Daria et de sa fille, je me sens les deux.

Qu'est-ce qui domine vos personnages : le besoin de parler ou celui d'être entendus ?

Lucia Calamaro : Sans doute d'être entendus. La question de l'écoute et de l'interlocuteur idéal est une vieille obsession ou problématique, peut-être bien les deux, et je ne l'ai jamais résolue. La véritable écoute est rarissime, elle crée un lien presque physique, concret, matériel, ça se sent. La véritable écoute est de l'ordre de l'expérience sensible, du sacré, mais elle est rare. Peut-être est-ce pour ça que je cherche continuellement à monter sur scène des sortes de confessionnaires, où les personnages révèlent leurs mondes cachés, leurs troubles les plus intimes, leurs défauts, pour reproduire au moins au théâtre, avec les spectateurs, un possible scénario d'écoute originelle car, en dehors du théâtre, à qui parler si personne n'entend ?

Considérez-vous l'écriture comme un geste littéraire. En quoi ?

Lucia Calamaro : Je considère l'écriture comme une pratique unique qui apprivoise certains aspects de la personne autrement inatteignables. C'est un processus de

découverte, de connaissance de soi, de ses propres ressources, stylistiques et imaginaires, un dévoilement de questions qui par d'autres canaux ne trouveraient pas les moyens d'apparaître, une *technè* qui donne forme à l'invisible. L'écriture, quand elle est juste, me surprend. Si on savait à l'avance, écrire serait inutile. Le problème d'un "geste littéraire" ne se pose même pas. Écrire est un geste de connaissance.

La reproduction du dispositif analytique ou psycho-analytique conduit-elle forcément à la satire ?

Lucia Calamaro : Je ne sais pas. Ce n'était pas mon objectif, mais je me plie à l'évidence. En y réfléchissant, je répondrais par le mot de Wittgenstein : "Ce dont on ne peut parler, il faut le taire". Quand on ne le tait pas, quand on essaie quand même d'en parler – car c'est important, c'est intéressant d'essayer d'en parler –, notamment dans des dimensions spectaculaires qui impliquent le regard (cinéma ou théâtre), et donc la participation en tant que voyeur-témoin du spectateur, on obtient des résultats trop superficiels. J'aime penser que la chose développe un dispositif défensif et tend à gonfler sa nature pour être perceptible à certains niveaux épiphoniques, mais en faisant cela elle n'est plus du tout la même chose, car personne n'est censé voir la vraie chose, la percevoir. J'ajoute que le dispositif analytique est un lieu du savoir qui, lorsqu'il est investi par le récit devient faux, car il appartient au secret, au non-dit, à l'intimité, à un certain mystère, à des zones non réductibles, malgré tout et tous, au seul langage.

Peut-on considérer L'Origine del Mondo, comme un témoignage sur l'impossibilité de s'extraire de la reproduction du genre ?

Lucia Calamaro : Je ne sais que répondre, sinon que ça n'a jamais été mon souci.

Les hommes sont peu invoqués dans la pièce, sauf en tant que référents intellectuels ou artistiques (Freud, Ginzburg, Heidegger, Auden, Onetti... ou Morandi). Est-ce une fatalité ?

Lucia Calamaro : Encore une fois, ce n'était pas mon objectif. Souvent, l'objet créé dépasse et trahit les intentions initiales. Je ne cherche pas à exercer un contrôle sur lui ni sur sa perception. Je fais. Dans la version originelle, celle qui a été éditée, il y avait un quatrième acte, dans lequel le mari de Daria apparaît. Un personnage maigrichon. Mais il y avait un homme dans la pièce, qui restait en marge, en dehors du drame, ne comprenant pas, ne sachant surtout plus quoi faire. La figure du père-intellectuel, interne à la pièce, est un manque. Je le manifeste comme ça, faute de mieux. Certaines absences ne peuvent être comblées. C'est souvent ce qui nous pousse à travailler.

BIOGRAPHIE

LUCIA CALAMARO

Cherchez-vous à communiquer ou à communier avec les spectateurs et spectatrices ?

Lucia Calamaro : A communier. Malgré une vie assez solitaire, j'ai une nature fusionnelle. Je ne cherche que ça. Et je crois au pouvoir perçant de la parole. J'aimerais faire physiquement partie des mondes mentaux de mes spectateurs, habiter leur pensée, être là, dans leur tête. Avec eux. Quand bien même les rapports humains sont, en général, impossibles, l'Autre est toujours émouvant. Une hypothèse de Proust dans *La Recherche* résume bien ce point : "Car mon intelligence devait être une, et peut-être n'en existe-t-il qu'une seule dont tout le monde est colocataire, une intelligence sur laquelle chacun, du fond de son corps particulier porte ses regards, comme au théâtre, où si chacun a sa place, en revanche, il n'y a qu'une seule scène."

Propos recueillis par Jean-Louis Perrier

De l'Uruguay à la France jusqu'à l'Italie, la carrière de Lucia Calamaro, dramaturge, metteuse en scène et comédienne, est une course entre deux continents.

Née à Rome, à treize ans elle s'installe à Montevideo, en suivant son père diplomate. Elle commence à seize ans la pratique de la scène avec la troupe expérimental uruguayenne TEATRO UNO. Licenciée en Arts et Esthétique à la Sorbonne de Paris elle fréquente en même temps un certain nombre de laboratoires expérimentaux influencés par le travail de Jerzy Grotowsky et fait un passage à l'École de Jacques Lecoq. Au-delà de l'enseignement au sein de l'Universidad Católica de Montevideo, elle participe en tant que comédienne et metteuse en scène à de nombreux spectacles à Montevideo, puis elle reprend sa formation à Paris et travaille sur le clown. Rentrée à Rome elle collabore avec plusieurs structures indépendantes notamment le Centro Sociale Villaggio Globale et le Rialto Santambrogio, jusqu'à devenir un interlocuteur régulier du Théâtre National de Rome. En 2003, elle fonde l'association Malebolge où elle développe son écriture scénique et ses mises en scène. Elle adapte *Medea, tracce*, d'Euripide et *Woyzeck* de Büchner en 2003 ; en 2004, *Guerra* est son premier spectacle en tant qu'auteur ; en 2005, *Cattivi maestri* ; en 2006, *Tumore, uno spettacolo desolato* qui sera qualifié par le critique Franco Cordelli du *Corriere della Sera* "le plus beau spectacle en langue italienne depuis des années"; en 2008, *Magick, autobiografia della vergogna* dans le cadre du projet é Talentés sera produit par le Théâtre National de Rome. En 2011, elle a commencé un parcours singulier d'écriture et de production qui l'a amenée à la réalisation du spectacle en quatre parties *L'Origine del mondo, ritratto di un interno*, dont les épisodes ont été présentés à ZTL Pro (Teatro Palladium) et au Teatro di Roma, à Santarcangelo dei Teatri et au Festival Inequilibrio (Castiglioncello). Le spectacle a reçu trois Prix UBU en 2012 : meilleure nouveauté italienne, meilleure comédienne dans un premier rôle et meilleure comédienne dans un second rôle. Ce spectacle a été présenté au Théâtre national de La Colline à Paris dans le cadre de Face à face / Paroles d'Italie pour les scènes de France, en juin 2014.

Lucia Calamaro reçoit le Prix Enriquez en 2013, dans la catégorie auteur, mise en scène, actrice. Depuis 2013, elle travaille à l'écriture de son nouveau projet *Diario del tempo/L'epopea quotidiana*, une production du Teatro Stabile dell'Umbria et du Théâtre National de Rome en collaboration avec PAV.

En 2014-2015 elle enseigne la dramaturgie à l'École Nationale Paolo Grassi de Milan.

En janvier 2015 démarre l'écriture de son nouveau projet *La Vita ferma* qui verra sa réalisation scénique en 2016-2017.



44^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
2015

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

Festival d'automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com