



Le Pulle

Texte et mise en scène
d'Emma Dante

au Théâtre du Rond-Point
du 17 mars 2009 au 18 avril 2009

© STÉPHANE TRAPIER

Édito

Emma Dante est de retour à Paris avec un spectacle haut en couleurs, rythmé par les sonorités douces de berceuses et les échos des chansons populaires siciliennes qui se perdent dans les notes de la techno ou du rap. Une vitalité explosive se dégage de ce spectacle, qui pourtant met à nu la condition tragique et les illusions perdues de cinq prostituées, les « pulle », en dialecte palermitain.

C'est une « opérette amoral » où par les enchantements de la reine des fées, Mab, tout jugement moral est suspendu et où s'accumulent toutes sortes d'objets : des godemichés aux rouges à lèvres, des perruques et robes en soie et paillettes aux poupées gonflables, jusqu'aux corps des prostituées qui s'offrent comme dans une mise en vente.

Trois fées complètement désarticulés, imitant les mouvements mécaniques des danseuses en plastique des boîtes à musique, entrent en scène. Ce sont les filles de Mab et ses assistantes, expertes dans les arts du spectacle, à qui elle a confié la tâche de réaliser les rêves de cinq prostituées, Rosi, Ata, Stellina, Sara et Moira. Les fées réussiront-elles à donner une « nouvelle » vie à ces personnages ? Rosi et ses copines pourront-elles sortir leurs corps de la prostitution ? Est-ce vraiment cela le but de Mab ? Seul le spectateur pourra en juger en se laissant porter par les émotions fortes du spectacle et en se faisant complice des machineries « amoral » de Mab/Emma Dante.

Ce nouveau dossier permettra aux enseignants d'aborder la représentation de ce spectacle dérangent avec des élèves de lycée et plus, autour des thèmes du travestissement, de la prostitution, du corps et de la réification des êtres humains.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Connaître le théâtre
d'Emma Dante et la compagnie
« Sud Costa Orientale »
[page 2]

Les thèmes du spectacle
[page 4]

Se préparer à la représentation
[page 6]

Après la représentation :
pistes de travail

Se remémorer le spectacle
[page 8]

Le dispositif théâtral
et la transformation du regard
du spectateur
[page 8]

Le corps (re)composé
[page 9]

Les récits des protagonistes
[page 10]

La pathologie du maquillage
ou la nausée du masque social
[page 11]

Le rêve de Stellina
[page 13]

Annexes
[page 15]



© BRIGITTE ENGUÉRAND

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

« C'est cette même Mab
qui, la nuit, tresse la crinière des chevaux
et dans les poils emmêlés durcit ces nœuds magiques
qu'on ne peut débrouiller sans encourir malheur.
C'est la stryge qui, quand les filles sont couchées sur le dos,
les étreint et les habitue à porter leur charge
pour en faire des femmes à solide carrure. »

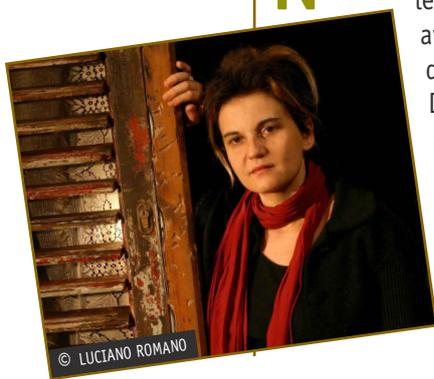
William Shakespeare, *Roméo et Juliette* (acte 1, scène IV)



© CARMINE MARINGOLA

CONNAÎTRE LE THÉÂTRE D'EMMA DANTE ET LA COMPAGNIE « SUD COSTA ORIENTALE »

Emma Dante, portrait de l'auteur et de la metteur en scène



© LUCIANO ROMANO

Née en 1967 à Palerme, Emma Dante a étudié le théâtre avec Michele Perriera avant d'être diplômée de l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico de Rome, en 1990. Après dix ans de carrière artistique comme actrice, elle fonde en 1999 à Palerme sa propre compagnie de théâtre, « Sud Costa Occidentale », où elle cumule les rôles de directrice artistique, d'auteur et de metteur en scène. La compagnie s'installe à « la Vicaria », l'ancienne prison de Palerme, où tous les spectacles sont conçus dans un travail collectif duquel naissent simultanément le jeu des acteurs et l'écriture dramaturgique. Avec les deux spectacles *mPalermu* (*Dans Palerme*, 2001) et *Carnezzzeria* (*Boucherie*, 2002) arrive la consécration définitive de leur travail récompensé en Italie par le prestigieux prix Ubu pour l'écriture dramaturgique.

mPalermu et Le Pulle

→ Dégager de cette synthèse du parcours artistique d'Emma Dante les thèmes principaux de sa dramaturgie.

Ces deux pièces, écrites en dialecte palermitain, remettent à l'honneur Palerme, ville tourmentée et immensément riche d'histoire et de culture, capitale « du gâchis et du superflu, de la décoration magnifique sur les ruines, sorte de représentation symbolique de l'âme du monde ». L'âme de cette ville « sans cesse affairée et sans cesse mourante »¹ apparaît à travers la représentation des familles de ses quartiers pauvres, où la mafia s'enracine. Avant même d'être une organisation criminelle, la mafia est une mentalité qui meurtrit les individus en les assujettissant à des hiérarchies sociales et familiales étouffantes qui ne leur laissent aucune issue.

Le pouvoir despotique de Mimmo, le père de famille, est le point de départ de l'action dans *mPalermu*. Sous prétexte que Rosalia, sa fille, entend sortir pour la promenade en pantoufles, Mimmo arrête toute la famille sur le seuil de la maison. Si son ordre est exécuté, son pouvoir se limite à provoquer le déchaînement des rivalités et des pulsions violentes entre les personnages enfermés sur la scène, face aux spectateurs.

Dans *Carnezzeria* trois frères veulent se débarrasser de leur petite sœur Nina qu'ils ont violée à maintes reprises et qui est enceinte. Pour sauver l'honneur, ils cherchent à l'éloigner de la maison et la trompent en proposant un mariage réparateur qui ne se fera jamais. La clôture de l'univers familial sur lui-même provoque la violence et plonge les personnages dans le tourbillon de la névrose. À l'instar de Nina dans la dernière image de *Carnezzeria*, où elle risque de s'étrangler avec le voile de sa robe de mariée accroché au sol, les personnages sont incapables de trouver une sortie. Ils ne peuvent que reproduire la logique d'oppression qui les a formés et qui demeure leur prison.

La pièce *Cani di bancata* (*Chiens errants*, 2006) est dominée par la figure oppressante de « Mammasantissima », c'est-à-dire la mafia. Celle-ci apparaît sous les traits d'une mère dévoratrice qui bride ses fils, fidèles serviteurs de sa voracité, en les détruisant.

La mort, véritable obsession de la littérature sicilienne de Luigi Pirandello à Sciascia, est le thème central de *Vita mia* (*Mon cœur*, 2004). Une mère revit la mort de l'un de ses trois enfants. Elle apparaît avec tous ses fils pour rejouer et revivre autour du lit de mort cet événement qui n'est représentable que par le deuil des proches. Sauf que sur la scène de *Vita Mia*, les proches

finissent tous par occuper le lit de mort. Ce n'est pas seulement que leur vie reste mutilée par le deuil du fils ou du frère. Leur vie est une mort lente du moment où aucune perspective ne leur est offerte pour sortir d'une misère symbolique et réelle dont ils sont les victimes.

Le thème de la toute-puissance maternelle, très présent dans l'imaginaire des cultures méditerranéennes, revient dans *Medea* (2003), adaptation du mythe grec de la mère magicienne et de l'infanticide, à partir des textes d'Euripide, Heiner Müller et Christa Wolf et dans *Mishelle di Sant'Oliva* (2007), où deux hommes, père et fils, cherchent à faire face au sentiment d'abandon dans lequel les a plongés le départ inattendu de leur femme et mère.

Cet univers familial étouffant naît d'abord d'un travail sur le corps de l'acteur duquel surgissent les névroses et les obsessions qui structurent la représentation. C'est un questionnement sur la genèse du personnage dans et par la fiction que l'on retrouve dans *Le Pulle* où par ailleurs il n'est plus question de la famille.

→ Pour une première approche de l'univers théâtral d'Emma Dante, proposer de visionner les images des spectacles de sa compagnie en mettant en évidence la dimension physique et corporelle de son théâtre.

Les images sont disponibles à l'adresse suivante : www.emmadante.it/spettacoli.html².

Voir aussi les photos des répétitions de la compagnie à l'adresse www.emmadante.it/lavicaria.html³.



© STEFANO GIUSEPPE

1. Les citations sont tirées de l'entretien avec Emma Dante édité dans le dossier de presse du Théâtre du Rond-Point consacré à la pièce *mPalermu* auquel on renvoie pour une biographie exhaustive de l'auteur. Le texte peut être téléchargé à l'adresse : www.canalcast.com/v1/wents/users/59607/docs/EmmaDante_DP9.pdf, consulté en mars 2009. *Mpalermu* sera par ailleurs rejouée du 14 au 18 avril 2009 au Théâtre du Rond-Point.

2. Consulté en mars 2009.

3. Consulté en mars 2009.

LES THÈMES DU SPECTACLE

La langue de *Le Pulle*

Comme l'annonce le titre, le spectacle est joué en dialecte. « Le pulle » parlent en napolitain et en sicilien en utilisant aussi des mots d'italien. Cette langue composite est le miroir d'un pays dont l'unification tardive – et inachevée à bien des égards – n'a pas causé l'effacement de la multiplicité des langues et des cultures de la péninsule. C'est précisément la cohabitation plus ou moins conflictuelle entre celles-ci qui fait, encore aujourd'hui, l'identité plurielle de l'Italie. Dans le Sud en particulier, la faible pénétration des institutions de l'État national a favorisé le maintien des dialectes qui, véritables référents identitaires, ont marqué en profondeur la tradition théâtrale de cette région. Cependant, le théâtre en dialecte n'est pas resté un fait culturel strictement local. Au contraire. Naples et la Sicile ont donné à l'Italie ses plus

grands dramaturges, tel que Eduardo de Filippo (1900-1984) et Luigi Pirandello (1867-1936). Ce dernier, malgré ses premières hésitations, écrivit aussi des pièces en sicilien. C'est parce que l'Italie est structurellement composée par des cultures diverses, que le théâtre en dialecte – et encore plus le théâtre qui mélange la langue nationale aux parlés locaux – exprime quelque chose d'essentiel sur l'identité italienne.

Pour une mise au point concernant les enjeux politiques et littéraires des dialectes en Italie voir la synthèse du linguiste Tullio de Mauro, « La culture et la langue », dans *Portrait de l'Italie actuelle*⁴. Pour un approfondissement sur les enjeux du dialecte au théâtre, voir aussi les pages éclairantes qu'Antonio Gramsci consacre à Pirandello⁵.

Le corps, enjeu de la scène théâtrale



© CARMINE MARINGOLA

L'un des enjeux principaux de la pièce étant la construction du personnage à partir du corps de l'acteur, il convient d'aborder les thèmes de la prostitution, du travestisme et du transsexualisme en tant que phénomènes qui renvoient à une problématisation précise de la relation du sujet à son propre corps et au corps d'autrui.

→ **Proposer aux élèves de définir le phénomène de prostitution. Quel rapport au corps et quel regard sur l'autre fondent la prostitution ?**

Dans quelle mesure cette relation représente l'exacerbation de tendances que nous portons tous en nous-même ?

Dans la prostitution, le déni de la subjectivité de l'autre permet de réduire son corps à un simple objet à exploiter. C'est une forme de domination, fondée sur la négation de l'autre en tant que sujet et sur l'effacement de son individualité. Au lieu d'être perçue comme une richesse, son altérité est ressentie comme une menace qui met en péril l'intégrité de sa

4. De Mauro Tullio [sous la dir. de Sabino Cassese], « La culture et la langue », dans *Portrait de l'Italie actuelle*, Paris, La Documentation Française, 2001, p. 135-150.

5. Gramsci Antonio, *Les Cahiers de prison*, tome V, cahier 23 (VI), Paris, Gallimard, 1992, § 39.

propre identité. Ainsi, dans la prostitution, ce ne sont pas deux sujets qui se rencontrent mais un sujet qui construit l'autre comme son propre objet. C'est dans cette perspective, que la prostitution est explorée dans la pièce *Le Pulle* et exploitée dans le dispositif théâtral.

→ **Quel est la différence entre un travesti et un transsexuel ?**

Souligner que dans le premier cas il y a acceptation du sexe de son propre corps qui est cependant vécu et montré comme un corps de sexe opposé. Dans le transsexualisme, le sujet ressent son propre corps comme une prison qui enferme l'épanouissement d'une identité sexuée opposée à celle du corps biologique. D'où la volonté d'intervenir et de modifier artificiellement ses propres caractéristiques physiques.

Le travestisme et le transsexualisme représentent autant de manière de réconcilier une dissociation ressentie par un individu entre son propre corps et son identité sexuée. Une dissociation analogue est à la base du travail d'interprétation du rôle de l'acteur. Pour créer un personnage celui-ci doit en effet rechercher parmi des multiples possibilités l'agencement idéal entre son propre corps d'acteur et l'identité attribuée au personnage à jouer. C'est en cela que consiste le travail des répétitions.

→ **Inviter les élèves à réfléchir sur la différence radicale entre le travestisme où l'adoption des codes vestimentaires du sexe opposé permet la construction d'une identité définitive, et le travail d'interprétation du rôle de l'acteur.**



© CARMINE MARINGOLA

Ce dernier, à travers les costumes et le travail sur son propre corps, crée un « masque », le personnage, un être artificiel qui n'existe que par le corps de l'acteur et dans la relation avec le spectateur. La genèse du personnage est en effet l'enjeu même de *Le Pulle*.

Pour une première approche de la conception du théâtre fondée sur le corps, opposée en tout point au théâtre de parole et au théâtre psychologique, on peut proposer la lecture du premier *Manifeste du théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud⁶, auteur qui représente l'une des références de la pratique théâtrale d'Emma Dante.

→ **Proposer aux élèves la lecture de l'extrait de l'entretien à Emma Dante où elle explique les raisons qui l'ont amenée à créer son spectacle (cf. annexe 1). Quels sont les enjeux principaux du spectacle ? Dans quelle mesure le choix de représenter des prostituées, des travestis et des transsexuels répond-il à l'exigence de travailler sur le corps de l'acteur et sur la réception de la fiction de la part du spectateur ?**

« Dans ce spectacle, l'on retrouve tous les thèmes de mon théâtre. Il y a toutes les névroses de mes premiers spectacles : la névrose de la famille, la névrose engendrée par la vie en communauté et celle qui naît des difficultés de communications entre les membres qui la composent. Dans *Le Pulle* nous avons voulu travailler sur l'idée de « corps public » et de « corps privé ». Le spectacle s'ouvre avec l'« offre » du corps des acteurs qui se donnent sans retenue et même de manière grotesque. Sur la scène, on offre des morceaux du corps, des jambes, des bras, le sein. Ces parties du corps deviennent autonomes, comme des objets mécaniques, qu'on ne peut plus identifier aisément. Par exemple, on ne sait plus si le sein est une enflure ou autre chose. Mais cela n'a pas d'importance. Ce qui compte c'est que ces choses sont offertes. Par ce don ou mise à disposition du corps, les acteurs deviennent des prostitués. Dans un deuxième temps, ces mêmes acteurs se retirent dans l'intimité. On assiste alors au « démontage » progressif des personnages dont il ne reste plus que le visage et la voix, encore que même celle-ci tend à disparaître. Par ce mouvement de repli sur l'intimité, le « masque » de l'acteur est complètement nié, ce qui permet d'amorcer une sorte de processus de « purification » des personnages. Ces putains, qui au début ne sont qu'un corps public qui se donne à tous, se purifient en quelque sorte en laissant émerger leur intimité et en se montrant en tant qu'individus. À travers le passage de l'offre de son propre corps, du personnage public que l'on est à celle de son propre vécu intime, j'ai voulu raconter « une personne », un individu en faisant abstraction de son sexe, de son métier ou de son milieu social. »

6. Voir Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio Gallimard, 1985, p. 137-135.

SE PRÉPARER À LA REPRÉSENTATION

« Acte unique de type populaire », comme le définit Emma Dante, *Le Pulle* est un spectacle où la dimension de performance théâtrale prend le pas en quelque sorte sur l'intrigue.

Le spectacle commence avec l'apparition de trois fées. La fée chantante, la fée dansante et la fée parlante s'animent sur la scène en imitant les mouvements mécaniques de ces petites danseuses en plastique qui décorent les anciennes boîtes à musique. Ensuite, fait son entrée la reine des fées, Mab, qui lève le rideau situé au fond de la scène laissant découvrir au spectateur cinq prostituées qui exhibent leurs corps-objets au regard du public. En chantant une berceuse, Mab les endort pour les confier aux pouvoirs de ses trois filles qui auront la tâche d'exaucer les vœux de Rosi, Stellina, Ata, Moira et Sara et de les faire naître à la nouvelle vie dont elles rêvent. Par effet des enchantements de la reine Mab, les cinq personnages prennent la parole à tour de rôle pour raconter leur histoire et leurs rêves. Rosi, passionnée par la danse classique, a été violée à la sortie de la représentation du *Lac des cygnes*, son ballet préféré. Sara est anorexique et voudrait peser 40 kilos pour s'habiller en « extrasmol ». Ata, le transsexuel, a fui la maison paternelle et ne souhaite qu'abandonner son corps masculin pour devenir femme. Moira évoque son initiation à la prostitution, poussée par une mère incapable de faire face à la misère. Stellina rêve d'épouser à l'Église Rocco Minetti, un client dont elle croit être sincèrement aimée.

→ Proposer aux élèves de grouper les personnages dans des catégories distinctes en

fonction des caractéristiques décrites dans ce court résumé.

Les fées, guidées par leur mère Mab, sont des créatures imaginaires, des muses expertes dans les arts de la scène. Elles sont aussi caractérisées par leur gestuelle mécanique d'automates. Les cinq protagonistes sont des figures de la marginalité urbaine, marqués par leur identité sexuelle ambiguë. Seuls ces personnages ont à raconter un vécu et des rêves. C'est cela qui permet au spectateur de reconnaître en eux une « personnalité » que les fées de la scène n'auront pas.

→ Proposer aux élèves de décrire et d'analyser l'image ci-dessous (cf. annexe 4) qui a été utilisée pour l'affiche du spectacle en Italie. À quoi vous font penser ces personnages ? Qu'est ce que la position et l'attitude corporelle des acteurs vous rappelle ? Quelle signification peut-on donner au fait que les personnages ont les visages voilés ?

Les personnages de la photo ressemblent à des poupées dont la posture ainsi que la disposition alignée rappellent un exercice de danse. Les chaussures à talons aiguilles ajoutent à ces poupées une connotation érotique qui renvoie à l'image stéréotypée de la femme objet ou de la prostituée. Le collant qui voile le visage signifie la perte d'identité de ces corps d'acteurs devenus des objets du désir.

→ Demander aux élèves quel personnage de la pièce n'est pas représenté dans cette image et pourquoi à leur avis ?





© STEFANO GIUSEPPE

→ Comparer la représentation des acteurs dans la première image avec celle de la photo ci-dessus (cf. annexe 4) qui a été prise vers le milieu du spectacle. Qu'est-ce qui a changé dans la posture des corps des acteurs, dans leur expression et dans la relation entre les personnages de l'image ?

La transformation des personnages est l'effet des enchantements de Mab. Figure mythologique du folklore anglais, Mab est la reine et mère des fées que Shakespeare cite dans *Roméo et Juliette*.

→ Analyser avec les élèves la description shakespearienne de Mab dans le dialogue où Mercutio met en garde Roméo contre les tromperies de la reine des fées⁷. Quelles sont les caractéristiques principales de Mab ?

Mab entre dans les esprits endormis des hommes et des femmes et tisse dans leurs têtes les rêves et rêveries les plus étranges. Créatrice de formes et d'illusions, Mab est experte dans l'art de la métamorphose et du mimétisme. Ce personnage, interprété par Emma Dante elle-même, représente l'incarnation du principe de la création artistique. À l'instar de la reine shakespearienne, la metteur en scène se sert du corps des acteurs à travers lesquels elle crée des personnages et des « illusions » ou fictions. Comme l'affirme Emma Dante (cf. l'entretien en annexe 1), Mab est un personnage pirandellien.

→ Proposer aux élèves la lecture de la préface de la pièce *Cinq personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello (cf. annexe 2). Quelle analogie peut-on établir entre la « Folle du Logis » dont parle le dramaturge sicilien et le personnage de Mab réinventé par Emma Dante ?

Le rêve entendu comme illusion et fuite de la réalité apparaît dans le récit de Rosi, qui est la première à prendre la parole après les sortilèges de Mab. C'est en dansant sur la musique de Tchaïkovski que Rosi « met en scène » son histoire et raconte le viol qu'elle a subi à la sortie de la représentation du *Lac des cygnes*.

→ Proposer aux élèves une recherche documentaire sur l'intrigue du *Lac des Cygnes* de Tchaïkovski.

Voir aussi les remarques du danseur et chorégraphe Rudolf Nureev qui, en 1964, révolutionna l'interprétation classique du ballet, sur le site : www.noureev.org/rudolf-noureev-choregraphie/rudolf-noureev-le-lac-des-cygnes⁸.



© STEFANO GIUSEPPE

La compréhension du spectacle relève de la capacité de chacun de se laisser porter et de s'appropriier les images, discursives ou visuelles, qui sont proposées. Les émotions suscitées par la représentation de *Le Pulle* et le travail de réélaboration auquel elles poussent le spectateur représentent le véritable enjeu de cette « expérience » théâtrale dont le sens se définit dans la « lecture » personnelle de chaque spectateur. On peut proposer une discussion sur la position du spectateur à partir du court extrait de *Le spectateur émancipé* du philosophe Jacques Rancière⁹.

7. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, acte I, scène 4.

8. Consulté en mars 2009.

9. Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

Après la représentation

Pistes de travail

SE REMÉMORER LE SPECTACLE

→ Avant de commencer l'analyse du spectacle, il convient d'interroger les élèves sur les sensations et émotions que la pièce a suscitées. Quelles scènes les ont marqués le plus et pourquoi ? Y a-t-il eu des difficultés à suivre le déroulement de l'action scénique ? Y a-t-il eu quelque chose qui les a troublés dans le spectacle ? Quels ont été les moments les plus drôles, et ceux les plus tristes ?

→ Demander aux élèves d'identifier le lieu de l'action à partir du décor et de décrire les modifications de celui-ci en fonction de l'avancement de la pièce.

La couleur rouge domine le décor de la scène qui est structurée par l'apparition et la disparition des parois en tissu qui découpent l'espace scénique en recréant les alcôves d'une maison close. Un espace scénique complémentaire apparaît au moment du monologue d'Ata. Au fond de la scène, est aménagée une sorte de niche qui représente la maison du père d'Ata. Elle est « habitée » par les trois fées entièrement vêtues de noir, la tête couverte par un voile, à l'instar des veuves siciliennes de la tradition.

La représentation du rêve de mariage de Stellina se déroule en deux temps : la préparation de la fête d'abord et ensuite la célébration du rite.

→ Dans quels lieux sont représentés ces deux moments du rêve de Stellina ?

→ Inviter les élèves à rédiger une courte synthèse descriptive des scènes du spectacle qu'ils ont le plus aimées. Dans la discussion en classe, comparer les choix des élèves et procéder à la reconstruction de la structure du spectacle en utilisant les textes des élèves.

Dans cette « opérette amoral », on peut distinguer trois temps ou mouvements. Le premier mouvement comporte la danse mécanique des fées, suivie par l'entrée de Mab qui lève le rideau sur les cinq protagonistes exhibant leurs corps. Le deuxième mouvement commence avec les récits de Rosi et ses copines qui sont entrecoupés par des *intermezzos* – les séances de maquillage – où apparaît la dynamique relationnelle du groupe des prostituées dominé par la personnalité de Stellina. Celle-ci est la protagoniste du troisième mouvement qui comporte la mise en scène de son rêve de mariage romantique avec Rocco.

LE DISPOSITIF THÉÂTRAL ET LA TRANSFORMATION DU REGARD DU SPECTATEUR



© CARMINE MARINGOLA

→ Analyser la première apparition sur scène de Rosi, Stellina, Ata, Moira et Sara et discuter les impressions et les sentiments des élèves face à cette scène. Qu'est-ce qu'imitent les acteurs en dansant ? Quelle relation s'établit entre le spectateur et la scène à ce moment du spectacle ?

Les cinq prostituées sont des corps-objets exposés sur la scène comme pour une mise en vente. Dans une danse frénétique, elles miment un orgasme. La jouissance provoquée par leurs mouvements est l'effet d'une sexualité masturbatoire car aucun lien d'échange (de plaisir et de désir) entre les personnages n'est représenté sur la scène. Ils dansent chacun pour soi. Cependant, en dehors de la scène, les personnages semblent bien avoir

un partenaire : le public de la salle, auquel ils offrent l'image érotisée jusqu'au grotesque de leur corps. Même dans cette relation il n'y a pas – pas encore – un véritable échange et une mutuelle reconnaissance de l'autre comme sujet de désir. Le spectateur demeure dans une position d'extériorité par rapport à la scène car ces personnages ne se donnent à lui qu'en tant que corps-objets à regarder. Mis dans cette position de « voyeur », le public est amené à se tenir de plus en plus à distance de cette scène transgressive dont la durée et la répétition lui procurent des émotions intenses. Quelles que soient les émotions ressenties (plaisir, gêne, inquiétude, curiosité, etc.), le spectateur en devient progressivement conscient et cherche à leur donner un sens, en les nommant par exemple. Cette opération détourne quelque peu son regard de la scène vers son for intérieur. De la comparaison avec ses propres représentations, celles qui sont le fruit de l'expérience individuelle, se définit le sens des images vues ou ce que Jacques Rancière appelle « la construction du poème personnel », forme d'activité spécifique du spectateur d'images.

→ **Demander aux élèves à quel moment ils se sont rendus compte qu'ils commençaient à réfléchir et à attribuer un sens aux images de la scène. Quelle impression ont-ils eu en passant des images provocantes et caricaturales**

LE CORPS (RE)COMPOSÉ

→ **Demander aux élèves de décrire la transformation de la gestuelle des acteurs qui se produit dans le passage de la présentation des personnages en tant que corps-objets à celle de leur intimité, représentée dans les récits.**

Les corps-objets sont d'abord caractérisés par la répétition de mouvements compulsifs (tirer la langue, se battre les fesses, agiter les soutiens-gorge ou les godemichés, etc.). Tous ces gestes sont le signe d'une névrose ou de l'hystérie engendrée par l'enfermement des personnages dans une identité univoque, irréversible et profondément dévalorisante comme celle des prostituées. La névrose de ces corps apparaît aussi dans leur inquiétante désarticulation. Les parties à forte connotation sexuelle et/ou érotique prennent le dessus sur le reste du corps. Les seins, le sexe – vrai ou faux –, etc., acquièrent une telle importance dans la

du début à celles relatives aux récits des cinq protagonistes ?

Effet du dispositif théâtral, ce même mouvement du regard du spectateur qui se tourne vers son for intérieur, se reproduit sur la scène où, grâce aux sortilèges de Mab, les personnages commencent à raconter leur vie. Des simples corps-objets du début surgissent des personnages, des corps habités par une intimité dont la représentation devient le centre de la fiction théâtrale.

La représentation de l'intimité des corps-objets, nouveau masque porté par les acteurs, modifie ultérieurement la position du spectateur, qui ne sera plus un « voyeur ». En découvrant la détresse de ces créatures en même temps que leurs rêves et leur vitalité désespérée, le spectateur entre dans une relation de « compassion » – au sens propre du terme – avec les personnages de la scène. Ce n'est plus la force des images transgressives des corps-objets à regarder qui suscite les émotions du spectateur mais la connaissance de l'intimité tragique des personnages qui devient le pivot d'une progressive identification du public avec la scène.

→ **À partir d'une simple recherche dans un dictionnaire étymologique, inviter les élèves à définir le sens propre du terme « compassion ». Dans quel sens peut-on l'utiliser pour décrire une forme particulière de relation entre la salle et la scène du théâtre ?**

représentation qu'ils semblent presque devenir autonomes par rapport au corps qui risque à tout moment de se désarticuler. Cependant, ces corps dont l'agencement est de plus en plus précaire, commencent à se recomposer dès que l'intimité des personnages qui les habitent est représentée. C'est en effet dans et à travers leurs récits, que Rosi et ses copines reconstituent l'unité de leur propre corps. Tout à l'opposé, les assistantes de Mab, les trois fées restent caractérisées par leurs corps rigides de marionnettes ou d'automates.

→ **Proposer aux élèves de décrire et de retrouver les postures corporelles des fées qui semblent imiter les mouvements mécaniques des poupées ou des danseuses automates des boîtes à musique.**

→ **Comparer la gestuelle d'une vraie danseuse, dont la finalité est l'expression vivante de sentiments et d'une individualité – celle du personnage ainsi que de l'artiste –, et les mouvements d'une danseuse mécanique.**

Dans la répétition des mouvements rotatoires qui caractérisent ces automates, aucun signe d'expression d'une personnalité n'apparaît.

Pour cet exercice, l'on peut se référer aux diverses images de poupées du site d'Emma Dante qui fait de ces jouets un véritable symbole de sa recherche théâtrale. Proposer de visionner un extrait du final du *Lac des cygnes*¹⁰ pour souligner le fait que la gestuelle des fées est aussi conçue comme une sorte de parodie de la danse classique qui met à nu l'effort de maîtrise et perfection géométrique du corps, que cet art présuppose. À cet égard, la performance de la fée dansante qui accompagne le récit d'Ata est particulièrement significative. Dans la série acrobatique de sauts, chutes et rebondissements, l'actrice danseuse abandonne toute volonté de maîtrise du corps qui se défait devenant méconnaissable, grâce aussi au costume qui empêche de savoir où se trouve la tête et où sont les pieds. Comme un chiffon poussé par le vent, le corps est ainsi livré à lui-même.

Après le chant de Mab, la fée chantante commence à présenter Rosi et ses compagnes.

→ **Proposer aux élèves de commenter et analyser le chant et la musique du spectacle.**

Composée par Gianluca Porcu, sur des textes d'Emma Dante, la musique de *Le pulle* se démarque par l'extrême variété des sonorités et des mélodies. On y retrouve les rythmes du folklore sicilien, magnifiquement interprétés par la voix de la fée chantante, dont la chanson, qui ouvre les présentations des personnages, surgit comme un cri dans le désert et emplit de son humanité la salle de théâtre. Dans le rap de Stellina, qui s'exprime en napolitain, on reconnaît les rythmes modernisés des mélodies traditionnelles de la chanson napolitaine. Les deux berceuses, « Ninna nanna » et « Stella stellina », font partie du patrimoine culturel populaire commun à toute l'Italie.

Pour réécouter la chanson de Fortunato, alias Ata, voir le site de Gianluca Porcu, www.luonline.it/Fortunato.mp3¹¹.

LES RÉCITS DES PROTAGONISTES

→ **Demander aux élèves de résumer ce qu'ils ont retenu des récits de Stellina et ses copines. Analyser ensuite les récits de Rosi et Moira en particulier. Comment les récits des protagonistes sont-ils construits ? Quel est le rôle joué par les fées dans la mise en scène de ces récits ?**

Les protagonistes exposent leur vie en mélangeant systématiquement passé et présent, rêves et réalité. À la différence des personnes, les personnages n'ont pas de passé, ni de futur, ni de mémoire dont l'ordre chronologique constituerait leur identité. Tout est contenu dans l'instant de leur construction scénique face au public. Moira, en racontant la terrible histoire de son initiation à la prostitution, voit apparaître derrière elle une malle de laquelle sort une fée déguisée qui représente sa mère. En dansant, Rosi vit de nouveau le viol subi lors de son anniversaire. Les assistantes de Mab, expertes dans la danse, le chant et la parole, épaulent les protagonistes en mettant à leur service leurs arts de la représentation – ou mise en scène – de leurs récits intimes.

→ **Sur la base de la recherche documentaire conseillée dans la première partie du dossier à l'égard de l'intrigue et du thème de l'illusion dans le *Lac des cygnes*, proposer aux élèves d'analyser les similitudes et les liens établis sur la scène entre la figure du prince Siegfried et le personnage de Rosi qui, dans sa chanson, fait appel à ce personnage de fiction pour être sauvée à la fois du viol et du souvenir du viol.**

Les illusions et l'envie de s'échapper de la réalité de la cour et du pouvoir, entraînent le prince Siegfried à sa perte. Si l'illusion de Rosi est de pouvoir retrouver son prince en dansant, cet art lui sert aussi pour supporter la violence subie et pour prendre en quelque sorte une revanche sur la vie. L'emprise exercée par l'illusion n'est pas seulement l'affaire de Siegfried et de Rosi. Le désir de se laisser prendre dans les filets des mensonges illusoire de la scène est en effet ce que la pièce met à l'épreuve chez le spectateur dès le premier récit de Rosi.

10. Cf. sur www.youtube.com/watch?v=k2B0QWAlF5o&feature=related, consulté en mars 2009.

11. Consulté en mars 2009.

→ À partir d'un questionnement autour de la signification symbolique de la petite voiture téléguidée utilisée dans la reconstruction du viol de Rosi, proposer une réflexion sur la fonction des accessoires.

Ces objets, d'une part, ont une utilité pratique et accompagnent l'acteur dans la construction de son jeu. D'autre part, ils contribuent à la définition du sens de la scène dans la mesure où on peut leur attribuer des valeurs symboliques. Ainsi, la voiture sert à représenter concrètement

le viol mais aussi à expliciter des significations symboliques. La voiture, symbole de puissance, souvent déclinée dans les publicités comme puissance de séduction, renvoie ici à la violence destructrice des violeurs. En même temps, elle est petite et téléguidée. Cela transforme radicalement l'image créée autour de cet objet en révélant, par le jeu d'échelle, l'inanité de l'idéal de toute-puissance dont se sentent armés les violeurs, lourdement dépendants – ou téléguidés – par leurs obsessions.

LA PATHOLOGIE DU MAQUILLAGE OU LA NAUSÉE DU MASQUE SOCIAL



© STEFANO GIUSEPPE

Les récits des prostituées sont séparés par des *intermezzos* – ou scènes de maquillage et démaquillage. Dans ces scènes, de même que dans la reprise de la danse érotique du début, le thème du corps-objet réapparaît mais il est envisagé dans une nouvelle perspective. Dans ces *intermezzos*, il ne s'agit pas tant de susciter une mise à distance réflexive du spectateur que de lui montrer les effets du regard sur les personnages, qui les réduit à des corps-objets.

→ Proposer aux élèves une réflexion sur la signification symbolique du maquillage et essayer de déterminer sa fonction au théâtre et dans la vie quotidienne. Quel sens peut-on donner aux mouvements névrotiques des comédiens qui, en se maquillant frénétiquement,

finissent par se blesser le visage avec les pinceaux à poudre ou par avoir la nausée du rouge à lèvres, dont la quantité excessive fait vomir Sara l'anorexique ?

Outil essentiel du comédien pour construire son personnage, le maquillage est utilisé dans la vie quotidienne pour mettre en valeur les traits du visage et pour séduire. Le maquillage peut aussi bien faire ressortir l'identité d'une personne autant qu'il peut l'emprisonner dès qu'il s'impose comme une obligation à se conformer à une image socialement préétablie de séduction. C'est le cas des prostituées dont le maquillage étonnamment surchargé est le masque qui voile leur vrai visage en les stigmatisant comme des corps-objets à la merci de l'imaginaire du client.

L'excès de rouge à lèvres fait vomir Sara, le pinceau pour la poudre blesse le visage de Moira, la quantité exagérée de fard semble empoisonner Stellina. Cette accumulation parodique de produits de beauté, par laquelle les comédiens cherchent à devenir leur personnage, se conformant à l'image convenue des prostituées, montre le pouvoir meurtrier de ce masque qui permet de dénier la personne qui le porte. Par ailleurs, par leurs mouvements compulsifs et névrotiques, les acteurs démolissent en quelque sorte le masque et de cette destruction semble se dégager un sentiment de délivrance.

→ Analyser la scène de la « grand bouffe » où, les fées gavent Sara l'anorexique de nourriture. Comment peut-on décrire la fin de cette scène où Sara, dans un silence apaisant, mange une pomme ? Avez-vous eu l'impression que de ce geste final se dégage quelques chose de libérateur et de cathartique ?

Dans ces *intermezzos* apparaissent les relations entre les personnages.

→ Demander aux élèves de décrire quel type de relations entretiennent entre elles les cinq prostituées.

Souligner le rôle dominant de Stellina, dont l'inépuisable désir de parole donne lieu à une intense performance d'acteur. Tyrannique, Stellina s'en prend injustement à Ata provoquant une bagarre qui fait apparaître les rivalités internes de cette communauté de marginaux. Ata menace de s'en aller mais comme Moira le lui explique, personne ne peut quitter

cette maison close car, à l'extérieur de celle-ci, il n'y a aucun espoir de survie pour elles.

L'enferment dans un espace clos est l'un des thèmes principaux du théâtre d'Emma Dante, dont l'un des exemples les plus parlants se trouve peut-être dans la pièce *mPalermu*.

→ Sur le plan de la construction d'une fiction, quel sens métaphorique peut-on attribuer à cet enfermement qu'Ata sera obligée d'accepter ? Les personnages peuvent-ils sortir de la scène ?

La dispute entre les personnages sera déjouée définitivement par les fées qui lancent sur la scène un bouquet de mariée destiné à Stellina. Tout de suite, il est interprété comme un signe prémonitoire de la réalisation du rêve de Stellina. Au nom de cet espoir, bien illusoire, tout le monde se réconcilie et le calme revient sur la scène.

→ Proposer aux élèves d'analyser les divers costumes des cinq travestis. Quels costumes portent-ils au moment où ils dévoilent leur intimité ? Quelles significations symboliques peut-on attribuer aux costumes dans les scènes d'exhibition publique et de la bagarre entre Stellina et Ata ?

Pour leur *show* public, les personnages ont revêtu des costumes sexy et « tape à l'œil » en soie et paillettes qui offrent d'elles leur image publique de prostituées. Au contraire, dans les passages où on entre dans leur intimité, quand il s'agit d'aborder leurs rêves et leurs affects, ils sont en tenue légère d'intérieur, voire sans rien.



LE RÊVE DE STELLINA

→ Inviter les élèves à formuler leur propre interprétation du final de la pièce qui se déroule en deux temps : d'abord la célébration du mariage et ensuite l'apparition de la fée qui vient ramasser les poupées qu'elle-même a dégonflées.

Après la préparation du mariage de Stellina, à laquelle contribuent toutes ses copines, les séparations entre les alcôves disparaissent de la scène qui est envahie par des étranges couples. À la pureté du blanc des robes de mariées est associée l'obscénité de masques à la bouche grande ouverte qui se révèlent être des poupées gonflables dotées d'un sexe masculin.

→ Peut-on établir une relation entre ces couples inquiétants et celui que Stellina rêve de former avec Rocco ? Quel acteur ou actrice joue le rôle de Rocco, qui se tient au fond de la scène sous le crucifix ?

Les couples de la scène ne se composent pas de deux personnages mais d'un seul qui « gonfle » une poupée pour en faire son partenaire. Celui-ci apparaît donc comme une sorte d'émanation de l'imagination. Le couple de Stellina, qui retarde le moment de la vérité par la déferlante de mots de son monologue, ne sera pas très différent. Elle s'est malheureusement illusionnée à l'égard de Rocco qui n'est que l'un de ses clients. L'amant fidèle et sauveur généreux, décrit par Stellina dans ses discours, n'est qu'une illusion de son esprit, une tromperie digne de Mab, à laquelle Stellina s'abandonne dans l'espoir d'échapper à sa condition de prostituée. Ce personnage qui se tient au fond de la scène et qui devrait figurer Rocco n'est autre que Mab, la reine des métamorphoses, des illusions et du théâtre où elles se jouent.

Mab/Emma Dante est le pivot du dispositif théâtral. Elle entretient Stellina dans l'illusion de son union consacrée par l'Église et va jusqu'à conclure cette scène par l'étreinte finale des époux. Mab entretient aussi le public dans cette même illusion tout en lui donnant en quelque sorte la possibilité de sortir de la fiction en réalisant que Rocco n'est autre que Mab. Cependant l'ambiguïté du final a de quoi séduire le spectateur qui aimerait pouvoir en rester à cet *happy-end* fictif, c'est-à-dire dans le songe de Stellina, piégé comme elle par Mab et par le théâtre.

→ Analyser la photo suivante (cf. annexe 4) relative à la dernière scène de la pièce où la fée clôt la représentation et congédie le public après avoir dégonflé et ramassé les poupées en voltigeant derrière Stellina. Pourquoi la fée étreint ces poupées en prenant une position qui suggère son identification à elles ?



© STEFANO GIUSEPPE



© STEFANO GIUSEPPE

La fée démonte littéralement la scène du mariage – et la scène théâtrale tout court – en révélant l'artifice de ces personnages en plastique. C'est elle, sous les ordres de Mab qui les a créés et c'est elle qui en décide le retrait du regard du public. Cependant, quelqu'un résiste à ce démantèlement de la scène. C'est d'une part Stellina qui, prise dans le flux déchaîné de son éloquence, continue d'offrir au public ses illusions. Mais c'est aussi le spectateur qui, malgré les efforts qu'il doit faire pour suivre son discours, s'accroche aux mots et à ce qui reste de l'illusion théâtrale créée par Stellina. Il fait cela malgré le fait qu'il puisse bien voir ce que la fée est en train de faire derrière elle. Le plaisir de l'illusion théâtrale tient à cet étrange équilibre qui se joue entre le mensonge de la fée et l'écoute du récit de Stellina.

→ Pour un approfondissement sur la conception de la représentation théâtrale et de la place du public chez Emma Dante, proposer aux élèves la lecture de la dernière partie de l'entretien (cf. annexe 1).

→ Interroger la dimension politique du spectacle d'Emma Dante avec les élèves.

On relèvera en particulier les thèmes qui suscitent un débat et qui sont le signe d'une prise de position de l'auteur : le mariage homosexuel, l'homoparentalité... Le spectacle d'Emma Dante ne rentre pas dans la catégorie du théâtre politique. Cependant, il se fonde sur une prise de position très claire à l'égard de ces questions.



© BRIGITTE ENGUÉRAND

Nos chaleureux remerciements à Emma Dante et aux acteurs de la compagnie Sud Costa Occidentale, ainsi qu'à Fanny Bouquerel, directrice de la production du spectacle *Le Pulle*, au Teatro Mercadante de Naples et à Joëlle Watteau du Théâtre du Rond-Point qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil, directeur de la collection nationale « Théâtre Aujourd'hui », conseiller théâtre SCÉRÉN/CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de mission lettres, CNDP

Auteur de ce dossier

Anna MIRABELLA, Maître de conférences en italien, université de Nantes

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

Annexes

ANNEXE 1 : EXTRAITS DE L'ENTRETIEN À EMMA DANTE

Comment est né le spectacle *Le Pulle* et comment se situe-t-il dans l'ensemble de vos créations théâtrales ?

Emma Dante – Dans ce spectacle, l'on retrouve tous les thèmes de mon théâtre. Il y a toutes les névroses de mes premiers spectacles : la névrose de la famille, la névrose engendrée par la vie en communauté et celle qui naît des difficultés de communications entre les membres qui la composent. Dans *Le Pulle* nous avons voulu travailler sur l'idée de « corps public » et de « corps privé ». Le spectacle s'ouvre avec l'« offre » du corps des acteurs qui se donnent sans retenue et même de manière grotesque. Sur la scène, on offre des morceaux du corps, des jambes, des bras, le sein. Ces parties du corps deviennent autonomes, comme des objets mécaniques, qu'on ne peut plus identifier aisément. Par exemple, on ne sait plus si le sein est une enflure ou autre chose. Mais cela n'a pas d'importance. Ce qui compte c'est que ces choses sont offertes. Par ce don ou mise à disposition du corps, les acteurs deviennent des prostitués. Dans un deuxième temps, ces mêmes acteurs se retirent dans l'intimité. On assiste alors au « démontage » progressif des personnages dont il ne reste plus que le visage et la voix, encore que même celle-ci tend à disparaître. Par ce mouvement de repli sur l'intimité, le « masque » de l'acteur est complètement nié, ce qui permet d'amorcer une sorte de processus de « purification » des personnages. Ces putains, qui au début ne sont qu'un corps public qui se donne à tous, se purifient en quelque sorte en laissant émerger leur intimité et en se montrant en tant qu'individus. À travers le passage de l'offre de son propre corps, du personnage public que l'on est à celle de son propre vécu intime, j'ai voulu raconter « une personne », un individu en faisant abstraction de son sexe, de son métier ou de son milieu social. »

Quel rôle joue Mab dans *Le Pulle*, la reine des fées citée dans *Roméo et Juliette* ?

E. D. – Mab c'est moi, la metteur en scène et l'actrice. Plus que shakespearien, mon personnage est pirandellien. À Shakespeare j'ai volé le nom de l'accoucheuse des fées citée dans *Roméo et Juliette*, pièce dont je me sers uniquement pour cette référence. Mercuzio cite Mab en expliquant à Roméo que le rêve comporte inévitablement

le mensonge. Le rêve c'est l'exaltation du mensonge et donc l'apothéose du théâtre. J'ai volé cette citation aussi parce que Mab peut se métamorphoser et devenir une araignée, une pierre, etc. Elle n'a pas d'identité définie et peut s'imiter et se transformer. Si pour ces caractéristiques elle est une figure proprement shakespearienne, elle est aussi pirandellienne dans la mesure où elle est comme un auteur en quête de ses personnages. Mab entre dans ses personnages, dessine leur rêves et les crée dans son écriture. C'est ce que je cherche à faire dans mon spectacle : écrire les personnages de l'intérieur de la représentation. Je les observe et les crée de nouveau tous les soirs quand nous jouons au théâtre.

Comment est née l'idée des trois fées, filles de Mab ?

E. D. – Je voulais raconter des corps en plastique. Ainsi j'ai inventé les fées, des personnages qui n'ont pas de sentiment, pas de sexe, pas de capacité de jugement, ni d'idée. Les fées ne savent pas distinguer le bien du mal, n'ont pas de cœur. Ce sont des poupées en plastique qui cognent partout. Cependant leur corps ne se casse jamais, bien qu'il soit bien cabossé ou mal en point, comme celui de la fée dansante dont les bras ont été montés à l'envers.

Comment avez-vous travaillé la représentation scénique des travestis ?

E. D. – Le thème du travestisme m'a posé beaucoup de problèmes car il est bien difficile de le traiter sans tomber dans les clichés. À cet égard, le travail sur les mouvements mécaniques du corps nous a été très utile pour éliminer les préjugés sur la gestuelle stéréotypée qui est attribuée aux travestis. La répétition compulsive des mouvements des acteurs quand ils offrent leurs seins, tirent la langue, se battent les fesses, etc. naît de ce travail sur la mécanique des mouvements du corps. Ce sont des gestes névrotiques vidés de leur sens.

Le passage du corps public au corps privé structure le spectacle *Le Pulle* et son dispositif théâtral qui a une forte emprise sur le spectateur. On a du mal à réaliser, dans le final, que le rêve de Stellina n'est que la mise en scène d'une illusion, de laquelle le spectateur doit se détacher. Sur

le rapport du spectateur avec la scène, le final de *Camezzeria* me semble encore plus radical. Violée par ses frères, qui cherchent à l'éloigner de la maison par un mariage réparateur bien illusoire, Nina coince involontairement entre les planches du sol le voile de sa robe de mariée. Accrochée à la scène, prisonnière de ses rêves et dupée par ses frères, Nina s'agite dans tous les sens pour se libérer. Mais elle n'y arrive pas, alors qu'il suffirait qu'elle enlève la barrette fixant le voile à ses cheveux. Est-ce que, avec votre théâtre vous cherchez à faire en sorte que le spectateur arrive à enlever la barrette et à mettre à distance l'illusion théâtrale ?

E. D. – Non. Je cherche à faire en sorte qu'il ne l'enlève pas afin qu'il tombe dans le piège. Au fond il est très facile de sortir du tourbillon de Nina. Il suffit d'être un peu intelligent pour trouver une issue. Cependant ce qui est bien plus intéressant c'est de rendre Nina et le public de *Camezzeria* tellement dupes qu'ils ne puissent même plus penser qu'il y aurait un geste très simple pour s'en sortir. Je cherche à construire un univers où tout le monde est pris dans une sorte d'hypnose collective et concentre son attention vers quelque chose d'inconnu, un mystère qu'on arrive pas bien à déchiffrer. Le théâtre est ainsi fait, c'est un monde impénétrable, comme le sens de la vie qui est bien difficile à saisir. Dans un spectacle, chacun découvre ce qu'il veut et c'est très important que l'artiste qui le crée laisse les portes ouvertes à toutes les interprétations possibles. Si le

public pouvait enlever la barrette, il n'y aurait qu'une solution et le spectacle ne marcherait pas. Si Nina enlève la barrette, tout devient trop facile, trop vrai alors que le théâtre n'est que le récit d'un mensonge. Si l'on réussit à tromper le spectateur et si celui-ci arrive à mentir à soi-même, alors cela veut dire que le spectacle a fonctionné et qu'il a été sans doute une bonne expérience.

Si le spectateur ne comprend ni l'italien ni le dialecte, est-ce que quelque chose d'essentiel de la dramaturgie risque de lui échapper ?

E. D. – Au théâtre, il n'est pas nécessaire de tout comprendre, l'intrigue, les relations entre les personnages, etc. Il n'y a rien à comprendre. Il suffit que le spectateur saisisse un regard pour pouvoir affirmer que le spectacle a marché. Il suffit que la scène fasse surgir dans l'esprit du spectateur une question nouvelle. Si le théâtre donne des réponses, ce n'est pas de l'art. Les réponses ne concernent pas l'art. Ceux qui en cherchent, ne doivent pas voir mes pièces car je n'en ai pas. Je ne sais que formuler des nouvelles questions. Dans mon théâtre, je ne raconte pas d'histoires, il n'y pas d'intrigue à comprendre. Il y a le regard de l'acteur, une certaine manière de bouger un bras, un corps qui se désarticule, un fragment, une scorie qui jaillit soudainement.

Entretien réalisé par Anna Mirabella,
le 17 février 2009 à Naples.

ANNEXE 2 : PRÉFACE DE LUIGI PIRANDELLO À « SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR »

« Depuis des nombreuses années (mais c'est comme si c'était hier), j'ai au service de mon art une soubrette des plus pétulantes et, malgré cette ancienneté, toujours nouvelle dans son métier. Elle s'appelle Folle du Logis.

Un peu taquine et moqueuse, si la fantaisie lui vient de s'habiller de noir, personne ne niera que ce soit souvent d'une manière fort fantasque et n'ira croire qu'elle fait toujours tout très sérieusement, selon une seule et unique règle. Elle se fourre une main dans la poche, en tire un bonnet de bouffon, se l'enfonce sur le crâne, rouge comme une crête, et prend ses jambes à son cou. Un jour ici et un jour là. Et pour son divertissement, afin que j'en fasse des nouvelles, des romans et des comédies, elle peuple ma

maison des pires disgraciés du monde, hommes et femmes, empêtrés dans d'étranges histoires dont ils s'efforcent en vain de sortir, contrariés dans leurs projets, dupés dans leurs espérances et avec lesquels, pour tout dire, il est vraiment souvent pénible d'entretenir des rapports.

Or cette petite soubrette, nommée Folle du Logis, a eu, voici quelques années, la fâcheuse inspiration ou le funeste caprice de m'amener toute une famille, pêchée où et comment nul ne le sait, mais dont à son humble avis, j'allais pouvoir tirer le sujet d'un fameux roman. »

Pirandello Luigi, « Préface à « Six personnages en quête d'auteur », in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Gallimard, 2008, p. 61-62.

ANNEXE 3 : EXTRAIT DE LE SPECTATEUR ÉMANCIPÉ

« L'émancipation [du spectateur] commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution de positions. Le spectateur agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec des éléments du poème en face de lui. Il participe à la performance en la refaisant à sa

manière, en se dérochant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'il a lue ou rêvée, vécu ou inventé. Il est à la fois ainsi un spectateur distant et un interprète actif du spectacle qui lui est proposé.

C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs et dramaturges, metteurs en scène, danseurs et performeurs. »

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 19.

ANNEXE 4 = IMAGES DE LA PIÈCE



© CARMINE MARINGOLA



© STEFANO GIUSEPPE



© STEFANO GIUSEPPE

ANNEXE 5 : BIBLIOGRAPHIE

Textes d'Emma Dante et sites

- Dante Emma, *Carnezzeria*, Roma, Fazi Editore, 2007
- Dante Emma, *Via Castellana Bandiera*, Milano, Rizzoli editore, 2009
- www.emmadante.it, consulté en mars 2009
- www.sudcostaoccidentale.com, consulté en mars 2009

Textes critiques sur Emma Dante

- Porcheddu Andrea, *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, ed. ZONA, 2005
- Dalisi Linda, *Messa in scena della mafia. Cani di bancata : il metodo maieutico di Emma Dante*, Napoli, Dante&Descartes, 2009

Autres références

- Artaud Antonin, « Théâtre de la cruauté. (Premier manifeste) » in *Le théâtre et son double*, Paris, Folio Gallimard, 1985, p. 137-135
- Gramsci Antonio, *Les Cahiers de prison*, tome, V, cahier 23 (VI), § 39, Paris, Gallimard, 1992
- De Mauro Tullio, « La culture et la langue », in *Portrait de l'Italie actuelle*, sous la direction de Sabino Cassese, Paris, La Documentation française, 2001, p. 135-150
- Pirandello Luigi, « Préface à « Six personnages en quête d'auteur », in *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Gallimard, 2008
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008
- Shakespeare William, *Roméo et Juliette*, trad. François Laroque et Jean-Pierre Villquin, Paris, Le livre de Poche, 2005

Films conseillés sur les thèmes abordés dans la pièce

- Almodovar Pedro, *Tout sur ma mère*, (1999)
- Almodovar Pedro, *Tallons aiguilles*, (1991)
- Potter Sally, *Orlando* (1992), (d'après le roman éponyme de Virginia Woolf)