



Entretien avec Daria Deflorian et Antonio Tagliarini

Sur la dernière phase de création de *Nous aurons encore l'occasion de danser ensemble*, vous avez été accueillis pour trois semaines de résidence au théâtre Garonne : quel impact ce temps de travail a-t-il eu sur la pièce ?

Daria Deflorian – Je dois d'abord dire que le théâtre Garonne est un espace historiquement important et que cela se sent lorsque l'on travaille entre ses murs. C'est un avant-poste culturel — au même titre que les théâtres de la Colline ou de la Bastille — qui découvre et soutient les artistes et pas seulement dans leurs moments de succès. Et ça, c'est tellement fondamental ! La France a produit un miracle pour nous il y a plusieurs années, alors que nous n'étions pas encore très connus : elle nous a portés, notamment par la qualité de son public et les dialogues que nous avons pu avoir avec lui sur la politique et l'esthétique. Pour toutes ces raisons, il nous est toujours précieux de venir jouer et travailler à Toulouse.

Antonio Tagliarini – D'autant que l'équipe du théâtre, tout en étant très présente, se fait discrète pour nous laisser travailler : on se sent soutenu sans sentir de pression. À la fin de l'été, lorsque nous sommes arrivés à Toulouse, nous avons beaucoup de matière, d'improvisations et de scènes possibles, mais nous ne tenions pas encore le spectacle. Dans les ateliers du théâtre Garonne, avec l'espace réel, le fond noir et le rideau rouge, nous avons enfin commencé à sentir ce que nous allions garder ou abandonner pour parvenir à créer un corps unique.

D.D. — J'ai un souvenir très précis des premiers jours de cette résidence : nous avons deux possibilités de début très contrastées, l'une plus onirique et nostalgique, l'autre plus comique et légère... Nous n'arrivions à nous satisfaire pleinement d'aucune des deux, mais très vite ces deux langages ne nous ont plus semblés si différents. Cela s'est fait d'une manière assez surprenante : une conjonction un peu magique dont je me souviendrai comme l'évènement fondateur du montage que nous avons opéré ensuite.

Vous avez décidé, pour cette pièce librement adaptée de *Ginger et Fred* de Fellini, de retourner l'espace du plateau et d'inviter le spectateur en coulisses, derrière le rideau rouge de la scène : un endroit d'intimité, de sincérité, où les paillettes brillent d'un éclat très différent à la lumière de la servante... Comment est arrivé ce choix de mise en scène ?

A.T. — Ce choix du hors-scène d'un spectacle qui pourrait se jouer de l'autre côté du rideau face à un public imaginaire est en effet une tentative de supprimer les paillettes et en même temps de régler nos comptes avec la question du spectacle. Il y a bien sûr le spectre d'un théâtre fermé, en attente, où tout un chacun peut projeter ses propres idées et angoisses. Nous avons cependant fait le choix de jouer dans la partie la plus proche du public présent, qui est bien là pour voir un spectacle : cela crée une tension entre cette intimité et l'attente du spectaculaire.

La référence au music-hall amenée par *Ginger et Fred* est très puissante en matière de paillettes. Mais dans le film aussi on voit les coulisses : le restaurant, l'hôtel, les loges derrière le plateau de télévision. Toute cette agitation avant d'entrer en scène pour faire son numéro. Et c'est justement à cet instant où les danseurs cherchent à devenir l'image la plus parfaite d'eux-mêmes que Fellini fait intervenir une coupure générale d'électricité, un blackout qui interrompt tout. C'est ce moment qui nous a le plus inspiré.

D.D. — Ce qui est incroyable, c'est que nous avons nous-mêmes vécu une coupure d'électricité : en ces jours caniculaires de juillet, dans des conditions de travail difficiles où la fatigue était particulièrement forte et où nous vivions beaucoup de contradictions sur les chemins à prendre, le courant s'est coupé. L'obscurité, la vraie, sur le plateau. On s'est dit, allons-y quand même, entrons et faisons quelque chose. Et tout s'est nécessairement chargé de symbolisme et de métaphore, nous ramenant inévitablement à cette pandémie que nous avons subie et qui a bloqué notre créativité et envahi notre imaginaire. Nous ne voulions pas en parler directement, car nous manquions de recul : cela aurait impliqué des constructions logiques, artificielles, volontaristes, alors que dans notre processus créatif, nous mettons en place les conditions pour que des choses arrivent réellement. Mais là, finalement, une occasion nous a été offerte par la réalité, dans laquelle nous pouvions nous engouffrer de manière vitale et non psychologique. Cette obscurité après quinze jours si difficiles a produit notre vrai blackout : nous avons oublié cette chose très simple, éteindre la lumière, rien d'autre, rien de plus.

Vos spectacles posent toujours, sous une apparente simplicité, des questions existentielles profondes : quelles sont celles que sous-tend pour vous cette image du blackout et du théâtre éteint ?

D.D & A.T. — Même si la connexion avec la pandémie est évidente, nous ne souhaitons pas nous en tenir à l'actualité, qui devient rapidement obsolète, mais aborder cela d'une façon plus onirique et philosophique. Cette image prophétique du blackout qui interrompt tout et oblige les artistes à retourner mécaniquement à leur vie d'avant nous a renvoyés à la façon dont Georges Didi-Huberman aborde la question du silence et de l'écoute dans *Sentir le grisou*. Il évoque le fait de sentir la catastrophe : l'oiseau qui accompagne les travailleurs dans la mine et qui par sa fragilité sent avant eux la catastrophe arriver est une image fantastique qui a été une matière invisible de notre travail. Peut-être sommes-nous un peu cet oiseau ? Nous avons donc travaillé sur les signaux que nous pouvons écouter pour prévoir les catastrophes. Ce n'est pas explicite dans le spectacle, mais cela parviendra au public de façon ineffable. Quelque chose dans l'air...

Le spectacle parle en effet des artistes, comme une image diffractée sur la boule à facettes, une mise en abyme à l'infini : Ginger Rogers et Fred Astaire sont joués dans le film par Amelia et Pippo, incarnés par Giuletta Masina et Marcello

Mastroianni, dont vous deux reprenez les costumes, redoublés encore sur le plateau par les deux autres couples d'acteurs que forment respectivement Emanuele Valenti et Monica Demuru, et Francesco Alberici et Martina Badiluzzi.

D.D & A.T. — Oui, il y a plusieurs facettes des artistes que nous voulions aborder par ce jeu de miroirs. Pippo et Amelia sont deux personnages anonymes passionnés par leur art. Ce ne sont pas des danseurs, mais des acteurs typiques de vaudeville qui ont à leur répertoire l'imitation des stars que sont Ginger Rogers et Fred Astaire. Et qui rappellent que le tip-tap qu'ils dansent est à l'origine un langage des pieds pratiqué par les esclaves : cette danse comme quelque chose entre la vie et l'art, comme une magnifique manière de parler quand on a empêchement. Nous aimons travailler sur des figures marginales, pas complètement insérées dans la société : c'est l'une des lignes de continuité de notre travail. Ces « lucioles » dont parle Georges Didi-Huberman. Nous sommes attirés par cette normalité, cette idée ni héroïque ni dramatique de la vie. Leur danse est simple, presque banale. Et leur corps a vieilli. À un moment, Pippo tombe, il est un peu perdu ; Amelia, qui était moins créative que lui, devient alors plus solide dans la chorégraphie : ils se tiennent l'un l'autre, et la beauté arrive. Sans discours. Ensuite, on les voit dans les coulisses après les applaudissements : on ressent bien cette contradiction entre la normalité du travail et la magie du spectacle.

D.D. — Ce que je trouve le plus merveilleux chez Pippo et Amelia, c'est que ce qu'ils font, ils le font pour le faire. Ils ne sont pas exceptionnels par leur art, mais le sont par leur amour de leur travail. C'est une chose que l'on peut perdre à la longue dans notre monde où l'on doit être productif et où la visibilité et la communication sont devenues tout. Nous nous questionnons beaucoup sur la question de transformer l'art en produit. Nous ne voulons pas être polémiques là-dessus, mais il est important de ne pas normaliser cet aspect : la question du rôle de l'art dans la société est politique. De ce point de vue, revenir à faire pour faire pourrait peut-être constituer une forme de salut.

On sent que ce que vous abordez dans cette pièce est très intime en ce qui concerne votre rapport à votre art et à votre travail, mais aussi votre relation à tous les deux en tant que duo de théâtre. Notamment à travers ce jeu de mots entre *parlare* et *bailare* : les deux s'emmêlent, se confondent, de façon à la fois poétique et conflictuelle...

D.D. — Nous avons déjà beaucoup exploré l'intime dans nos spectacles précédents : nous voulions l'aborder ici de façon plus « félinienne » — cela se rapprocherait alors plus encore de *Huit et demi* que de *Ginger et Fred*. L'idée centrale étant qu'intimité et extériorité ne sont pas si opposées et que l'identité vient autant du dehors que du dedans : d'abord parce que la manière dont on choisit de se mettre en représentation dit des choses de soi, mais aussi, comme le remarque le philosophe François Jollien, parce que l'on ne peut pas être intime seul — c'est la présence de l'autre qui actualise cette notion. En ce qui nous

concerne, nous sommes toujours encore nous-mêmes sur scène. Antonio n'aime pas parler et moi, je ne me sens pas guidée par le corps dans tout ce que je fais. Notre rencontre il y a tant d'années a justement été nimbée de la curiosité réciproque entre nos deux mondes. Au cours de notre collaboration, Antonio a davantage puisé dans le monde littéraire et moi, dans sa présence, sa capacité à être en scène sans rien dire tout en disant tout. Mais cela apporte aussi de la confusion et des tiraillements lorsque tout cela se mélange trop : où est mon bras, où est ta jambe... Ce projet nous remet chacun à notre place, à travers ce jeu de mots en italien entre *bailare/parlare/barlare/pailare*... Tout cela parle de nos propres frontières au-delà même du théâtre : de façon générale, rencontrer l'autre est une alternance perpétuelle entre la nécessité de perdre ses frontières et celle de les retrouver. C'est un travail continu.

Dans ce spectacle, nous avons cherché à faire parler les corps. J'ai donc travaillé sur la suspension, le fait de retenir la parole. Ce besoin de ne pas se montrer tout de suite est le fruit de plusieurs dimensions intimes que l'on ouvre au public : la pandémie, inévitablement, et tout ce qu'elle a provoqué en notre for intérieur ; un moment un peu culminant de recherche entre moi et Antonio qui, comme tout climax, s'achemine ensuite vers des renoncements ; mais aussi l'âge : ce moment où se pose différemment la question du sens. On ne se demande plus « qu'est-ce que je veux faire ? » ou « qu'est-ce que je veux dire ? », mais plutôt « est-ce que ce que je veux dire est vraiment ce que j'ai à dire ? » et « Pourquoi suis-je là ? ».

En somme, vous avez traité dans ce spectacle la question de « pourquoi est-ce que je suis ici ? » par « et si je n'étais plus là ? »

A.T. — Oui. Personnellement, je suis très touché par le *Live à Montreux* de Nina Simone : on voit qu'elle a traversé une tournée en Afrique et en Amérique d'où elle est revenue fatiguée, un peu vieillie ; il y a un morceau qui s'appelle Stars, où elle parle de l'artiste, d'elle-même, où elle se demande sans doute ce qu'elle fait là. Lorsque l'on se pose ce genre de question, c'est qu'à l'intérieur se trouve déjà la possibilité d'un ailleurs, vers lequel elle constitue peut-être un premier pas. J'ai 56 ans, c'est un âge un peu complexe, un passage ; et la pandémie a été un moment très intense pour moi, car cela a un peu tout gelé : les relations, le sens de l'existence, les questions que l'on se pose à soi-même... Dans notre secteur, il y a eu cette espèce de désorientation et cette question de l'âge l'a rendue plus forte pour moi, plus tragique même, mais aussi plus révolutionnaire. Dans le film, Pippo est fatigué et se confronte à une cruauté de tout, de ce monde de la télévision, de cette soirée à l'hôtel où tout de ce monde lui dit au revoir. On voit bien que les choses les plus importantes sont dites lors des scènes périphériques. Il y a à la fois la tristesse d'une fin et des détails qui font rire, mais aussi d'autres qui sont un point de départ.

D.D. — Nous avons réfléchi à là où nous pourrions aller et à quoi faire avec l'âge, la fatigue, mais aussi notre amour pour notre travail... Travailler bien sûr, « je travaille, je travaille, blablabla », comme je dis dans le spectacle. Explorer cette

dimension, qui se vide peu à peu de soi pour devenir autre chose et accueillir la forme que cela prend, voilà ce que l'on fait. Et en même temps, c'est sans doute cela, aller vers le futur : un éveil, quelque chose d'inattendu qui nous fait bouger de notre état personnel... Nous avons besoin de penser que l'on doit faire notre travail, mais que nous pouvons aussi le laisser n'importe quand si on ne se sent plus de le faire. Cela me semble fondamental pour pouvoir justement le faire... je ne dirais pas « bien », mais le mieux possible. Finalement, avec l'âge, on est plus libre et moins ambitieux, et à la fois, on a un discours plus ample et plus complexe que l'on doit savoir laisser aller pour pouvoir être tout à fait authentiques. Et pour moi, l'une des plus belles réponses que j'ai trouvées dès la première semaine de création du spectacle, c'est de voir combien ce que nous proposons dans cette pièce parle aux jeunes. Nous avons beaucoup discuté avec eux à l'issue des représentations : beaucoup voulaient revenir nous voir, ils disaient qu'ils se sont sentis représentés. Ils n'ont pas été surpris par ces idées, car elles se trouvaient déjà en eux-mêmes. Cela m'a rassurée sur le chemin que nous avons choisi.

A.T. — Pour moi, il est toujours important que notre travail parle à toutes les générations et à des personnes diverses, pas seulement à celles familiarisées avec l'art ou le théâtre. Je tiens particulièrement au dialogue avec les nouvelles générations, pas seulement en matière de contenu, mais aussi de langage.

Justement, l'une des caractéristiques de votre esthétique et de votre dramaturgie est de parvenir à rendre sensibles — visibles, audibles — des idées abstraites : quel(s) langage(s) avez-vous trouvé(s) cette fois pour les faire parvenir — ressentir — aux spectateurs de toutes les générations ?

D.D. — Nous travaillons comme dans un laboratoire, à la recherche de petits événements qui concrétisent une idée sur le plateau et pas dans la tête. Une chose invisible qui n'est pas celle dont on parle directement. Chez Fellini, la profondeur de la beauté n'est pas de l'ordre du discours : de la même façon, nous avons cherché une forme qui n'élude ni la complexité de la vie ni la question politique, sans pour autant être trop idéologique. C'est un équilibre. Notre esthétique joue sur le décalage, de petites failles à travers lesquelles les questions peuvent passer, qui engagent le spectateur à pouvoir réfléchir, car il entend ou observe différemment. Ce n'est jamais complètement direct. Quelque chose surgit dans les détails des situations, qui ne vient pas immédiatement. Dans notre processus de travail, on prend d'abord la question un peu frontalement, mais au bout d'un moment, elle devient esthétiquement insoutenable, trop rigide. Alors, on laisse passer le temps entre les répétitions et on ouvre des espaces de réflexion dans la vie, et tout revient un peu décalé.

A.T. — L'une des questions centrales de ce projet était pour nous celle de la relation. Nous avons cherché ce petit endroit où l'identité n'est pas fixée, cet espace entre ce qui est notre identité et ce qui ne l'est plus, ce travail que l'on fait sur soi pour pouvoir vivre avec les autres. Cette pièce est en décalage vis-à-vis de notre langage habituel, nous nous sommes mis en insécurité pour creuser cette

question. Cela était d'autant plus difficile que nous sommes tout le temps sur le plateau, il ne nous a donc pas été possible de voir ce que cela donnait de l'extérieur.

D.D. — Et c'est justement cette difficulté qui nous a amené quelque chose de très intéressant et d'inédit du point de vue du langage scénique. Le fait de ne pas pouvoir faire la régie de l'extérieur a approfondi notre collaboration avec des personnes avec lesquelles nous avons déjà travaillé, mais pas de cette façon. Ainsi, des révélations dramaturgiques sont venues des costumes créés par Metella Raboni, des lumières de Gianni Staropoli, du son d'Emanuele Potecorvo... Des éléments qui ne sont pas venus a posteriori, mais qui ont procédé d'une écriture d'ensemble, au fil des improvisations. Par exemple, le son du restaurant a été fondamental... C'est aussi la première fois que nous travaillions avec un scénographe : la présence d'Andrea Pizzalis, son regard photographique et ces cabines de loges comme des cages d'oiseaux qu'il a créées pour nous ont déterminé beaucoup de choses.

Un travail collectif également enrichi par le fait que vous soyez six au plateau, avec des personnalités très fortes et des univers artistiques assez différents : comment avez-vous travaillé ensemble et en quoi cela a-t-il nourri l'écriture du spectacle ?

D.D. — Nous sommes en collectif sur le plateau, mais notre écriture n'est pas collective. Il peut y avoir de la coécriture, mais c'est plus comme une dialectique du plein et du vide : la qualité de la performance des autres sur le plateau permet à mon écriture d'aller hors de moi, vers des choses qui auraient été impossibles sans cela. C'est avec les gens et les rencontres que s'exprime la complexité des choses. C'est toujours une expérience très forte et très riche de vivre ensemble durant la longue période de création du projet. D'autant que puisque nous jouons dans les pièces, nous voyageons avec nos créations : c'est comme une petite société.

A.T. — Habituellement, lorsque nous travaillons avec d'autres, nous ne prenons pas directement leur créativité ou leur nature. Mais cette fois, nous avons voulu faire un spectacle sur les qualités des artistes, sur celles de chacun d'entre nous. Je danse, Daria parle, Monica chante... Nous avons déjà travaillé avec elle, mais elle est arrivée chargée de créations intenses avec d'autres et cela a nourri notre travail à tous. De même pour Francesco, que nous connaissons bien, mais qui est plein de surprises. Cela a aussi été très beau de travailler avec Emanuele Valenti que nous avons déjà rencontré lors du casting de *Quasi Niente* : c'est un acteur napolitain d'une grande créativité, qui est aussi réalisateur et metteur en scène. Martina est quant à elle une jeune artiste qui a aussi fait de la mise en scène et qui est réalisatrice : une rencontre très intéressante, d'autant qu'elle est la plus jeune du groupe.

D.D. — Nous avons plaisir à rencontrer de nouvelles personnes, pour autant, nous avons aussi besoin de travailler avec des personnes qui connaissent notre processus artistique. Là encore, c'est une question d'équilibre. Les différences de sensibilités et d'âges entre nous ont été une vraie richesse : nous avons tous traversé la pandémie et nous nous posons les mêmes questions sur le sens de l'art et de faire du théâtre, les peurs, les incertitudes, mais un peu différemment. Il est intéressant de voir les questions que les autres posent à l'art. Les rêves et les regrets... Dans la pièce, je joue un âge supérieur au mien : c'est intéressant d'incarner un couple plus âgé. Martina et Francesco, qui sont plus jeunes, ont quant à eux apporté cette nécessité vitale de trouver leur place dans le monde.

Propos recueillis par Agathe Raybaud, en octobre 2021

1, av du Château d'eau
31300 Toulouse - France

www.theatregaronne.com