

Entretien avec Daniele Finzi Pasca

«Je raconte des histoires qui font du bien.»

Retrouvez ici l'entretien intégral entre l'artiste tessinois Daniele Finzi Pasca et la rédaction du magazine clients you first de Cornèrcard.



POLYVALENT.

Daniele Finzi Pasca, homme de théâtre passionné, auteur et metteur en scène de «La Verità».

you first: Daniele Finzi Pasca, votre statut d'artiste polyvalent et très demandé sur le plan international vous amène à beaucoup voyager. Quelle profession indiquez-vous lorsque vous devez compléter un formulaire d'immigration dans l'avion: clown, poète, comédien, metteur en scène?

Maintenant, j'écris metteur en scène. Dans bon nombre de pays, le terme de clown n'évoque pas grand-chose et j'ai fini par me lasser de devoir l'expliquer chaque fois. Tout le monde sait en revanche ce qu'est un metteur en scène.

Et que répondez-vous à un petit enfant qui vous demande dans la rue qui vous êtes et ce que vous faites?

En principe, je dis aux enfants que je suis un clown.

Que signifie être un clown?

Ma définition du clown est la suivante: les univers précisément délimités et inscrits dans des schémas rigides ont besoin de taches. Le clown joue un peu le rôle de ces taches. Par tradition, les clowns sont d'ailleurs présents dans les sociétés très structurées. Pour saisir la philosophie d'un clown, pour découvrir ce

qui le motive, il suffit de s'interroger sur la nature de la tâche. C'est facile à comprendre lorsqu'un clown répond qu'il est comme une tache de sang ou de champagne sur une table richement décorée à l'occasion d'un mariage, ou une tache imprégnée d'une odeur désagréable. Dans le fond, il s'agit de savoir comment le clown brise les limites et les structures sous une forme ou une autre.

Quand avez-vous rêvé pour la première fois de monter sur les planches ou de vous présenter sur la piste du cirque?

Tout a commencé à la société de gymnastique avec un professeur de sport, Fabrizio Arrigoni, fan inconditionnel du monde du cirque et du show-business. Fabrizio avait monté une petite troupe au Tessin, dont les membres étaient tous séduits par Paris. Il achetait des costumes usagés du «Lido de Paris» pour mettre en scène un spectacle tout en plumes et en paillettes. Mes parents m'ayant autorisé à y participer, j'ai commencé à lui donner un coup de main à l'âge de onze ans. Fabrizio Arrigoni a été le premier à monter des spectacles de ce type avec des danseuses. Certaines d'entre elles se produisaient même seins nus. Je me tenais dans les coulisses et aidais parfois ces danseuses à changer de costume entre deux numéros. À mon âge, j'étais bien sûr ravi lorsqu'elles me frôlaient si peu vêtues, de quelques plumes seulement. Je me disais: quel métier magnifique et divertissant. C'est ainsi qu'est née ma passion pour la scène.

Avez-vous suivi les cours d'une école de théâtre?

Oui, mais pas jusqu'au bout. Pendant que j'étais à l'école de théâtre, j'ai décidé de prendre un autre chemin car je voulais travailler avec des chefs d'orchestre et des décorateurs. La meilleure façon d'apprendre notre métier, c'est la pratique, comme dans le cadre d'un apprentissage professionnel. Certaines personnes font des études, d'autres choisissent la voie de l'apprentissage. Je fais partie de cette dernière catégorie.

Peut-on apprendre le métier de clown ou faut-il une base innée?

Ne dit-on pas que les voies du Seigneur sont impénétrables? Ainsi, des personnes qui ap-

prennent beaucoup et s'investissent à fond se trouvent brusquement face à un individu – et c'est le cas dans de nombreux domaines – qui a ce petit plus que l'on appelle le talent. Prenons un exemple. Si je n'ai pas le sens de la musique, je peux rester assis une vie entière devant mon piano et peut-être atteindre un certain niveau, mais jamais je n'aurai les cartes en main pour passer à la vitesse supérieure. Certes, beaucoup de choses peuvent s'apprendre, mais il faut se faire à l'idée que certains d'entre nous ont, ou n'ont malheureusement pas, la chance de posséder un don doublé d'un feu intérieur. Ne pas exploiter un talent est non seulement dommage pour l'humanité, c'est même une faute.

Certains artistes, surtout dans le monde du dessin, déclarent: «Tant que tu es un enfant, tu es un artiste. Lorsque tu entres aux Beaux-arts, tu ne sais plus dessiner parce que tu ne peux plus t'exprimer librement et que tu es trop influencé par l'extérieur.» Peut-on laisser libre cours au talent?

Je suis d'avis qu'un artiste a besoin d'un maître pour pouvoir évoluer. Tu es un élève, d'accord, mais la différence entre un professeur et un maître réside dans le fait que le maître ne se contente pas d'enseigner mais te guide. Il t'aide ainsi à trouver ce que tu recherches en toi-même. La relation naît lorsqu'un tel accompagnant décide, et il doit le décider lui, de te guider. Dans ce jeu, il arrive toujours un moment où le maître constate que l'élève l'a dépassé. Ce processus est aux antipodes d'un classement. Dans la relation avec le maître, ce dernier déclare un jour: «Tu as vu tout ce que je sais, tu peux maintenant suivre ton chemin.» La voie qui passe par le professeur, même si elle peut se révéler fantastique, ne démarre pas dans les mêmes conditions.

Avez-vous eu un tel maître?

J'en ai eu plusieurs, sous différentes formes et dans divers domaines. Paul Glass, un compositeur américain qui vit à Carona, m'a par exemple initié à l'univers des formes. J'ai appris ce qu'est une forme et comment il faut en tenir compte. Bien que je ne sois pas musicien, j'ai acquis une multitude de connaissances en allant manger avec lui tous les samedis à midi durant quelques années.

D'autres personnes m'ont appris la voile et la fonction des vents qui y est liée. Toutes ces choses influencent ma vision du théâtre.

En 1983, alors âgé de 19 ans, vous êtes parti en Inde pour travailler comme volontaire dans le cadre d'un projet d'aide aux malades en phase terminale, notamment auprès de Mère Teresa à Calcutta. Qu'est-ce qui vous a motivé à faire ce choix si jeune?

C'est l'échec d'un amour de jeunesse qui m'a poussé à faire ce choix, à l'image d'un jeune romantique qui transcende son chagrin d'amour. J'avais subi un véritable choc qui m'avait totalement désarçonné. Si j'étais né plus tôt, j'aurais peut-être pris le chemin de la légion étrangère dans la même situation. Ce sont mes parents, personnages clés pour mon frère et moi-même, qui m'ont sauvé. Ils nous ont élevés en encourageant nos talents. Ma mère et mon père m'ont pris à part et dit la chose suivante: «Daniele, qu'allons-nous faire? Tu as toujours voulu travailler dans le domaine social, c'est le bon moment.» Nous avons donc rendu visite à un missionnaire salésien qui préparait un voyage en Inde. Mon père, qui avait suivi l'école salésienne, lui a demandé: «Quand pars-tu?» «Dans trois jours», lui a répondu le missionnaire. «Ne pourrais-tu pas emmener mon fils?» Quatre jours plus tard, je partais pour l'Inde. J'ai commencé mon activité dans le cadre d'un projet agricole à Krishnanagar, dans les environs de Calcutta. Puis j'ai travaillé dans les bidonvilles de Bombay et par la suite pour Mère Teresa. Pour moi, ces sept mois en Inde ont marqué le début d'une nouvelle ère. Ils m'ont permis d'entrer dans un monde dont je suis tombé inconditionnellement amoureux. Dans la vie, il y a toujours un avant et un après. J'ai découvert des lieux magiques, des gens extraordinaires. Et j'y retourne parfois.

Dans quelle mesure les expériences que vous avez vécues en Inde ont-elles influencé votre évolution?

Elles m'ont fortement influencé. Avant d'aller en Inde, spectacle rimait pour moi avec plumes, paillettes et show. À mon retour, j'ai ressenti le besoin de raconter des histoires, des événements réels, par exemple comment les enfants meurent dans certaines conditions. L'Inde m'a énormément apporté. J'ai vécu mon voyage comme une initiation, à l'image de la tradition chamannique.

Qu'est-ce qui vous a motivé à fonder le Teatro Sunil à votre retour en Suisse?

Après l'Inde, je ressentais le besoin de raconter des histoires qui dissipent les craintes, qui

aident une société ou des individus à ne pas avoir peur. Lorsque quelqu'un a peur, il a besoin d'histoires qui le libèrent de cette peur. En fait, le Teatro Sunil est le résultat d'une collaboration avec des amis de mon quartier, le Molino Nuovo. Nous nous sommes revus à mon retour et, moins d'une année après, quatre autres personnes rejoignaient le groupe. Nous sommes partis tous ensemble en Inde pour y travailler. Accompagnés de quatre valises, pleines à craquer d'accessoires de clown les plus divers, nous avons visité de nombreuses léproseries entre Bihar et Calcutta. Ce groupe s'est soudé comme une famille, avec le besoin de raconter des histoires à sa manière. Je travaille encore avec certaines personnes de ce groupe, presque 30 ans après.

Quels ont été les débuts de ce théâtre?

Je me produisais dans le cadre de ce que l'on appellerait aujourd'hui des réceptions de gala. L'une de mes premières apparitions en public avait pour décor l'hôtel Romantica à Melide. Pour ce spectacle, j'avais préparé un numéro commençant avec une valise et une échelle. Je devais entrer avec cette valise et l'échelle, déplier l'échelle puis ouvrir la valise en faisant semblant d'y chercher quelque chose. Il s'agissait en réalité d'un œuf. Je devais ensuite monter sur l'échelle, me balancer et récupérer l'œuf dans la valise avec la bouche. Telle était l'idée. Mais le soir de la représentation, les choses ne se sont pas tout à fait déroulées comme prévu: Yor Milano, célèbre comédien et animateur de télévision tessinois, m'a annoncé sur fond musical. Je suis entré et ai commencé mon numéro en me mettant à la recherche de l'œuf. Peine perdue, pas d'œuf dans la valise! Totalement paniqué, je suis tout bonnement ressorti et me suis caché dans les toilettes du vestiaire. À ce moment précis, je me suis dit: «Voilà, c'en est fini du théâtre.» Le côté tragique et en même

temps merveilleux de la situation, c'est que j'ai retrouvé l'œuf des semaines plus tard dans la valise. Cette fameuse soirée, j'étais simplement trop submergé par mes émotions et prisonnier de ma tension pour le voir. Ce que je veux souligner par là, c'est que la scène est un endroit qui exige de l'acteur qu'il laisse tomber le masque, qu'il accepte de se mettre à nu en se laissant envahir par son âme. C'est la raison pour laquelle je conçois le théâtre sous une forme qui permet aux comédiens d'évacuer ces peurs et de monter sur scène avec légèreté.

Ce métier vous permettait-il de vivre?

Je n'ai jamais exercé d'autre métier que le mien. À mes débuts, j'ai dû me débrouiller avec très peu d'argent. Mais cela ne m'a jamais vraiment posé problème. Lorsque le Cirque du Soleil m'a proposé pour la première fois un contrat, j'étais plus que surpris. Même dans mes rêves les plus fous, je n'avais jamais imaginé une chose pareille. J'étais fermement convaincu que cette profession me permettrait de gagner juste de quoi survivre.

Aux côtés de votre frère Marco et de la compositrice et chorégraphe Maria Bonzanigo, vous avez élaboré au sein du Teatro Sunil une vision de l'art de la clownerie, de la danse et du jeu baptisée «Théâtre de la caresse». Quand le théâtre devient-il caresse?

Aucun peintre, ni architecte ou musicien, n'a la possibilité d'exprimer un geste de tendresse. Les comédiens sont les seuls artistes à pouvoir toucher l'autre, le prendre dans les bras. L'aspect physique occupe une place très particulière. Il permet de comprendre comment une personne communique avec les autres, ce qui la touche, ce qu'elle ressent. Lorsque je dirige un spectacle, je ne suis pratiquement jamais en face de la scène, mais presque toujours



UN ENCHANTEMENT.

«La Verità» émerveille et touche le public à chaque scène.



UNE LÉGÈRETÉ AÉRIENNE.

L'art consommé de l'acrobatie dans une lumière parfaite.

derrière les comédiens. Le contact provoque. Il provoque parce qu'il raconte une histoire. Quand je berce un enfant dans mes bras pour l'endormir, je fais preuve d'une empathie qui se transmet par ma respiration. Et c'est chaque jour différent. C'est ainsi que je définis le théâtre de la carresse: travailler avec des comédiens qui font fondamentalement preuve d'empathie. Je n'ai pas pour objectif de me tenir face au public en lui disant: «Je fais et tu regardes.» Dans cette optique, le théâtre n'est pas carressant mais ressemble plutôt à un pas de deux entre le public et le comédien.

Que peut ou doit atteindre le théâtre auprès du public?

Le théâtre ne doit rien atteindre du tout. Les Grecs parlaient jadis de catharsis. Nous espérons tous vivre un jour dans notre vie un moment de pure perfection, générateur de catharsis. Cet instant parfait serait celui que nous choisirions pour partir si l'heure était venue. Il peut par exemple s'agir d'un coucher de soleil. Un coucher de soleil comme nous n'en avons jamais admiré bien que nous en ayons vu des centaines. Nous souhaitons de tout cœur que le spectateur qui achète un billet d'entrée, le comédien debout sur les planches ou le responsable de l'éclairage vive une fois dans sa vie un tel moment de pur bonheur. C'est la catharsis qui rend cet état possible. Dans cet esprit, nous sommes dans un processus de recherche permanent et n'exigeons rien du public.

En d'autres termes, seul l'instant présent compte?

Oui, en effet. Un comédien sait que son acte ne s'inscrit pas dans la durée. Le geste d'un interprète est uniquement destiné au moment présent. Pour cette raison, les acteurs sont des personnages à part. Un architecte ou un musicien laisse des traces. Nous non. Chaque pas disparaît dans l'instant, toute parole s'envole.

Quel rôle a joué «Icaro», le spectacle que vous avez écrit dans vos jeunes années, pour le «Teatro della Carezza»?

«Icaro» traduisait sur scène les thèmes que nous venons d'aborder, à savoir l'initiation et la proximité avec les spectateurs. «Icaro» se présente d'un coup comme une sorte de manifeste: se tenir sur les planches face à un seul spectateur et raconter des histoires, à l'image d'un pas de tango. Conçu à l'origine comme une sorte d'exercice de style destiné à expliquer le but de nos recherches, «Icaro» ne devait être présenté que quatre fois. Mais, à notre grande surprise, nous avons directement reçu une nouvelle demande. Je suis donc parti au Mexique avec un engagement d'une semaine en poche, qui s'est finalement transformé en neuf mois. Puis je suis resté près de douze mois en Uruguay, où le spectacle a réuni quelque 40'000 spectateurs. L'année prochaine, «Icaro» sera présenté pour la première fois à New York. C'est une histoire vraiment singulière.

Vous jouez «Icaro» depuis plus de 20 ans, vous avez présenté le spectacle dans le monde entier, 700 fois au total. Comment faites-vous pour ne pas tomber dans la routine?

Le fait que je raconte chaque soir mes histoires à un autre spectateur et présente «Icaro» dans six langues différentes m'empêche de tomber dans la routine étant donné que je dois sans cesse procéder à des adaptations. «Icaro» est comme une montagne que l'on gravit à plusieurs reprises. Les chemins qui mènent au sommet sont toujours les mêmes et différents à la fois. Pour moi, «Icaro» est à chaque fois différent parce que moi je change.

En tant qu'auteur et metteur en scène de théâtre acrobatique, de shows et de spectacles de cirque de tous les superlatifs, où voyez-vous des parallèles avec la prestation du clown seul au milieu de la piste?

La solitude du clown sur la piste est conditionnée par les dimensions. À certains moments, le spectacle se concentre uniquement sur un faisceau lumineux et le clown. Des éléments se retrouvent, se répètent. L'espace permet néanmoins de créer l'illusion d'un univers énorme et d'illustrer la fragilité de la solitude.

Dans votre travail, vous vous inspirez de votre enfance et de votre jeunesse, de votre chez-vous dans le quartier de Molino Nuovo à Lugano, d'images et d'histoires pleines de poésie. S'agit-il de votre patrie artistique personnelle?

Oui, absolument. Je raconte ce que je connais. Je connais mon quartier et ses histoires. Je viens de cet endroit et je raconte les histoires qui s'y rapportent. Lorsque j'ai pris la plume pour le projet Tchekhov, j'ai raconté l'histoire de mon quartier. L'histoire de trois personnes nées le même jour qu'Anton Tchekhov.

Le jeune Daniele Finzi Pasca de Lugano était-il un anticonformiste?

Certains jeunes ressentent le besoin de se protéger au sein d'un groupe, d'autres au contraire ont envie d'exprimer leur individualité. Quant à moi, j'allais à l'école en short et arpentai la neige en sandalettes. Par bonheur, je suis né dans une famille un peu particulière. Un jour, ma mère a été convoquée par la direction scolaire. Il lui a été dit à cette occasion que mon comportement, à savoir me balader toute l'année en pantalons courts, était extrêmement excentrique. Ma mère a répondu sans l'ombre d'une hésitation: «Mon fils souffre d'une forme rare d'allergie qui lui pose problème avec différents types de tissus. Il n'aime pas en parler car cela le gêne beaucoup.» Ma mère a eu une réaction magnifique, qui ne m'a d'ailleurs été révélée que plusieurs années après par le directeur de l'école. J'aimerais ajouter encore une

réflexion au sujet de l'individualité: la Suisse est un pays extraordinaire mais nous manquons un peu de sagesse sur un point. Alors que nous nous montrons très généreux à l'égard des personnes en difficulté qui ont besoin de soutien, nous ne sommes malheureusement pas très forts lorsqu'il s'agit de créer de l'espace à l'excentricité, au besoin d'être différent et de dire aux enfants qu'ils doivent être uniques et spéciaux.

Vous avez grandi au sein d'une famille de photographes. Dans quelle mesure ce contexte influence-t-il encore aujourd'hui votre travail?

Certaines personnes disent que j'anime les photos prises par mon père et mon grand-père avant lui. Lorsque je pense à la réalité, je vois toujours des scènes figées dans un photogramme que je mets ensuite en mouvement. J'ai commencé au théâtre par l'éclairage. Mon père m'a montré qu'un objet pouvait être sensiblement modifié. D'un point de vue photographique, l'éclairage permet de donner à l'objet une transparence, des volumes, une profondeur ou des dimensions qu'il n'atteindrait pas autrement. Je réfléchis comme un photographe quand je me représente une scène de théâtre.

Qu'entendez-vous par patrie de manière générale?

La patrie c'est mon chez-moi, et mon chez-moi c'est mon quartier. J'ai grandi dans un endroit avec des personnes de diverses nationalités et d'origines différentes. Je n'ai pas la fibre patriotique dans le sens où je ne suis pas ému par les aspects liés aux frontières qui, pour moi, sont d'ordre purement théorique. Nous le savons tous: lorsqu'une personne acquiert la nationalité suisse, elle devient surtout bourgeoise d'une commune, de son lieu de domicile. Ce n'est pas le cas dans bon nombre d'autres pays, raison pour laquelle il s'avère parfois difficile d'expliquer cette particularité à l'externe. C'est le conseil municipal qui se prononce sur l'acceptation d'une personne. Même si les documents déposés sont agréés au niveau cantonal ou fédéral, une personne ne peut pas devenir citoyen helvétique si la commune le refuse pour un motif ou un autre. Qu'est-ce que cela signifie? Cela veut dire que nous sommes Suisses parce que l'endroit où nous vivons est en Suisse. Dans cet esprit, je suis profondément patriote car fondamentalement attaché à mon quartier.

L'an dernier vous a été décernée la plus prestigieuse distinction du théâtre suisse, l'Anneau Hans Reinhart. Qu'est-ce qu'elle représente pour vous?

Elle signifie que je suis reconnu chez moi,

peut-être encore un plus qu'avant. Le fait que cette distinction m'ait été attribuée par des personnes qui ont la même passion que moi, qui exercent le même travail que moi, est merveilleux.

Vous travaillez beaucoup à Montréal, la patrie de votre épouse et collaboratrice artistique Julie Hamelin. Le Canada constitue une base importante de votre travail artistique, qui a notamment débouché sur des créations au succès international pour le Cirque Éloize et le Cirque du Soleil.



L'ORIGINAL. 70 ans après, l'œuvre monumentale de Salvador Dalí revient sur scène, cette fois dans un nouveau spectacle.

Pour quelle raison, vous et les cofondateurs de la Compagnia Finzi Pasca créée en 2011, avez-vous opté pour le Tessin, pour Lugano, comme siège de la Compagnia?

La Compagnia était déjà à Lugano à l'époque où les chemins d'Inleventas et du Teatro Sunil se sont croisés. Seul le nom a été légèrement modifié. Mais il faut reconnaître que la question de conserver notre siège à Lugano s'est posée à un moment donné, compte tenu du fait que les conditions y sont beaucoup plus difficiles qu'à d'autres endroits. Nous avons néanmoins pris la décision de rester, notamment parce que certains d'entre nous sont des têtes de mule. Dès lors, nous avons tout fait pour obtenir le soutien de structures privées et bénéficier ainsi de bonnes conditions. J'adore travailler à Lugano. Le Tessin a quelque chose d'éminemment spécial. Nous avons finalement réussi à créer des synergies avec des entreprises privées, dont les importantes répercussions ont généré un nouvel élan sur le plan politique.

Parlons de votre dernier projet: comment est née «La Verità»?

Dans les années 2008 à 2010, nous étions fortement engagés dans l'univers de l'opéra. Julie a estimé alors qu'il était temps que nous revenions sur la scène internationale avec nos créations de théâtre acrobatique. C'est ainsi que nous avons commencé à travailler sur «La Verità». Au cours de cette phase, à Noël 2010, la fondation propriétaire du tableau de Salvador Dalí nous a appelés avec la proposition d'en faire

quelque chose. Nous nous sommes dit: «Voilà ce qui nous manquait encore. La cerise sur le gâteau.» Cette idée nous a permis d'intégrer d'autres éléments à notre réflexion, de créer d'autres synergies intéressantes.

Quelle était votre relation avec l'œuvre du surréaliste Salvador Dalí avant de vous consacrer intensivement au tulle monumental qu'il a peint pour le ballet «Tristan Fou» et qui sert aujourd'hui de décor à «La Verità»?

Les dissensions entre surréalistes et dadaïstes m'ont toujours fasciné, mais Dalí n'est pas un peintre qui me parle énormément. L'interprétation des rêves témoigne de sa fascination pour Sigmund Freud et ses monstres de sa paranoïa. Pour moi, le rêve est un trampoline, une suspension, une élévation, comme un vol à l'intérieur. Je me sens beaucoup plus proche de Chagall. En fait, pour moi, c'est comme si un fils de Chagall racontait l'histoire de Dalí.

Et comment voyez-vous Dalí aujourd'hui?

J'ai appris à le connaître par le biais de l'étude de son œuvre. D'un point de vue humain, il m'a beaucoup ému. Il éveille ma curiosité, mais il ne me touche pas comme d'autres le font. Le personnage de Salvador Dalí, son humanité et son théâtralisme sont fascinants. Il maîtrisait parfaitement les effets, qu'il se plaisait à exploiter dans certaines de ses manifestations, de ses prises de position. Dalí était un farceur.

Quelle impression vous a fait le tableau lorsque vous l'avez vu pour la première fois?

Le tableau est une œuvre majestueuse. Majestueuse aussi parce qu'elle a été pensée et créée pour le théâtre exclusivement et qu'il ne s'agit pas d'une adaptation. Le tableau recèle une incroyable charge émotionnelle et symbolique. Il pénètre le spectateur quand ce dernier le voit.

Que ressent-on lorsque l'on a la possibilité de recourir à un original de Salvador Dalí dans le cadre de sa propre création?

Un mélange de sentiments. Tout d'abord le bonheur, suivi d'inquiétudes et de craintes, puis à nouveau le bonheur, et après des soucis parce que tout doit être structuré. Et finalement un sentiment de plénitude lorsque j'ai vu le tableau pour la première fois sur scène.

Quel est le principal point commun entre Dalí et vous?

Nous aimons tous deux les oursins (il rit). À part cela, je ne vois pas de points communs entre nous.

Les univers fantastiques que vous avez inventés foisonnent de rêves et de visions. Êtes-vous un surréaliste ou un rêveur?

Ni l'un, ni l'autre. Je me contente de raconter des histoires qui font du bien.

Comment vos personnages naissent-ils?

Lorsque j'essaie de créer, je me rends dans des endroits où je suis sûr de trouver quelque chose, exactement comme pour les coins à champignons. Parfois je ressens au plus profond de mon être que ce n'est pas le bon moment. Mais je dois néanmoins y aller, bien que je ne sache pas pourquoi.

Le tulle de Dalí imaginé pour le ballet «Tristan Fou» présenté pour la première fois en 1944 est plutôt sombre. Le ballet s'inspire pour sa part de l'opéra «Tristan et Iseut» de Richard Wagner, qui raconte l'histoire d'amour aussi passionnée que tragique entre les protagonistes du même nom. Dans quelle mesure l'œuvre de Wagner vous a-t-elle inspiré pour «La Verità»?

Absolument pas. Mais Dalí, lui, était extrêmement amoureux de Wagner et donc totalement «imprégné» par ce dernier. D'autres choses m'intéressent dans le destin de «Tristan et Iseut», par exemple la fragilité des caractères ou encore la sensualité de cette histoire.

Comment avez-vous transposé ce sujet dans le théâtre acrobatique?

«Tristan et Iseut» a été dansé et chanté à l'opéra. Le geste acrobatique symbolise et, à ce titre, s'inscrit parfaitement dans l'univers du surréalisme auquel Dalí appartenait. Étant donné que «Tristan et Iseut» n'a encore jamais été raconté sur le mode acrobatique, j'ai la possibilité de présenter ce sujet avec davantage de légèreté et sous une forme moins allégorique, moins symbolique que celle de Dalí, mais beaucoup plus vivante.

Vous travaillez également comme metteur en scène d'opéras. Pourriez-vous imaginer mettre en scène l'œuvre originale de Wagner?

Il y a tellement d'opéras que j'aimerais mettre en scène. Je l'ai fait pour des œuvres de Verdi, mais également pour des œuvres de musique contemporaine scandinave. Aujourd'hui, je serais tenté par un saut dans la légèreté et la folie du baroque. Wagner est une figure centrale et un personnage clé s'agissant de créer un dialogue précis entre la scène et la musique ainsi que dans la conception de l'opéra en tant que tableau. Wagner est une personnalité qui ne cesse de me surprendre, mais sa musique n'est pas celle qui me convient le mieux à interpréter.

Quelles sont les répercussions concrètes de la technique du «Teatro della Carezza» sur «La Verità»?

Sur la scène trône le gigantesque tulle de Dalí. Si les interprètes évoluant devant ou à proximité de cette œuvre forte et étrange ne sont pas extraordinaires, ils risquent d'être totalement écrasés par le tableau. La légèreté, cette capacité dont je parlais, se reflète dans le talent de chacun des comédiens de la Compagnia. Ce sont de magnifiques acteurs, musiciens, poètes et acrobates. Cette technique permet de créer un type de comédien capable de se tenir devant l'œuvre sans se laisser écraser, mais au contraire d'entrer pour ainsi dire en dialogue avec elle. J'ai été très impressionné par les critiques à Montréal, qui ont peu parlé du tulle et davantage mis l'accent sur le jeu des acteurs. L'œuvre est passée au second plan grâce à la qualité du travail des artistes.





Sans dévoiler l'histoire de «La Verità», comment décririez-vous le spectacle en quelques mots?

Une manière surprenante de revisiter Dalí, une façon tendre de raconter l'histoire de «Tristan et Iseut».

Combien de temps a duré au total le processus de création de «La Verità»?

C'est Julie qui nous a motivé à nous lancer dans ce projet. Depuis le moment où nous nous sommes assis à une table devant une feuille blanche, le processus a duré deux ans et demi. Les répétitions ont pris 14 semaines et le temps de production huit mois.

Où avez-vous répété pour l'essentiel?

La majeure partie des répétitions a eu lieu à Montréal. Nous avons également organisé deux unités de répétitions de cinq semaines au total à Lugano, malgré le côté absolument illogique de cette option sous l'angle de la production, ainsi que des locaux qui étaient fondamentalement inadaptés. Mais, pour nous, il était extrêmement important que les comédiens et les techniciens connaissent notre patrie, hument l'air de notre pays.

Pour quelle raison le spectacle s'appelle-t-il «La Verità»?

Parce que c'est l'un des thèmes qui habite toute représentation théâtrale. «Qu'est-ce qui est vrai sur scène?» est l'une des grandes réflexions de ces dernières années. Nous savons que ce qui est vrai n'apparaît pas comme tel. Que devons-nous faire pour paraître vrai? Prenons l'exemple de la représen-

tation de la mort: ne serait-ce que pour des raisons techniques, mais pas seulement, il est inconcevable de représenter de manière réaliste un cœur arraché de la poitrine d'un comédien. Et même si nous le faisons, les acteurs ne paraîtraient pas vraiment morts car la souffrance ne serait pas traduite dans sa réalité. Du vrai sang ne serait pas approprié pour la scène car il est d'un autre rouge. Il faut donc représenter la mort sous une forme différente. Comment alors représenter quelque chose qui est vrai mais ne le semble pas? Dans la tradition orientale, il est coutume de dire que la réalité n'est qu'apparence. Cette vérité recèle dans le fond toutes les interrogations qui taraudent les philosophes et les férus de mysticisme, mais que nous, comédiens, devons mettre en pratique et résoudre tous les jours.

«La vérité est tout ce qu'on a rêvé, qu'on a vécu, qu'on a inventé, tout ce qui fait partie de notre mémoire» a écrit Julie Hamelin dans ses notes. Comment définiriez-vous la notion de «réalité»?

Qu'est-ce qui est sûr? La réalité est tellement peu sûre, tellement incertaine. Quand quelqu'un dit: «C'est réel», il est impossible d'en être sûr. La réalité devient vraie lorsqu'on la raconte. Quand on est placé face à elle, elle n'est pas encore vraie.

Cornèrcard est l'un des trois sponsors principaux de «La Verità». Que représente cette collaboration pour vous?

Il s'agit d'un voyage que nous voulons entreprendre ensemble. Cornèrcard joue un rôle

central pour nous, car endosser le costume de sponsor principal revient à accepter de nous accompagner. C'est un choix qui va au-delà d'un pas de valse.

«La Verità» sera présentée en première européenne à Lausanne au mois d'octobre 2013, avant Zurich et Lugano en automne 2014. Vous réjouissez-vous de jouer chez vous?

Oui, énormément. Je me réjouis également beaucoup de présenter le spectacle à Lugano. Amener «La Verità» à Lugano sera une expérience formidable.

Les productions Finzi Pasca sont jouées pendant des années. Combien de temps la fondation, qui est propriétaire de l'œuvre «Tristan Fou» de Dalí et souhaite conserver l'anonymat, vous a-t-elle autorisé à utiliser la toile dans le cadre de vos représentations?

Nous avons actuellement un accord qui porte sur six ans. Mais une prolongation est tout à fait envisageable.

Quel est votre prochain projet?

Nous sommes actuellement en train de travailler sur divers projets, parmi lesquels figure la cérémonie de clôture des Jeux Olympiques d'hiver 2014 à Sochi.

Daniele Finzi Pasca, un grand merci pour cet entretien!