

Conversation avec Laura Betti

Propos recueillis et traduits par Caroline Michel

Rome, 23 mai 2001

Caroline Michel : *Pouvez-vous nous parler du rapport que Pasolini entretenait avec le théâtre ? Orgia est-elle véritablement sa première entreprise théâtrale ?*

Laura Betti : Je crois que Pier Paolo a toujours eu, modérément, non de façon vraiment passionnelle, un certain désir de faire du théâtre. Il l'avait déjà eu bien avant *Orgia*. En 1963, il voulait mettre en scène *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht. J'étais déjà là à l'époque. Attention, Pier Paolo m'aimait beaucoup comme actrice, il avait déjà écrit plusieurs textes pour moi. Cela tenait au fait qu'il me connaissait très bien, il savait comment je me positionnais en tant qu'actrice : je n'ai jamais accordé d'importance, de poids, à la bureaucratie théâtrale qui, en Italie, a toujours été très forte. Pasolini éprouvait un vrai désespoir devant les acteurs sans langue. Cela est lié, je le dis pour excuser les acteurs, au fait que notre langue est une langue très difficile. Mais ce qui lui plaisait chez moi, c'est que je n'ai jamais renoncé, par exemple, à mon accent (de Bologne), jamais. Et je n'avais pas cette chose qui caractérise un peu tous les acteurs de théâtre en Italie : le cabotinage, que Pasolini détestait. Grâce à Dieu, je n'ai jamais étudié le théâtre, je ne crois pas aux études.

Donc déjà à l'époque, j'aurais dû faire le rôle de Jeanne d'Arc. Il avait eu une idée très belle (on avait déjà tout prévu, producteur, etc.) : tous les personnages devaient être des pantins, construits sur l'idée des « puppi¹ » siciliens, tous, sauf Jeanne. Il avait déjà construit les « puppi »... et à ce moment-là, on apprit qu'il fallait demander les droits de monter la pièce à Strehler (c'était faux en réalité). Si bien que Pasolini (avec son caractère, quand il voulait quelque chose...) alla à Milan. Strehler qui était déjà un grand metteur en scène, narcissique au possible, lui donna rendez-vous. Et là, il se mit à faire une scène à Pasolini. Comment fait un grand metteur en scène ? Il a une heure de retard, se répand en excuses,

dit qu'il est débordé : « Je m'excuse, je suis désolé, la *Jeanne* est un texte que je voulais monter moi, je ne peux pas te donner les droits. » C'était un énorme mensonge. On ne l'a donc pas fait mais on a beaucoup ri. Pasolini a beaucoup ri parce que Strehler était vraiment comique. Et *basta!*

– *Pourquoi Pasolini a-t-il choisi ensuite de monter Orgia et pas une autre de ses tragédies?*

– Il a choisi *Orgia* parce que pour ses débuts (au théâtre) – je n'ai aucun doute là-dessus ou je jouais, ou il ne le faisait pas. J'étais même en colère : « Pier Paolo, ça ne va pas de choisir le texte, dans l'absolu, le plus difficile? Fais autre chose! » Sans compter que les difficultés se sont multipliées par la suite. La distribution, par exemple, était un peu boiteuse : Pasolini n'allait jamais au théâtre, et très rarement au cinéma. Je l'avais traîné voir Carmelo Bene – à l'époque il était vraiment merveilleux – qui montait *Hamlet*. Mais à cette période-là, Carmelo employait des acteurs qui n'étaient pas bons, et il les prenait justement pour ça. Il y avait un acteur qui jouait Lærte et Pasolini me dit : « Mais il est extraordinaire, merveilleux, voilà, l'Homme, ce sera lui. » Je lui réponds : « Non, Pier Paolo, réfléchis! Il n'est pas fait pour ça, c'est un texte en vers! » On se disputait, comme toujours. L'acteur avait, de plus, un accent de banlieusard très fort. Ce n'est pas possible...

– *En plus des difficultés que vous venez d'énoncer, le travail sur Orgia s'est déroulé à un moment critique pour Pasolini : il venait d'écrire la poésie Le P.C.I aux jeunes qui a fait scandale.*

– Oui, il l'a écrite un mois avant le début des répétitions. Et là ce fut un scandale dans le monde entier, pas seulement en Italie. C'est une poésie qui est allée jusqu'en Chine. En réalité il ne voulait pas la publier, c'est l'*Espresso* qui l'a fait quand il était en Afrique. Et là, ce fut la fin du monde. J'étais l'unique inconsciente à lui envoyer des lettres en Afrique : « Bravo, tu as raison, ce texte est

1. Marionnette populaire sicilienne représentant le plus souvent un personnage de l'époque chevaleresque.

très intelligent.» (Ce que tout le monde a reconnu deux ans plus tard d'ailleurs.)

On a donc commencé les répétitions d'*Orgia* dans des conditions hallucinantes. D'autant plus que Pasolini ne comprenait rien. Il ne comprenait pas qu'il faut une grande concentration quand tu mènes un travail comme celui-ci. Et lui, au contraire, interrompait sans cesse les répétitions pour aller jouer au football. Il avait aussi commencé, en cachette (mais pas tant que ça), à tourner *Porcile*. Et le comble c'est que j'avais abandonné un autre spectacle avec Luca Ronconi, qui avait beaucoup de succès, pour faire *Orgia*...

Puis nous sommes arrivés en scène. Les étudiants furieux arrivaient au théâtre, armés pour frapper, faire du bruit. Et ça n'arrêtait pas, des bruits infernaux, des provocations continuelles. Le public était très violent. Certains avaient même des coussins qui faisaient des bruits de pets. Il fallait s'imposer. Tout le début du spectacle avec Gigi, c'était terrible. Lui et moi, ça ne fonctionnait pas : on n'avait aucun rapport l'un avec l'autre, on venait de classes sociales différentes, tellement opposées que c'était très difficile. Ensuite, au moment de mon monologue, avant de commencer, je me disais : « Ça suffit, je n'en peux plus, je vais mourir, cinquante minutes de monologue. » Et je savais que Gigi devait dormir pendant ce temps-là... Mais je finissais par obtenir le silence. C'est terrible, si tu n'as pas le silence quand tu donnes ce genre de texte, qu'est-ce que tu fais ? Ce n'est pas possible.

– *Pasolini organisait des débats après le spectacle. Le public changeait finalement d'attitude ?*

– C'était toujours Pasolini qui gagnait. Dès qu'il se mettait à parler, tout le monde l'aimait. Il était divin, très sympathique. Il se moquait d'eux à son tour. Il était extrêmement ironique. Avec le Teatro Stabile de Turin, ils avaient établi ces débats pour quelques jours seulement. À la fin, il s'amusait tellement qu'il l'a fait jusqu'au bout, il n'en a pas manqué un. Il a perdu la tête pour ces débats. Au début, il y avait des petites vieilles qui lui demandaient : « C'est vrai que vous êtes homosexuel ? – Oui, madame, qu'est-ce que vous en pensez ? » On riait. Enfin, parfois, il en sortait quelque chose.

– Pouvez-vous nous parler, d'une façon générale, du travail sur *Orgia*, des choix artistiques de Pasolini ?

– Tout d'abord, Pasolini avait décidé, qu'il ne voulait pas un théâtre conventionnel. Il avait trouvé un lieu très beau à Turin, un entrepôt. (Pour nous, les espaces, ça peut être n'importe où : une cave, un hippodrome, etc. On a fait *Théorème* dans un dépôt d'autobus, et ça fonctionnait merveilleusement bien.) Une idée lui était venue de Grotowski – car j'avais réussi à l'emmener à Spolète voir un spectacle de Grotowski ; je ne me souviens plus précisément ce que c'était, mais tous les acteurs étaient à l'intérieur d'une espèce de cellule, enfermés, claustrophobes – et Pasolini s'en est servi pour *Orgia*. La scène, dans cet espace de Turin, était de la taille du lit, le seul élément scénique. Pasolini avait construit une espèce de cage dont les murs étaient sonorisés avec des micros. C'était une idée magnifique et, selon moi, il est impossible de faire de la poésie d'une autre manière. Je n'aime aucune autre manière. Il avait raison : la poésie ne peut pas utiliser le diaphragme, le hurlement est impensable. Avec les micros, on pouvait parler dos au mur, dos au public, dans un coin du mur. On rentre alors dans la poésie d'une façon incroyable. C'est plus difficile pour un acteur de théâtre, cela réclame une autre technique. Les acteurs, souvent, sont tellement idiots qu'ils disent : « Mais pourquoi, et la voix ? » mais la voix, c'est bon pour le stade ! Le micro n'implique pas la voix, mais bien d'autres moyens. C'est beaucoup plus dangereux : si tu te trompes avec le micro, *ciao* ! si tu te trompes sans micro, on t'entend, on ne t'entend pas, ce n'est pas grave.

Puis Pasolini eut subitement une autre idée, et là ce fut le premier blocage : il voulait qu'on joue avec des masques. On est allé chez le grand sculpteur Manzucco pour les lui commander. Et, à un moment donné je lui ai dit : « Pier Paolo, personnellement, je ne joue pas avec un masque, sois tranquille, tu le mettras à Gigi, aux autres, mais à moi, non merci. » Pour moi, c'était une idée folle. Justement parce que mes moyens à moi, ils sont là (*montre sa bouche et son visage*), je n'en ai pas d'autres. Moi, au théâtre, j'essaye d'avoir la même technique qu'au cinéma. Je crois beaucoup au gros plan au théâtre. Enfin, heureusement que Pasolini s'est fâché lui-même

plus tard avec Manzucco, et on oublia les masques...

– *Pourquoi Pasolini a-t-il décidé de faire des coupes dans son propre texte ?*

– C'était un *work in progress* très naturel, très agréable, très beau. Il a reconnu aussi que Gigi n'arrivait pas à assumer la totalité du texte, le monologue du début par exemple. Mais il ne me plaisait pas à moi non plus.

– *Il y avait une forte présence musicale dans la mise en scène de Pasolini, une partition pour trompette écrite par Ennio Morricone. Quel rôle jouait-elle ?*

– C'était une référence au monde grec, à l'Antiquité, au chœur antique. Elle prenait une grande place en effet. Moi, je l'aimais bien, elle irritait beaucoup le public. Elle l'irritait même follement.

– *Pasolini avait-il une idée précise sur la façon dont vous deviez dire le texte ? Vous a-t-il fait travailler sur la langue ?*

– Il nous a aidés pour la compréhension du texte, mais en dehors de cela, Pasolini ne travaillait sur rien ; il n'avait pas d'idée précise. Il avait une idée précise de ce qu'il ne voulait pas entendre : rien de cabot, de surfait. Il ne donnait pas au vers une idée et une conception de « respectueuse solitude de l'hendécasyllabe ». Il donnait de l'importance au tissu interne du vers, mais surtout à une façon de dire les choses avec une grande simplicité, mais non par manque d'autorité. Il suffit de regarder ses films, c'est pareil. Il attachait beaucoup d'importance à ce qu'une personne avait à l'intérieur, et cet intérieur était inhérent au projet. De la même façon, je ne me soucie jamais de « comment dire le texte ». Je me pose le problème d'entrer et de faire partie d'un gros bloc de créativité émotive. Je me pose toujours un peu le problème de ce que je suis à l'intérieur de la structure même du travail. Il est difficile de dire que je prends en main un personnage. Je ne me mets pas dans la peau d'un personnage, parce que je suis déjà fatalement le personnage. Pasolini détestait la notion de psychologie. La

psychologie est évidente, mais il ne faut pas la jouer, sinon, c'est fini, il en ressort tout ce qui existe de plus corrosif, de plus bourgeois.

– *Comment abordait-il sur scène le rapport de violence physique entre les personnages d'Orgia ?*

– La violence était seulement suggérée. Il ne voulait pas d'une violence physique entre le couple. Moi-même, parfois je me suis demandé pourquoi. En réalité, il l'a réservée pour les scènes avec le personnage de la Fille. Mais c'est aussi à cause de cela qu'on ne pouvait pas trouver de rapport entre l'Homme et la Femme. Je crois qu'il voulait conserver une hypothèse imaginaire sur la violence de ce couple. Car il y avait une part d'imaginaire : en effet, la Femme devient Médée, elle disparaît de scène comme Médée. La référence au monde grec est réservée au premier temps, jusqu'à ce que la Femme sorte de scène. Ensuite, avec la Fille, de même que le registre de la langue change (on passe à un langage beaucoup plus populaire, plus réaliste), le rapport physique doit changer.

– *En quoi peut-on dire que la démarche théâtrale de Pasolini était « révolutionnaire » ?*

– Aucune révolution. Il venait d'écrire le *Manifeste du théâtre*, mais celui-ci expliquait simplement sa façon de faire du théâtre. Pasolini n'avait pas une idée préconçue, jamais. Il pensait simplement créer son propre monde, révéler son propre monde poétique, comme il l'entendait, avec comme principal argument, la sonorisation. C'était très important ; là, oui, il s'agissait d'un élément vraiment nouveau, qu'il a, très justement, imposé. Par contre, dans le travail, il n'y avait rien d'autre que ce qu'il a toujours fait dans tous ses films. Il n'était pas un metteur en scène de théâtre à proprement parler. Il le serait peut-être devenu. Mais il a très bien compris, en revanche, qu'il avait nié la concentration, pour lui-même et pour les autres. Il a compris par la suite que c'est un travail qui requiert la totalité de soi-même, qu'il n'était pas alors capable de donner. Le cinéma laisse une liberté énorme, le théâtre est un petit monde

avec des codes qu'il faut respecter.

– *C'est pour cela qu'il n'a pas fait d'autres mises en scène de théâtre par la suite ?*

– Oui, après *Orgia*, il était très en colère. Il avait compris que le théâtre demandait beaucoup de temps, et il ne l'avait pas : ses projets cinématographiques étaient plus importants. Il disait : « *Basta*, le théâtre, plus jamais ça de ma vie ! »

Caroline Michel a établi le texte français de *Orgia* de P.P. Pasolini avec Eugène Durif et Jean Lambert-wild, pour la création de la pièce par Jean Lambert-wild et Jean-Luc Thérminarias.