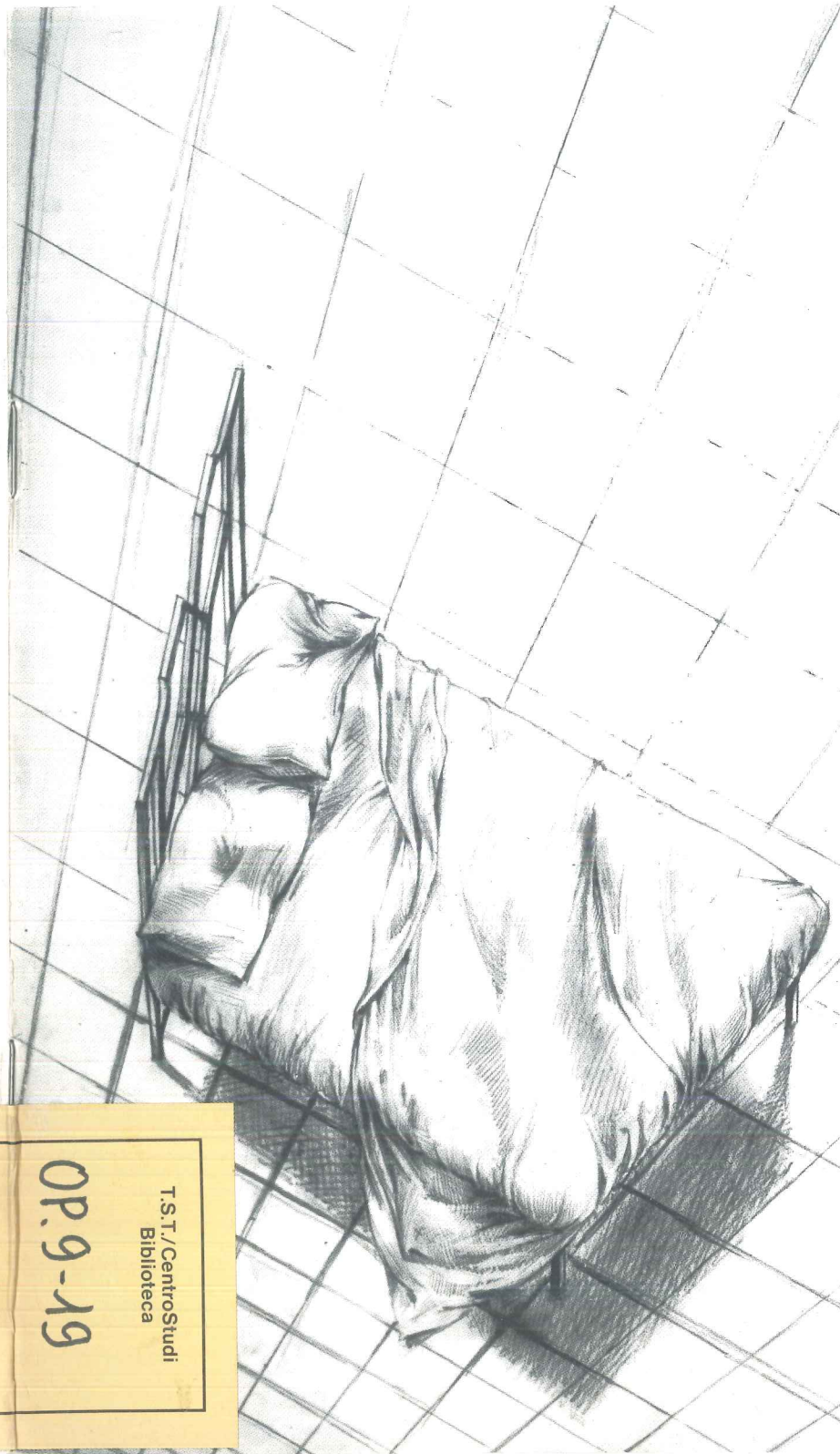


**TEATRO  
STABILE  
TORINO**  
SAISON 1984/85



T.S.T./CentroStudi  
Biblioteca  
OP.9-19

PIER PAOLO PASOLINI  
**ORGIA**  
Mise en scène de  
MARIO MISSIROLI

TEATRO  
STABILE  
TORINO

OP. 9-19

FESTIVAL D'AUTOMNE  
CENTRE GEORGES POMPIDOU  
21/26 NOVEMBRE 1984  
GRANDE SALLE 20 h. 30 - DIMANCHE h. 16

# ORGIA

DE PIER PAOLO PASOLINI

FEMME **LAURA BETTI**

HOMME **ALESSANDRO HABER**

JEUNE FILLE **DANIELA VITALI**

Mise en scène de **MARIO MISSIROLI**

Décor et costumes de **ENRICO JOB**

Directeur des préparations scéniques: CARLO GIULIANO

Décorateur assistant: GINO PERSICO

Constructions scéniques: SALVATORE FORTUNA - Éclairages: FRANCO NUZZO

Chef son: GIUSEPPE BONO - Assistent du directeur des préparations scéniques: CARMELO GIAMMELLO

Assistent du metteur en scène: FRANCO GERVASIO

Régisseur général: CLAUDIO SACCO - Régisseur de scène: MANUELA MUSCO

Chef machiniste: ROMANO DAEDER - Premier machiniste: LAURO FABIANI

Chef éclairagiste: GIANCARLO SALVATORI - Chef couturière: LAURA DAEDER

Souffleur: NERINA BIANCHI

Administrateur de la troupe: GRAZIANO PUGNETTI

Réalisation des décors: Atelier du T.S.T.

Constructions métalliques: DITTA BORIN-RAICLA, Mantova

Préparation du son: DITTA NANDO TREZZI, Milano - Atelier des costumes: ANNA MODE 68, Roma

Sculpture: GIANESE, Roma - Perruque: AUDELLO, Torino

## ORGIA

Dans le souvenir de Pier Paolo Pasolini, ma mise en scène de *Orgie* (*Orgia*) demeurera fidèle à la partition dramaturgique de la représentation que l'auteur même réalisa au théâtre.

Publique et lecteurs disposent d'une version intégrale en langue française, de même qu'en Italie du texte paru chez Garzanti.

Cette nouvelle réalisation d'*Orgie* sera donc entièrement nouvelle et autonome dans son écriture scénique, tout en mouvant d'une prémisse qui se fonde, filologiquement, sur l'expérience de l'auteur.

Mario Missiroli

Depuis quelque temps, je suis tenté de penser que le théâtre de Pasolini – dont *Orgia* est l'approche, ou mieux le déchaînement – occupe une position en quelque sorte centrale au sein de son oeuvre. Comme chacun de ses écrits, chacun de ses gestes expressifs, l'écriture théâtrale de Pasolini demande à être elle aussi accueillie et comprise "à la lettre", en respectant la signification littérale des noyaux et des traverses de pensée qui la constituent; et, elle revendique, en même temps, continuellement – en l'empoignant comme une arme – sa propre poésie, c'est-à-dire sa propre appartenance à un système de signes qui dit bien autre chose que ce qu'il dit, ou tout du moins, qui ne dit pas seulement ce qu'il dit. Le pari engagé par Pasolini, dans et au travers de ses tragédies en vers est le même qui, exaltant et impossible, enflamme et consume ses poèmes, ses romans et ses films: être, en même temps, par la poésie et par la critique de la poésie, ambigu et radical, complice des signes et ami de la vérité; être (pour reprendre les paroles de Saint-Paul "littera occidit, spiritus autem vivificat") à la fois meurtrier et vivifiant.

Je pense que cette contradiction incurable et féconde est l'espace dans lequel elle advient, et il nous est donc permis de percevoir comme unitaire, l'immense expérience artistique de Pasolini; et donc, entre autres, son expérience théâtrale. Je pense également que toutes les contradictions idéologiques que Pasolini a peu à peu

endossé, en s'en faisant le porteur, le témoin et le prophète de rédemption, en sont des variations spécifiques, pour ne pas dire de plates et de pâles ombres. J'entends par là que le scandale d'être et de rester, à la fois, avec la lettre et au-delà de la lettre (et, symétriquement, avec la poésie et au-delà de la poésie) est, pour un poète, un scandale bien plus osé, absolu et sanglant qu'être, à la fois, avec Marx et avant Marx, ou avec Marx et le Christ en même temps...

Je voudrais indiquer pourquoi et de quelle façon le théâtre de Pasolini est arrivé, depuis quelque temps, à occuper, selon moi, une position centrale – et en quelque sorte cruciale. Une première raison pourrait être, tout simplement, d'ordre chronologique: étant concentrées sur une période très brève, les six tragédies se placent après l'oeuvre poétique de Pasolini, ou pour être plus précis, dans l'intervalle entre la phase de grande maturité (de *Ceneri di Gramsci* à *Poesia in forma di rosa*) et la phase testamentaire (*Trasumanar e organizzar*, *La nuova gioventù*) de sa poésie. D'autre part, ces tragédies suivent de près ses premiers films et accompagnent son premier travail de théorisation du langage filmique. Elles se situent en fait, en un point décisif de transition et d'articulation; elles l'interprètent, elles lui donnent voix et forme et ne serait-ce donc que pour cela, elles ne peuvent que nous apparaître comme centrales. Mais je crois que la vraie raison est beaucoup plus intrinsèque. Dans le

théâtre de Pasolini, justement parce qu'il est théâtre, et dans *Orgia*, puisque nous en parlons, l'espace dans lequel la contradiction se manifeste et agit devient un espace réel, un espace physique – l'espace (contesté mais inéluctable, nié mais malgré tout triomphant) dans lequel des corps, et non pas seulement des voix, se mesurent, s'affrontent, se font réciproquement violence. La contradiction devient ainsi une représentation évidente, corporelle et en même temps rituelle d'elle-même; elle se fait liturgie. Et voilà que – brusquement, physiquement – tout ce que Pasolini a écrit et pensé semble se déverser ici, sur cette scène dépouillée, dans ce lieu mental qui ne peut toutefois éluder sa nature de lieu non transfiguré ni transfigurable – le lieu où des personnes réelles (les acteurs) respirent, bougent, vieillissent sous nos yeux et s'approchent, minute après minute, heure après heure de la mort...

Je ne veux pas insister plus longtemps sur ce point qui ne veut pas être, en fait, plus qu'une suggestion qui, j'espère n'est pas seulement personnelle et complètement incommunicable. Je voudrais ajouter, au contraire, quelques mots sur *Orgia*, en tant que texte individuel, séparé. Il me semble que, dans *Orgia*, la contradiction primaire et inclusive de ce dont j'ai parlé jusqu'à présent (la contradiction entre radicalité et ambiguïté, entre célébration du signifié et liturgie du mot poétique, de la parole qui *dit autre*) se complique et s'enrichit d'un enchevê-



trement dense, hésitant et infailible comme les lignes infinies qui forment la ligne dans un dessin de Giacometti. En fournissant des informations aux spectateurs sur la première mise en scène (1968) du texte, Pasolini lui-même dénonçait un paradoxe interne (et fonctionnel) à sa structure: le fait que dans une tragédie fondée sur le refus de l'action et sur le primat de la parole, s'insère – en se dilatant jusqu'à en devenir en quelque sorte le thème, l'argument fondamental – un discours sur l'action comme langage. Avec un extraordinaire effet de torsion et de renversement, ce dont "on parle" dans *Orgia* est justement, à bien y regarder, la suppression de la parole, sa substitution par un autre langage, celui de la communication sexuelle. L'homme qui se penche pour observer sur le corps de la femme les marques des coups, des blessures qu'il lui a fait, qui s'adresse à elles comme à quelque chose dont on ne peut parler, qui ne peut être déchiffré parce qu'il appartient à une langue disparue ou de toute façon "inconnue". Mais la femme a beau jeu de répliquer que "même un jeune garçon serait capable de lire et d'interpréter" ces signes, pour qu'immédiatement l'homme admette: «ce que j'ai exprimé à travers ces signes, c'est mon envie de mourir...». On a l'impression d'être dans un labyrinthe; en réalité, nous n'en sommes qu'au seuil – ou peut être, au contraire, en sommes nous déjà dehors. Car l'homme ajoute un instant plus tard: «et toi, celle de me faire mourir./Oui. En voulant te faire mourir, je voulais

en réalité mourir./Et toi, en voulant mourir, tu voulais en réalité me faire mourir». Et nous voici, tout d'un coup, hors du labyrinthe. Du tortueux pouvoir des signes, nous sommes revenus brusquement au pouvoir de la lettre – de l'explication de la lettre; de l'humide, chaude obscurité incubatrice de la métaphore, nous avons de nouveau débouché dans la clairière éblouie des "vérités" existentielles, des "nouvelles" sur notre corps et sur notre cœur. Toutefois, de nouveau, nous n'en sommes qu'au début, d'autres *détours* nous attendent, dans une alternance fascinante et sans pitié d'axiomes et de démentis, d'énoncés qui dépassent et dénigrent l'essence physique du symbole et des gestes qui annulent ou usurpent le pouvoir de toute possible énonciation. Théâtre de parole, drame de parole, *Orgia* est donc, en premier lieu, un drame de la parole: un drame qui commence par le Verbe et implique son primat, se poursuit par le meurtre du Verbe et finit là où tout geste perd sa valeur: dans la résurrection, irrépressible et ambiguë, du Verbe. Le "bon usage de la mort" que le protagoniste (avec un renvoi implicite et, je suppose, involontaire, à Pascal) revendique pour lui-même dans le dernier vers de la tragédie laisse ouverte et sans réponse la question sur la permissivité ou l'indécence, la faiblesse risible ou la terrible force meurtrière de l'usage de la parole. Une fois conclu, avec la limpide rigueur d'une parabole, le drame existentiel de l'homme, commence (ou recommen-

ce, ou continue) le drame – celui-là sans fin, sans issue – de sa langue de pendu.

Giovanni Raboni

Traduction: Jocelyne Thomas

## ORGIA: la Dernière Scène

La mort comme habitude à la répression, a écrit Pasolini en s'inspirant d'un essai de Marcuse est, en partie, l'idéologie de son premier texte théâtral officiellement représenté. Donc la mort pour le protagoniste d'*Orgia* est une conséquence obligatoire, l'unique voie pour sortir de la peste sociale qui l'entoure, la rançon rêvée de la peste intérieure qui la déchire. Si l'on pense aux critiques tranchantes prononcées par Marcuse et par les tenants de l'École de Francfort sur les aliénations de la société bourgeoise et de la civilisation de masse, nous trouvons également dans *Orgia* des échos parallèles de ces positions culturelles. La "tolérance répressive" que Marcuse et d'autres reconnaissent comme une caractéristique particulière des démocraties modernes post-industrielles, est certainement un ennemi contre lequel Pasolini se bat. L'instrument de son défi est l'idée de mort, même le suicide si le suicide peut être une façon de se soustraire à l'emprise – également mortelle car aliénante et répressive – des institutions bourgeoises, allant de la famille à l'État, et pour ne pas devenir "un homme à une dimension". Le long voyage vers la mort, une constante du système symbolique de Pasolini, est l'autre face du vitalisme désespéré et funèbre que l'auteur de "*Una vita violenta*" imprime au fer rouge sur la chair de tous ses personnages. Non seulement l'éducation à la mort se manifeste avec des thèmes, des événements, des langages qui lui sont propres, mais aussi l'éducation

*tout court*, déclarée explicitement ou à peine voilée, une attitude profondément politique, *leit-motiv* obsessionnel pour le "petit instituteur" de la "petite école" de Casarsa. Fils d'un militaire et d'un professeur – deux professions impliquées dans une large mesure dans la formation de l'individu et de la collectivité – Pasolini a été homme d'école depuis son enfance dans le Frioul et plus tard à Rome, tant et si bien que des traces consistantes de cette activité émergent très souvent de ses livres, en clefs ouvertement autobiographiques ou bien transférées à des personnages (parents, enseignants, prêtres, syndicalistes, prostituées), chacun ayant à sa façon un rapport avec l'expérience pédagogique. Qu'est donc *Orgia* sinon un modèle d'éducation à la mort construit sur l'opposition de souvenirs élégiaques et de violences sexuelles? Le texte communique au lecteur et au spectateur cette schizophrénie spéculaire. D'un côté, il se présente comme un sévère oratorio pour voix récitantes dans lequel les protagonistes, l'Homme et la Femme, évoquent avec une nostalgie poignante certains moments de la "Meglio gioventù", le panorama pré-industriel d'une Italie paysanne où "les champs de blé arrivaient jusqu'aux premières maisons de la ville", «ce monde où vole une luciole/le long des fossés prostrés/au son des dernières cloches», et d'aimables tendresses matrimoniales. De l'autre, les répliques du dialogue énoncent didactiquement entre une image campagnarde et

une émotion religieuse, le "plaisir de trembler" pour ce qui arrivera, le "plaisir d'être humiliés", le mépris théorique inclus dans les substantifs "bonne à tout faire" et "putain" avec lesquels l'Homme apostrophe la Femme, "l'envie de violer et de nous violer". On pourrait continuer ainsi longtemps la liste des "figures" et des "paroles" qui alimentent le dialogue et les actions, pour souligner combien les coups, les insultes et le stupre font partie de l'angoisse sado-masochiste qui envahit *Orgia* en traçant la carte d'un chemin initiatique vers la mort, les canons d'une pédagogie de la violence. L'éros est donc ici vécu comme un instinct éducatif qui pousse l'Homme à désirer et à commettre des violences sur le corps de la Femme, qui incite aux licences et aux dissolutions sous-entendues depuis le titre emblématique. Je n'exclus pas le fait que Pasolini ait choisi le mot "orgie" pour montrer de façon ironique (s'il ne l'a pas fait volontairement lui-même, que l'interprétation me soit du moins permise) un cas symptomatique de dégradation du signifié: de la fête de l'antiquité gréco-romaine, où l'orgie est un tribut aux divinités des mystères, aux sordides transgressions d'un couple petit-bourgeois dans l'Italie des années Soixante. L'obsession didactique de Pasolini se révèle être, en outre et également, un choix des modalités réglant le rapport entre l'Homme et la Femme: cet enchevêtrement visqueux d'amour et de mort qui lie les deux protagonistes, est

seulement une des variations infinies sur le thème classique patron-esclave, bourreau-victime, un modèle où les pulsions éducatives réciproques se déchaînent souvent à l'enseignement de l'ambiguïté. En effet, l'empreinte de Sade dans le texte n'est jamais une fin en soi, elle ne s'épuise pas dans le pur délire orgiaque, mais elle se pose en leçon d'exemplarité, en table de la loi, en codex de fétichismes, en enseignement d'une langue – celle du corps – «qu'ils ne nous ont pas enseigné/ou qu'ils nous ont mal enseigné». Comme le sait bien cette Femme, offensée dans son corps et dans son intellect, possédée de force, soumise avec une résignation douloureuse et presque satisfaite aux violences de l'Homme, son mari.

Après l'assassinat de ses enfants et le suicide de sa femme, l'Homme persiste dans l'orgie avec une Jeune Fille: il la ligote, la frappe, mais il se sent mal, la Jeune Fille se libère et fuit. Revenu à lui, l'Homme médite sur sa propre diversité – il y a déjà fait allusion auparavant – et sur les problèmes existentiels que cette difficile condition lui a posé. Dans un sursaut d'orgueil, il se rebelle contre la condamnation de la diversité qu'il acceptait autrefois – terrorisé par le chantage de la religion – et qu'il ne veut plus subir en restant “marqué, fiché dans sa diversité”. Voilà qu'il endosse peu à peu les vêtements abandonnés par la Jeune Fille: bas, porte-jarretelles, culotte, combinaison, jupon, en dressant pour chacun une rapide fiche anthropologique. Cet habillement, “une troisiè-

me alternative... une alternative révolutionnaire” se déroule dans un crescendo paroxystique qui rappelle le théâtre de Genet, un rituel d'une sacralité obscène, un choix conscient de la condition homosexuelle, même dans les formes extérieures de l'habillement. Une mascarade, en somme, un grotesque “jeu du revers”, la mise en scène carnavalesque du sexe (comme dirait Michail Bachtin, le grand critique soviétique spécialiste de Rabelais et de Dostoïevski).

Nous savons que l'Homme a vécu la diversité au travers de renoncements, de destitutions, du sens du péché et que sa mort sera l'étape finale de ce chemin de croix de l'habitude à la répression. Mais dans la dernière scène, l'Homme atteint l'objectif d'une totale conscience de soi, dont la métaphore est la fiction, c'est-à-dire le travestissement. La sanction décisive de cette mutation vestimentaire qui mime la mutation sexuelle est le maquillage. Après avoir extrait du sac à main de la Jeune Fille le rouge à lèvres et la poudre, l'Homme accomplit l'acte suprême de cette conquête fictive d'une identité, acceptée trop tard et “qui, ainsi, n'a pas eu d'histoire”. Solitaire et atroce, la cérémonie a quelque chose de tribal. Entre les mille références possibles au travestissement, certainement étrangères aux notions culturelles exposées ici par Pasolini, il me plaît de penser à la tribu des latmul de Nouvelle-Guinée. Un anthropologue génial, Gregory Bateson, qui les avait étudiés sur le terrain dans les années Trente, rapporte leur habitude

de s'échanger les vêtements entre hommes et femmes, en simulant «des rapports sexuels intervertis. Un événement très bizarre, un rite congratulatoire qui accompagnait les périodes de croissance et de changement».

La négation de la diversité a été la négation de la liberté: dans *Orgia*, Pasolini le dit clairement dans le développement de la pièce. Sa lucidité didactique – à la recherche d'une légitimation naturelle et sociale du “différent” – ne s'arrête pas devant la mort. Les derniers mots de l'Homme, réduit désormais à un masque transsexuel, tandis qu'il monte sur la chaise et qu'il passe sa tête dans le noeud coulant, sont un aphorisme d'une stoïque intensité pédagogique: «il y a eu finalement un homme/qui a fait bon usage de la mort”. L'éducation manquée à la diversité – problème central de la “paideia” pasolinienne – se conclut avec le suicide parce que l'Homme d'*Orgia*, en s'exaltant dans ce sacrifice, prend la voie d'un héroïsme négatif, d'une sainteté hérétique. Pour lui, peut-être, l'unique possibilité d'exister: la Dernière Scène.

Enzo Golino

Traduction: Jocelyne Thomas

## Mario Missiroli

Le travail de metteur en scène de Mario Missiroli, dont le point de départ est constitué par des expériences multiformes où l'on trouve des auteurs comme Eliot et Testori, a acquis progressivement une identité d'expression très personnelle et très précise, choisissant un répertoire stimulant.

Il a mis en scène à la fois un théâtre engagé (*A proposito di Liggi* de Missiroli - Sermoni - Caruso, tiré des pièces d'un célèbre procès de la mafia) et un grand nombre de classiques, accordant une attention toute particulière aux auteurs les moins pratiqués en Italie. Ainsi à côté de Molière (*Tartuffe*, *Don Juan*, prochainement *Le malade imaginaire*), Missiroli a mis en scène *La duchesse d'Amalfi* de Webster, *Le chemin de Damas* de Strindberg, jamais joué en Italie, une *Locandiera* qui inaugure une nouvelle manière de représenter Goldoni.

Son style est caractérisé par un intense travail sur le registre linguistique (*La Mandragore* de Machiavel) et sur l'emphase des fonctions et des structures dramaturgiques (*Mademoiselle Julie* de Strindberg, *L'inspecteur général* de Gogol) mais surtout par la singularité d'une image théâtrale à l'intérieur de laquelle les allusions, les analogies, les citations renvoient sans cesse au riche syncrétisme de sa ligne de recherche.

## Enrico Job

Considéré comme l'un des plus remarquables décorateurs de théâtre à la suite du travail effectué pour *Orestie* d'Eschyle mise en scène par Luca Ronconi, Enrico Job a travaillé continuellement autour d'une conception de l'espace scénique dans laquelle les valeurs plastiques n'ont cessé de prendre le dessus, soit à travers un découpage monumental et vivement dramatique de l'espace lui-même, soit en utilisant des matériaux plutôt inhabituels au théâtre comme l'acier ou des matériaux employés massivement comme le bois.

L'espace scénique pensé et exprimé aujourd'hui par Enrico Job est à la fois la cellule primitive d'où prolifère le drame et le réceptacle qui emprisonne les énergies du drame lui-même.

## Laura Betti

Écoutons ce que pourrait dire un témoin de l'an 2001 qui aurait à rédiger la notice nécrologique de Laura Betti. “Pionnière de la contestation?” Certes, mais aussi survivante de la contestation. Et donc restauratrice d'un “stau quo ante”. Là où était le plein (l'ordre bourgeois et l'opposition officielle), on a eu le chaos, ce plein s'est révélé un vide et celui qui était dedans, à faire le bouffon de la protestation, s'est retrouvé comme dans une pièce dont on aurait escamoté les murs à l'improviste. Les peuples antiques évoquaient artificiellement le chaos pour se “rénover reconstruisant ainsi le moment inaugural”.

Le chaos ne peut pas ne pas laisser derrière lui la nécessité de rénovation. Au lieu du renouveau on a eu droit à la restauration avec les bandes fascistes.

Ce pantin qui “au beau milieu des années cinquante et au début des années soixante “s'est découvert vivant”, mais strictement dépendant du monde que lui – en qualité de pantin – il contestait, a ensuite été emporté, annulé par le chaos des années 1968 - 1970, et, avec le retour à la normalité, il a vérifié en lui le surgissement d'un phénomène très banal: le vieillissement.

La personne dont je parle en particulier n'admet rien de tout cela.

Elle a vieilli, elle est morte: mais je suis certain que dans sa tombe elle se sent une petite fille.

Elle est certainement fière de sa mort, qu'elle considère une mort spéciale. De plus, tout en admettant en partie être morte, justement parce que cette mort, étant spéciale, peut être admise,

## Alessandro Haber

elle ne l'admet pas totalement: "ma mort est provisoire, c'est un phénomène passager", semble-t-elle vouloir dire avec l'air d'un personnage de Gogol, Dostoïevski ou Kafka, "en haut lieu on intrigue pour dépasser une conjoncture aussi ennuyeuse et que tout redevienne comme avant. D'ailleurs, je n'ai pas de solution de continuité: je suis ce que j'étais".

"Ma capacité d'étonnement est sans limites car je tombe toujours des nues, et je ris, avec un émerveillement-enfant".

En même temps, là-bas dans sa tombe, elle dit: "Je ne suis jamais dans les nuages, moi, j'ai toujours les pieds sur terre, rien ne m'étonne car, depuis toujours, je sais tout".

Ambiguïté? Non: double jeu. C'est qu'elle, la morte, Laura Betti, n'était pas ambiguë, bien au contraire, elle était tout d'une pièce: inarticulée comme un fossile.

Elle a adhéré à sa qualité réelle de fossile, et, de fait, a appliqué sur son visage un masque inaltérable de poupée blonde (mais: "attention, derrière la poupée que j'admets devenir quand j'ai mon masque, se cache une tragique Marlène, une vraie Garbo"). Cependant, à l'instant même où elle concrétise sa fossilisation enfantine, en adoptant le masque, voilà qu'elle remet tout en question en interprétant une multitude de personnages différents les uns des autres, et dont la caractéristique a toujours été celle d'être opposée.

Sa grande chance fut d'avoir évité de vivre dans un des nombreux pays où sévit une dictature; et surtout d'avoir

évité de finir dans un des nombreux camps de concentration possibles. Quelle terrifiante victime elle aurait faite!

Mais dans une notice nécrologique on ne parle pas de ces choses. Après l'examen superficiel qu'ils firent d'elle de son vivant, beaucoup lui attribuèrent une volonté provinciale de renverser les idoles.

Non, ce n'était pas le simple sadisme d'une provinciale qui, à son arrivée dans le Centre, là où vivent les idoles, goûte au plaisir de les profaner et de les désacraliser: à travers cette opération douloureuse se révélait son besoin d'être à la fois "une" et "une autre", "une" qui adore, et "une autre" qui crache sur l'objet adoré; "une" qui mythifie et "une autre" qui rabaisse. Mais cela n'avait rien d'ambigu, je le répète. Son jeu était clair comme le jour. Naturellement, tandis qu'elle se proposait avant tout, et c'était pas résultat de l'une ou de l'autre de ses actions ou des situations qu'elle vivait: non, elle a toujours découlé de l'excessive transparence de son jeu.

C'est donc à travers la pitié qu'elle a été contrainte de provoquer envers elle même que s'est fait jour sa générosité: c'est à dire quelque chose d'héroïque. En vérité, c'est là la notice nécrologique d'une héroïne. Ajoutons cependant, qu'elle avait un grand sens de l'humour et était une excellente cuisinière.

Je n'ai pas pu engager Alessandro Haber pour mon film "L'armata Brancaleone". A l'époque, il broutait sans doute l'herbe grisâtre des petits théâtres off et ne connaissait pas le monde du cinéma. Dommage, car Haber est, de constitution, une armée Brancaleone à lui tout seul, et j'aurais donc pu de la sorte multiplier, à peu de frais, le monde loquèteux de mes sympathiques bons à rien.

Un jour – tranquille comme tous les jours de ma vie – j'ai été attaqué par un taureau en vacances qui me chargea avec la violence d'un tempérament forcené. J'en fus renversé et de là naquit la nécessité intempestive de dévier ses cornes menaçantes et de bloquer ses exhibitions écumantes avec un sec: "Moteur, ciak, action".

Ce qui m'attire chez Alessandro Haber, c'est justement son tempérament à la limite d'une corde tendue dont on peut tomber à tout moment et avec grand fracas. Ses qualités de base: la générosité, l'innocence et la ruse d'un vieux paysan gros priseur de tabac ne sont en réalité que des pièges, des souricières dans lesquels lui seul est destiné à tomber et non pas un des éventuels obscurs ennemis dont il rabâche constamment.

Je veux ajouter que, dans les champs de "primevères" effleurés d'un amour "tremblant" par le lyrisme pasolinien, Haber, justement de par les défauts probables énoncés ne pourra pas ne pas reconnaître et faire revivre avec force la vitalité désespérée du doux poète disparu.

Mario Monicelli



9736