



THÉÂTRE DE LA BASTILLE 76 rue de la Roquette - 75011 PARIS / www.theatre-bastille.com

Dossier d'accompagnement

NUDA VITA



© Emile Zeizit-Mascarille

Compagnie Caterina & Carlotta Sagna

17 novembre > 25 novembre 2010 à 21h

[Relâche le lundi 22 novembre]

Service des Relations avec le Public

enseignement théâtre > **Elsa Kedadouche** : 01 43 57 70 73 / relationspubliques@theatre-bastille.com

enseignement danse > **Nicolas Transy** : 01 43 57 42 14 / rpsdanse@theatre-bastille.com

associations > **Christophe Pineau** : 01 43 57 81 93 / cpineau@theatre-bastille.com

SOMMAIRE

Note d'intention.....4

Entretien avec Carlotta Sagna.....5

La compagnie Caterina & Carlotta Sagna.....6

Parcours artistiques.....7

Pistes pédagogiques.....8

NUDA VITA

Avec

Alessandro Bernardeschi

Tijen Lawton

Carlotta Sagna

Caterina Sagna

Texte

Roberto Fratini Serafide

Carlotta Sagna

Chorégraphie

Caterina Sagna

Carlotta Sagna

Résumé

Nuda Vita est un simple dialogue de quatre personnes simples (c'est-à-dire simplement horribles) qui, parlant de tout et de rien, soudain – et de manière inexplicable – se mettent à danser, la chose la plus anormale du monde dans la situation la plus normale. Il s'agit d'une conversation banale entre amis. On parle de tout et de rien. De choses belles et justes, mais aussi de choses horribles et tout aussi justes. La danse elle-même comme un imprévu parmi d'autres.

NOTE D'INTENTION

Cette pièce, où le comique côtoie le tragique, est une réflexion sur le groupe. Elle traite notamment de l'exclusion que l'on subit et que l'on provoque à son tour, entraînant ainsi un cercle vicieux.

Les quatre personnages en scène, Tina, Catia, Carole et Albert sont issus du même milieu, peut-être sont-ils frères et sœurs et ont grandi dans un milieu qui mélangeait joie et cruauté ? En tout état de cause, ils ne distinguent pas les notions de bien et de mal, leur mentalité est innocente et candide. Ils nous apparaissent alors attachants voire familiers.

Les propos et les faits qui émergent des dialogues sont vidés de toute cruauté parce que les personnages sont dénués de conscience et par là-même de mauvaise foi. Ils deviennent monstrueux uniquement aux yeux de ceux qui les regardent, qui à leur tour inévitablement comparent leurs façons d'agir à celles en usage dans leur propre milieu.

L'éducation familiale, le contexte social, l'éthique collective conditionnent irrémédiablement notre comportement et notre liberté. Nous croyons avoir une pensée autonome, mais le plus souvent, nous répliquons inconsciemment les valeurs qui ont fait de nous ce que nous sommes dans un désir instinctif de satisfaire les habitudes du « troupeau ».

La marginalisation subie par les quatre personnages et qui sévit aussi à l'intérieur du groupe, les laissant à jamais seuls, n'est que le miroir en plus grande échelle, de l'isolement de chacun quand il voit l'autre, le différent, comme un ennemi.

Dans cette pièce, il ne faut pas s'attendre à une narration linéaire. Au contraire, espace et temps sont incessamment changeants, les quatre personnages font des sauts dans le temps de façon soudaine et se retrouvent alors dans des espaces différents : un bois, une discothèque...

Problématiques inhérentes à la pièce :

La danse : le moyen le plus naturel de dire les choses ou le plus naturel de ne pas les dire ?

Tout dans *Nuda Vita* est si merveilleusement fluide qu'on se demande ce qui pue autant derrière tant de camaraderie, si les personnages perçoivent cette puanteur ; ou si celle-ci est tellement intrinsèque à leur nature qu'ils peuvent littéralement danser dessus sans que cela paraisse scandaleux.

Qu'est-ce qui est le plus sale, les déchets en eux-même ou le fait de se débarrasser tous les jours ?

Qu'est-ce que nous excluons de nous ?

Qui excluons-nous ?

Qu'y a-t-il de plus exclusif que d'être totalement exclu ?

Exclus par qui ?

Exclus de quoi ?

Exclus pourquoi ?

On peut en parler. S'en distraire. Et extravaguer !...

Définition :

« Nuda Vita » signifie littéralement en français : « vie nue » mais sous l'empire romain ce terme avait une définition juridique précise. Il renvoyait au droit de vie et de mort dont disposait une personne sur une autre. Ce terme était usité notamment pour les esclaves.

ENTRETIEN AVEC CARLOTTA SAGNA

Le pièce débute par un long fou rire qui se répand au sein du groupe et qui tend à gagner la salle. A-t-il un enjeu précis ?

Ce rire n'est pas forcément contagieux mais il unit d'emblée les quatre personnages en scène et met tout de suite en évidence la relation d'intimité qui les lie. Il peut, c'est vrai, créer une interaction avec le public mais ce n'est pas le but. Au départ, le texte de Roberto Fratini Serafide prévoyait des fous rires introduisant chaque nouvelle scène. Mais au fil de la création, nous avons préféré les condenser en un seul pour le rendre plus intense.

Le comique dans cette pièce alterne très souvent avec le tragique Pourquoi avoir mis en scène un tel contraste ?

Les extrêmes se joignent effectivement : tragique et comique se côtoient et tendent à se confondre.

Mais nous n'avons pas cherché à créer une alternance, en pensant par exemple au rythme de la pièce. Nous souhaitons que les caractères tragique et comique surgissent spontanément des scènes.

L'attention, dans *Nuda Vita*, se porte sur les notions de groupe, d'exclusion, du rapport de soi à autrui. Est-ce un événement ou une actualité qui est à l'origine de ce questionnement ?

Non, pas spécifiquement. Le monde et son actualité nourrissent évidemment notre travail. À la fin de la première, un débat a eu lieu. Une question a été posée à ce sujet et m'a interpellé : « Avez-vous été influencés ? » On l'est tous, comment ne pas l'être ! En tout état de cause, nous n'avons pas souhaité pointer du doigt un événement.

Qu'est-ce qui influence les regroupements et exclusions des hommes, selon vous ?

L'impact de la culture, du niveau social, de l'environnement sont indissociables de la construction des individus. On ne peut échapper à certains principes qui nous sont donnés à travers ces influences. C'est pourquoi nous insistons dans cette pièce sur le fait que si l'homme perçoit l'autre comme différent c'est qu'il le juge en fonction de ses critères et des principes acquis.

Autrui est-il a priori un ennemi ?

Non... Peut-être... La réponse mériterait une approche philosophique.

On est tous exclus d'une façon ou d'une autre par autrui. On s'en méfie donc, on le craint souvent au premier abord.

Perd-on une partie de soi-même dès l'instant où l'on intègre un groupe ?

En groupe, on se sent confortable, rassuré. Le phénomène de groupe tend à bêtifier l'individu, à faire taire quelque chose en lui qui voudrait s'exprimer mais qui n'ose pas.

Mais le thème de l'exclusion qui a été l'un des points de départ de la composition de la pièce n'est désormais plus central. L'accent est porté plus sur la confusion et l'ambiguïté des liens entre ces quatre personnages.

Vous évoquez le mot « puanteur » à l'égard des relations humaines dans votre note d'intention. Se réfère-t-il à l'hypocrisie et aux conventions qui régissent les rapports humains ?

Lorsque l'on se sent prisonnier, enfermé dans des codes pour paraître en société ; lorsqu'à tout prix on veut faire partie du groupe : le rapport entre les hommes me paraît dans ce cas écœurant. Pour moi, le contraire de cette puanteur serait le parfum de la liberté ! Dès lors qu'on confine, qu'on met en boîte les choses humaines, ça commence à puer...

Nous pressentons au sein de cette fratrie, une sorte de fantôme de meurtre ? Est-ce complètement fictif ?

Non, ce ne n'est pas de l'ordre du crime pour ces quatre personnages. Ils sont dépourvus des notions de bien et de mal. Il y a en fait chez eux un désir inavoué de « nettoyage » du monde, de se débarrasser justement de cette puanteur qui colle à la peau des hommes.

La notion juridique romaine de *Nuda Vita*, banalisant le droit de vie ou de mort sur une tierce personne est transposée chez ces personnages contemporains qui évacuent toute censure ou morale à l'égard de cet acte.

Avez-vous composé cette pièce ensemble, en groupe ?

pas capable de travailler en collectif. Pendant le processus de travail, la question des rôles entre nous ne s'est pas posée. Nous avons composé la pièce ensemble dans la mesure où chacun a développé son vocabulaire de façon très personnelle.

Quels sont alors les styles de chacun ?

Ils sont disparates voire opposés. Mais je n'aime pas ce mot. D'ailleurs, dès que je perçois un style dans mon mouvement, j'essaie de m'en écarter. Je cherche constamment à ce que le geste découle d'une intention authentique, qu'il ne soit ni reconnaissable, ni induit par des réflexes.

Depuis longtemps, votre sœur Caterina et vous associez la danse et le théâtre dans un rapport intense de complémentarité. Est-ce que la seule expression du corps en mouvement vous paraît insuffisante, trop pauvre pour traiter de problèmes sociaux, psychologiques ou politiques ?

Non, pas du tout, le théâtre comme la danse sont des arts autonomes. Nous ne prétendons pas que le mélange de ces genres soit plus riche ou plus pertinent. Mais nous aimons ce rapport-là, nous aimons travailler sur la dualité du mot et du geste. Leurs rôles changent constamment d'une pièce à l'autre ou bien au sein même d'une pièce. Tantôt la danse peut prendre le relais du mot quand il peine, tantôt elle lui sert de coupure, de distraction. Elle peut aussi dissimuler la parole, la déformer ou encore la renforcer.

La musique très présente dans *Nuda Vita*, sous la forme d'un patchwork de divers styles musicaux a-t-elle un rôle dramaturgique ?

La bande son, conçue par Arnaud Sallé dans cette pièce, a un rôle important. Elle porte la dramaturgie au même titre que le texte. Elle aide la compréhension et donne inconsciemment des clefs de lecture aux spectateurs. Elle donne aussi une couleur cinématographique à laquelle nous tenons.

La compagnie Caterina & Carlotta Sagna

Caterina et Carlotta Sagna ont depuis leurs débuts alterné travail en collaboration et individuel. Enfants, elle apparaissaient ensemble dans plusieurs chorégraphies de leur mère, Anna Sagna, elle-même chorégraphe et pédagogue. Regard extérieur ou co-direction sur certaines pièces, leur parcours est intimement lié.

Caterina et Carlotta partagent la même vision au niveau de l'organisation du travail, basé sur l'échange plutôt que sur l'accomplissement de fonctions spécifiques, ce qui les mène naturellement à se réunir aujourd'hui au sein d'une même compagnie, témoignant ainsi de leur envie de rendre officielle une situation déjà existante.

Le rapport au texte :

Avec cette nouvelle création, Caterina et Carlotta Sagna désirent poursuivre leurs questionnements autour de la place de la danse à côté des mots.

Le théâtre et le texte, dans leurs œuvres chorégraphiques ont toujours tenu une place importante et à chaque fois différentes.

Parfois le texte se détache des parties dansées de façon très nette (*La Testimone, Tourlourou*) ; parfois ils s'entremêlent et l'on passe d'un moyen d'expression à l'autre de façon fluide et inaperçue (*Basso Ostinato*), de sorte à oublier les frontières entre geste et parole, abstraction et narration.

Sur scène les mots sont traités de la même manière que les mouvements. Bien que certaines pièces aient un support textuel important (*Ad Vitam, Heil Tanz !*), le rapport au corps, au mouvement, demeure central. D'une façon générale, les chorégraphies des sœurs Sagna révèlent une recherche minutieuse sur les tensions et relâchements du corps, sa tenue, son expansion, ses déséquilibres et tremblements. Dans leur travail, la danse n'est pas traitée dans un but purement esthétique, mais elle interroge la relation spécifique qu'elle entretient avec la narration. Pour elles, la narration n'est pas attachée à une histoire précise, donc elle n'est pas strictement narrative, elle est davantage émotionnelle ou thématique. Selon l'argument de la pièce, la danse est le point de départ à partir duquel le discours se construit (*Relation Publique*), ou bien elle peut se développer pour cacher, substituer, amplifier, censurer, distraire, démentir le propos tenu. Ces diverses options peuvent également cohabiter au sein de la même pièce. Ainsi, le public peut être amené à percevoir dans la proposition des contradictions, un caractère absurde, parfois déroutant ou encore humoristique.

Parcours artistiques

Caterina Sagna

Elle commence comme interprète dans la compagnie Sutki de Turin, sous la direction de Anna Sagna. En 1980, elle rejoint la compagnie de Carolyn Carlson au Théâtre La Fenice de Venise et participe à plusieurs créations de Jorma Uotinen.

En 1987, elle fonde la compagnie Nadir et s'engage alors dans un cycle qui durera dix années, de pièces trouvant leurs origines dans les livres comme *Les Bonnes* de Jean Genet pour la pièce *Lemercier* en 1988, *La Voix humaine* de Jean Cocteau (1989) ou encore les écrits de Paul Valéry pour *La migration des sens* (1995).

En 2000, Caterina Sagna fonde en Italie l'Associazione compagna Caterina Sagna. Commence alors une autre période avec la création de la pièce *La Signora* (2000), qui fait apparaître un visage inédit de la chorégraphe, celui de l'humour et de l'ironie. Suit la pièce *Transgedy* (2001) - solo pour Alessandro Bernardeschi créé au Festival d'Avignon pour le Vif du Sujet - et dans la même année commence la collaboration avec Roberto Fratini Serafide qui signera la dramaturgie et les textes de *Sorelline*, *Relation Publique* (2002).

En juin 2002, Caterina Sagna a reçu le prix SACD "Nouveau Talent Chorégraphique". En 2005, elle décide de baser sa compagnie à Rennes et reçoit le "Grand Prix du Syndicat de la Critique" 2007 pour *Basso Ostinato*.

Carlotta Sagna

Elle a suivi une formation de danse auprès de sa mère, Anna Sagna elle-même chorégraphe et pédagogue à Turin. Puis à l'académie de danse classique de Monte-Carlo et à Mudra à Bruxelles.

Carlotta Sagna a dansé dans plusieurs créations de Micha Van Hoecke, avec la compagnie L'Ensemble, avec Anne Teresa De Keersmaeker et Rosas et dans les pièces de Caterina Sagna. Elle s'oriente ensuite de plus en plus vers le théâtre, rejoint en Italie la compagnie théâtrale La Valdoca de Cesare Ronconi, avant d'intégrer Needcompany dirigée par Jan Lauwers en 1993.

Elle est interprète dans toutes les pièces de Jan Lauwers et signe les chorégraphies de *Caligula*, de *Morning Song* et de *Needcompany's King Lear*. Carlotta Sagna continue son chemin auprès de Needcompany et joue dans *Goldfish Game*, long métrage réalisé par Jan Lauwers.

Avec sa soeur Caterina Sagna, elle crée *La Testimone*, duo dansé et joué sur des textes originaux de Lluïsa Cunillé ; puis *Relation Publique* où elle joue son propre

rôle de soeur/cochorégraphe. Elle accompagne la pièce de Caterina *Heil Tanz !* en prenant en main la direction d'acteur. Avec le soutien de Needcompany, elle crée en 2002 sa première pièce *A*.

En 2005, elle s'installe en France et crée sa compagnie. En février 2007, elle crée une nouvelle pièce pour quatre interprètes *Oui, oui, pourquoi pas, en effet !* qui interroge le rapport à la mémoire, le croisement des générations, la transmission et l'alternance entre l'acceptation et le refus de nos racines. En janvier 2009, elle crée le solo *Ad Vitam* dont elle est également l'interprète. Elle y pose la question des limites du normal et du pathologique.

En juillet 2009, forte de leur complicité artistique, Caterina et Carlotta Sagna ont uni leur compagnies respectives pour poursuivre leur travail commun et fondent la compagnie Caterina & Carlotta Sagna.

Les soeurs Sagna au Théâtre de la Bastille :

- Les spectacles de Caterina Sagna : *Isoï* (1994), *Cassandre* (1996), *La Testimone*, *La Signora* et *Exercices spirituels* (2001), *Sorelline* (2002), *Basso Ostinato* (2006), *p.o.m.p.e.i.* (2008).

- Les spectacles de Carlotta Sagna : *A* (2002), *Tourlourou* (2005) et *Ad Vitam* (2010).

Tijen Lawton

Née à Vienne de père britannique et de mère turque, elle suit une formation de danse et de musique à The Arts Educational School à Londres puis à la London Contemporary Dance School. En 1989, elle suit pendant un an un programme d'échange avec la prestigieuse Juilliard School à New York.

En 1992, elle rejoint Emma Carlson & dancers puis en 1996, elle part à Bruxelles pour travailler avec Pierre Droulers : *Lilas* (1997) et *Multum in Parvo* (1998). Pendant ce temps, elle signe également ses premières chorégraphies : *Les petites formes* (1997), *Plus fort que leurs voix aiguës* (1998). En 1998, elle commence sa collaboration avec Jan Lauwers - Needcompany en Belgique en tant qu'interprète pour la pièce *Caligula* et de *Morning Song* (1999). Elle a notamment participé aux spectacles de Grace Ellen Barkey : *Few things* (2000), *Chunking* (2005), *the Porcelain Project* (2007) et de Jan Lauwers : *Needcompany's King Lear* (2000), *No Comment* (2003), *La Chambre d'Isabella* (2004), *La Maison des cerfs* (2008).

Alessandro Bernardeschi

Toscan d'origine, Alessandro Bernardeschi a fait ses études au D.A.M.S de Bologne et y présente une

thèse sur « La nouvelle danse française des années 80 ». En 1990, il s'installe en France pour travailler avec le chorégraphe Paco Dècina et est interprète dans les pièces *Vestigia di un corpo*, *Ciro esposito fu vincenzo* et *Fessure*. En 1996, il intègre le Centre chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, dirigé par Catherine Diverrès où il collabore à la création des pièces *Fruits*, *Stances* et *Corpus* (trois spectacles présentés au Théâtre de la Bastille). A Bruxelles, il rencontre la chorégraphe Karine Pontès et participe aux pièces *Negatovas*, *Les Taroupes* et *Brucelles*.

Depuis 2000, il collabore avec Caterina Sagna dans toutes ses pièces. Par ailleurs, il donne aussi régulièrement des cours de danse et stages de composition chorégraphique.

Roberto Fratini Serafide

Après des études à l'Ecole Normale Supérieure de Pise en théorie théâtrale, Roberto Fratini Serafide devient assistant et co-dramaturge du chorégraphe Micha van Hoëcke de 1995 à 1998. Il crée ses propres spectacles à Palerme en 1997-1998 avec la compagnie Substanz. Il est professeur de théorie de la danse à l'université de Pise depuis 2002 ainsi qu'au Conservatoire supérieure de danse de Barcelone depuis 2003. Il donne aussi des conférences sur l'histoire de la danse et écrit des articles de théorie de la danse dans des revues italiennes et étrangères.

Il est également l'auteur de *Nodo Parlato*, recueil de poèmes édité en 2000, chez Crocetti, en Italie. Depuis 2001, il travaille avec Caterina Sagna comme dramaturge et auteur des textes de scène des pièces *Sorelline*, *Relation Publique*, *Heil Tanz*, *Basso Ostinato* et *P.o.m.p.e.i.*

Pistes pédagogiques

★ Réflexion et pratique autour de la notion de groupe.

▸ Peut-on distinguer la notion de chorale de celle de groupe ?

On peut considérer le groupe comme un seul organe, une masse indivisible ou bien comme une multiplicité d'individualités unies.

Comment faire corps avec le groupe ?

Et comment exister au sein du groupe, exprimer son individualité sans s'en extraire ?

▸ Travail sur la synchronisation des mouvements en groupe. :

- La synchronisation peut se réaliser en fonction d'un

rythme bien défini au préalable. On peut dire alors que c'est une partition qui coordonne les mouvements des danseurs. Elle est par exemple en usage en danse classique mais pas seulement.

- On peut également définir un principe autre que rythmique : le danseur en tête du groupe (ne pouvant pas voir ses camarades) devient le référent et pilote ainsi le mouvement. Selon la configuration changeante du groupe, il perd ce rôle au profit d'un autre.

- Réussir à être synchrone en se basant sur le ressenti commun. Développer une écoute aiguë afin de saisir la dynamique inhérente au mouvement et à ceux qui l'interprètent.

▸ Après avoir mis en pratique ces différentes façons de faire : les comparer et les analyser. On peut se demander alors quelles sont leurs faiblesses propres et quelle est la plus facile à accomplir.

Quelles qualités les danseurs ont-ils pu développer en dansant ainsi en groupe ?

▸ Se référer par exemple à *May B* de Maguy Marin.

À partir de ce support, ce qui est intéressant à étudier ou / et à travailler en atelier sont les aspects suivants :

- La formation subite d'un groupe et sa désagrégation dans la même dynamique.

- Comment un groupe peut se fondre dans un autre.

- Les gestuelles individuelles qui émanent du groupe.

★ Atelier sur la combinaison danse / art dramatique.

▸ Danser tout en déclamant un texte.

Technique : travailler sur le souffle, la respiration du mouvement.

- Dans un premier temps, à partir d'un texte choisi : improviser une danse (en récitant le texte) cherchant à souligner le mot, à l'enrichir. Réfléchir par la suite aux limites de ce procédé.

Peut-on exprimer gestuellement une idée sans avoir recours au mime ? La danse peut-elle seulement exprimer un état ?

- À l'inverse, à partir d'une danse exécutée (composition personnelle ou extrait de chorégraphie) : improviser un texte en s'inspirant de l'expression du corps en mouvement.

Confronter les deux expériences. Est-ce que la parole et le mouvement s'influencent mutuellement lorsqu'ils sont réunis ?

Si le niveau des élèves est faible : commencer par dissocier la danse du théâtre.

Après s'être approprié un texte : l'exprimer par une danse improvisée. Et inversement.