

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

Fragments d'un théâtre amoureux

coll. « Essais », 2001

Les Castellucci

Écrivains de plateau I

coll. « Du désavantage du vent », 2005

François Tanguy et le Théâtre du Radeau

Écrivains de plateau II

coll. « Du désavantage du vent », 2005

Anatoli Vassiliev

Écrivains de plateau III

coll. « Du désavantage du vent », 2006

Rodrigo García

Écrivains de plateau IV

coll. « Du désavantage du vent », 2007

Chez d'autres éditeurs

À vues. Écrits sur du théâtre d'aujourd'hui

Christian Bourgois éditeur, 1997

L'Œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin

Histoire d'aura

L'Harmattan, 2000

Petite introduction à Walter Benjamin

L'Harmattan, 2001

Les Voix d'Avignon (1947-2007)

Soixante ans d'archives, lettres, documents et inédits

Le Seuil/France Culture, 2007

Walter Benjamin

Une vie dans les textes. Biographie

Actes Sud, 2009

BRUNO TACKELS

Pippo Delbono

Écrivains de plateau

V

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

*L'auteur a bénéficié pour la rédaction de cet ouvrage,
comme pour les quatre volumes précédents de la série « Écrivains de plateau »,
du soutien du Centre national du livre*

Photo de couverture :
Pippo Delbono et Gianluca Ballarè avant la représentation de
Il Silenzio à la Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale, 2004
© Jean-Louis Fernandez

© 2009, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-258-0

SOMMAIRE

POUR INTRODUIRE AUX ÉCRIVAINS DE PLATEAU.....	9
PROLOGUE	17
PIPPO DELBONO EN 22 FRAGMENTS	21
CONTEUR ET CORYPHÉE	21
COMMEDIA DELL'ARTE (UN HÉRITAGE).....	29
RÉPERTOIRE.....	41
RÉCEPTION	45
SCANDALE	51
GUERRE	65
LE TROPISME DU CINÉMA	71
GESTE.....	73
BOBÒ.....	75
SOURIRE	83
EXCLUSION.....	85
ÉCRIRE DES EXPÉRIENCES (ET NON PLUS « RACONTER DES HISTOIRES »).....	88
ALLÉGORIE.....	92
MÉTHODE	95
JOUER AVEC LES TEXTES COMME AVEC DES ACTEURS / JOUER AVEC LES ACTEURS COMME AVEC DES TEXTES.....	100
AUTOFICTION THÉÂTRALE	108
LE DÉSIR, L'ÉROS.....	110
CATHOLICISME (THÉÂTRE CATHOLIQUE).....	111
LE DERNIER REFUGE DU SACRÉ.....	117
COLÈRE	119
VOYAGE.....	121
UNE RUE DANS LA SCÈNE.....	124

À ma petite Marie, sœur de vie et de luttes

Merci à Christian Leblanc, fidèle au poste...
et à toute la Compagnie

Merci à Jean-Marc Adolphe, et la revue *Mouvement*,
qui m'ont permis d'embarquer sur la nef de Pippo

POUR INTRODUIRE AUX ÉCRIVAINS DE PLATEAU

Mais on joue chaque soir un texte différent, oui chaque soir différent, parce que le public, chaque soir, est complètement différent. Ce soir, le public était mauvais, très mauvais, et c'est dans tous les théâtres la même chose : ce soir, le public était mauvais, très mauvais. Demain est un autre soir, différent, et je jouerai un texte différent.

MICHEL GALABRU.

La loi est à ce point barbare que nous sommes tous égaux devant l'injustice.

WALTER BENJAMIN.

Le xx^e siècle théâtral s'est construit avec l'invention d'un métier nouveau, celui du *metteur en scène*, artiste total de la scène, médiateur tout-puissant entre le texte lu et la scène vue. Le metteur en scène élève le théâtre au rang d'*art* parce qu'il *fait voir* ce qu'il a *lu*, et l'élève au rang d'œuvre lisible, parce que visible. La mise en scène accède au rang d'*art* parce qu'elle place le texte au centre du dispositif théâtral, et la scène au service d'un sens textuel. Cette époque ne pouvait placer la querelle des anciens et des modernes qu'au niveau du texte : répertoire d'hier contre texte d'aujourd'hui. Une telle querelle et une telle époque ne sont probablement déjà plus notre actualité la plus présente.

Insensiblement, la mise en scène est déjà en train de devenir métier ancien, massif encore, mais dont l'ombre portée laisse déjà entrevoir de nouvelles langues de la scène. Ceux qui les inventent occupent d'emblée la fonction d'*écrivain*, écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments textuels peuvent organiquement s'y déployer. La vraie différence tient dans le fait que *le texte provient de la scène, et non du livre*. Il ne s'agit pas forcément d'improvisations, bien au contraire : les mots s'inscrivent en une construction essentiellement mûrie dans l'espace et le temps du plateau, à partir de tout ce qui en fait la matière, à commencer par celle des acteurs. Car ce sont eux, de plus en plus, qui *portent* le texte à venir, au plus loin du dispositif de la mise en scène triangulaire hiérarchisée, où le metteur en scène imprime sa vision au texte et aux acteurs¹. Aux acteurs par le texte, au texte par les acteurs, dans un double mouvement d'instrumentalisation réciproque du texte et de celui qui le dit.

Comme nous le découvrons au fil de ces petits volumes, avec l'écriture du plateau, l'acteur est de plus en plus maître de ce qui s'y inscrit, même si cette maîtrise peut prendre des formes très différentes. Dans chaque cas, c'est bien l'acteur qui (re)devient l'*auteur* principal du spectacle. Il ne s'agit pas d'une

1. Avec ce syndrome connu du nom en très grosses lettres sur l'affiche, écrasant celui des acteurs, et plus encore, celui de l'auteur. Paradoxalement, l'ère des metteurs en scène glorifie les « grands textes », mais c'est l'auteur du spectacle, et non l'écrivain, qui en capte toute l'aura.

« nouveauté », d'une mode de l'époque ou de la dernière tendance visant à ranimer les avant-gardes défuntes du xx^e siècle. Il est plus juste de voir dans les écritures de plateau la réactivation des principes les plus originaires de l'acte théâtral. Dans ses plus grands moments historiques, il a toujours été signé par un homme qui devait beaucoup, voire tout, à ceux qui peuplent le plateau : Shakespeare, Molière, Marivaux, et tant d'autres qui écrivent pour leurs acteurs. Mieux : ils écrivent *par* les acteurs, parce qu'ils sont en face de *ces* acteurs-là : véritable matrice de leur univers. Les livres qu'ils laissent après eux sont les restes d'un festin depuis longtemps consommé, les copeaux dans l'atelier du sculpteur, après que le produit de son travail est parti sous d'autres cieus, le panthéon des chefs-d'œuvre désignés.

En suivant cette hypothèse, on butera nécessairement sur cet étrange paradoxe : les écrivains de plateau, loin d'être ballottés par les sirènes du spontanéisme créatif, suivent un cap résolument *dramaturgique*. Cette proposition s'éclaire si l'on se souvient que le terme « dramaturgie » est inventé et problématisé par un homme qui est à la fois poète et philosophe, en 1769. Dans la *Dramaturgie de Hambourg*, Gotthold Ephraim Lessing écrit l'acte de naissance de cette étrange fonction de « dramaturge », avec pour unique mission de dire que le texte écrit, même s'il est explicitement écrit pour la scène, n'est pas encore théâtral, parce qu'il est au fond encore tout à fait *incomplet*. Et pour qu'il devienne véritablement théâtral, pour qu'il passe à la scène de manière juste,

il est nécessaire d'en compléter les lacunes, d'en écrire la résolution pour le plateau.

C'est ici qu'intervient la dramaturgie, qui cherche à réaliser, de mille manières, ce passage du livre au théâtre, du texte à la scène. Les écrivains de plateau ne font pas autre chose. Chacun à sa manière, ils cherchent les moyens justes pour traduire un *corpus textuel* dans la langue vivante du théâtre, composée de corps vivants, de machines, de techniques et d'effets. Il s'agit bien d'une *traduction*. La force d'un texte qui existe dans le médium du livre ne peut pas se transposer telle quelle dans l'espace de la scène. Qui dit traduction dit forcément trahison. Heiner Müller l'a éprouvé de manière exemplaire : quand il traduit *Titus Andronicus* de Shakespeare, très vite, il ne peut s'empêcher de sortir de la route, et au bout d'un acte, il écrit sans plus vraiment traduire, il traduit sans plus écrire, sinon son propre geste d'écrivain de plateau.

Pour que ces démarches deviennent acceptables (c'est-à-dire « canoniques » et non plus marginales !), il faut accepter ce constat, qui prend la forme d'un deuil : la « pièce » de théâtre n'est pas un texte sacré, mais plutôt un effet, un écho, une trace de l'écriture scénique qui l'a engendrée. L'auteur de l'œuvre n'est plus unique, mais se distribue, se répartit en chacun de ses acteurs. En suivant cette logique, on comprend que l'écriture du plateau revient en force aujourd'hui. Elle tente au fond de sortir les poèmes dramatiques d'une gangue qui risque fort

souvent de les transformer en mausolées. Elle propose de renoncer à cette prétendue sacralité du texte (autoritaire et idéologique), pour lui rendre sa liberté créatrice, née à même le plateau du théâtre.

Comme le dit Pippo Delbono, non sans une dose certaine de provocation amoureuse, Shakespeare nous est essentiel, à condition d'en sortir : « Je vis dans un État démocratique dirigé par un homme qui possède les principales télévisions et les grands journaux de mon pays, dans lesquels on s'interroge pour savoir si tel artiste est gay ou pas gay. Alors dans ce contexte, quand je lis Shakespeare, je me dis qu'il y a quelque chose à clarifier, bordel ! Toutes ces relations troubles et hypocrites ne nous sont d'aucun secours aujourd'hui. Dans *Othello*, par exemple, Iago est accusé de trahir Othello avec sa femme Desdémone, alors il se trouve un alibi en disant qu'il a passé la nuit avec son ami Cassio... Il y a vraiment des choses à clarifier, Shakespeare, il y a des choses que tu n'as pas eu le courage de dire. Nous ne sommes plus dans cette société paranoïaque du déguisement, du moins nous ne voulons plus y être – beaucoup d'hommes et de femmes se sont battus contre le mensonge et pour la liberté : ce n'est donc pas de ces histoires que nous avons besoin aujourd'hui pour parler de notre monde. Je cherche des moyens pour parler directement de l'être humain d'aujourd'hui². »

2. Entretien de Pippo Delbono avec Bruno Tackels, le 31 janvier 2009, dans le cadre des « Travaux publics » organisés par le centre dramatique régional de Haute-Normandie – Théâtre des Deux Rives.

Derrière la tocade séduisante, se profile une question qu'aucun artiste ne peut éluder : *Quel texte monter aujourd'hui ?* Quand on entend, en 2009, les textes éblouissants de Michel Foucault qui s'engage, en 1971, contre l'injustice monstrueuse des prisons (à travers les actions percutantes du Groupe d'information sur les prisons), de la police qui passe à tabac sans « raison » (« l'affaire Alain Jaubert »), ou des crimes du racisme ordinaire (« l'affaire Djellali »), quand une compagnie talentueuse, F71, composée de cinq actrices engagées ranime ces prises de position essentielles, on ne peut que poser cette question : quand on porte de tels engagements sur un plateau de théâtre, qu'est-ce qui interdit de parler de « l'affaire Éric Hazan », l'éditeur diabolisé en 2009 pour avoir publié un livre anonyme, *L'Insurrection qui vient*, que les enquêteurs de la section antiterroriste attribuent, sans aucune preuve, au militant « gauchiste » Julien Coupat ? Quand on veut parler aujourd'hui de la dérive libéricide de notre société, pourquoi s'interdire de parler de ce qui nous arrive ? Pourquoi une telle démarche artistique est-elle visiblement impensable ? Pourquoi les artistes de théâtre engagés sont-ils si souvent condamnés à monter des textes « patrimonialisés » ? Pourquoi s'empêchent-ils de s'engager sur les terres non balisées, mais si percutantes, des écritures vives de notre pur présent ? Les artistes qui cherchent à dire « la » vérité, leur vérité, tournent le dos à ce patrimoine passionnant, mais incapable de répondre à leurs questions cruciales ; ils s'engagent incontestablement vers d'autres territoires, moins balisés, en écrivant l'épopée de notre temps à partir du plateau.

En relisant les choses de cette manière, un nouveau paradoxe se fait jour : l'écriture du plateau n'est pas une exception, ou une position d'exception qui viendrait provoquer l'histoire monumentale du théâtre. Elle est au contraire le nerf vital qui innerve l'ensemble de ses territoires, y compris celui de la fonction du metteur en scène, désormais « traditionnelle ». Certes les grands textes ouvrent la possibilité de plusieurs théâtres, très différents, mais pour rester à la hauteur de cet axiome, il faut assumer que la mise en scène est *essentiellement*, et tendanciellement, une écriture de plateau³. Ceux qui continuent à la faire évoluer – on pense ici à Matthias Langhoff, Franck Castorf, Christoph Marthaler, Jan Lauwers ou Anatoli Vassiliev – assument par leurs mises en scène une véritable écriture *du* plateau, qui transfigure toutes celles qu'ils ont pu amasser dans leur bibliothèque.

Krystian Lupa est une autre figure éclairante de cette évolution. Metteur en scène des grandes œuvres du répertoire, le « maître polonais » recherche de plus en plus à faire apparaître sur scène des personnalités, comme il vient de le montrer magistralement avec son spectacle-fleuve, *Factory 2*, un voyage délirant au pays d'Andy Warhol, dans lequel ses acteurs partent en quête des différentes figures peuplant la

3. Mais jamais une écriture de plateau *strictement* contemporaine, contrairement à ce que voudrait nous faire croire le nouveau directeur du Théâtre de la Colline, justifiant par là une programmation essentiellement patrimoniale, malgré le cahier des charges initial de ce théâtre, officiellement confié aux écrivains vivants... La mise en scène *écrit* aujourd'hui la traduction d'un texte d'hier. Elle est donc une écriture *partiellement* contemporaine.

mythologie warholienne. À partir d'improvisations, chacun s'approche du secret d'un de ces personnages mythiques, qui lui permet d'*écrire* sa propre « personnalité ». Les artistes du nouveau cirque « troisième génération » sont également entièrement conduits par une écriture de plateau, qui mêle genres, langages et pratiques divers, comme on peut le voir de manière emblématique dans le travail de la compagnie Zimmermann & de Perrot. Chez tous ces créateurs, aussi différents soient-ils, les méthodes sont multiples, mais le but est identique : *incorporer* dans l'acteur une écriture qui ne peut en aucun cas venir d'ailleurs. Un horizon qui n'est pas étranger au paysage de Pippo Delbono.

PROLOGUE

Une grande révolution ne peut naître que d'un grand sentiment d'amour.

CHE GUEVARA.

Prologue. Un mot qui à lui seul résume parfaitement ce qui se passe dans le théâtre de Pippo Delbono. Comme un prologue au théâtre, une manière de l'annoncer, de le suspendre aussi. Un prologue au théâtre, qui est déjà tout un théâtre. Voilà à peine une décennie qu'il a investi le paysage français, et il y occupe paradoxalement une place fortement ancrée. Un monde à part, une écriture singulière qui touche l'âme plus que la raison. Une logique de répertoire (en 2009, plus de six spectacles qui tournent sur toutes les scènes nationales de France, et partout dans le monde), une vraie troupe permanente qui crée un véritable univers « Pippo Delbono », une esthétique très reconnaissable (doublée d'une éthique forte et engagée), à la fois riche et bricolée, entre music-hall, opéra et cirque, avec un Monsieur Loyal qui n'est autre que Pippo Delbono lui-même – à la voix chaude et hachée, susurrée, pressante et bienveillante à la fois.

À travers la polyphonie généreuse qu'il met en scène, Pippo Delbono ne semble jamais parler que de lui-même, comme s'il nous livrait des bribes de son journal intime. Une version théâtrale de l'auto-fiction. En même temps, cette scène qui brasse large n'a pas peur d'emprunter à d'autres expériences : la magie du geste de Pina Bausch, la virtuosité des corps de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba, l'orchestration démiurgique d'un Tadeusz Kantor. Et pourtant, le monde de Pippo est unique, ravagé et flamboyant à la fois. Certains vivent mal ce mélange détonnant de corps virtuoses de danseurs accomplis et d'êtres hors les normes, à la marge du monde, voire complètement exclus de lui, et que Pippo Delbono a fait entrer dans sa nef des fous, où ils apparaissent incroyablement métamorphosés. Sauvés, diront certains, exploités, selon d'autres. Sur fond d'adhésion largement « populaire », les professionnels de la profession critique se divisent : un débat acharné oppose « delbonistes » et « anti-delbonistes ». Irruption d'un pur théâtre de poésie ou démagogie émotionnelle, manipulatrice et sans invention ? Peu d'artistes font aujourd'hui l'objet de clivages aussi violents. Il doit bien y avoir là un symptôme.

C'est incontestablement le Festival d'Avignon qui a permis au théâtre de Pippo Delbono d'éclore dans le paysage théâtral européen. Un lien organique qui fait penser que son théâtre est dans le droit fil de l'héritage de Vilar, un théâtre intimement *populaire* qui fait sauter pas mal de verrous culturels. Dans un monde de faux accords, ses cris d'amour et de colère

sont *inouïs*, au sens premier du terme. Et pourtant il touche *chacun*. Pas toujours en bien d'ailleurs. Il n'est pas forcément très agréable de se faire toucher... Depuis longtemps on n'avait pas vu un artiste diviser autant le public. Car on peut être bouleversé par ses spectacles, ou irrité, voire carrément en colère. Ce qui est sûr, c'est que son travail ne laisse personne indemne. Il plonge si profondément dans les racines du théâtre qu'on a parfois l'impression d'assister à sa naissance, à Athènes ou plus tard à l'occasion des mystères chrétiens. Un geste très ancien qui ouvre néanmoins à une forme parfaitement nouvelle. On peut même faire l'hypothèse que Pippo Delbono écrit un genre théâtral inédit, à la fois fidèle à la grande tradition, et toujours iconoclaste. Pour briser les images, il a toujours fallu beaucoup les aimer. À travers diverses entrées, cet essai propose un voyage au milieu des figures qui peuplent son monde, pour essayer d'en dessiner la constellation.