

PIPPO DELBONO

Le Corps de l'acteur

ou la nécessité de trouver
un autre langage

*six entretiens romains
par Hervé Pons*

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Remerciements

à José Antonio Pereira, Françoise Bauer,
Nathalie Marteau, Francis Peduzzi,
Dominique Chenet et Pepe Robledo

Sommaire

PRÉFACE	9
INTRODUCTION	13
SIX ENTRETIENS ROMAINS	17
I	19
II	35
III	41
IV	47
V	63
VI	79

© 2004, 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 978-2-84681-106-4

Préface

La scène est la patrie de Pippo Delbono, et son royaume. Il règne sur un peuple d'immigrés bien intégrés, rencontrés au long de ses voyages, ici et là, dans la rue, dans un stage de danse, à l'hôpital... Sur la foi d'un regard, d'un sourire, d'une façon de marcher, il les a choisis, ils se sont choisis.

Découvrir le théâtre de Pippo Delbono, c'est entrer dans son univers d'enfance et de gravité, se laisser empoigner par une tornade d'émotions brûlantes. C'est retrouver la trouble familiarité des contes féeriques, et de leurs personnages si proches et si étranges, sans rien de commun avec les robots liftés des jeux vidéo. Au contraire : ils sont plus humains que les humains. Comme s'ils étaient faits de notre vérité crue, et c'est elle que nous reconnaissons en eux, toute simple, sans oripeaux. Nous sommes en phase avec quelque chose qui traverse le temps : légendes, mythologies, poèmes, plaintes, goulantes, tangos, tous ces airs qui restent dans la tête... Et le théâtre bien sûr, art millénaire.

Du *Il Tempo degli assassini* à *Gente di plastica* en passant par *Barboni*, *Rabbia* et le reste, sans la moindre amorce de doute, c'est au théâtre que nous emmène Pippo Delbono. On ne se pose même plus la question de savoir si celui-là nous « parle d'aujourd'hui » ou non, si la forme en est nouvelle, contemporaine ou traditionnelle, s'il est né de telle ou telle école. Il reste celui des origines. Non pas que le temps soit aboli, mais ça n'a plus aucune importance. Eux sur scène et nous en face, vivons ensemble un même instant particulier, plein de souvenirs et d'images, de confidences muettes et de musiques, de révélations et de rêves, de surprises et de retrouvailles. Un moment d'intense générosité.

Devant un spectacle de Pippo Delbono, on rejoint des sensations oubliées, des émerveillements lointains, qui peuvent s'accrocher au cirque, à ses clowns aux paillettes ternies, aux fanfares surgies dans un square ou une rue, clamant des airs pathétiques et guerriers. Toujours se mélangent le mélo, le rire, le dérisoire, le clin d'œil, la tendresse, le respect...

Pippo Delbono s'est nourri des fêtes de village où l'on chante avec sincérité et maladresse, il est frère du cinéma de Fellini : Anthony Quinn, Giuletta Masina et *La Strada*, la musique de Nino Rota, les rengaines du temps, la douceur des corps sur le déclin, Marcello Mastroianni danseur essoufflé de *Ginger et Fred* sur le plateau de télévision où défilent les prétendants au quart d'heure de célébrité.

Mais ici, cette question de la course à la reconnaissance est largement dépassée. Ici, se dégagent les racines communes de la vie et du théâtre. Il y a des

personnes, belles quel que soit leur physique, et qui s'acceptent, jouent, en enfants virtuoses, du masque et du déguisement. Il y a des histoires complexes traduites en images aussi simples qu'indiscutables. On pourrait se sentir piégé si le spectacle assénait du message bien ciblé. Mais ce que transmet Pippo Delbono n'est qu'amour et désarroi. De l'affectif qui prend sa source dans les réalités.

Avec aisance et assurance, il proclame ses admirations, ses adorations, ses révoltes. Rien ne le laisse indifférent, et surtout pas la fragilité humaine. Son théâtre est porté par une torrentielle énergie que décuple la permanente proximité de la mort. Très tôt il a compris que la refuser est la seule manière de vivre. Alors sur scène, toutes ces forces premières se rencontrent et déferlent dans la fureur et la douceur. Toutes les formes théâtrales s'épousent, se côtoient. On pourrait croire à une bande de saltimbanques ayant fauché sur leur passage ce qui pourrait leur servir à se faire entendre. Là, ce serait vraiment un conte de fées.

C'est vrai, les spectacles de Pippo Delbono sont formidablement ludiques, chacun semble y faire ce qu'il a envie de faire. Mais nul besoin d'être un spectateur averti pour se rendre compte que si chacun est maître de son jeu, et pour que chacun puisse le rester, l'ensemble doit obéir à des règles strictes. La liberté, explique dans ce livre Pippo Delbono, est le fruit d'un long, d'un incessant, d'un rude travail.

Car son théâtre ne se compose pas d'une suite de numéros, mais d'un enchaînement de tension, de défolement, d'attente, d'arrêts brusques et mena-

çants, de cris, de paroles, de silences, de gestes, de mouvements, d'attente, de rires, de regards, de tout ce qui fait la vie en commun des êtres humains. Autant dire le théâtre.

COLETTE GODARD

Introduction

Ce fut une épopée de géants. Nous la vécûmes en fourmis. Nous triomphâmes ainsi. Succès par la porte basse. Mais une altération en nous, après des années écoulées, s'aggravant sans cesse, nous avertit présentement de la faille qu'en géant il fallait surmonter, désormais dans nos organes installée, étrangement petite encore, mais grandissant posément, pour le dérèglement définitif de tout notre être en vain livré aux regrets.

HENRI MICHAUX, « La Faille » in *La Vie dans les plis*.

« Je suis fait de contradictions et mon théâtre est pétri de contradictions, parce que j'ai peur des méthodes qui peuvent faire oublier la vie. »

Théâtre de l'altérité, de la faille, de la marge, théâtre-handicap à la frontière entre l'art et la vie, théâtre d'images, concert rock, plan-séquence sur la misère humaine... Les qualificatifs, du pire au meilleur, pleuvent sur le théâtre de Pippo Delbono comme si l'enjeu était de définir cet encore indéfini là. Ne faudrait-il pas tout d'abord qu'il veuille bien se laisser définir ? Il y aurait comme un essaim de définitions possibles sans qu'aucune ne puisse, à elle seule, recouvrir toutes les propositions mises en jeu

dans le théâtre de Pippo Delbono. Optons pour un théâtre de la contradiction. Un théâtre professionnel qui se rêve amateur, un théâtre amoureux qui montre la violence, un théâtre de l'humanité qui emprunte ses chemins de traverse. Un théâtre qui échappe à toutes définitions et ainsi se garde de délivrer des dogmes.

Ainsi, ces *six entretiens romains*, ne pouvaient que naître d'une contradiction.

Tard dans la nuit, à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en juillet 2002, alors que j'expliquais à Pippo Delbono, que j'avais été incapable d'écrire un article sur son spectacle *Guerra* parce que j'étais trop bouleversé, il m'a demandé de suivre son travail et... d'écrire.

Depuis, du Havre à Calais, de Rome à Arles, j'ai suivi la compagnie pour assister à tous les spectacles et aux stages. Quant au projet d'écriture, il s'est imposé dès le début, comme une « réflexion » sur l'art de l'acteur. Outre les moult péripéties autobiographiques déjà amplement racontées dans divers ouvrages, notamment *Mon théâtre*¹, Pippo, à l'occasion de ces entretiens, avait envie de s'attacher plus spécifiquement au travail de l'acteur.

« J'ai choisi de réfléchir à une autre façon d'envisager l'art de l'acteur car mon parcours avec la compagnie m'a amené à travailler différemment avec les acteurs. »

1. *Mon théâtre*, livre conçu et réalisé par Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, Éditions Actes Sud.

Ces *six entretiens romains* tentent donc de réunir les réflexions de Pippo Delbono sur le travail de l'acteur. Réflexions nourries par vingt années de théâtre, enchevêtrées des événements de la vie. Sans logique, uniquement animés de courants secrets, nous avons cherché à faire émerger un autre langage. Celui du corps. Il ne s'agit pas d'une théorie et encore moins d'une méthode. Simplement d'un témoignage.

Nous avons tenté dans ces quelques pages de retrouver la respiration de la vie et la poésie du corps.

HERVÉ PONS

Six entretiens romains

I

Votre théâtre se situe à la frontière entre l'art et la vie, d'*Il Tempo degli assassini* (Le Temps des assassins) à *Gente de plastica* (Gens de plastique), il s'agit d'un travail essentiellement basé sur le corps. Pourquoi revendiquez-vous telle nécessité alors que de manière générale le théâtre occidental est plutôt celui du texte, de la langue et de la psychologie ?

PIPPO DELBONO. – Je ne revendique rien, par contre je peux raconter et transmettre mon parcours. Dès mes premières expériences scéniques, et notamment d'*Il Tempo degli assassini*, ma recherche s'est basée sur les principes dramatiques qui peuvent être exprimés par le corps. Il ne s'agit pas de la quête d'une virtuosité physique, acrobatique ou contorsionniste, mais d'une recherche de la force interne à chaque mouvement. Cette quête est le fondement du training et de l'échauffement que j'ai pratiqués pendant presque vingt ans. Un principe du travail de l'acteur qui a été nourri par mon parcours personnel que j'ai essayé de faire connaître lors de stages, mais je ne souhaite plus en faire pour le moment, je préfère raconter mon histoire en évoquant mes choix techniques, car je ne souhaite pas créer de méthode et éditer

des dogmes sur la façon dont doit se comporter un acteur sur le plateau. Lorsque le travail devient méthode c'est la mort du théâtre, de la vie. C'est le théâtre bourgeois.

Au cours de ma vie d'artiste, j'ai été confronté à différentes formes d'art, notamment le théâtre asiatique que j'ai beaucoup aimé. Un travail basé sur le corps et son étude afin de parvenir à tisser un réseau de contradictions à l'intérieur du corps pour que la majeure partie des mouvements effectués en soit le fruit. Il s'agit d'un travail technique précis et méticuleux des mains, des pieds, de la tête, du bassin, qui permet de trouver dans son corps les contradictions énergétiques nécessaires à la vitalité théâtrale.

À partir de cette recherche fondamentale s'inventent un certain nombre d'exercices qui permettent de trouver l'énergie qui prend sa source à l'intérieur du corps, au niveau de la colonne vertébrale, des lombaires. Je cherche à isoler mes différents flux énergétiques, à les canaliser et à me les approprier. Ces exercices sont d'une grande simplicité : sauter en tentant de se servir de cette force-là, pousser un mur, non pas avec la force des bras mais avec celle du dos...

J'ai commencé ce travail il y a plus de vingt ans et je continue de m'en servir. J'ai trouvé dans mon bassin, à la chute de la colonne vertébrale, la nécessité de ma présence sur un plateau de théâtre. Ce n'est pas pour rien que la médecine chinoise et d'autres aussi s'intéressent essentiellement aux mêmes zones. L'énergie vitale s'y concentre. C'est là que réside ma pensée.

Le training, l'échauffement et votre travail d'acteur qui en découle, s'articulent ainsi autour de cette quête de l'énergie, de la pensée du corps.

Oui, une fois l'énergie domestiquée, l'échauffement se construit, petit à petit, autour des différentes parties du corps : la tête, le dos, l'estomac, les jambes. Je tente de dissocier mes membres afin que chacun devienne indépendant. C'est un moment important du travail. La tête, le dos, la main, trouvent leur propre autonomie énergétique. Le ventre est le plus important et demande le plus de concentration et de travail.

Une fois cet exercice de base effectué et un peu éprouvé, une autre tâche s'annonce : chercher dans le corps des principes dramatiques proches des principes théâtraux. Grâce à une série d'exercices fondés sur des changements de rythme : enchaîner des mouvements, changer les directions, je repère quelle différence dramatique naît de ces changements. Si je tourne la tête dans un sens ou dans l'autre en positionnant mon bassin, vers le haut, ou vers le bas... Qu'est-ce qui se passe ? De même pour le torse, les bras ou les jambes : comment circule mon énergie ? Y a-t-il des différences dramaturgiques si je coordonne ces mouvements différemment ?

Assez rapidement dans les stages que vous effectuez, apparaît un mot qui reviendra souvent ensuite, le « stop » !

Le « stop », c'est la concentration de l'énergie, lorsque une fois ciblée, canalisée et utilisée elle peut créer des phrases dramatiques. Le vecteur d'une émotion non polluée par un sens ou un discours. Le « stop » en serait la ponctuation. La force naît de l'arrêt brutal d'un mouvement et crée un léger moment de suspens avant que le geste ne prenne une direction autre. C'est la base de tout principe dramatique. « Dramatique » signifie que ces mouvements, leurs enchaînements, leurs ruptures et surtout l'énergie, la force qui les habite, donnent à l'acteur la possibilité de créer un lien avec le public, une attention partagée. Alors ce travail sur le corps devient un travail sur l'acteur et pas seulement un travail sur soi-même. Travailler sur son corps, le nourrir de ses expériences, isoler ses énergies pour le comprendre, permet ensuite de créer une « dramaticité » du mouvement.

Pendant l'échauffement, nous faisons une série d'exercices d'une grande simplicité. Des mouvements techniques sans penser au rythme. Il s'agit d'accéder à certaines parties de notre corps que l'on ne sollicite pas habituellement. Nous essayons ainsi de créer d'autres voies de circulation des énergies. Par exemple, faire l'homme debout, à l'envers sur la tête, et là, tout simplement, tenter de trouver d'autres façons de positionner son corps.

Ensuite nous commençons à utiliser les yeux, le regard. J'essaie de comprendre ce qui se passe lorsque je regarde dans une direction opposée au mouvement que j'effectue et que je donne du rythme à cette contradiction en utilisant le « stop ».

C'est à ce moment-là que je commence à chercher des éléments dramatiques. De ce travail-là naît déjà une certaine poésie. Lorsque je travaille avec des acteurs, j'essaie, à travers ces moments très simples, de faire émerger de la poésie. Il n'est pas question de chercher à créer des images extraordinaires, fantastiques ou géniales ! Il s'agit seulement d'être d'une grande exigence envers des gestes aussi simples que sauter ou tourner sur soi. La poésie naît de la justesse et de la précision.

L'échauffement est un travail d'ouvrier à la chaîne. Le mouvement anticipe la pensée, le corps découvre ses propres dispositions, celles qui ne sont pas dictées par la tête. Quand je travaille avec des gens, acteurs ou pas, dans les stages, la plupart du temps, je me consacre uniquement à ce moment-là de l'échauffement, car y réside une grande partie des principes de l'art de l'acteur. Tout est là, la « dramaticité » et... la psychologie.

J'ai un peu de mal à comprendre.

C'est un peu difficile à comprendre ! Il faudrait des photos ou assister aux exercices pour voir cette poésie émerger de rien.

Je trouve que certains de mes acteurs mettent encore trop de psychologie dans leur façon d'être sur le plateau. Il n'y a pas assez de transparence dans leurs yeux qui n'ont pas trouvé la possibilité d'être libres. Ils nourrissent les figures qu'ils dessinent avec des sentiments et leurs yeux les trahissent ! Ils cherchent encore la virtuosité. Grâce à l'échauffement, l'acteur