

3, janvier 2003

Pippo Delbono et son équipe furent dans nos murs, fin novembre 2002, une semaine durant. Ce fut un moment d'une rare intensité. Personne n'est obligé de le savoir, mais tout ce qui s'y est passé, ce que les uns et les autres ont vécu là, leur manière d'aborder le théâtre et la vie, toute cette humanité à l'épreuve de notre quotidien, tout cela nous marque et ne nous laisse pas intacts. Et bien sûr, nous avons questionné Pippo Delbono. Il a écouté, beaucoup parlé et nous lui avons fait une place dans nos pages jaunes.

Pippo Delbono

Un pas de côté

Propos recueillis par Jean-Christophe Planche

Pippo Delbono est metteur en scène. Sa compagnie naît de sa collaboration artistique commencée en 1983 avec Pepe Robledo, argentin qui a fui son pays.

En 1987, ils travaillent une année durant avec Pina Bausch.

Un séjour de Pippo Delbono en hôpital psychiatrique (pour maladie) le conduit à travailler avec des acteurs issus des marges de la société (clochards, handicapés physiques et mentaux).

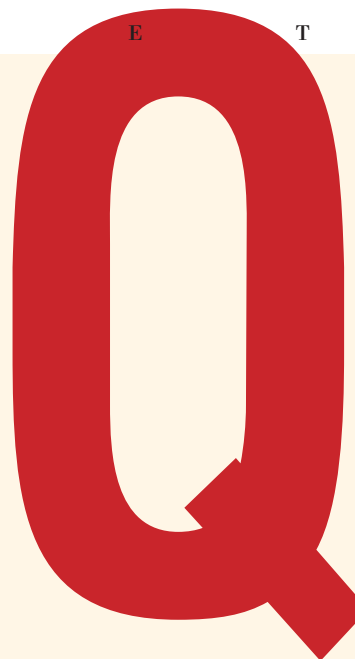
Si ses spectacles tournent dans le monde entier depuis de nombreuses années, sa présence remarquée au dernier festival d'Avignon lui confère désormais une reconnaissance nouvelle et une audience grandissante.

Le Channel a engagé une collaboration avec Pippo Delbono.

Barboni (le 1^{er} février 2002), *La rabbia* (le 19 novembre 2002),

Enrico V (pour la première fois en France, les 22 et 23 novembre 2002)

et *Guerra* (le 24 novembre 2002) sont quatre spectacles déjà présentés au *Passager*.



QUELLES sont les grandes lignes de votre parcours d'homme de théâtre ?

Pippo Delbono :

Mon rapport au théâtre est nourri de rencontres. Dans ma jeunesse, j'ai commencé par étudier le théâtre classique, de tradition. Puis il y a eu une rencontre déterminante au Danemark avec Eugenio Barba (un élève de Jerzy Grotowski) qui m'a montré une autre façon de concevoir le théâtre comme une pratique plus rituelle. J'ai ensuite eu l'occasion d'étudier le théâtre de l'Orient dans lequel l'acteur est aussi un danseur ; où le jeu passe plus à travers la dimension de la danse et du mouvement qu'à travers la psychologie. Le théâtre est perçu comme un travail physique et vocal qui trouve son principe dramatique dans l'énergie du corps. Des tournées dans des villages du sud de l'Italie et en Pologne m'ont amené à jouer dans la rue avec ce que cela implique comme nécessité d'être plus fort dans la voix et dans le corps pour aller vers le public.

Avec Pepe Robledo, nous créons alors notre premier spectacle, *Il tempo degli assassini*, (*Le temps des assassins*). Nous le jouons partout et progressons peu à peu dans l'élaboration d'un langage dans lequel le travail de l'acteur-danseur devient expérience de vie. L'année 1987 est marquée par la rencontre de Pina Bausch en Allemagne avec qui nous participons à la création de *Ahnen*. À tout cela s'ajoutent mes expériences de vie personnelle, de maladie, de douleur... Ce bagage m'a doté des instruments pour parler. J'ai alors pu réellement commencer mon histoire comme metteur en scène. Au début, j'ai travaillé surtout avec des danseurs, dans un spectacle appelé *Il muro* (*Le mur*), puis je me suis tourné vers des formes plus théâtrales.

En 1985, je rencontre Bobò, un micro-céphale sourd-muet qui a passé 45 ans de sa

Je ne veux pas prendre parti.

Je cherche la rencontre.

Le fait que je me sente

plus proche d'un côté

que de l'autre n'est pas

important dans l'art.

L'art doit réfléchir

sur des choses plus profondes.

vie dans l'hôpital psychiatrique de Naples et découvre avec lui des personnes différentes, avec d'autres vies, en qui je perçois une grande conscience de l'être, une vraie force d'acteur. Un clochard, un petit mongolien, un poliomyélitique intègrent la compagnie. Ces gens qui ont eu des parcours différents se mêlent aux comédiens professionnels avec leur vérité, leur profonde simplicité. *Barboni (Clochards)*, *La rabbia (La rage)* ou *Guerra (Guerre)* ont été ainsi créés ces dix dernières années.

Concevez-vous l'expression théâtrale comme une nécessité de vie plus que comme un travail ?

L'important pour moi est la communication. Je n'aime pas beaucoup la virtuosité sur scène. Elle écrase le spectateur et réserve la pratique du théâtre à quelques « génies ». Il n'y a cependant pas d'improvisation dans mes spectacles ; une bonne part de notre travail passe par l'entraînement physique pour parvenir à une extrême précision. La technique doit permettre une prise de conscience du corps, de la voix, de l'espace, du public... La technique est donc très importante mais elle doit se traduire sur scène par la liberté. Elle ne doit pas mettre un mur entre l'acteur et le public mais, au contraire, favoriser l'échange. Ce travail est assez proche de celui d'un musicien qui ne peut jouer librement qu'après avoir pratiqué de longues heures d'instrument. Je suis un grand admirateur de Frank Zappa que j'ai vu en concert à de nombreuses reprises. Il était très précis, presque scientifique, mais la musique qui sortait de sa guitare me transportait... Je pouvais la faire mienne, m'en emparer. C'est cette ambivalence que je cherche. Je trouve par exemple dans mon corps l'énergie pour rire mais ne pense pas à la manière dont les gens vont regarder mon rire. L'acteur se donne sur scène en toute conscience et le public peut trouver en lui beaucoup d'émotions différentes, au-delà de la psychologie. Il s'agit d'accepter en fait de se perdre comme se perdrait un jeune garçon : avec une grande beauté du geste, une vraie présence du corps. Nous perdons trop souvent cette capacité d'égarement.

Le théâtre serait donc une recherche de la sincérité ?

Je peux dire que je cherche la sincérité car elle est une chose concrète. Elle passe par le fait d'être sur la scène, quand je fais un travail de contrôle de mon corps. Il s'agit d'être maître de son corps, de son regard. D'être à la fois dans la chose et en même temps observateur de la chose. C'est pour cela que je préfère lire les textes sur scène plutôt que les dire. La lecture met une claire distance entre ce que je lis et mon être. Je lis Pasolini mais ne suis pas Pasolini. Je lis des paroles pour suggérer autre chose. Les textes sont des prétextes pour poser des questions. Là est la mission de l'artiste si elle existe.

Je ne cherche pas la portée psychologique qui n'est pas importante. Je souhaite plutôt ouvrir des portes, beaucoup de portes, comme la musique peut le faire. Mon histoire devient alors celle de tous les autres. Dans *Le temps des assassins*, par exemple, un comédien chante *Summertime* dont les paroles sont très simples et naïves. Il la dit avec une telle force que le texte devient autre chose. La sincérité naît de ces tensions.

Vos spectacles puisent leurs références dans la télévision, la littérature, l'actualité, la rue, la musique... Créez-vous une hiérarchie entre les formes que vous utilisez ?

Nous sommes faits de toutes ces expériences. Je n'aime pas dire que quelque

chose est bon ou mauvais. J'aime tout ce que j'ai rencontré dans ma vie sans hiérarchie. Je me nourris de toutes les expériences, même des plus triviales, en cherchant à y trouver une profondeur, une gravité. Amour, mort, violence, superficialité, profondeur, stupidité, génie, beauté coexistent et se mélangent sans cesse. Le bouddhisme affirme qu'en chaque homme se trouvent dix mondes différents qu'il traverse sans cesse. Dans la même journée, je peux être dans le monde animal au réveil quand je suis dévoré par la faim puis passer dans celui de l'anxiété si je reçois une mauvaise nouvelle... Tous les mondes sont dans notre vie. Nous devons seulement essayer de choisir le monde dans lequel nous voulons rester un plus de temps. Mes spectacles sont le reflet de cette complexité. Dans *La rabbia*, je cite ainsi une phrase du début des *Mille et une nuits* : « La vérité n'est pas dans un seul rêve, mais dans beaucoup de rêves ».

Dans vos spectacles, vous citez Che Guevara, Marcos, Pasolini... Quelle place accordez-vous à l'idéologie ?

Plus que de l'idéologie, ce sont des constatations. J'ai, par exemple, joué *Guerra* pour un parti d'extrême gauche en Italie et dans le programme, il était écrit *Guerra: No*. J'ai aussitôt précisé que le spectacle s'appelle simplement *Guerra*. Il aborde le thème de la guerre. Il ne tient pas un discours sur la guerre. Il est clair que j'ai ma propre idéologie, que je pense à titre personnel, mais ce n'est pas ce que je cherche à mettre dans le spectacle. Dans *La rabbia*, Gustavo chante et danse une chanson de Raffaella Carrà (chanteuse italienne de variétés) tandis que se déroule sur le plateau une scène de torture. Le public a des réactions très différentes : certains rient beaucoup en voyant le jeu de Gustavo et ne regardent pas la torture, d'autres font un silence total. Dans *Guerra*, je parle avec des paroles de Che Guevara mais ce sont aussi des mots d'amour. Je ne donne pas le Che en modèle. De la même manière, je cite un texte de Marcos parce que je le trouve beau et non pour évoquer la situation du Chiapas. En même temps

La vie devient différente quand on rencontre vraiment l'autre.

Dans l'échange, j'ai trouvé

que ce texte de Marcos, il y a Bobò qui joue le clown. Je colle les choses ensemble, un peu à la manière de Picasso quand il peint *Guernica*, même si je suis loin de son génie. Dans ce tableau, on trouve de la violence mais aussi beaucoup d'autres éléments. C'est cette diversité des lectures possibles qui m'intéresse. Je suis assurément de gauche mais cela doit rester mon histoire personnelle. Nous allons jouer *Guerra* en Palestine mais je tiens aussi à jouer cette pièce pour les Juifs. Je ne veux pas prendre parti. Je cherche la rencontre. Le fait que je me sente plus proche d'un côté que de l'autre n'est pas important dans l'art. L'art doit réfléchir sur des choses plus profondes. Pasolini évoluait sans cesse : il a soutenu puis rejeté l'Église, les communistes, la révolution... Je trouve vraiment là un homme libre qui cherche sans cesse la vérité dans la contradiction, la remise en cause. Si elle n'est pas continuellement interrogée, l'idéologie est une limite. Quelqu'un qui défend toute sa vie les mêmes idées n'est pas révolutionnaire.

La vraie révolution serait donc de se changer soi-même ?

C'est un précepte du bouddhisme que je pratique depuis quatorze ans. Cette religion affirme que l'essentiel est de se changer soi-même, de faire sa propre révolution. Le plus terrible est de s'enfermer soi-même ou d'enfermer l'autre dans une définition, dans une « prison ». Là commence la première guerre. Dans notre contact au monde, nous mettons trop notre intelligence et notre rationalité en avant. Je sens cette tentation particulièrement forte en France. L'intelligence peut devenir une limite quand elle entraîne une perte de l'humanité. Nous avons perdu la dimension mystique de la vie. Il ne s'agit pas de religion mais de la recherche de la connaissance de soi au sens socratique. « Que sais-je de moi ? Rien ». La plus grande pauvreté est sans doute cette incapacité à donner à la vie une dimension spirituelle. C'est une vraie limite pour notre génération. Cette démarche passe aussi par l'humilité. Quand nous nous sentons trop intelligents, avons trop le sentiment de tout comprendre, sommes trop cultivés, il est

de l'art. Nous avons oublié

cette nécessité d'ouvrir

notre vie à l'autre.

Chacun cherche à protéger

ses certitudes, son petit confort,

sa « maison ».

Cela pourrait se concevoir

si la vie durait mille ans

mais elle est si brève...

plus difficile de parvenir à saisir des choses plus simples et plus grandes. L'intelligence peut être un frein, une perte de liberté. Sans dimension spirituelle, notre culture perd son sens. Les hommes politiques ne pensent pas à la génération future mais aux prochaines élections, les responsables de la culture pensent à préserver leur postes... Ils ne voient plus la possibilité de changer la vie. Le théâtre peut aider chacun à faire sa propre révolution en montrant ce que la vie considère comme impossible, en donnant plus de profondeur.

Quel regard portez-vous sur la ville de Calais ?

Je sens cette ville fermée dans son rapport aux extra-communautaires. Calais pourrait pourtant y trouver une grande richesse. J'ai fait un spectacle sur les

migrants à l'occasion d'une commande de la Biennale de Venise. Je suis allé rencontrer des gens. Au début j'étais plein de certitudes puis j'ai découvert de la violence, de la douleur, des histoires complexes... La vie devient différente quand on rencontre vraiment l'autre. Dans l'échange, j'ai trouvé de l'art. Nous avons oublié cette nécessité d'ouvrir notre vie à l'autre. Chacun cherche à protéger ses certitudes, son petit confort, sa « maison ». Cela pourrait se concevoir si la vie durait mille ans mais elle est si brève... Cela ne concerne d'ailleurs pas que notre rapport aux extra-communautaires. J'ai quelques connaissances mais l'autre en a aussi et il est tellement plus riche d'en partager dix ou cent que de se contenter de quelques-unes. Je ne perçois pas cette indispensable ouverture dans cette ville. Les possibilités d'enrichissement qu'apporte le contact de personnes d'origines différentes est immense. La ville gagnerait à s'en saisir.

L'artiste peut-il contribuer à cette ouverture ?

L'artiste favorise la rencontre, aide l'individu à se mettre en crise. Une situation de crise s'accompagne toujours d'un enrichissement. Une anecdote me semble révélatrice. Voici quelques mois, j'étais au Havre où je devais louer un véhicule dans une agence. La réservation était effectuée mais l'employé était absolument sûr que nous ne l'avions pas faite et refusait obstinément de changer d'avis. La discussion a duré plus d'une heure et il restait sur sa position. Il a finalement accepté d'appeler une autre personne et en quelques secondes, le problème était résolu. Le seul fait de faire un mètre, de passer un coup de fil a remis en cause ses certitudes. Je crois qu'il a beaucoup à apprendre de cette petite expérience s'il y réfléchit. C'est à lui de le faire ; pas à moi de lui dire. Il suffit souvent de faire un mètre, un pas de côté, pour changer de regard. Il ne faut pas construire des murs, mettre des barrières. Juste à côté du mur, si on regarde un peu, il y a peut-être la mer... À un pas. À un mètre. Nous ne franchissons pas souvent ce mètre.

Blériot-Plage,
le dimanche 9 juin 2002.
Michel Vanden Eeckhoudt.

