



GRAAT On-Line #22 - October 2019

## À corps et à cris : Pippo Delbono ou l'extra-ordinaire théâtre des corps

Corinne Fortier

CNRS-LAS

« Le théâtre c'est des gens qui crient sur des planches qui craquent »

Pier Paolo Pasolini cité par Pippo Delbono<sup>1</sup>.

### *Un théâtre corporel*

Pippo Delbono, né à Varazze en Ligurie en Italie en 1959, a créé sa propre compagnie théâtrale en 1986. Tous les deux ans, il conçoit un nouveau spectacle présenté au Théâtre du Rond-Point à Paris. Cette recherche s'appuie sur l'analyse de ses pièces vues dans ce théâtre, ainsi que sur ses entretiens publiés ou non, notamment ceux ayant eu lieu à l'issue des représentations ainsi qu'à l'occasion de la rétrospective qui lui a été consacrée au musée du Centre Georges Pompidou en octobre-novembre 2018. Afin de ne pas trahir la pensée de ce créateur, cette étude se fondera pour une grande part sur les mots même de Pippo Delbono. Son théâtre, comme d'autres formes théâtrales contemporaines (Pignon 2015), est un théâtre plus corporel que textuel. Le travail sur le corps qui y est accompli est inspiré du théâtre oriental : « Cet Orient qui ne sépare pas le corps de l'esprit, le corps et l'intellect, l'acteur et le danseur, la vie et la mort, le paradis et l'enfer, le bien et le mal » (Delbono 2010, 141). Il s'agit d'un théâtre où l'émotion et l'action ont plus d'importance que le texte. Comme Pippo Delbono l'explique : « [...] Sur le plateau, je cherche des relations extraordinaires, c'est-à-dire différentes des relations qui s'établissent dans la vie : c'est pourquoi il n'y a pas de dialogue dans mes pièces... En tout cas, j'éprouve constamment le besoin de détruire la réalité [...] C'est cette évidence que je déteste au théâtre la redondance entre le texte

et l'action. Pour moi, le texte et l'action doivent être dissociés l'un de l'autre [...] On s'adresse l'un à l'autre indirectement non par les mots, mais par l'énergie, dans l'action » (2004b, 202).

Conscient de la puissance de l'image, ses spectacles comportent des scènes qui s'apparentent à une peinture de Francis Bacon (1909-1992), de Francisco de Goya (1747-1828) ou de Diego Vélasquez (1599-1660). Pippo Delbono s'adresse davantage à l'imaginaire du spectateur qu'à son intellect (2004a, 62) : « Je ne veux pas entrer dans le sens et je préfère créer des images parce qu'elles racontent encore plus que le sens ». Pour ce faire, il crée des « séquences d'images : « Le récit procède d'une succession d'images poétiques, ce qui veut dire que chacune d'entre elles est une composition : l'image importe peu pour le déroulement de l'histoire mais elle existe en elle-même. C'est ce que je recherche au théâtre... » (Delbono 2004b, 104-105).

Pippo Delbono met en scène une succession de tableaux oniriques qui puisent notamment dans l'imaginaire catholique italien : des croix, des cardinaux, des danseuses, des cortèges funéraires... Les images du spectacle, souvent fulgurantes, s'impriment dans notre esprit et nous obsèdent bien longtemps après les avoir vues, comme dans un rêve : « *Le cinéma est soit un documentaire soit un rêve*, écrivait Bergman, et j'aimerais penser la même chose du théâtre » (Delbono 2010, 117).

### ***Bobo et Pippo : un couple gémellaire***

Le théâtre de Pippo Delbono est un théâtre du corps mais surtout des corps : « Le corps, ou mieux la multiplicité des corps est la condition nécessaire pour que le théâtre existe » (Delbono 2010, 140). La troupe de Pippo Delbono est constituée de personnes aux corporalités extrêmement différentes qu'il a pu rencontrer dans le cadre du théâtre ou dans un cadre extérieur, que ce soit dans la rue, dans sa famille ou encore dans un hôpital psychiatrique. C'est dans un tel lieu que Pippo Delbono a découvert l'acteur fétiche de son théâtre, Bobo.

Pippo Delbono a raconté à plusieurs reprises sa rencontre avec Bobo, en donnant plusieurs versions, comme dans le récit inaugural d'une rencontre amoureuse. Il a fait sa connaissance lorsqu'il donnait des cours de théâtre dans un hôpital psychiatrique près de Naples à un moment où il luttait contre le sida et était très fragile psychologiquement : « J'étais atteints d'une maladie physique et aussi

mentale, j'avais perdu mes défenses physiques et intellectuelles, alors tu es ouvert comme une fleur, comme un enfant »<sup>2</sup>. Cette fragilité a paradoxalement constitué une force dans la mesure où elle lui a permis d'aller au-devant des plus exclus : « La détresse m'a permis de rencontrer d'autres exclus de la société, des marginaux, parce que je l'étais aussi » (Delbono 2004a, 65).

La rencontre avec Bobo le bouleversa, notamment la vision de la grâce qui se dégageait de son corps :

Quand je suis arrivé dans l'hôpital psychiatrique de Bobo, moi aussi j'avais perdu la tête, mon corps était totalement rigide, voir Bobo, son petit corps et toute cette poésie qui s'en émanait m'a bouleversé. J'étais blessé et cependant très ouvert sur le monde, à ce moment-là je détestais tout que j'aimais auparavant, les danseurs, le training, je ne pouvais plus voir un danseur ou un acrobate, cela me rendait malade. Alors j'ai vu Bobo, j'ai vu dans ce petit corps, avec ses genoux fragiles, une beauté inédite, d'une force intense, qui s'est imposée à mon travail (Delbono 2004a, 48).

Pippo Delbono va sortir Bobo de l'hôpital psychiatrique pour l'intégrer dans sa troupe : « C'était dans un endroit horrible, un hôpital psychiatrique, à côté de Naples – où dans des cages, des femmes se mordaient, des hommes aux yeux inexpressifs, déambulaient dans des couloirs, des infirmiers portaient de gros bracelets dorés – qu'un petit homme sourd-muet, analphabète, m'attendait tous les matins devant la porte avec un grand drapeau et me demandait silencieusement de le sortir de là et de l'emmener avec moi. Et c'est ce que j'ai fait. Contre toute légalité. Je l'ai kidnappé. Je me souviens de notre voyage ensemble pour la Ligurie, lui et moi. Pour Bobo, chaque objet, chaque panneau publicitaire, chaque restaurant était quelque chose qu'il voyait pour la première fois de sa vie » (Delbono 2008, 122).

Qui a sauvé l'autre, est-ce Pippo Delbono qui a sauvé Bobo de l'hôpital psychiatrique ou Bobo qui a sauvé Pippo de sa dépression ? Lorsqu'ils se tiennent la main sur scène et marchent au même rythme, il ne s'agit pas seulement d'un geste de « théâtre » mais ils referont naturellement ce geste dès qu'ils quitteront le théâtre, chacun guidant l'autre en marchant d'un même pas. Bien que physiquement différents comme Laurel et Hardy : Pippo est grand et grassouillet, tandis que Bobo est petit et sec, Bobo représente le double de Pippo. Il en est le double jumeau

(Fortier, 2019a), partageant depuis leur rencontre inaugurale à l'hôpital psychiatrique un destin commun au théâtre mais aussi dans la vie ; comme l'affirme Pippo Delbono (2018, 37) : « Nous sommes nécessaires l'un à l'autre ».

Et le faible n'est pas toujours celui qu'on croit, ainsi à la fin de *La Menzogna* (2008)<sup>3</sup>, Bobo vient chercher Pippo Delbono qui, nu face au public, s'est recroquevillé à terre comme un enfant ; il lui fait signe de se rhabiller et l'emmène fermement par la main. Ce geste qui rassemble « deux solitudes » dit davantage que n'importe quel dialogue :

Il est important que le spectateur ait la sensation de la solitude de chacun des acteurs, même lorsqu'ils réalisent des scènes à plusieurs. J'aime que mes spectacles soient comme des "mosaïques de solitude" [...] Dans mes spectacles, les personnages se croisent et se rencontrent mais rarement ils échangent des dialogues<sup>4</sup>, car dans l'échange verbal, se nichent la psychologique et l'illusion de l'échange, l'illusion de la fusion dans la même émotion partagé. Mes personnages se rencontrent, mais ce sont deux vies seules qui sont côté à côté sur le plateau... L'amour pourrait être cela, deux solitudes qui dansent ensemble et se rencontrent. (Delbono 2004a, 90).

### *La beauté des corps exclus*

Parmi les acteurs incontournables de la troupe de Pippo Delbono figure Nelson Lariccia, personne d'une grande maigreur que le metteur en scène a rencontrée quand il était SDF dans les rues de Naples et qui a été diagnostiqué comme schizophrène :

C'est comme Nelson, personne d'entre nous ne le considère comme un fou. La médecine a diagnostiqué la schizophrénie chez lui et semblait considérer qu'il ne pouvait pas jouer ! Pour ma part, je travaille avec lui depuis sept ans, et je ne le considère pas comme un fou ! Il a des capacités extraordinaires [...] Ses capacités font oublier qu'il est schizophrène ! Cependant, je ne considère pas que le théâtre soit une thérapie<sup>5</sup>.

Pour Pippo Delbono, le théâtre est lié à la vie et la vérité de la vie traverse le théâtre, par exemple lorsque Nelson, ancien SDF, se promène dans la salle en faisant la quête, le spectateur ne sait plus quelle est la part de réalité et de fiction : « ... dans mon

théâtre, c'est devenu un langage. Il y a constamment une vérité et une fiction qui se mélangent » (Delbono 2008, 107).

Parmi les autres membres incontournables de la troupe de Pippo Delbono figure Gianluca Ballare, ami trisomique de sa mère, dont la force théâtrale tient dans la présence muette de son corps qui ressemble à celle d'un bébé. Sa présence nue sur scène rappelle aussi bien les tableaux de Jean Rustin (1928-2013) que d'Henri Matisse (1869-1954), notamment « la danse », lorsque Gianluca danse en tenant la main à d'autres acteurs au fond de la scène.

Pippo Delbono explique qu'il n'instrumentalise pas Gianluca qui aime, à la différence de Bobo, apparaître nu sur scène :

Gianluca, dans "*La Menzogna*" apparaît nu et fait le chat. Il aime se mettre nu. Il a un corps privé absolument de perversion, duquel émane la douceur d'un bébé (*bambolotto*). C'est très différent du corps de Bobo. Je pense toujours à la beauté de la personne, pour moi c'est important. Gianluca est le seul qui peut se montrer nu sur scène en exprimant cette beauté. Il est clair qu'il faut avoir la capacité de l'aimer, le corps de cette personne "différente" (*diverse*). Si tu as cette faculté Gianluca t'apparaît beau (*bellissimo*), à caresser comme un chaton » (Bentivoglio 2009, 48, ma traduction).

En faisant faire le chat à Gianluca, Pippo Delbono renoue ainsi avec certains théâtres orientaux comme le théâtre balinais où le processus d'animalisation des acteurs<sup>6</sup> est courant : « Je me souviens tout particulièrement d'un homme qui jouait le rôle d'un singe. Pendant toute sa vie, il s'était inspiré du singe. Il y avait une émotion, une vérité, une force, une fragilité, une humilité... » (Delbono 2010, 140). Mais tout le monde n'est pas capable de percevoir la beauté de Gianluca : « Certains spectateurs, c'est vrai, sont incapables de voir la beauté chez Bobo ou Gianluca, ils ne voient que le handicap ; je trouve que c'est une limite culturelle » (Delbono 2004b, 200). Pour faire évoluer la position des spectateurs, Pippo Delbono n'hésite pas, dans *La Menzogna* à faire descendre Gianluca de scène pour saluer de sa tenue d'Adam le public des premiers rangs, celui se retrouvant d'une part « nez à nez » avec la nudité de Gianluca qui possède l'innocence de celle d'Adam avant la chute, et d'autre part « peau à peau » avec lui, alors même que le toucher entre spectateur et acteur, interdit au théâtre<sup>7</sup>, est ici transgressé :

Comme Adam tôt le matin,  
qui marche hors de sa cabane de feuillage  
rafraîchi par le sommeil.  
Regarde-moi pendant que je passe, écoute ma voix  
Approche-toi de moi,  
Touche-moi,  
Approche la paume de ta main de mon corps  
Tandis que je passe  
N'aie pas peur de mon corps. (Walt Whitman<sup>8</sup>, cité par Delbono 2010,  
103).

Plus récemment, depuis *Esodo* (« Exode », 1999), Pippo Delbono montre la beauté des corps de ces nouveaux exclus que sont les migrants, notamment lorsqu'apparaît sur scène Fadel Abeid, un sahraoui en exil. Pippo Delbono (2004b, 191) dira à propos de ce spectacle :

Je crois que j'ai voulu montrer de la beauté. Il y a beaucoup de choses dans *Esodo*, pas seulement les conditions dans lesquelles vivent les expatriés mais aussi leur différence, tout ce que leur situation suppose de perte, d'abandon [...]. C'est un spectacle un peu religieux je crois qui se termine sur un geste de compassion entre Bobo et Nelson, deux personnages totalement abandonnés dans la vie. J'ai voulu montrer, je ne sais pas, la sensualité, la beauté. La beauté de Fadel par exemple.

### *L'érotisme des corps extra-ordinaires*

Le théâtre de Pippo Delbono met en scène des corps « extra-ordinaires » que le spectateur n'a pas l'habitude de voir. La mise en scène de ces « corporalités singulières » (Ricci 2015, 178) qui échappent aux normes de beauté canoniques peut provoquer un certain mal-être chez le spectateur dans un contexte social où il existe « une peur toujours plus grande du corps, de le connaître, de l'aimer en profondeur. Des corps standardisés, corps de l'homme mari père, corps de la femme épouse et procréatrice, corps rigide du politicien prêtre juge, corps de l'adolescent, de l'adolescente, de la cover-girl, de la présentatrice, de l'acteur, du chanteur lyrique, corps uniformes et identiques par catégories » (Delbono 2010, 104). Les sociétés occidentales, à la différence d'autres sociétés, cachent les corps perçus comme

décharnés, difformes, disgracieux, handicapés, infirmes, mutilés. Ainsi Pippo Delbono est-il frappé par la vision en Équateur d'un « homme-tronc » sur un skateboard : « Dans les rues de Quito, j'ai vu un homme sans jambes. Le torse posé sur un skateboard. On aurait dit une statue blessée. Le visage intense. Beau. Intelligent » (Delbono 2010, 43). De même que la beauté d'une œuvre d'art permet d'apprécier la beauté du réel, la Vénus de Milo du Louvre, avec ses bras cassés, peut aider à mieux considérer le corps d'un individu mutilé. Le théâtre, comme la statuaire, contribuent à faire regarder différemment des corps abîmés et à reconnaître leur beauté. Pour Pippo Delbono, la beauté est du côté de l'extra-ordinaire :

La beauté c'est ce qui est extra-ordinaire. La beauté est une notion plus forte que le beau ou le joli. La beauté, c'est ce qui va me toucher au-delà de tout, malgré moi [...]. La beauté c'est Gianluca, le petit mongolien avec son corps différent et son très beau sourire, la beauté d'Armando, poliomyélitique, qui dresse ses deux béquilles vers le ciel. (Delbono 2004a, 90).

Non seulement ces corps « extra-ordinaires », notamment ceux de Gianluca et de Bobo, lui apparaissent comme sublimes et non « misérables », mais « érotiques » (Bentivoglio 2009, 135, ma traduction) : « Quand je regarde Bobo, je vois de la beauté, sensualité, de l'érotisme sur le plateau (je ne l'instrumentalise pas), il me redonne un sens de la beauté. Je ne pense pas au malheur » (Delbono 2004b, 199). À la différence de beaucoup de metteurs en scène ou de réalisateurs, Pippo Delbono (2004b, 129) ne cache pas qu'il porte un regard amoureux sur le corps de certains de ses acteurs : « Pour travailler avec un acteur, il faut être un peu amoureux : c'est très important pour moi qu'il y ait un peu d'érotisme, de sensualité sur le plateau ». Le corps imparfait de Gianluca, quitte à scandaliser, apparaît à Pippo Delbono comme plus érotique que le corps parfait d'une actrice de sa troupe, Antonella De Sarno :

Je sais que ma vision peut être considérée comme provocatrice. Mais pour moi le corps de Gianluca est plus érotique que celui bien formé et harmonieux d'une actrice en scène qu'est Antonella, le corps d'Antonella, est beau mais sans érotisme car il s'agit d'un corps trop prostituable. (Bentivoglio 2009, 137, ma traduction).

Pour Pippo Delbono, l'érotisme se situe dans ces corps « inédits » plutôt que dans des corps parfaits de femmes reproductibles et prostituables. La pornographie, selon lui,

ne réside pas dans l'exhibition sur scène de corps hors normes mais dans l'exhibition sociale de corps féminins « hyper normés » qui ont souvent recours à la chirurgie esthétique pour assouvir la tyrannie dominante du « *male gaze* » (Mulvey 1975) :

[...] les femmes qui s'exhibent à la télé avec une grosse poitrine, des lèvres et des culs bien en vue. Acceptées, non censurées, parce qu'image juste du vrai Italien qui aime la vraie femme [...] Cette pornographie-là, on l'accepte, on ne la censure pas. (Delbono 2010, 100).

### *Des corps polymorphes*

Dans le théâtre de Pippo Delbono, les acteurs se meuvent sur scène dans la réalité de leur apparence physique, avec leur poids de chair et leurs défauts, mais aussi avec leur beauté et leur grâce. Ils offrent leur présence corporelle et ne sont pas « en représentation » dans tous les sens que revêt cette expression. Comme le dit Pippo Delbono (2004a, 37) : « Les acteurs de la compagnie ne jouent pas des rôles, ils travaillent ». Les corps vulnérables des acteurs participent pleinement du théâtre de Pippo Delbono : « Je ne veux pas que mon théâtre soit naturel mais vivant. Il ne faut pas qu'il se départisse de la fragilité et de l'incertitude qui sont inhérentes à la personne humaine [...] Pour cela il faut sortir des lieux communs du théâtre et de la composition des personnages ». Parmi ces lieux communs figurent une diction emphatique et surfaite, ce dont se moque Pippo Delbono dans *Orchidee* (Orchidées, 2013) au moyen d'une bande-son dissociée du corps des acteurs que ceux-ci miment comme dans un playback.

Comme l'explique Pippo Delbono, « Il ne s'agit pas ici pour l'acteur de "se glisser dans la peau d'un personnage" » (Delbono 2004a, 67). Il est par ailleurs significatif que, dans son théâtre, les acteurs n'endossent pas le nom d'un personnage mais gardent leur prénom sur scène ainsi que leur identité propre : Bobo, Gianluca, Nelson, et aussi Pippo. Ce dernier y incarne son propre rôle, celui de metteur en scène : « Je suis un acteur avant toute chose. Je suis un acteur qui fait le metteur en scène et pas l'inverse... »<sup>9</sup>. Il conserve son privilège de regarder les spectateurs autant que ceux-ci le regarde : « Je veux regarder le public dans les yeux, et le voir me regarder dans les yeux. Je ne veux pas de masques, ni de personnages »<sup>10</sup>, le spectateur qui est censé regarder et ne pas être regardé au théâtre pouvant paradoxalement se sentir

dévisagé, et même débusqué, par ce regard scrutateur.

De même que l'acteur ne se cache pas derrière un personnage mais est totalement lui-même, Pippo Delbono ne met généralement pas en scène des textes d'auteurs qui ne sont pas les siens mais s'engage entièrement et intimement dans ses spectacles : « [...] Le théâtre pouvait toucher des lieux profonds, intimes. [...]. Il ne s'agissait plus de travailler sur le texte de quelqu'un d'autre ou d'incarner un personnage, mais de s'engager soi-même et peut-être aussi de se découvrir soi-même » (Delbono 2004b, 23). Il explicitera ainsi cette découverte de soi :

En se mettant à disposition avec son corps sur le plateau, il s'y passe quelque chose qu'on ne comprend pas, mais qui apporte une compréhension des choses particulières, pas une compréhension intellectuelle mais une compréhension physique d'écoute, de bonne distance, de corps et de qualité. (Delbono 2004b, 138)<sup>11</sup>.

### *Le corps genré des travestis*

Il existe de nombreuses scènes de travestissement de style *camp* (Le Talec 2015, 139) dans le théâtre de Pippo Delbono qui échappent au grotesque : « Jouer un travesti, un homme ou une femme, n'est pas un travail psychologique mais physique. Lorsque Pepe<sup>12</sup> fait Donatella Versace dans *Gente di Plastica*<sup>13</sup>, je ne lui demande pas de l'imiter, il n'a pas regardé des photos ou chercher à reproduire des gestes. Il cherché des mouvements qui soient féminins » (Delbono 2004a, 59). Le travestissement exige de travailler corporellement sur sa propre féminité :

Pepe a creusé sa propre féminité qu'il a affiné à l'extrême, afin de ne pas tomber dans la caricature. Son personnage est un ensemble de gestes, toujours les mêmes. Une certaine position du bassin, des mains, et des inclinaisons de tête particulières. (Delbono 2004a, 60)

Un « troisième corps » est ainsi possible : « Comme un travesti qui n'oubliera ni son côté masculin, ni son côté féminin, et cherchera à trouver entre ces deux possibilités, une troisième possibilité » (Delbono 2004a, 75). C'est la beauté de l'indétermination que recherche Pippo Delbono :

Moi, je cherche de la beauté dans leurs propositions. Si Gustavo, Simone ou Mario proposent une femme, je ne pense pas, tiens, encore un travesti ! Je me demande si c'est beau ou pas. S'il y a de la parodie, c'est qu'ils ne

sont pas justes. Ce qui est intéressant en l'occurrence, c'est quand ce que l'acteur propose n'est ni un homme ni une femme, quand ça devient autre chose. (Delbono 2004a, 60)

Cet « autre chose » se rapproche d'un « troisième genre » connu dans bien des sociétés (Fortier 2017, 2019b) : « Nous perdons toujours davantage ces corps différents racontés par les danses anciennes, ces corps chamaniques à la difformité extraordinaire hors des canons de la beauté décrétée » (Delbono 2010, 104). Pippo Delbono ne se travestit pas lui-même sur scène :

Moi, je suis "un peu" gros et surtout je suis très timide alors je n'ose pas jouer les rôles de travesti. Mais quand je mets des vêtements de femme, je sens qu'il y a là une vérité terrible ! Un sentiment très profond que je ne peux pas comprendre. (Delbono 2004a, 61)

Mais il sait qu'un tel acte de travestissement peut être libérateur pour l'acteur : « Travailler sur le travestissement est une façon pour l'acteur d'explorer la liberté et de trouver des gestes, une façon d'être, différente de ses habitudes » (Bentivoglio 2009, 138, ma traduction). Le théâtre permet la « transmigration » d'un corps genré à un autre :

Dans mes spectacles, les acteurs se travestissent en femmes. En Orient (par exemple dans le théâtre chinois ou japonais traditionnel<sup>14</sup>) l'homme qui interprète un rôle féminin accomplit un parcours très profond pour conquérir l'énergie interne de la femme en assimilant certaines qualités physiques... Je trouve que transmigrer dans une autre identité, et à la limite dans un autre corps, peut constituer un merveilleux acte théâtral. C'est important de voyager dans la possibilité d'entrer théâtralement dans le corps du sexe opposé [...] Au contraire en Occident, l'homme qui interprète la femme, au théâtre ou à la télévision, n'est qu'une grotesque caricature de la féminité. (Bentivoglio 2009, 138, ma traduction)

### ***Retrouver son corps d'enfant***

Pippo Delbono part de la réalité physique de l'acteur, de ce qui se dégage de ce corps, de sa gestualité propre, de son immobilité singulière, de son déplacement unique dans l'espace, et de ses mouvements qui n'appartiennent qu'à lui : « Ainsi mon théâtre se fonde sur la matière corporelle des acteurs, travaillée par l'échauffement et

le training, et celle-ci, à mon sens donne plus de profondeur à notre nécessité d'être en scène » (Delbono 2004a, 35). Il découvrira le *training* (Féral, 2000) en 1983 au sein de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba (né en 1936) au Danemark (Mogica et Thulard 2016)<sup>15</sup>. Ce travail sur le corps permet de retrouver une énergie enfantine au-delà de la technique : « Le training exige une grande conscience de chacun des gestes, et en même temps d'être un enfant transparent et libre » (Delbono 2004a, 32). L'acteur travaille sur son corps comme un samouraï à partir de son ventre : « Répéter, répéter inlassablement pour ne plus penser aux gestes, afin d'évacuer la psychologie, et que la relation à établir entre les acteurs et le public ne soit pas intellectuelle mais physique » (Delbono 2004a, 26-27). Ce travail est essentiellement corporel et non intellectuel : « Le corps est mon outil d'acteur le mouvement précède la pensée ! » (Delbono 2004, 50). De même que « l'existence précède l'essence » selon Jean-Paul Sartre (1996), ce n'est pas l'intention d'un rôle qui précède le mouvement, mais bien l'inverse, il s'agit de « penser à travers le corps » (Delbono 2004a, 73).

Bobo, qui est sourd-muet et n'a jamais utilisé le langage des signes, est l'archétype de l'acteur pour Pippo Delbono (2004b, 138) : « Bobo est un acteur qui correspond tout à fait à ma conception du théâtre, un théâtre non psychologique mais physique ». La rencontre avec Bobo a profondément renouvelé sa manière de faire du théâtre :

J'avais besoin d'autre chose. Bobo possède une délicatesse et une élégance particulière. Il a des gestes très doux, amoureux, pleins d'émotion, et de nécessité aussi. Il est à la fois sans défense et désarmant, il me touchait beaucoup. Au début, il mettait toute sa vie, dans le moindre de ses gestes.  
(Delbono 2004b, 114)

Le fait que Bobo ne possède que son corps pour s'exprimer lui donne une grande expressivité : « Ce petit homme qui communique dans chaque geste, même le plus simple, la nécessité de celui qui a fait de son corps le moyen unique d'expression, parole, langage, poésie » (Delbono 2010, 105). La capacité de Bobo à raconter avec son corps devient un modèle pour son théâtre :

Lorsque Bobo fait un geste, c'est qu'il a quelque chose à dire. Ses gestes ne sont jamais esthétiques. Chacun est porteur d'un sentiment d'amour, de violence, de nécessité, d'indifférence, de désespoir, de solitude, de jeu.

J'ai trouvé grâce à Bobo ce que je cherchais depuis longtemps dans mon travail. (Delbono 2004a, 49)

La question de « la première fois » revient souvent dans la bouche de Pippo Delbono (2004a, 48) à propos de Bobo, dont les gestes, comme ceux d'un enfant, paraissent avoir été accomplis pour la première fois : « Bobo donne souvent l'impression qu'il fait un geste ou une action pour la première fois » (Delbono 2004b, 138). Sa gestualité possède quelque chose d'absolu :

La vérité au théâtre, c'est quand l'acteur réussit à faire un geste, à dire un mot comme si c'était la première et la dernière fois qu'il le faisait dans sa vie. C'est comme si quelque chose naissait et mourait à cet instant. Et toi, en tant que public, tu as la sensation de voir un geste qui est fait pour toi seul. En cela, Bobo est un grand maître. (Delbono 2018, 26)

Pippo Delbono, comme les spectateurs, est fasciné par la force de la présence de Bobo sur scène : « Bobo *est*, alors que les acteurs se montrent » (Delbono 2018, 31). Cette présence scénique s'apparente à celle d'un enfant :

C'est très mystérieux cette capacité qu'il a d'arriver sur le plateau, de marcher simplement ou de s'arrêter et de focaliser l'attention du public. C'est un mélange d'inconscience un peu comparable à celle des enfants et d'hyperconscience, de transparence ou d'énorme fragilité, et de grande force<sup>16</sup>.

La gestualité de Bobo est teintée d'une grâce enfantine qui frôle le divin :

Pourquoi, aujourd'hui, seuls les enfants dans les sociétés occidentales sont-ils encore sacrés ? Ils le sont car leurs mouvements, leurs actes, ne sont pas encore dictés par la culture. Leur rapport au monde, plus candide, plus généreux, est un rapport amoureux. Cette innocence les autorise à tutoyer le sacré et entrevoir le divin. (Delbono 2004a, 51)

Ainsi, les acteurs doivent-ils retrouver cet état propre à l'enfance :

C'est vrai que les acteurs sont stupides ! Ils doivent même favoriser cette stupidité. Dans son sens littéral : frappé de stupeur [...] Un état au monde sans défense, sans préjugé, en totale innocence et contradiction, car c'est à ce moment-là, anéantis, qu'ils peuvent jouer. C'est le lieu de la poésie. (Delbono 2004a, 53)

Pippo Delbono (2004b, 157) invite l'acteur mais aussi le spectateur à « retrouver l'enfant perdu en nous comme disait Antonin Artaud... » (Delbono 2010, 144), cet

enfant que Bobo, paradigme de l'acteur, n'a jamais cessé d'être : « Bobo est destiné à être pour toujours un enfant » (Delbono 2004b, 124).

### *Le corps dansant*

Pippo Delbono ne désire pas seulement être dans la position passive d'un metteur en scène observateur de ses propres pièces mais souhaite également en être l'« acteur », dans tous les sens du terme : « Je ne veux pas être en dehors et regarder ce qui se passe sur scène. Je sens plus le rythme, l'énergie du spectacle quand je suis sur scène. Cela me permet de retrouver l'animal qui est en moi »<sup>17</sup>. La danse chez Pippo Delbono participe de cette recherche d'énergie sur scène. Ce proche de Pina Bausch (1940-2009) créatrice du *Tanztheater* (« danse-théâtre ») de Wuppertal (Bloede et Palazzolo 2013) dira : « Je cherche comme un danseur et non comme un acteur » (Delbono 2004, 25). À l'image du corps de la plupart de ses acteurs, celui de Pippo Delbono ne correspond pas aux canons de beauté classiques, ayant un peu l'allure d'un ours mal léché et taciturne qui ne fait aucun effort pour cacher son ventre qui dépasse ou ramener ses bras ballants le long du corps. Mais dès que Pippo Delbono commence à danser, le spectateur perçoit la beauté de son corps dansant, sa pesanteur se meut en grâce et il rejoint la figure du faune dansant de la Rome antique : son corps devient léger, ses bras s'envolent et ses mains virevoltent comme des papillons. Danser est bien sûr pour lui l'objet d'un travail physique : « Ce travail-là je l'ai complètement expérimenté sur mon corps : retenir l'énergie, la lancer, la retirer, trouver la force du vol, la force de l'arrêt et du changement de rythme » (Delbono 2004a, 28).

Le spectateur ressent le plaisir de Pippo Delbono à danser comme s'il devenait un enfant libéré de toute contrainte qui expérimente la liberté créative du mouvement : « C'est ce que j'ai cherché à travers le training, cette vitalité enfantine des mouvements » (Delbono 2004a, 31). Cette énergie bouillonnante le spectateur la perçoit d'autant plus à la fin de la danse, quand le rythme sonore et cadencé des pas sur le plateau laisse place à la respiration haletante du danseur essoufflé. Sa danse est belle à couper le souffle car elle est vivante, Pippo Delbono ne se préoccupant pas de l'image qu'il donne quand il danse :

Je me fous de me regarder dans le miroir quand je danse, je ne me regarde jamais, je ne sais pas à quoi je ressemble. Si tu commences à te regarder et dire alors là je suis beau, alors là tu es foutu, tu commences à mourir, car tu dois toujours être perdu.<sup>18</sup>

Dans *Orchidées*, tous les types de danse sont mélangés : le solo de danse pieds nus de Pippo Delbono et celui en chaussons de danse et en tutu d'une danseuse classique, ce qui compte c'est le mouvement dansé. Pour lui, la danse est le moyen par excellence de l'expression, car elle permet de retrouver un langage immédiat et physique : « La beauté de la danse consiste surtout dans sa capacité à outrepasser la parole, à raconter quelque chose que la parole ne peut pas dire » (Bentivoglio 2009, 23, ma traduction).

### *Danser avec le public*

Pour Pippo Delbono (2004b, 151), faire du théâtre consiste à « danser avec le public » au sens propre comme au figuré. Au figuré, cette expression sous-entend la notion de rencontre avec le public :

Il est très important d'être avec le public, de se placer de son côté, de ne pas lui imposer un personnage ou une action, mais d'arriver sans défenses, avec toute sa fragilité, son incertitude et tout donner à l'œuvre [...] C'est "une écoute", une disponibilité qui te permet d'être avec le public et de sentir que le public danse avec toi. (Delbono 2004b, 153)

Au sens propre, cette expression signifie que Pippo Delbono souhaiterait que le public ne soit plus seulement un spectateur passif et immobile mais danse avec lui dans ses spectacles. Mais peu de spectateurs ont l'audace de se lever de leur fauteuil quand il les invite à danser. Il comprend<sup>19</sup> cette attitude car, lui-même, enfant, n'était pas à l'aise avec son corps :

Toute mon enfance et jusqu'à mes vingt ans, j'ai été très timide. Quand je voyais quelqu'un qui m'impressionnait un peu, immédiatement je devenais tout rouge tout rouge. Et tout le monde s'en apercevait. Une fois, j'étais dans le Sud de l'Italie, en vacances avec Pina Bausch et je lui ai raconté que sur le plateau je suis très meneur de jeu, très exhibitionniste, exubérant mais qu'en réalité je suis profondément timide. Et Pina avec ses yeux doux et durs à la fois m'a dit : "Mais être timide c'est très beau. Tous les acteurs de ma compagnie, je les choisis comme ça, je regarde s'ils

sont timides. C'est pour cela que quand un acteur est timide comme toi, si ensuite il sort de son exubérance, il ne le fait pas par envie de s'exhiber mais pour lutter contre sa timidité". (Delbono 2018, 75)

Le manque de réactivité des spectateurs l'ennuie : « Je préfère donner mes spectacles devant des prisonniers, des migrants, des tsiganes ou des africains qui vont donner du sens à ce que tu fais, interagir, danser... sinon je m'ennuie... »<sup>20</sup>, retrouvant ainsi l'anarchie, la liberté, la folie qui selon lui sont indissociables du théâtre :

J'ai la nostalgie d'un théâtre vrai, d'un théâtre de corps, de vie et de chair. La révolution, ces derniers temps, c'était d'envoyer du caca à la tête des spectateurs, de les insulter, de les provoquer. La plus grande provocation du spectacle, cette fois-ci, c'est de faire danser le public, ensemble. Pour que le théâtre redevienne une fête, un moment à vivre avec les vivants, et avec les morts qui sont encore là.<sup>21</sup>

Les frontières spatiales entre la scène et la salle sont abolies, de même que les frontières physiques entre les acteurs et les spectateurs, les frontières sociales entre les spectateurs eux-mêmes, et les frontières symboliques entre les vivants et les morts. Le spectateur ressent ce sentiment de profonde communion dans les spectacles de Pippo Delbono, le théâtre devenant lui-même un « corps » palpitant :

Ainsi que le disait Antonin Artaud, j'envisage le théâtre comme un corps palpitant où, entre celui qui regarde et celui qui joue, se crée une peste qui contamine, au-delà des différences sociales politiques, économiques, intellectuelles. (Delbono 2010, 140)

Le théâtre se transforme en un espace quasi sacré où les vivants communient non seulement entre eux au-delà de leurs différences, mais aussi avec les morts (la mère de Pippo Delbono, Vittorio, Pier Paolo Pasolini<sup>22</sup>, Pina Bausch...):

J'aime souvent dire la phrase de Bergman : "Le théâtre est une rencontre entre êtres humains". Mais moi j'ajoute ceci : le théâtre est une rencontre entre êtres humains différents. De différentes origines, de différentes couleurs, de différentes cultures, entre le présent et le passé et peut-être le futur. Entre les vivants et les morts et peut-être ceux qui viendront après. (Delbono 2010, 41)

### *De la vie au théâtre*

Chez Pippo Delbono, il n'y a plus de frontière entre la vie et le théâtre : « Lier

le théâtre avec la vie, c'était pour moi la seule manière d'en faire, du théâtre » (Delbono 2008, 73). Dans *Récits de Juin (Racconti di Giugno, 2008)*, monologue intime où il se met à nu dans tous les sens du terme, il raconte comment le théâtre, après la mort de son ami, l'a sauvé : « J'ai perdu Vittorio, ce qui a provoqué une violente douleur, mais ce travail sur le corps, un travail forcené qui empêchait de penser, de réfléchir, et de projeter surtout, m'a aidé à m'en sortir » (Delbono 2004b, 27). De ce travail sur son propre corps est né l'idée d'un « théâtre du corps » :

[...] quand j'ai décidé de faire du théâtre, je ne savais pas encore que mon théâtre serait un théâtre du corps. Au début, le théâtre que j'étudiais était un théâtre de textes, de paroles, d'interprétations de personnages de papier, sans corps. Puis, au Danemark, après la perte de mon ami adoré, je me suis jeté dans le théâtre du corps. Je voulais oublier, je ne voulais pas mourir avec lui. Je voulais ne pas penser à mon corps détruit, à son corps mort. Je ne voulais pas laisser mourir mon corps comme le sien. C'est pourquoi j'ai commencé à passer des heures, des jours, des mois, des années à travailler avec acharnement la danse, le corps. Pour retrouver une vie nouvelle dans ce corps, une vie qui m'éloigne de cette perte, de cette douleur. (Delbono 2010, 104-105)

La dernière image que Pippo Delbono a conservé de son ami, avant que celui-ci ne décède le hantera toute sa vie : « Lui, immobile derrière les vitres, tuméfié par le choc, il faisait un seul geste : il soulevait une main, l'ouvrait et la refermait comme pour nous faire un salut » (Delbono 2008, 43). Ce geste, qui représente le cœur palpitant de Vittorio qui bientôt ne palpitera plus, Pippo Delbono va le répéter plusieurs fois dans ses spectacles :

Ce mouvement d'ouvrir et refermer la main que j'ai utilisé dans *Il tempo degli assassini*<sup>23</sup> était l'unique geste que faisait Vittorio quand il était dans le coma et qu'on venait le voir : on l'appelait, et sa seule réaction était ce geste, comme pour nous faire un salut. (Delbono 2004b, 41)

Malgré la signification tragique associée à ce geste dans la vie de Pippo Delbono, celui-ci réussit à le faire revivre sur scène avec une émotion expurgée de tout pathos : « C'est comme une conscience, une concentration physique qui me permet d'introduire ma vie, mon histoire personnelle dans le théâtre mais sans pathétique » (2004b, 44), car, de façon plus générale, « ... même quand il y a de la violence ou de la tendresse sur

scène, c'est toujours un jeu » (Delbono 2004b, 162). Le public va également se réapproprié ce geste même s'il n'en connaît pas l'origine, celui-ci se muant en un geste-signe autonome :

Ça se fait toujours par étapes. Je découvre au fur et à mesure le sens ou la diversité de sens de chaque geste : s'il résume une situation, s'il est juste, je le garde. Par exemple, ce geste de fermer et d'ouvrir la main qui était le seul que faisait Vittorio quand il était dans le coma, je l'utilise à trois reprises dans *Il tempo degli assassini*, à des moments différents : d'abord comme un premier salut au public, plus tard pour évoquer l'ami, ensuite quand je m'adresse à ma mère, et quand la pièce est terminée, beaucoup de spectateurs me font ce signe : il n'est plus limité à mon histoire, le public peut se l'approprié. Un geste comme celui-là, qui dans sa simplicité résume tant de choses, est difficile à trouver. C'est cette simplicité que je recherche : très souvent, il faut se dépouiller au maximum pour trouver de tels gestes. Quand on traverse des moments de douleurs, de souffrance, on est parfois moins attaché à des réflexions ou à des considérations sur ce que pense le public, on est plus proche de son corps, de son rythme, de sa vérité intérieure. (Delbono 2004b, 169)

### ***Une voix douce dans un corps hurlant***

De son histoire avec Vittorio, il reste ce geste reproduit indéfiniment sur scène, ainsi qu'une phrase répétée de façon assourdissante dans ses spectacles : « *Dimmi che mi ami !* » (Delbono 2008, 69) ; « Dis-moi que tu m'aimes ! » énoncée en italien toute en assonances et en allitérations comme une formule incantatoire. Chuchotée à voix basse ou criée à plein poumon, cette supplique restera sans réponse, son amplification sonore révélant son caractère profondément solitaire.

Pippo Delbono est non seulement un corps mais surtout une voix : « À certains moments, mon rôle, ma partition c'est la voix. Utiliser la voix est souvent plus facile pour moi qu'utiliser le corps » (Delbono 2004b, 158). Le registre étendu de sa voix lui permet d'aller du plus grave au plus strident :

Pour moi, faire un spectacle, c'est peut-être essayer de garder ces contrastes, sans les comprendre, sans les confondre, comme en créant une composition musicale où les notes aiguës alternent avec les graves, les silences avec les harmonies complexes » (Delbono 2010, 56).

Il peut en moduler le rythme, de *legato* à *staccato*, « car pour moi la voix est un instrument. (Delbono 2004b, 158)

Mélodieuse, elle est proche du chant : « Même quand j'utilise la voix parlée, je la conçois comme un chant, avec ses rythmes, ses suspens, sa couleur » (Delbono 2004b, 158). Il y a certes peu de textes dans les spectacles de Pippo Delbono, mais le spectateur ne les oublie pas compte tenu de leur caractère incantatoire et de leur mélodie propre :

De la tradition, j'ai appris l'usage de la voix, le corps devient une grande caisse de résonance dans laquelle tu fais vibrer ta voix, tes mots, tes silences, sans aucune logique psychologique, mais c'est toujours de la musique, du rythme comme si les mots étaient des notes. (Delbono 2018, 40)

Les mots proférés, comme projetés charnellement et érotisés par la voix de Pippo Delbono, sont chargés d'une corporalité qui pénètrent le creux de l'oreille du spectateur. Il y a certes la texture de sa voix, son grain, mais aussi son souffle et sa respiration amplifiés par le micro comme si le spectateur se trouvait à l'intérieur de son corps et que tout l'espace scénique était fait de sa chair. Pippo Delbono souligne l'utilisation non habituelle qu'il fait du micro au théâtre :

Au théâtre, il faut toujours porter la voix pour que le texte soit audible : c'est pourquoi j'utilise le micro, il me permet de parler cinématographiquement, en restant dans un registre bas. Le micro permet d'entendre les détails, les respirations, de rester dans une vérité. (Delbono 2004b, 158)

Pippo Delbono peut exprimer avec sa voix une pluralité d'émotions : elle se fait parfois tendre, affectueuse, chaleureuse, sensuelle, mais aussi apeurée, douloureuse, définitive, terrifiante. Il met en scène la contradiction apparente entre son corps masculin un peu rigide et sa voix sensible toute en nuance : « Je veux voir un corps qui nie cette voix » (Bentivoglio 2009, 28, ma traduction), et il joue du contraste entre une voix enfantine au sein d'un corps mûr :

Dans *Il tempo degli assassini*, je dis un petit poème "Carissimo Pinochio" tiré d'une chanson de mon enfance. Je répète le texte plusieurs fois en augmentant le volume de la voix pour qu'il ne devienne plus qu'un cri. Ces paroles enfantines et le cri rauque d'un homme de quarante ans sont

déjà en contradiction. (Delbono 2004a, 69)

Il sait passer d'une voix douce, presque chuchotée, à un cri insoutenable : « La voix douce invite le public à se rapprocher de toi, alors que le cri peut créer une distance » (Delbono 2004b, 158). Comme pour la musique, souvent poussée à son maximum dans ses spectacles, Pippo Delbono maîtrise le volume de sa voix : « Quand je crie, je ne suis pas dans le cri, j'utilise un volume élevé... » (Delbono 2004b, 153). Bien que ce cri puisse paraître chargé d'une grande intensité émotionnelle pour l'auditeur-spectateur, il s'agit d'un travail vocal dépourvu d'affect : « Je suis dans l'observation du cri, dans un travail vocal, je ne suis pas engagé affectivement, émotionnellement dans le cri. L'émotion naît du contraste, pas de l'être amoureux de sa propre douleur » (Delbono 2004b, 153). Crier au théâtre outrepassé les frontières de la bienséance théâtrale : « Pour moi, un spectacle est un cri, tandis que parler relève de la convention théâtrale » (Delbono, 2004b, 159). Le cri est à l'origine même de sa motivation à créer un spectacle, « car quelque chose te fait mal, te donne envie de hurler »<sup>24</sup>. Une de ses pièces de théâtre porte le titre suggestif de *Urlo* (2004), soit le « hurlement ». Pour Pippo Delbono le cri « référentiel » au théâtre est celui du « corps exclu » de Katrin, sourde et muette de la pièce de *Mère courage* de Bertolt Brecht (1898-1956) :

La voix déchirante de la sourde-muette Katrin, fille de *Mère courage*, qui, justement à cause de sa condition d'être différent, voyait des choses que les autres n'étaient pas capables d'apercevoir. Son hurlement en direction du ciel en voyant l'arrivée des soldats ennemis, son hurlement avec un son différent, anormal, et pour cela non écouté. (Delbono 2010, 68)

On pense également au cri du *Vice-consul* de Marguerite Duras, « ce livre qu'elle a crié sans voix »<sup>25</sup> suite à la douleur d'une rupture amoureuse ; comme chez M.D., le motif de la rupture chez Pippo Delbono est récurrent :

Je crois, qu'au fond, je parle toujours des mêmes choses. De ma mère, de la peur de la mort, de la peur de l'abandon, de l'amour, de la douleur, de moi, de moi, de moi. Et puis, des autres. Des personnes que je vois. Et des personnes plus fragiles. Et de mes obsessions : les murs, les cercles<sup>26</sup>, mes sentiments amoureux. (Delbono 2018, 62)

### *Mettre en cage les spectateurs*

Pippo Delbono ne cache pas dans ses spectacles son statut de metteur en scène ;

*Il Silenzio* (2000), par exemple, s'ouvre d'emblée sur une adresse au public où il se présente comme tel. Au début de *Gente di Plastica*, c'est d'une petite cabine au milieu du public que la voix de Pippo Delbono se fait entendre, à travers un micro, comme s'il dirigeait la soirée : « Dans *Gente di Plastica*, quand je dis bonsoir, je suis déjà dans la cabine, dans le rôle de l'animateur radio. [...]. *Gente di Plastica* commence d'emblée dans le factice, dans l'apparence de vérité » (Delbono 2004b, 196-197). Pippo Delbono en disant « bonsoir », se conduit comme un maître de cérémonie qui accueille le public et le fait entrer dans l'espace commun de la représentation :

Quand un spectacle commence, tu peux faire en sorte que tout le monde écoute et, là, il est important de prendre les spectateurs par la main. Il n'y a aucun effort, je dis simplement bonsoir et cela instaure une vérité, une attention aussi. C'est peut-être aussi une manière de fermer le cercle, de réunir le public et les acteurs dans un espace où va se dérouler un jeu, une aventure que nous allons vivre ensemble. (Delbono 2004b, 196)

Dans *Esodo*, Pippo Delbono va encore plus loin en tant que metteur en scène en rompant le déroulement même du spectacle, créant un doute entre ce qui est de l'ordre de la représentation et du réel : « Dans *Esodo*, j'arrive bien après le début du spectacle, et j'interromps la fiction, mais je dis bonsoir pour souligner le fait que nous sommes ensemble, que nous allons faire un parcours d'émotions » (Delbono 2004b, 197). Pippo Delbono ressent l'émotion du public sur scène : « Hier j'ai senti les gens respirer ! Tu sens quand les gens aiment le spectacle, les gens ne bougent plus, ne toussent plus, et il y a le silence, alors, tu sais que tu fais un spectacle plus grand que toi et que vous êtes tous dans la cage »<sup>27</sup>. Il est le grand orchestrateur qui a un pouvoir sur le corps du public. Il capture celui qui, enfermé dans l'espace de la représentation, assiste cloué sur son fauteuil à ce qui se déroule sous ses yeux. Ses pièces s'adressent frontalement au spectateur qui ne peut échapper à ce qui lui est montré à moins de quitter la salle. Pippo Delbono veut provoquer une émotion forte et non modérée chez celui qui regarde ses spectacles : « Je ne cherche pas la virtuosité ou quelque chose de joli. Je souhaite toujours laisser la possibilité à n'importe quel événement extérieur de troubler mon rythme de travail » (Delbono 2004, 36). Par exemple, il expliquera, qu'en plein milieu d'une représentation, alors qu'il se trouvait sur scène, un spectateur s'est adressé à lui de façon très familière en criant : « *Pippo tu mi rompi le palle !* »<sup>28</sup>. Il a intégré cette insulte comme faisant partie du spectacle, brisant ainsi la distance avec le

public. Public qui se sent si proche de lui qu'il ne l'appelle pas par son nom de famille, mais par son prénom, Pippo.

Pippo Delbono préfère que les spectateurs réagissent, qu'ils se lèvent, l'invectivent même, plutôt qu'ils restent passifs. Il souhaite qu'ils regardent ses spectacles avec leur corps et non avec leur tête, comme il le fait lui-même : « Quand je vais voir un spectacle, je le regarde avec mon corps, je laisse ma tête de côté, cela me permet de découvrir des choses beaucoup plus profondes » (Delbono 2004b, 164). Le corps du spectateur, comme celui de l'acteur, doit être pure présence : « Être là. Au théâtre. Non pas pour juger, analyser, se sentir cultivé, mais seulement pour être là afin de se sentir vivant » (Delbono 2010, 80).

Le spectateur doit accepter de perdre ses repères :

Le théâtre doit être un lieu où l'on accepte de perdre ses certitudes. C'est en ce sens que les spectateurs qui sont moins attachés à une certaine façon de faire du théâtre sont plus libres de regarder et plus réceptifs à des formes non conventionnelles [...] C'est important pour moi que le théâtre ébranle la logique, les certitudes. (Delbono 2004b, 151)

Pippo Delbono aime que le spectateur soit désorienté : « Tu ne sais plus où tu es ! », même si celui-ci peut montrer certaines résistances à se perdre : « Surtout avec un certain public qui veut trouver dans les œuvres ce qu'il cherche, pour se sentir rassuré, un public qui n'aime pas se perdre » (Delbono 2018, 50), le but du théâtre, comme de la culture en général, consistant à nous désarçonner et à nous déstabiliser : « La culture nous est nécessaire, je crois, non pas pour devenir plus cultivés, pour savoir davantage de choses, pour retrouver d'autres certitudes, mais pour réactiver le doute, pour retrouver le plaisir du déséquilibre » (Delbono 2010, 144). Le théâtre pour Pippo Delbono doit « bouleverser » le spectateur au sens étymologique de ce terme. Par ailleurs, il laisse la liberté à chacun de s'approprier son spectacle :

J'ai besoin de liberté. Le texte théâtral ne me laisse pas la possibilité de jouer, d'être libre, de mettre ma projection intérieure dans le spectacle. J'ai peur d'un théâtre où le metteur en scène doit toujours expliquer les scènes. En ce qui me concerne, je donne des "signes", un parcours de lecture et de biographie, et chacun a sa projection intérieure. Pour la musique, on ne demande pas "qu'est-ce que signifie telle ou telle chose ?". Le théâtre est très lié à cette dimension de signification. Ce qui

est important c'est que le spectacle touche le spectateur. Le pire c'est quand les gens disent "c'est un spectacle joli", "carino" en italien. Ça veut dire quoi "joli" ?

La culture doit servir à nous faire changer de place et à nous mettre en mouvement :

Moi, je ne me sens pas un intellectuel. Pas du tout. J'ai une relation presque animale, frontale, avec la culture. Soit elle me touche, me frappe, me fait changer d'idée, soit au bout d'un moment elle m'ennuie. Je ressemble en cela à Bobo. Une chose soit elle nous prend, soit elle nous indiffère. Culture pour moi, ça veut dire ouverture. Ça veut dire trouver une manière différente d'être et d'être traversé, transpercé par les personnes. Culture aujourd'hui rime trop souvent avec fermeture. Je cherche une culture pour tous. (Delbono, 2018, 58)

### *Mettre en cage les acteurs*

La violence peut être un mode de rencontre de l'autre y compris au théâtre : « Comme le dit Brecht, le théâtre peut réellement être un lieu, une occasion de rencontres, y compris dans la violence » (Delbono 2004b, 166). Elle est consubstantielle au statut de metteur en scène (Fortier 2015, 260) et Pippo Delbono reconnaît sa propre violence :

Cieslak<sup>29</sup> nous mettait en condition d'aller chercher la violence à l'intérieur de nous, cela se traduisait par une certaine brutalité entre les participants et je découvrais que j'étais l'un des plus violents. Il y avait un exercice dans lequel je devais fouetter un autre acteur et je me suis rendu compte que je pouvais devenir un monstre. (Delbono 2004b, 23)

Pippo Delbono rend visible cette violence dans *la Menzogna* où il brandit un fouet devant ses acteurs enfermés dans des cages comme des animaux dans un cirque afin qu'ils « fassent leur numéro » : une femme griffe comme une panthère derrière les barreaux d'une cage, Gianluca miaule et déambule comme un chat... Dans une autre séquence, Pippo Delbono dans son rôle de grand maître de cérémonie, cheveux gominés, gants de cuir et lunettes noires, fait aboyer ses acteurs en leur tendant le micro tour à tour. Ces séquences rappellent les peintures de Francis Bacon qui représentent des hommes ou des animaux (singe, chien) tournant en rond dans leur cage. Pippo Delbono dénonce le côté dominateur mais aussi voyeuriste du metteur en

scène. Dans une séquence de *La Menzogna*, il surgit tel un  *paparazzo*  armé de son appareil photo qui mitraille de façon désinvolte des femmes se donnant à lui dans des positions lascives et suggestives. Dans une autre séquence, vêtu de cuir noir comme un nazi et muni d'une lampe torche, il projette une lumière aveuglante sur ses acteurs montrant ainsi son rôle souverain de metteur en scène qui choisit de mettre en lumière tel ou tel acteur et de le manipuler à sa guise.

### *Le corps sexué des trans*

Le regard intrusif du metteur en scène atteint son climax dans une scène de *La Menzogna* où l'acteur, Gustavo Giacosa, travesti en robe pailletée rouge moulante, interprète, sur une scène surélevée, la chanson de Dalida « Je veux mourir sur scène », tandis que Pippo Delbono situé en contrebass dirige le faisceau lumineux de sa lampe torche sous l'entrejambe de Gustavo jusqu'à éclairer son sexe. Et là où le spectateur s'attendait à voir un pénis, il découvre, surpris, un sexe féminin. Or si toute scène de travestissement suscite en soi le trouble puisque le travesti joue sur le fait qu'il cache sous son vêtement féminin un sexe d'homme, ici Pippo Delbono s'amuse à perdre le spectateur en affublant le travesti d'un sexe féminin. Dans cette séquence, le metteur en scène joue à la fois sur la confusion des genres et sur la confusion entre réalité et fiction. Si le travestissement travestit d'ordinaire les sexes et la vérité, le théâtre vient travestir le travestissement lui-même, car si « l'homme qui se travesti sur scène apporte une vérité : ce n'est pas une femme c'est un homme » (Delbono 2004a, 57), dans ce cas, paradoxalement, « ce n'est pas un homme mais une femme ».

Cette scène joue non seulement sur la discordance entre sexe et genre, mais aussi sur la disjonction entre le sexe du personnage et le sexe de la personne. Selon Pippo Delbono (2004a, 57) : « Le personnage c'est la personne : l'homme ou la femme qui portera des vêtements différents. La personne est plus forte que le personnage. Lorsqu'un acteur change de sexualité, la distance est claire entre la personne et le personnage ». Or, l'embrouillement dans cette séquence est total dans la mesure où Gustavo qui devrait avoir un pénis apparaît avec un sexe féminin. Cette image sidère le spectateur car elle va à l'encontre de celle de l'inconscient qui attribue fantasmatiquement à la femme un sexe masculin. Pippo Delbono (2004b, 166) a lui-même partagé cette croyance :

[...] Dans *Il Silenzio*, il y a une scène où Gustavo arrive sur une chanson de Dalida, en robe rouge moulante et fendue devant, le sexe coincé entre les jambes, et je l'éclaire avec une lampe. Ma mère a une hantise du sexe, elle nous a toujours fait nous doucher séparément ma sœur et moi, au point que j'ai longtemps cru que les femmes avaient une queue !

Pippo Delbono n'échappe pas à « la théorie sexuelle infantile » mise au jour par Sigmund Freud (1997, or. 1908) selon laquelle les petits garçons croient que les femmes ont également un pénis, si bien que la découverte qu'elles n'en ont pas, provoque chez eux l'angoisse de castration. Aussi, beaucoup d'hommes sont-ils attirés par des travestis qui actualisent cette image infantile de la femme sans raviver leur angoisse de castration, travesti qui « se prostitue pour satisfaire un mâle frustré qui désire faire l'amour avec un homme, mais qui le veut avec une apparence efféminée afin d'avoir l'illusion de ne pas perdre sa virilité » (Bentivoglio 2009, 138, ma traduction). Cependant, la production de corps trans prostituables destinés à assouvir le désir des hommes vient occulter la dimension profondément subversive de ces corps (Fortier 2014a et 2014b) :

La vulgarisation de cette figure du trans, devenu quasi exclusivement un simulacre de féminité relié à la prostitution, a fini par s'éloigner de cette zone de transgression poétique et libératrice consistant à renverser sa propre identité masculine quand on ne se reconnaît plus dans celle-ci. La volonté de transmigrier sexuellement peut se transformer en un acte non seulement poétique, mais politique et révolutionnaire. (Bentivoglio 2009, 139, ma traduction)

### ***Un théâtre libérateur***

Le théâtre de Pippo Delbono appartient au *post-porn* (Williams, 2004) en tant qu'il convoque la présence de corps « extra-ordinaires » souvent jugés « ob-scènes », au sens étymologique de ce qui doit rester en dehors de la scène (Landais 2015, 149), tandis que le dramaturge montre l'érotisme de ces corps, l'obscène étant plutôt l'apanage de nos sociétés patriarcales qui produisent des corps féminisés soumis aux désirs masculins de la même manière que le sont les acteurs vis-à-vis des metteurs en scène (Fortier 2013, 2019c). Par ailleurs, ce théâtre se caractérise par l'effacement des frontières entre art et vie, scène et public, regardé et regardant, acteur et spectateur,

personnage et personne, théâtre et danse, danse classique et ronde enfantine, air d'opéra et chanson populaire, homme et femme, humain et animal, mort et vivant, fiction et réel, sens et sensible. De ce point de vue, les spectacles de Pippo Delbono présentent de nombreuses caractéristiques constitutives du *post-porn* :

Abolition de la distinction entre public et privé, usage de l'ironie, rupture avec la dichotomie sujet/objet, effacement de la frontière entre la culture légitime (l'art) et les productions culturelles illégitimes (la pornographie), implication des spectateurs, exposition publique de pratiques traditionnellement inscrites dans la sphère privée, dénonciation de la médicalisation des corps, renversements, mise en question du lien entre sexe et sexualité, usage de prothèses. (Borghi 2013, 29)

Le théâtre classique qui repose sur la parole étant devenu faux, mort et poussiéreux, Pippo Delbono réinvente un théâtre basé sur le corps inspiré des théâtres orientaux et du théâtre total d'Antonin Artaud (Artaud, 1985). Il s'agit d'un théâtre non plus fondé sur le verbe, de plus en plus suspect dans cette société qui n'a jamais autant fabriquée de *fake news*, mais sur le corps en tant que celui-ci ne ment pas, le théâtre devenant paradoxalement le lieu du réel et non de l'illusion, de la vérité et non de la comédie, de la présence et non de la représentation, de l'érotisme et non de la pornographie, de la communion et non de la communication :

Je crois que de plus en plus que le théâtre, dans un moment où tout va vers la fausseté, vers la fiction, vers le pouvoir, devient un lieu de personnes. Spectateurs et acteurs sont sur le même niveau : une rencontre avec des êtres humains. Tout le reste, je crois, est aujourd'hui inutile. (Delbono 2004b, 33)

La culture a formaté nos corps et nos têtes mais peut, comme le *pharmakon* (Derrida, 2006) qui est tout à la fois poison et remède, par le médium d'un théâtre qui agit sur nos sens, nous libérer :

La culture nous est nécessaire pour ouvrir nos yeux, nos oreilles, pour écouter à nouveau les voix lointaines, pour voir des images au-delà de celles qui nous sont imposées, pour connaître des histoires derrière celles qu'on nous fourre dans la tête. Pour écouter les cris qui sont derrière les piailleries. Les soupirs derrière les gémissements. Les silences sous le vacarme. Les respirations sous les tas de ruines. La tendresse sous la dureté. La fragilité derrière les masques cuirassés. La beauté derrière la

vulgarité. La culture nous est nécessaire pour reconnaître les choses mortes derrière un simulacre de vie et la vie derrière les choses qu'on veut nous faire croire mortes. Nous avons besoin de culture pour nous reprendre nous-mêmes. Avec un regard qui critique. Qui se rebelle. Pour être indépendants. Pour être libres. (Delbono 2010, 144)

## BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1985.
- Bentivoglio, Leonetta. Pippo Delbono. *Corpi senza menzogna*. Florence : Barbes editore, 2009.
- Biet, Christian & Triau, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard, 2006.
- Bloede, Myriam & Palazzolo, Claudia. « Pippo Delbono, à la recherche d'un théâtre qui danse ». Dans *Études théâtrales* 3, 2013, p. 123-128.
- Borghi, Rachele. « Post-porn ». Dans *Rue Descartes, Pour une autre pornographie* 3, 79. Paris: PUF, 2013.
- Delbono, Pippo. *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage. Six entretiens romains avec Hervé Pons*. Paris: Les solitaires intempestifs, 2004a.
- Delbono, Pippo. *Mon théâtre*. Paris : Actes Sud, 2004b.
- Delbono, Pippo. *Récits de juin*. Paris : Actes Sud, 2008.
- Delbono, Pippo. *Regards*. Paris : Actes Sud, 2010.
- Delbono, Pippo. *Le Don de soi*. Paris : Actes Sud, 2018.
- Derrida, Jacques. *La pharmacie de Platon*. Paris : Flammarion-Gallimard, 2006.
- Duras, Marguerite. *Le Vice-consul*. Paris : Gallimard, 1965.
- Féral, Josette. *Le Training de l'acteur*. Paris : Actes sud, 2000.
- Fortier, Corinne. « I femminielli o la rivalità seduttrice: affetti, identità e sessualità a Napoli ed in Campania. Approccio antropologico, letterario e psicoanalitico ». Dans Zito, Eugenio & Valerio, Paolo (dir.). *Genere: femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*. Napoli : Libreria Dante & Descartes, 2013, p. 186-212.
- Fortier, Corinne. « La question du "transsexualisme" en France. Le corps sexué comme patrimoine ». Dans Nicolas, Gylène (dir.). « Corps et Patrimoine ». *Les Cahiers de droit de la santé*, 18, 2014a, p. 269-282.

- Fortier, Corinne. « Inscribing Trans and Intersex People in the Dominant Binary Categories of Gender ». Dans Dalsgaard, Steffen & Otton, Ton (dir.). *Etropic13* (2), James Cook University, Australia, Special Issue: « Value, Transvaluation and Globalization », <https://journals.jcu.edu.au/etropic/issue/view/158>, 2014b, p. 1-13.
- Fortier, Corinne. « Inceste familial, emprise maternelle et violence sexuelle dans le théâtre sud-italien d'Emma Dante ». Dans Therond, Florence (dir.). *La violence du quotidien. Formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*. Montpellier : L'Entretemps (Théâtre et cinéma), 2015, p. 245-265.
- Fortier, Corinne. « Intersexués, le troisième genre en question en France et au-delà ». Dans Coburn, Elaine (dir.). « Combien de sexes ? ». *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales* 9, 2017, p. 91-106 <https://journals.openedition.org/socio/3036>.
- Fortier, Corinne. « Inceste gémellaire, deuil et mélancolie créatrice. De la transidentité à l'œuvre de Pierre Molinier et d'Annie Ernaux ». Dans Mestre, Claire & al. (dir.). « Françoise Héritier : leçons apprises ». *L'Autre* 20 (1), 2019a : 51-61.
- Fortier, Corinne. « Sexualities: Transexualities: Middle East, North Africa, West Africa ». Dans SUAD Joseph (dir.). *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures (EWIC)*. Supplement 20. Leiden : Brill, 2019b (à paraître).
- Fortier, Corinne. « Des femminielli aux hijras : la féminité mise en scène. Phallus, virginité et troisième genre à Naples et en Campania ». Dans Becci, Irene & Prescendi, Francesca (dir.). *Le corps mis en scène, entre norme et transgression*. Lausanne: BSN Press (A contrario campus), 2019c (à paraître).
- Freud, Sigmund. *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1997 (or 1908).
- Landais, Émilie. « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique ». Dans Philippe-Meden, Pierre (dir.). *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*. Lavérune : L'Entretemps (« Les anthropophages »), 2015, p. 147-160.
- Le Tavec, Jean-Yves. « Les imaginaires de l'homosexualité dans les arts du spectacle au prisme du genre et du camp ». Dans Philippe-Meden, Pierre (dir.) *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*. Lavérune: L'Entretemps (« Les anthropophages »), 2015, p. 137-146.
- Mogica, Milena & Thulard, Adeline. « Le "training" comme processus dramaturgique : corps à corps chez Pippo Delbono ». Dans *Litter@ Incognita* 6 [En

ligne]. « Jeux et enjeux du corps : entre poïétique et perception ». Toulouse: Université Toulouse Jean Jaurès, 2016, <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/la-ville-contemp...ite-au-generique/>.

Mulvey, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema ». Dans *Oxford Journals* 16 (3), 1975, p. 6-18 (DOI 10.1093/screen/16.3.6).

Pignon, Rafaëlle Jolivet. *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*. Simon McBurney, Romeo Castelluci, Pippo Delbono, Christoph Marthaler, François Tanguy. Paris : L'Entretemps (Champ théâtral), 2015.

Ricci, Charlotte. « L'érotisation des corps jugés "hors normes" dans les arts du spectacle ». Dans Philippe-Meden, Pierre (dir.) *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*. Lavérune: L'Entretemps (« Les anthropophages »), 2015, p. 171-182.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard (Folio Essais), 1996.

Williams, Linda (dir.). *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, 2004.

## NOTES

---

<sup>1</sup> Rencontre au théâtre du Rond-Point autour de *La Menzogna*, 31 janvier 2010.

<sup>2</sup> Rencontre au théâtre du Rond-Point autour de *La Menzogna*, 31 janvier 2010.

<sup>3</sup> Pièce au titre éloquent « Le Mensonge », 2009.

<sup>4</sup> De ce fait, Pippo Delbono brise une convention au théâtre : « Dans mes spectacles, la convention théâtrale qui exige de se regarder en face n'existe pas, chacun est seul mais profondément avec les autres » (Delbono 2018, 37).

<sup>5</sup> « Quoi, pourquoi et comment, Monsieur Pippo ? », extraits d'entretiens, <https://www.lagarance.com/IMG/pdf/entretiens-pippo.pdf>.

<sup>6</sup> Au sujet des « présences animales » au théâtre et notamment chez Pippo Delbono, voir Fernandez, Susanne, « Présences animales et humaines sur la scène : la réalité scandaleuse », *Que la bête meure ! L'animal et l'art contemporain*, Hicsa-musée de la Chasse et de la Nature-INHA 11 et 12 juin 2012, [https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20FINAL%20S\\_Fernandez.pdf](https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20FINAL%20S_Fernandez.pdf)

<sup>7</sup> « Car pouvoir toucher un objet scénique ou le corps d'un comédien, c'est aussitôt interrompre l'autonomie de l'espace dramatique, évidemment interdire le système du quatrième mur et souvent transgresser les principes de la représentation » (Biet et Triau 2006, 279).

<sup>8</sup> Walt Whitman (1819-1892) est un poète américain.

<sup>9</sup> « Quoi, pourquoi et comment, Monsieur Pippo ? », extraits d'entretiens, <https://www.lagarance.com/IMG/pdf/entretiens-pippo.pdf>

- 
- <sup>10</sup> Entretien réalisé par Pierre Notte pour *Orchidées* au théâtre du Rond-Point en janvier 2014, [www.theatreonline.com/Spectacle/Orchidees/42891](http://www.theatreonline.com/Spectacle/Orchidees/42891)
- <sup>11</sup> Rencontre au théâtre du Rond-Point autour de *La Menzogna*, 31 janvier 2010.
- <sup>12</sup> Il s'agit de Pepe Robledo qui est un des acteurs incontournables de Pippo Delbono.
- <sup>13</sup> 2002.
- <sup>14</sup> Le kabuki.
- <sup>15</sup> « Pippo Delbono, la scène à vif ». Propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde*, 16 nov. 2005, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/11/16/theatre-pippo-delbono-la-scene-a-vif\\_710768\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/11/16/theatre-pippo-delbono-la-scene-a-vif_710768_3246.html)
- <sup>16</sup> « Pippo Delbono, la scène à vif ». Propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde*, 16 nov. 2005, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/11/16/theatre-pippo-delbono-la-scene-a-vif\\_710768\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/11/16/theatre-pippo-delbono-la-scene-a-vif_710768_3246.html)
- <sup>17</sup> « Quoi, pourquoi et comment, Monsieur Pippo ? », extraits d'entretiens, <https://www.lagarance.com/IMG/pdf/entretiens-pippo.pdf>
- <sup>18</sup> Rencontre au théâtre du Rond-Point autour de *La Menzogna*, 31 janvier 2010.
- <sup>19</sup> Rencontre au théâtre du Rond-Point autour d'*Orchidées*, 9 février 2014.
- <sup>20</sup> Rencontre au théâtre du Rond-Point autour d'*Orchidées*, 9 février 2014.
- <sup>21</sup> Entretien réalisé par Pierre Notte pour *Orchidées* au théâtre du Rond-Point en janvier 2014, [www.theatreonline.com/Spectacle/Orchidees/42891](http://www.theatreonline.com/Spectacle/Orchidees/42891)
- <sup>22</sup> Pippo Delbono a dédié un spectacle à Pier Paolo Pasolini (1922-1975), *La Rabbia*, ou « la rage », en 1995.
- <sup>23</sup> 1987.
- <sup>24</sup> Rencontre au théâtre du Rond-Point autour de *La Menzogna*, 31 janvier 2010.
- <sup>25</sup> *Duras, forcément Duras*, Entretien avec Benoît JACQUOT, DVD Arte, 2014.
- <sup>26</sup> Pippo Delbono souhaite par son théâtre briser les « murs » physiques, sociaux et mentaux qui séparent les gens et créer des « cercles » où ils communiqueraient dans leur différence et leur singularité.
- <sup>27</sup> Rencontre au théâtre du Rond-Point autour d'*Orchidées*, 9 février 2014.
- <sup>28</sup> « Tu mes casses les couilles ! ».
- <sup>29</sup> Pippo Delbono a suivi un stage en 1981 avec l'acteur polonais Ryszard Cieslak (1937-1990) du *Teatr Laboratorium* (Théâtre-Laboratoire) du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski (1933-1999).