

Les écrivains de plateau : ces jongleurs des temps modernes
XIII^e édition des prix Europe
Colloque Jouer avant et après Grotowski

Brigitte Purkhardt

Numéro 132 (3), 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62940ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Purkhardt, B. (2009). Compte rendu de [Les écrivains de plateau : ces jongleurs des temps modernes / XIII^e édition des prix Europe / Colloque *Jouer avant et après Grotowski*]. *Jeu*, (132), 142–152.

XIII^e édition des prix Europe pour le théâtre

Du 31 mars au 5 avril 2009, à Wrocław en Pologne.

« Jouer avant et après Grotowski »

Colloque organisé par l'Association internationale des critiques de théâtre (AICT) en collaboration avec la section polonaise de l'AICT et l'Institut Grotowski, 31 mars et 1^{er} avril 2009, à Wrocław.

BRIGITTE PURKHARDT LES ÉCRIVAINS DE PLATEAU : CES JONGLEURS DES TEMPS MODERNES

L'Unesco ayant dédié l'année 2009 à Jerzy Grotowski (1933-1999), c'est en Pologne – à Wrocław¹ qui a accueilli le Théâtre-Laboratoire – que s'est déroulée la XIII^e édition des prix Europe pour le théâtre dont le lauréat est un autre maître polonais : Krystian Lupa. Quant aux prix de la XI^e édition des Nouvelles réalités théâtrales, ils ont été décernés à Guy Cassiers, Pippo Delbono, Rodrigo García, Árpád Schilling ainsi qu'à François Tanguy et au Théâtre du Radeau. Tous les cinq, à divers degrés, pourraient être classés dans cette catégorie de praticiens, appelée « les écrivains de plateau ». Une expression proposée par le dramaturge et essayiste Bruno Tackels, et vocable d'une série d'opuscules sur Delbono, García, Vassiliev, Tanguy et les Castellucci, qu'il a publiés aux Solitaires Intempestifs. Selon la définition de l'éditeur, il s'agit de « ceux qui écrivent avec les mots "de" la scène, dans les "langues étrangères" de la scène ». Que le jury n'ait retenu que des écrivains de plateau laisse songeur. Les « langues familières » de la scène auraient-elles perdu leur don de parole ? Quoi qu'il en soit, les rencontres avec les lauréats, les symposiums consacrés à leur parcours et la présentation de leurs productions ont généré de belles découvertes.

Sur les traces de Grotowski

Un colloque intitulé « Jouer avant et après Grotowski » a précédé les activités entourant les prix Europe. Il a peu été question du jeu *avant* et *après* l'émergence de la notion d'un théâtre pauvre. Sauf pour souligner qu'autrefois des canons sévères brimaient la liberté de l'acteur et l'obligeait à entrer dans la peau d'un personnage, alors que de nos jours l'acteur jouit de la pleine liberté de vivre un rôle à travers son propre corps. L'imagination et la créativité ont rayé de la carte le respect de la convention, et l'audace de provoquer a balayé la crainte de choquer. La majorité des intervenants ont préféré témoigner de la trace que Grotowski a laissée dans leurs pays respectifs.

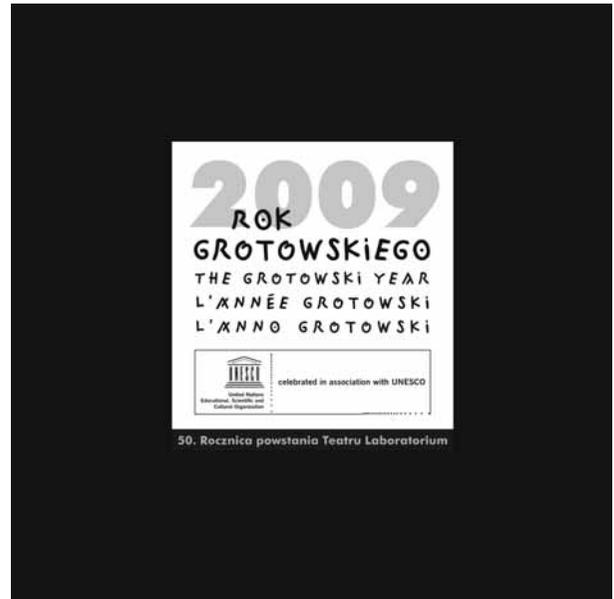
Au Québec, la parution de *Vers un théâtre pauvre* en 1971 cautionne d'une certaine manière la révolution théâtrale de la jeune génération, pour laquelle il s'avère désormais légitime, voire souhaitable, de faire du bon et du grand théâtre avec peu ou pas de support technologique. Un théâtre avec la « pauvreté » comme valeur, loin de la « cleptomanie » clinquante d'un théâtre « riche » qui rivalise avec le cinéma. Un théâtre pauvre dont un acteur en pleine possession de son corps et de sa sensibilité constitue la richesse. Un théâtre qui peut se produire dans n'importe quel espace à l'intérieur d'un échange complice avec le

1. Je remercie le Conseil des Arts du Canada d'avoir soutenu mon voyage à Wrocław par une bourse couvrant les frais de transport. J'ai pu y prononcer une communication sur la démarche du Groupe de la Veillée.

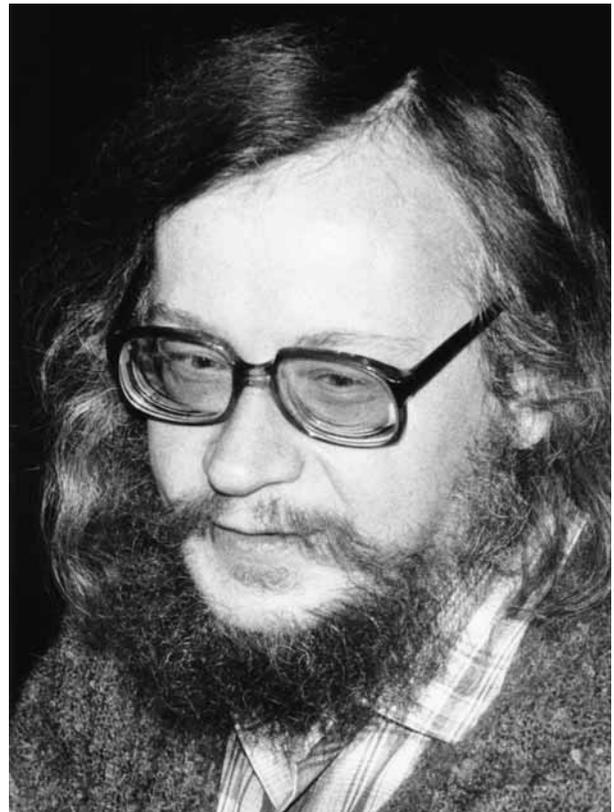
public. En 1974, une nouvelle compagnie de théâtre voit le jour à Montréal grâce à l'acteur Gabriel Arcand qui, après un stage au Théâtre Laboratoire de Wrocław, partage son expérience avec quelques collègues. Ce petit noyau de passionnés fonde le Groupe de la Veillée. En 1982, Téo Spsychalski, un proche collaborateur de Grotowski – ayant exercé de multiples fonctions au Théâtre Laboratoire de 1966 à 1980 – se joint au Groupe de la Veillée dont il est aujourd'hui le directeur artistique et général. Il y a réalisé de nombreuses mises en scène et y a fondé l'Atelier de formation de l'acteur qu'il continue de diriger. Quant au nom de la Veillée, il a été inspiré à Gabriel Arcand par une conversation avec Grotowski. Celui-ci cherchait l'équivalent en français du mot anglais « *holiday* », à la fois jour saint et jour férié. Arcand pense alors au mot « *veillée* » dans le sens sacré et profane du terme : soirée rituelle et réunion festive. Il ne pouvait donner meilleur nom à un théâtre ayant à cœur de privilégier la cérémonie au sein du spectacle.

Si on se tourne vers l'Orient, on se rappelle la fascination qu'il exerçait sur Grotowski. Il a ramené de Chine les techniques de travail sur les résonateurs physiologiques de la voix. Il s'est intéressé au théâtre nô et à la danse butô du Japon. Outre la recherche de la symbiose du corps et de l'esprit de la philosophie orientale, la méditation et le hatha-yoga faisaient partie des exercices de formation de l'acteur. De son côté, Grotowski n'est pas non plus inconnu en Orient. En Chine, Gao Xingjian a libéré la scène des contraintes du réalisme socialiste selon les principes du théâtre pauvre. Dans ses notes de travail de *l'Autre Rive*, il insiste sur l'importance de l'expression corporelle de l'acteur comme élément scénique essentiel. Les exercices de prise de conscience de soi ont aussi chamboulé la conception du jeu dans une société dont l'individualisme était banni. Même l'œuvre de Gao en a subi l'influence. Dans *la Montagne de l'âme* disparaît le pronom « nous » au profit du « je », « tu », « elle ». Le metteur en scène Tang Shu-Wing – qui a monté plusieurs pièces de Gao – a suivi des ateliers avec Grotowski dont il a retenu la vision du théâtre en tant qu'instrument de connaissance de soi et du monde. Au Japon, *Vers un théâtre pauvre* est commenté dès sa parution par l'homme de théâtre Tadashi Suzuki. Il rencontre Grotowski en Europe en 1970 et au Japon en 1973. Dans son travail avec les acteurs, il tente de réveiller leur sensibilité animale et leur capacité d'arriver à l'acte total de fusion avec les spectateurs dans l'espace sacré de la représentation. Sa complicité avec l'actrice Kayoko Shiraishi n'était pas moins intense que celle de Grotowski avec Cieslak. On surnomme Suzuki le « Grotowski japonais ».

En Russie, on connaissait peu Grotowski, exception faite de Anatoli Vassiliev qui s'en réclame. Il admire ce Slave qui alliait la culture européenne à celle de l'Orient et qui était l'exégète de Stanislavski, lequel il est pressant de rendre à la Russie à la lumière de la lecture qu'il en a faite. À la suite de Grotowski qui accorde dans la formation de l'acteur une égale importance à la spontanéité



2009 : l'année Grotowski selon l'Unesco. © Andrzej Paluchiewicz.



Jerzy Grotowski. © Jacques Grenier.

et à la discipline, ce metteur en scène et professeur base le travail d'interprétation sur le paradoxe : tout savoir et ne rien savoir. « Je prends mon âme et la tiens dans ma main. Je peux tout faire, mais je tiens mon âme. » Un acteur « saint », intermédiaire entre les replis mystiques et les sphères temporelles, demeure le pivot de ses spectacles. Vassiliev a aussi institué un théâtre laboratoire pour un perfectionnement continu sans visée de représentation, y créant un programme de recherches sur les racines du théâtre par le truchement des rites de diverses traditions religieuses, philosophiques et artistiques.

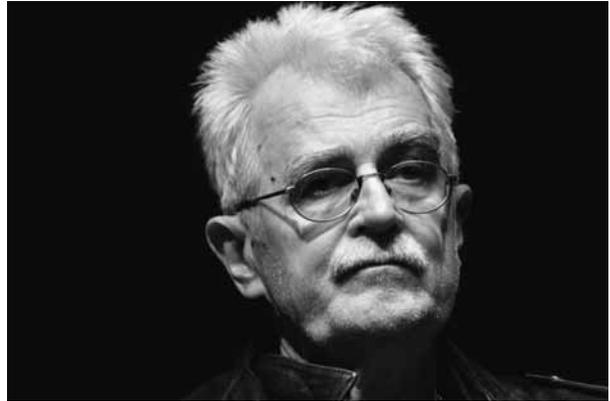
En Pologne, c'est surtout la troupe du Chant du bouc qui transmet avec la plus grande conviction le legs de Grotowski. Inaugurée en 1996, cette compagnie passe ses quatre premières années en résidence à l'Institut Grotowski – combinant apprentissage, recherche et création. En 2002, elle transporte ses pénates au cœur de Wrocław dans le réfectoire d'un couvent des sœurs dominicaines, datant du XIV^e siècle. Pour la compagnie, la production n'est pas une fin en soi. Les projets se développent dans un cadre d'exploration. Ils peuvent ou non aboutir à un spectacle. À l'exemple de Grotowski avec son Théâtre des Sources, les acteurs parcourent les villages en quête de coutumes, chants, danses et rites. Ils ont un jour ramené d'Albanie les techniques des pleureuses qu'ils ont transposées dans un spectacle inspiré de l'épopée de Gilgamesh. Depuis 2005, le Chant du bouc est responsable du Festival Brave, une manifestation annuelle « contre l'exil culturel » ouverte sur les cultures et traditions universelles en voie d'extinction.

Les confidences de deux proches collaborateurs de Grotowski ont complété le cycle des communications avec une touche plus personnelle. L'actrice Maja Komorowska (née en 1937) a travaillé avec le maître de 1961 à 1968. Elle n'appréciera jamais assez le dur mais fascinant entraînement reçu qui a décuplé ses moyens d'interprétation. Dans *Akropolis*, durant tout le spectacle, elle devait marcher sur la pointe de ses lourdes bottes et garder sans faillir sur son visage un masque créé par les muscles faciaux : yeux exorbités et sourire aux lèvres. Grotowski lui a permis de réaliser ce qu'est le théâtre. Un processus de l'âme nous poussant à transcender nos limites et à combler notre vide. Ludwik Flaszen (né en 1930) s'associe à Grotowski à Opole, en 1959, dans la direction artistique du Théâtre des 13 rangs qui deviendra le Théâtre-Laboratoire en 1962 et déménagera à Wrocław en 1965. Écrivain et critique, Flaszen avoue n'avoir jamais écrit pour le public : ses articles ne s'adressaient qu'aux créateurs. Grotowski respectait une telle orientation au point de décerner à son complice le rôle d'avocat du diable, même si celui-ci aurait préféré jouer les éminences grises. Deux semaines avant une première, il convoquait Flaszen sans la présence des acteurs et lui demandait de passer au crible tous les éléments du spectacle. Il tenait compte de ses remarques et ne communiquait à la distribution que les points négatifs. Par ailleurs, rien n'était définitif et, comme il assistait à chaque représentation, le

spectacle se modifiait au fur et à mesure. Flaszen conceptualisait le matériau vivant de la pratique grotowskienne. Ainsi lui doit-on la paternité des termes de *via negativa* et de théâtre pauvre. Expressions qui qualifieront désormais l'héritage de Grotowski, tout comme perdurent la biomécanique de Meyerhold, la cruauté d'Artaud et le théâtre épique de Brecht.

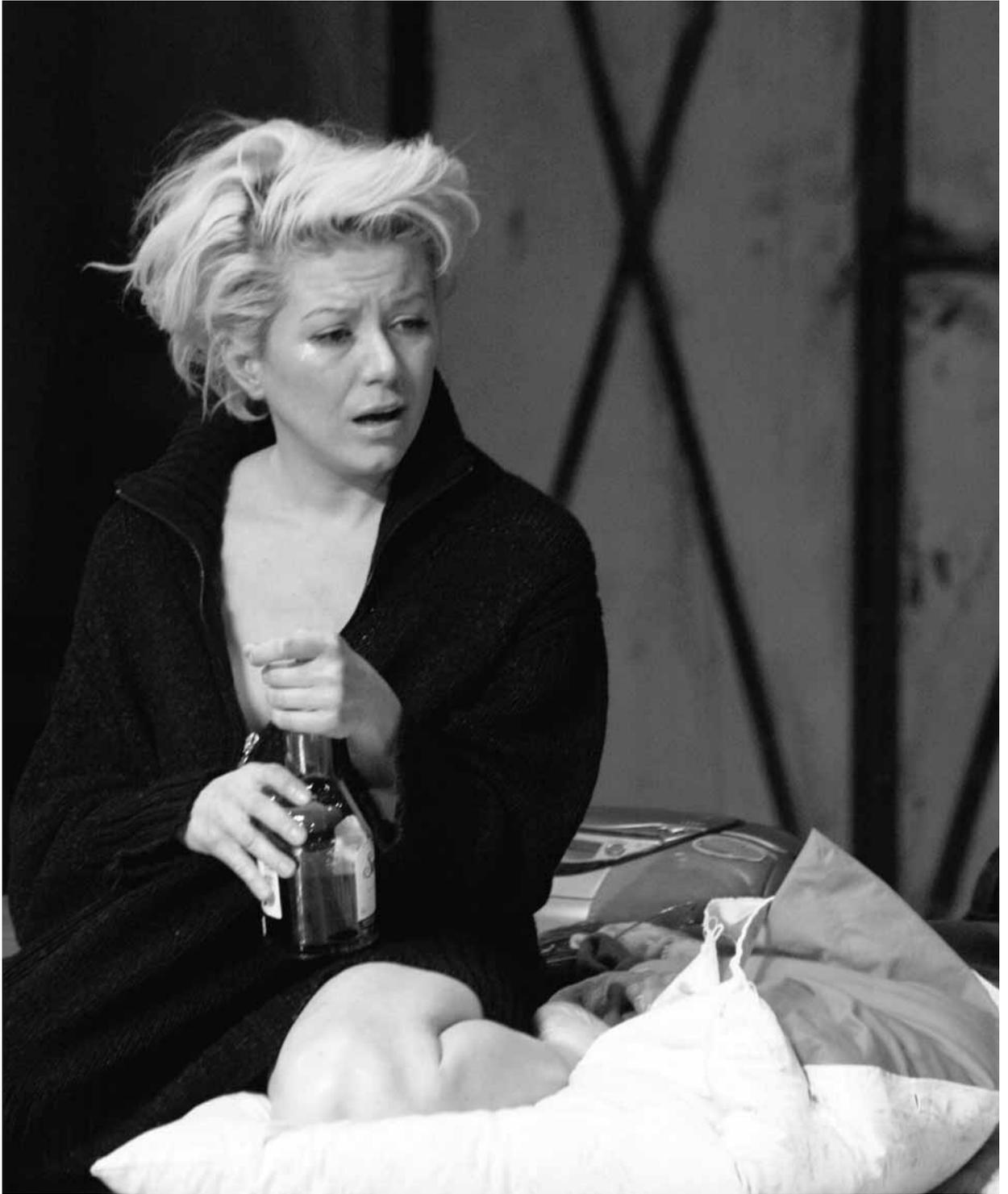
De la prise de parole à la prise en otages

On considère le récipiendaire du prix Europe 2009 – Krystian Lupa (né en 1943) – comme le chef de file du nouveau théâtre



Krystian Lupa, prix Europe 2009. © Karol Liver.

polonais le quel, depuis la chute du communisme, a troqué la résistance à un régime garrottant les libertés nationales et civiles contre la survie dans une société chaotique aux valeurs décomposées. Le théâtre de Lupa analyse l'errance humaine dans les ténèbres d'un univers décadent que dissipent par instants les lumières de l'art et de la foi avant l'ultime dissolution. *Le Retour d'Ulysse* de Wyspianski, qu'il a monté à quelques reprises, met en situation ce schéma existentiel : après une houleuse pérégrination, Ulysse remet de l'ordre dans une Ithaque dévastée, puis disparaît sur les eaux du Styx dans la barque de Charon. Pour alimenter son exploration du monde, Lupa recourt davantage à la littérature qu'au théâtre. D'où ses adaptations dramatiques d'œuvres de Kubin, Musil, Dostoïevski, Rilke, Bernhardt, Boulgakov, Nietzsche et Schlegel. Dernièrement, il a soumis ses acteurs à une expérience particulière : vivre pendant quatorze mois à la manière des habitués de la Fabrique argentée de Warhol. Il a tiré de leurs improvisations et constructions de personnages un spectacle de huit heures – *Factory 2* – qu'on a vu à Wrocław. Étude intéressante, malgré des longueurs parfois gratuites, de la face cachée d'une icône. Andy, merveilleusement campé par Piotr Skiba, se montre touchant dans sa fragilité de vedette un brin étonnée de son succès et exploitée par sa clique de courtisans. En ce moment, Lupa travaille encore sur le culte de la personnalité dans une pièce regroupant trois figures célèbres : Marilyn Monroe, Georges Gurdjieff et Simone Weil.



Persona de Krystian Lupa, présenté à Wrocław à l'occasion de la remise des prix Europe. © Karol Liver.

Malgré leurs différences les relie la hantise de se dépasser dans des zones jugées par les autres inaccessibles. Le premier volet de ce triptyque intitulé *Persona* a été présenté à Wrocław. Il donne la parole à une Marilyn émouvante dans son rêve d'incarner la Grouchenka des *Frères Karamazov*. Au terme d'interminables tiraillements avec son entourage, elle aboutit à moitié nue sur une table de dissection. Un écran projette cette image que consomment les flammes d'un immense brasier. On dirait le martyr d'une sorcière et d'une sainte. Lupa a aussi présenté *les Présidentes* du brutaliste Werner Schwab, une pièce enténébrée de barbarie, sans autre lueur que les escarbilles d'effigies religieuses dégénérées.

La scénographie des trois spectacles porte la griffe de l'artiste que rebute l'utilisation de matériaux neufs dans la fabrication des décors. Métaphore de l'espace existentiel qu'encombrent les vestiges du passé, son aire de jeu exhibe un environnement de la récupération : murs fissurés, portes à la peinture écaillée, fauteuils usés, tables bancales. Lupa a déjà monté *la Mouette* en y intégrant des passages rejetés par Tchekhov. Freud agissait de même : il faisait raconter deux fois le même rêve pour analyser ensuite les variantes. Le déni cache une vérité qu'on fuit. Somme toute, Lupa est un fin psychologue ! Et un bon pédagogue sans doute, s'il faut en croire les éloges d'anciens étudiants de l'Institut d'Art dramatique de Cracovie où il professe depuis 1983. L'un d'eux affirme que Lupa enseigne le théâtre comme on enseigne la philosophie, dans la perspective d'une quête de la sagesse. Le second – Krzysztof Warlikowski –, en gros plan sur un enregistrement vidéo, confie un message laconique qui en dit long : « Rencontrer Krystian Lupa, c'est comme rencontrer le Dalai-Lama. »

Parmi les lauréats des prix Nouvelles réalités théâtrales, le metteur en scène Árpád Schilling (né en Hongrie en 1974) vient tout juste de dissoudre sa compagnie Krétakör et d'abandonner la pratique théâtrale qui ne lui a pas permis de concrétiser ses préoccupations sociales. Du bilan de sa carrière reste la mémoire d'une vingtaine de productions dont *Baal* de Brecht qui le lance sur la scène internationale, un *Hamlet* audacieux joué par trois acteurs et *W- Le Cirque des travailleurs* d'après *Woyzeck* de Büchner, inclus dans la programmation du FTA 2004². Enfermés dans une cage et réduits à une animalité féroce, les personnages s'y entredéchiraient, bombardés de fragments poétiques et de musique rock. La projection du film *Éloge de l'escapologiste*³ éclaire la nature du virage de Schilling. Tourné à la Maison de la Culture de Bobigny, ce *work in progress* tient à la fois de l'installation, du jeu de pistes, du happening et du psychodrame. Le propos tourne autour de notre lâcheté à imputer aux autres la responsabilité de nos désenchantements.

2. Michel Vais a couvert ce spectacle dans un article intitulé « Théâtre du Monde. Du meilleur au pire », paru dans *Jeu* 113, 2004.4, p. 160-162.

3. Ce mot n'appartient pas encore au lexique français. Sa forme anglaise désigne le virtuose de l'évasion ou le champion de l'esquive.



Árpád Schilling a remporté l'un des prix Nouvelles réalités théâtrales 2009.
© Karol Liver.

Les acteurs y animent une séance de conscientisation sociale invitant le public au dialogue. Et pour ce faire, ils créent des tableaux au moyen de mots, objets, gestes, musique, dans un contexte ludique et avec les instruments du théâtre – en tant qu'individus et non comme personnages. N'empêche qu'en recourant à la magie du « comme si » dont parle Peter Brook dans *l'Espace vide*, ils vivent tout de même une expérience de théâtre, quels qu'en soient les objectifs...

D'origine française, François Tanguy ne se conçoit pas indépendamment du Théâtre du Radeau fondé au Mans en 1977 où il s'occupe de la mise en scène depuis 1982. Trois ans plus tard, la compagnie s'installe dans un garage désaffecté qui deviendra la Fonderie et qu'elle prendra dix ans à restaurer et agrandir. Ce bâtiment polyvalent contient un complexe de lieux pratiques et conviviaux : atelier de construction et salle de répétitions, réfectoire et chambres. En 1997, acquisition de la Tente, un abri ambulant pour les tournées, pourvu d'un plateau ouvert conciliant représentations et autres activités culturelles. Le Radeau a produit ou coproduit près d'une vingtaine de spectacles depuis sa fondation. Le dernier s'intitule *Ricercar*. Selon l'encyclopédie Hachette, le mot *ricercare* (qui dérive du mot italien signifiant « rechercher ») « est une pièce musicale, instrumentale ou vocale, apparue en Italie au XVI^e siècle et qui a pris successivement les formes de l'improvisation, de l'écriture en imitation, voire de la fugue ». Tanguy rajoute dans le programme que, de forme contrapuntique, son *Ricercar* (amputé du e final) « enchaîne des épisodes différents qui peuvent être sans lien thématique ». Et comment ! Son spectacle comprend vingt-trois tableaux soutenus par des textes de divers genres et d'époques différentes, dont ceux de Gadda, Villon, Dante, Pound, Campana, Walser, Fellini, Kafka. Un corpus littéraire de grande qualité, mais qu'il aurait fallu lire d'avance pour en apprécier la beauté. Le choix musical n'est pas moins hétéroclite. Quant au spectacle à la scénographie conçue pour un espace ouvert, ses panneaux,



Ricercar de François Tanguy (Théâtre du Radeau), lauréat de l'un des prix Nouvelles réalités théâtrales 2009. © Rafal Nowak.

châssis, praticables et longues tables – dans leur mouvement perpétuel de construction et déconstruction des lieux dramatiques – semblaient à l'étroit dans l'espace étrié dont ils disposaient. Seules les lueurs évanescentes des loupiotes s'intégraient avec harmonie à l'univers onirique des chassés-croisés entre dames aux jupes froufrouantes et messieurs coiffés de chapeaux melon.

Guy Cassiers (né en Belgique en 1960) a grandi dans un milieu artistique, auprès d'un père acteur et réalisateur. Il entreprend d'abord des études en arts graphiques. Une formation qu'il met à profit le jour où il bifurque vers l'art dramatique, qu'il aborde par le biais du théâtre pour enfants. Un public idéal qui rejette d'emblée toute tricherie, qui aspire à absorber et à intensifier chaque moment. Le théâtre conventionnel l'exaspère néanmoins.



Rouge décanté de Guy Cassiers, lauréat d'un prix Nouvelles réalités théâtrales 2009. Sur la photo : Dominique Roofthoof. © Rafal Nowak.

Il déteste le répertoire dramatique et la scène à l'italienne. Il transcende ces deux « handicaps » en recourant à la technologie pour transformer la dimension spectaculaire et à la littérature afin d'en extirper les fleurons de son imaginaire. Trois thèmes le fascinent : les tourments de la mémoire, l'oppression des pouvoirs et la déconstruction de la personnalité. Son intérêt pour la mémoire le porte vers Proust, dont il écrit et monte quatre volets de *À la recherche du temps perdu* (2002-2004). Dans son exploration des pouvoirs et de leur rapport avec l'art et la politique, il crée une trilogie à partir du *Méphisto* de Mann (2006-2008). Il croit à un théâtre politique mais non politisé, capable de faire réfléchir les gens, faute de pouvoir sauver le monde. Enfin, il fouille les méandres de la personnalité fragmentée à travers *Rouge décanté* (2004, présenté au FTA 2007), adapté du roman autobiographique de Jeroen Brouwers qui raconte son internement, avec sa mère et sa grand-mère, dans le camp japonais de Tjideng, de 1943 à 1945. Dans ce monologue labyrinthique interprété par l'acteur Dominique Roofthoof, l'homme que l'enfant de 5 ans est devenu est confronté à la mort de sa mère qu'il ne voyait plus. Cette situation extrême provoque les confidences des « autres » de son moi éclaté. De l'enfant témoin des sévices subis par sa mère, qui le détourneront d'elle à tout jamais. Du jeune homme incapable d'aimer une femme et inapte à s'engager. De l'artiste insensible à la beauté. De l'homme mûr en douleur, dévoré par les démons du passé. Cassiers fabrique le spectacle sous nos yeux avec la diligence d'un graveur. Dans une scénographie minimaliste dévoilant une chambre obscure baignée de lueurs rouges, un homme ouvre sa conscience et ses blessures. La parole de l'acteur oscille entre l'intimité de la confidence et la retenue de l'aveu, grâce à une technologie sonore évoluée captant le soupir, le murmure, le souffle. En contrepartie, cinq caméras traquent l'homme sous tous ses angles et projettent sur un écran ce que le spectateur ne peut voir de son siège : un sourcillement, un rictus ou son visage s'il tourne le dos à la salle. Cassiers transforme de la sorte, par la technologie, la scène à l'italienne qui le rebute tant.

Rodrigo Garcia (né en Argentine en 1964 et Espagnol d'adoption depuis 1986) est metteur en scène, vidéaste, interprète et auteur d'une vingtaine de pièces de théâtre aux titres insolites, dont *J'ai acheté une pelle en solde pour creuser ma tombe* ou *Et balancez mes cendres sur Mickey*. Des titres dans une version censurée toutefois pour des raisons juridiques : la pelle *en solde* a d'abord été achetée chez IKEA et *Mickey* a remplacé Euro Disney. La plupart de ses œuvres ont été publiées. Elles sont fort intéressantes à lire, autant sur le plan des idées – autopsiant une civilisation capitaliste déshumanisée – que sur celui de l'écriture : crue, syncopée, sarcastique et parsemée d'éclats poétiques. Elles ne reproduisent pas néanmoins le texte exact des spectacles, mais la traduction littéraire de leurs intentions, atmosphères, critiques et questionnements. La représentation de *Et balancez mes cendres sur Mickey* concrétise le désir d'enracinement cité dans le livre en exposant l'impossibilité de



Et balancez mes cendres sur Mickey de Rodrigo García (La Carnicería Teatro), lauréat de l'un des prix Nouvelles réalités théâtrales 2009. © Rafal Nowak.

cette réalisation pour une société jetée sur les sables mouvants du chaos des temps modernes. Des corps enduits tour à tour de boue, de miel et d'une matière laiteuse titubent dans l'espace, glissent, s'effondrent, rampent et se relèvent avant de retomber à nouveau. Allusion peut-être à la dérive de trois instances de notre cheminement civilisationnel. Période de boue des origines animales dont l'humanité ne se débarrassera jamais. Période de miel de la conquête d'une épistémè plus encline à manipuler l'être qu'à façonner son libre arbitre. Période de lait du développement spirituel qui a enfermé l'âme humaine dans le cyborg du progrès technologique. En résumé, l'homme avance à pas de tortue, piétine, régresse ou pervertit savoir et avoir. Un tableau percutant illustre la métamorphose d'une belle en bête : allégorie d'une nation cultivée basculant dans la plus sauvage barbarie. Une femme nue, enduite de miel, se vautre dans un amas de touffes de cheveux. Elle se redresse, habillée de poil, telle une créature préhistorique. J'en ai eu la chair de poule, car la scène m'a rappelé ce que j'ai vu à Auschwitz, en montre derrière une vitrine : un amoncellement de cheveux affectés à la fabrication des tissus dans l'Allemagne nazie. Voilà le genre d'émotion que suscite le théâtre de García, porté par l'énergie du désespoir face à un monde incapable d'évoluer sur le plan humain. Son discours s'appuie sur un « escapologisme », semblable à celui de Schilling, sauf qu'au lieu de favoriser la prise de parole, García pratique dans sa dramaturgie la prise en otages – comme dans la scène où une jeune femme se fait raser la tête – pour obliger son public à réagir. Ce que certains spectateurs font, mais pas toujours dans le sens qu'il voudrait. Si en France on a été outré par la référence aux tondues de 1945, on n'a guère bronché devant l'allusion à l'Holocauste.

Un coryphée des caniveaux

Je termine cette rétrospective des lauréats des prix Europe Nouvelles réalités théâtrales avec Pippo Delbono (né en Italie en 1959). Je me permets aussi de lui allouer un peu plus d'espace, de façon à souligner son récent passage chez nous et offrir aux spectateurs qui ont assisté à son spectacle *Questo Buoi Feroce* (*Cette obscurité féroce*), au Festival TransAmériques⁴, un surcroît d'information sur son parcours. Selon les témoignages des intervenants qui ont énuméré ses mérites, l'homme ne peut être dissocié de l'artiste, tant ils s'inspirent l'un l'autre dans une fructueuse complémentarité. En cela, il s'inscrit dans la lignée d'Artaud, refusant de concevoir un spectacle que sa propre vie n'aurait pas contaminé. Delbono est si apprécié en son pays, qu'à l'inverse de la convention qui consiste à appeler les célébrités par leur nom de famille, tous l'interpellent par son prénom, de remarquer Georges Banu. Ce qui enchante Pippo, puisqu'il a toujours voulu servir un art populaire, point facile pour autant, et porteur d'une culture dont les gens simples ont été privés. Enfant, il était attiré au théâtre par le « Bouh ! » d'effroi qu'il lui envoyait. Et c'est toujours

ce « Bouh ! » plein d'émotions, de sensations, de chocs et de surprises qu'il lui importe de lancer à son tour au public, que ce soit pour panser des blessures, ouvrir des consciences ou sonder les mystères de l'être. Il estime par contre que le langage strictement dramatique a perdu cette faculté d'émouvoir, d'où la nécessité de créer un théâtre « composite » qui récupère – sans rejeter d'emblée toute la dramaturgie – les points forts d'autres arts, en particulier du cinéma, de la danse et de la musique, sans négliger l'apport humain des fragments de vie – de la banalité quotidienne aux aléas insolites du destin.

Au début des années 80, tout en poursuivant des études universitaires en économie, Delbono fréquente une école d'art dramatique de Savona pour échapper à une liaison houleuse avec son compagnon Vittorio, « passionnelle, complètement schizo-phrénique [...] un mélange d'amour et de haine⁵ ». Ce qui était d'abord une diversion devient vite une passion qui le pousse vers une voie qu'il ne quittera plus. Il déserte Savona pour un stage à Pontedera avec Ryszard Cieslak qui lui révèle le caractère sacré du théâtre et, par ricochet, la fonction sacerdotale de l'acteur. Il se rend ensuite à l'Odin Teatret où il se joint au groupe de recherche Farfa, dirigé par Iben Nagel Rasmussen qui l'initie aux techniques du théâtre oriental. Découverte fondamentale des immenses possibles du corps, qu'il ira parfaire en Chine, en Inde et à Bali. Au Farfa commence sa collaboration avec l'acteur argentin Pepe Robledo, encore à ses côtés aujourd'hui, son complice sur les plans de la conception, de la production et du jeu. En 1986, ils fondent la Compagnie Pippo Delbono. Un an plus tard, ils mettent au point leur spectacle *le Temps des assassins*, en tournée depuis sa création.

Cette première pièce s'ancre dans un deuil joué sur deux fronts. Celui que Pippo a vécu après la mort tragique de Vittorio⁶ et celui de Pepe qui a fui le coup d'État en Argentine. Un deuil issu de la perte d'êtres chers, mais doublé du mal existentiel engendré par la tyrannie d'un amour et d'une dictature. Le jeu corporel y prédomine, dans la prostration ou l'exubérance, autant dans la tragédie (des scènes de torture et d'exécution) que dans la comédie (les pitreries des Blues Brothers). Même dichotomie sur le plan sonore : alternent la musique classique et des airs rock, le silence et le cri, des péroraisons et des balbutiements. Le titre de la pièce renvoie aux *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, plus précisément à « Matinée d'ivresse » qui se termine par la phrase « Voici le temps des assassins ». Et lorsqu'on entend Jeanne Moreau chanter « *each man kills the thing he loves* », on ne peut s'empêcher d'évoquer *la Ballade de la géôle*

5. Ainsi qu'il le dit dans *Mon théâtre*, un livre conçu et réalisé par Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004, p. 20.

6. Tué dans un accident de moto au terme d'une relation de huit ans.

4. Je rendrai compte de ce spectacle dans le prochain numéro.



de *Reading* de Oscar Wilde. Rimbaud détruit par la démesure, et Wilde par l'amour fou. Chaque homme peut en effet tuer la chose qu'il aime, à moins qu'elle ne le devance. Alors que le rescapé se concentre sur la recherche d'une marionnette, l'exilé lit une lettre de sa sœur restée au pays. Chacun demeure dans sa bulle, à l'image de notre époque indifférente au malheur d'autrui et confuse dans ses valeurs. On pleure pendant un mois la mort d'une vedette et pendant un jour l'extinction d'une collectivité. Si le duo met en situation une expérience intime, il se garde de révéler la perception qu'il en a. C'est au public d'en saisir la portée et de la projeter sur sa propre histoire.

La danseuse et chorégraphe allemande Pina Bausch assiste à une de leurs représentations à Wuppertal et leur propose un séjour dans son *Tanztheater*. Autre apprentissage essentiel pour Delbono : celui de la grâce du geste et de la légèreté du mouvement, qui tranchent sur la rigidité du *training* oriental. Il apprend en outre à se distancier du travail, à séparer l'acteur du créateur. S'impose alors le besoin de mettre en scène. Une orientation encouragée par Pepe. Au cours de leur stage chez Pina Bausch, ils participent à la création des *Ancêtres* et monteront *le Mur* avec les danseurs de la troupe en 1990. En 1993, Delbono s'attaque au *Henri V* de Shakespeare, la seule pièce de répertoire qu'il ait produite : revue et corrigée, il va sans dire. Il l'a découverte au cinéma dans le film de Kenneth Branagh et a été troublé par l'ambivalence du personnage, mégalomane et humble à la fois. *La Colère* (1995) – un collage de textes de Pasolini, Genet, Rimbaud et Chaplin – se veut une commémoration de l'homme et de l'artiste Pasolini, dont il admire l'œuvre cinématographique qui mêle à loisir gens de scène et gens de rue. *Vagabonds* (1997) rend hommage à Bernardo, un clochard qui a laissé à sa mort une valise pleine de poèmes écrits sur toutes sortes de papiers et d'objets. En fait partie un extrait de *En attendant Godot* de Beckett. Jamais on n'aura vu une telle personification des compères Vladimir et Estragon, incarnés par Delbono et Bobò, microcéphale et sourd-muet. Grâce à l'exceptionnelle présence de ce dernier, le monologue de Pippo acquerrait la valeur d'un réel dialogue. *La Guerre* (1998) cerne le combat des marginaux contre la souffrance, l'injustice et le mépris, armés des paroles de prophètes et de guérilleros. *Exode* (2000) transmet la détresse des divers « extracommunautaires » à l'intérieur d'une parade burlesque où s'agitent les éclopés de corps et d'âme. *Le Silence* (2000) honore la mémoire des victimes du tremblement de terre (1968) à Gibellina en opposant le silence de ceux qui meurent au silence de ceux que la vie musèle. *Gens de plastique* (2002), dédié à Frank Zappa et à Sarah Kane, décrit la dérive du rêve américain. *Récit de juin* (2005) a l'allure d'une autobiographie professionnelle et intime. *Cette obscurité féroce* (2006), inspirée d'un récit de l'écrivain américain Harold Brodkey – frappé du sida – participe de la cérémonie funèbre et du rite de passage, de l'agonie d'un être et de la décrépitude d'une civilisation. *Le Mensonge* (2008) dénonce le double discours des médias à la suite de l'incendie de l'usine Thyssen-Krupp à Turin. Discours

larmoyants de sympathie à l'égard des familles des ouvriers tués et propos hostiles accusant ces derniers d'avoir causé l'accident, ce qui privait leurs proches de toute compensation. Tel qu'on peut le constater à la lumière de ses choix thématiques, une conscience sociale en alerte habite Pippo Delbono. Il a soif de vérité, certes, mais de la vérité que l'artiste a le don de mettre au monde, libérée « du naturalisme et de la réalité des faits⁷ ». Une vérité qu'il présente au public sous ses diverses facettes sans la figer dans un sens définitif. Alors le spectacle rentre dans une dimension rituelle, plus profonde, et c'est comme une fleur qui s'ouvre⁸. »

Invité à commenter le travail de Delbono, Bruno Tackels amorce son propos avec une assertion assez surprenante : « Pippo est un grand classique ! » Il appartient à une tradition qui le porte à reprendre le geste du théâtre à partir de son origine. Il retourne à ce qui constituait l'essence du théâtre avant l'apparition du spectacle : le rite et la cérémonie. Il recourt à un langage qui précède celui du répertoire dramatique. Langage de la musique, de la danse, du chant, du poème. « Tour à tour conteur céleste, Coryphée des caniveaux, Pythie des temps modernes, apaisé par la sagesse orientale, mais veilleur inlassable des injustices du monde, [...] il capte les phrases des poètes pour inventer son propre monde⁹ », qui nous en apprend beaucoup sur le nôtre.

Cette hypothèse d'un retour aux sources justifierait-elle les démarches créatives des autres écrivains de plateau ? Je ne saurais le dire... Je retiens davantage leur point commun de conscience sociale. Ils ont peut-être choisi la forme de communication la plus immédiate, voire la plus efficace, pour transmettre leur malaise, leur colère ou leur déception en ce qui a trait à l'esprit et à la lettre des temps modernes. Ils me font penser aux jongleurs du Moyen Âge. Ces artistes itinérants s'adressaient au peuple dans une langue populaire. Leur répertoire se composait de chansons, de poèmes, de fabliaux et d'épopées qu'ils récitaient ou chantaient en s'accompagnant d'un instrument. Ils trafiquaient volontiers ces compositions des autres par des variations de sens et de style ou par l'intégration de passages de leur cru, au gré des circonstances et du contexte. Ils ne dédaignaient pas non plus la manipulation d'objets et les acrobaties. Il ne reste d'eux que cette dernière habileté. L'avenir nous dira si les écrivains de plateau auront été une mode, une expérimentation ou l'étape d'un processus de mutation du metteur en scène. ■

7. Voir *Mon théâtre*, op. cit. p. 198.

8. *Ibid.*, p. 152.

9. Extrait de la 4^e de couverture de *Pippo Delbono* (Écrivains de plateau 5), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.