

Entretien avec Pippo Delbono

Le théâtre de troupe est-il pour vous un rempart à la logique de rendement culturel, une manière de pratiquer un art qui soit autant celui des relations humaines que de la recherche esthétique ?

Pippo Delbono : Dans l'histoire du théâtre, la grande période du théâtre de troupe, c'était les années 1960 et 1970. Aujourd'hui, cet esprit collectif a pratiquement disparu. C'est vrai que cela peut paraître plus facile pour un metteur en scène de changer d'acteurs à chaque spectacle. Mais, pour moi, choisir de travailler dans la durée avec les mêmes personnes est un défi plus intéressant à relever, qui fait que le théâtre n'est pas seulement une question d'art, mais tout autant une question de relations humaines. Ainsi, au sein de la compagnie, il y a des personnes avec lesquelles je travaille depuis des années. Le travail dans la compagnie s'inscrit dans la durée, ce qui signifie aussi que chacun a son propre parcours, ses propres rythmes. Chacun a son propre temps pour trouver les choses. La compagnie, c'est un lieu qui permet aux personnes de comprendre, d'attendre, d'écouter. Même si notre rôle, c'est de faire des spectacles, l'aspect relationnel au sein de la compagnie a donné beaucoup de sens à l'artistique. Ainsi, quelqu'un comme Bobò, quand il est sur le plateau, sait exactement ce qu'il doit faire ; lorsqu'il est en dehors, il a besoin d'être aidé, pour mettre ses vêtements par exemple. Ce sont les comédiens eux-mêmes qui l'aident. Et aider quelqu'un – que ce soit sur ou hors de la scène – je crois que c'est aussi important que de jouer son rôle d'acteur sur scène. Mais pas seulement dans un sens humain ; je parle d'une chose très concrète, d'une attention, d'une ouverture artistique, quelque chose qu'ensuite on retrouve dans son travail d'acteur.

Comment travaillez-vous avec votre compagnie, cette fratrie de comédiens souvent venus des marges d'une société normalisée, tels Nelson, Gianluca, ou Bobò, devenus les acteurs symboles d'un théâtre de la vérité ?

Aux acteurs de la compagnie je cherche à transmettre ce qui a été mon propre parcours d'acteur. Un travail de plusieurs années de recherche, d'après une technique très liée au travail du corps, à la dramatisation du geste, à la recherche en même temps de force et de fragilité, à la précision. Mais la technique ne m'intéresse pas pour créer une virtuosité. La technique doit permettre la prise de conscience de soi-même dans l'espace théâtral sans perdre jamais la fragilité qui appartient à l'être humain. Je crois que la technique ne doit jamais nous emmener jusqu'à perdre notre personnalité, nos caractéristiques individuelles, notre liberté. L'acteur, comme dans le théâtre oriental, est un guerrier, enfermé et libre en même temps. On connaît son corps et sa voix comme un musicien connaît son instrument, ou un peintre connaît la composition des couleurs. Alors les personnes comme Bobò, Nelson, Gianluca, qui retrouvent et acceptent dans le travail avec moi une manière de donner une forme à leurs gestes, à leur présence, ont trouvé aussi une manière d'exprimer leur singularité, leur beauté. Cela fait sept ans que je travaille avec Bobò, et je ne sais toujours pas d'où viennent, dans son corps, cette force dramaturgique ancienne, cette puissance dans le changement de rythme. Quand il trouve un geste, on a la sensation qu'il le découvre pour la première fois, alors que pour moi, cela nécessite un travail colossal. Si je devais essayer de définir le type de technique que je propose à ma compagnie, je dirais qu'il s'agit d'être sur le plateau pour retrouver une énergie que nous avons perdue. Une énergie vivante comme celle qu'ont les enfants.

Être sur le plateau pour retrouver une énergie perdue, pour retrouver la vie, produire de la vérité, est-ce que cela signifie pour vous que c'est le monde réel qui est devenu fictif ?

Il y a beaucoup de différences entre « être naturel » et « être vrai ». Pour moi, le plateau est comme un lieu de vérité, où tu as des instruments pour retrouver toutes les choses qui t'appartiennent, la douleur, l'amour, la vie, la joie, la tristesse... Tout cela est lié aussi à mon refus de la psychologie du théâtre, et au fait que je considère la danse comme totalement fondamentale. A travers la danse on trouve, comme acteur, une façon d'être vivant et une manière de faire sortir de soi-même différentes émotions. Par ailleurs, j'ai le sentiment que le théâtre est devenu un lieu souvent trop éloigné de la vie. Bien sûr, on peut toujours aller voir des pièces de très grands auteurs, qui traitent de questions universelles, mais en même temps, cela peut rester très éloigné de la vie que nous connaissons. Je crois que c'est important de comprendre que le théâtre est aussi dans les rues, chez les gens. Des gens qui ne sont pas des artistes. Voilà, souvent, ce monde me parle davantage que les auteurs de théâtre ; quelque chose qui est loin du théâtre me parle davantage de théâtre que le théâtre lui-même.

Cependant, vous avez aussi beaucoup travaillé à partir de textes dits de théâtre. Il y a donc quelques auteurs qui vous touchent...

Quand je suis spectateur, j'ai besoin de vivre chaque moment comme essentiel, sans intellectualiser, sans être dans la compréhension. Chaque moment qui passe sur le plateau, j'aime penser qu'il est unique, que c'est un moment dans lequel moi, en tant que spectateur, je peux me regarder comme dans un miroir. Il y a certains auteurs qui sont entrés dans ma vie comme des compagnons, avec qui la rencontre a été totalement vivante. Pasolini, par exemple, mais aussi Beckett, Rimbaud. Beckett est arrivé dans notre histoire à Bobò et à moi, alors qu'il sortait de cinquante ans d'hôpital psychiatrique et que je venais de traverser un moment douloureux. Beckett est devenu notre ami et il a donné encore plus de poésie à notre histoire. Et, en même temps, Bobò et moi, nous avons aussi redonné vie à Beckett.

Pourquoi avoir choisi d'adapter Henri V de Shakespeare, le seul spectacle qui soit inspiré d'une œuvre classique ?

D'une façon totalement fortuite, dans un moment très douloureux de ma vie, je me suis retrouvé un soir dans une petite salle de cinéma, dans un petit village de la province italienne, plein de brouillard, de froid, et j'ai vu *Henry V* de Kenneth Branagh. Je crois qu'il y avait deux ou trois personnes dans la salle. Ce qui m'a marqué particulièrement, ce sont quelques monologues de ce roi qui mène un combat impossible. Moi aussi à ce moment-là, je menais un combat qui, aux dires de tous, était impossible, une lutte contre quelque chose d'invincible. Alors j'ai acheté le livre dans une édition de poche et je l'ai lu et relu plusieurs fois. Je ne pouvais pas raconter l'histoire d'*Henri V*, on était obligé d'avoir des rois, des reines, des courtisans, des soldats, et on était trois comédiens seulement, sans aucune production... Ce qui m'a frappé dans le texte, c'était sa spiritualité, la conscience de l'homme dans l'existence de la foi qui est en chacun d'entre nous. Nous tous, rois et serviteurs. La possibilité d'utiliser cette force pour changer notre destin. Cela me rappelait la pensée bouddhiste, qui dit que le Bouddha, la lumière, les paroles sacrées existent à l'intérieur de tous les hommes ; et que c'est grâce à cela qu'un homme retrouve en soi, par la suite, de la sagesse, du courage, de la conscience ; mais aussi de la fragilité, de la poésie... une pensée communiste et spirituelle en même temps, trouvée dans Shakespeare, une pensée qui me donnait beaucoup de force, qui me donnait de l'espoir...

Et comment tout cela est devenu après un poème dramatique ?

J'ai compris par exemple que les ressorts dramatiques de l'histoire ne m'appartiennent pas, que ce n'est pas mon rôle de travailler sur l'intrigue. Pour moi, il ne s'agissait pas de mettre en scène le drame de Henri V, mais de trouver dans cette pièce-là quelque chose qui devait parler de cet homme-là, mais aussi des autres hommes, de beaucoup d'autres hommes... et comme je suis davantage capable de travailler sur la poésie que sur l'intrigue, j'ai commencé à transformer cette œuvre en poème. Les paroles sont vraiment celles de Shakespeare, mais j'ai transformé l'intrigue narrative de manière à ce qu'elle ressemble à un poème. Et c'est aussi devenu un peu un opéra rock. Nous l'avons joué en Italie plusieurs fois dans des lieux où les gens ne connaissent strictement rien à Shakespeare et au théâtre, des centres sociaux notamment. Et les réactions du public ont été fortes, les gens ont dit « ah, c'est ça Shakespeare ? En fait, c'est vraiment pas mal ». Je pense que Shakespeare aurait été content de voir son spectacle joué dans ces endroits.

Membre à part entière du spectacle, et non simples figurants, des habitants de Cavillon ont été invités à travailler les mouvements d'ensemble de cette poésie dramatique. Pourquoi ce travail avec des habitants du lieu de la représentation ?

Cela a été le premier pas vers la rencontre avec des gens différents. On proposait un stage de six, sept jours. Tout le monde pouvait participer et, avec ces gens-là, on créait un groupe qui, dans le spectacle devenait une armée, un peuple... Ces personnes-là transforment l'espace vide en lieux de bataille, en lieux de lutte, de victoire, de perte. D'ailleurs Shakespeare dans *Henri V* dit au public : « Imaginez que ce plateau en bois devienne les champs de France, imaginez de voir... », etc. Et pour les personnes qui participent au stage, c'est l'occasion de faire un chemin dans le travail de l'acteur. À travers l'apprentissage de petites actions simples, ils peuvent travailler sur la présence de l'acteur, sur sa présence physique. Savoir être là, sans penser. Être toujours dans l'action, même dans l'immobilité. C'est le début d'un parcours très long. Parce qu'ils doivent parvenir à faire soudain un spectacle, ils sont obligés d'aller très vite. Mais c'est seulement un commencement. D'ailleurs un chinois disait : « Un voyage de mille pas commence par un seul pas ». *Henri V* est aussi important pour moi parce que nous sommes sur le plateau avec des gens

communs, « non acteurs », qui deviennent quand même spéciaux, attentifs, vivants. À Cavallon, on a déjà commencé à rencontrer un groupe de personnes. Je crois qu'il est beau de faire du théâtre non seulement pour les personnes d'un lieu, mais aussi avec les personnes d'un lieu.

S'il est facile de comprendre l'intérêt d'une telle « pédagogie », on imagine cependant que les habitants qui ont répondu à l'appel pour venir jouer dans cette pièce pouvaient se faire une idée différente du théâtre. Comment se passent les rencontres, qui peuvent aussi s'apparenter à des chocs culturels ?

Les rencontres sont vraiment fantastiques. En Italie, lorsque nous organisons un stage, les gens écrivent, envoient leur CV... et c'est très difficile de choisir ainsi les personnes qui veulent travailler avec nous. En fait, ce qui importe, c'est d'avoir envie ou non de participer à l'expérience proposée. Et participer, cela veut dire être sur le plateau mais aussi derrière le plateau, aider les autres à changer de costumes par exemple. Si quelqu'un me dit : « Moi, je veux seulement faire l'acteur », même si c'est Depardieu, moi je lui dit non merci. Il y a alors comme un sorte de sélection naturelle. Et avec les personnes qui restent, qui veulent réellement participer à une expérience et non pas faire l'acteur, c'est très beau. Je défends totalement cette façon-là d'être artiste.

Vous allez créer Urlo dans la carrière Boulbon. Comment abordez-vous ce nouveau spectacle dans lequel vous mêlez les gens et les genres, notamment en invitant le comédien traditionnel Umberto Orsini et la chanteuse populaire Giovanna Marini à jouer avec votre compagnie ?

J'ai toujours eu une appréhension à parler des nouveaux spectacles. Je crois que la création est un processus plus profond que la compréhension, c'est un processus d'ouverture vers un mystère, vers quelque chose d'inconnu, d'irrationnel. Et je crains moi-même de comprendre ou d'expliquer toutes les choses. Je veux les laisser libres de me surprendre. Concernant *Urlo*, il y a quand même déjà des choses évidentes, dont je peux parler. Il y a tout d'abord le silence, imposant, sacré, dur, de la carrière Boulbon. Evidemment il y a la compagnie, puis il y a Giovanna Marini, qui est une chanteuse populaire, Umberto Orsini, qui est un acteur de la tradition italienne, et une fanfare venue de Rome, la Banda del Testaccio, composée d'une communauté de personnes différentes, d'hommes, de femmes, d'enfants. J'aime l'idée de mettre ensemble sur scène Bobò, qui a passé cinquante ans dans un hôpital psychiatrique, Umberto Orsini, qui a passé cinquante ans dans les plus grands théâtres italiens, qui a travaillé notamment avec Luchino Visconti, et Giovanna Marini, qui a fait de la chanson politique... Ce sont des personnes qui ont la même âge, et qui représentent trois façons différentes de parler et de faire du théâtre. C'est clair que Bobò demeure mon favori, par le fait que lui, sans parler, dit tout.

Urlo, c'est aussi la question du pouvoir ?

Le pouvoir est une parole qui a beaucoup de significations différentes, beaucoup de couleurs différentes. Le pouvoir de celui qui l'exerce et de celui qui le subit. Le pouvoir contre le pouvoir, c'est la révolution. Le pouvoir c'est la foi aussi... Le pouvoir est très lié à l'art également. Moi aussi j'exerce du pouvoir en tant que metteur en scène. Il y a de la confusion dans tout cela, mais heureusement, ce sera non seulement raconté avec des mots, mais aussi avec des images, de la danse, de la musique, du rêve.

Quel a été le processus artistique qui vous a mené à Urlo et pourquoi cette question du pouvoir vous semble-t-elle si importante ? Et comment l'aborder ? En faisant « de la politique avec la danse », en confondant la justesse d'un geste avec la justice d'un acte ?

Chaque spectacle est le récit d'un doute, ce sont les mots d'un moment de doute. Tous ces spectacles sont différents. Mais à la fin, je crois qu'ils parlent tous de la même chose, de la même question qu'on se pose sur l'existence. À présent, pour moi, le besoin de me poser la question à propos du pouvoir s'impose. Peut-être parce que je le sens partout. Je ne parle pas seulement de la télévision, ou de Berlusconi. Je ne veux d'ailleurs pas parler de Berlusconi, du moins pas directement. Idem pour la question de la globalisation, ou même des événements tragiques du forum social de Gênes. Ça ne m'intéresse pas de parler directement et frontalement de notre actualité la plus brûlante, je préfère parler de thèmes plus anciens et plus universels. La question du pouvoir est un thème compliqué, qui ne dépend pas de la gauche, de la droite, des choses de la politique, ni même directement de l'argent. C'est quelque chose de vraiment plus profond qui touche les relations humaines, comme les relations amoureuses. Cela commence dès le moment où deux personnes se rencontrent.

Urlo va être joué dans un lieu un peu particulier, la Carrière Boulbon. Qu'avez-vous pensé de ce lieu quand vous l'avez vu la première fois?

C'est un lieu si fort et si mystérieux que, quand je l'ai vu, j'ai dit : «Je ne veux rien ajouter ici, aucun décor, aucun artifice». J'étais fasciné, et en même temps, cela me faisait un peu peur aussi. C'est ce qui se passe avec certaines rencontres que je fais, avec des choses ou des personnes différentes. Au début, on est un peu effarouché, craintif, puis on s'aperçoit qu'il suffit juste d'écouter. Quand j'ai rencontré Nelson, il venait de la rue, il mangeait avec les mains, il avait une odeur très dure, et ça m'a posé quelques problèmes au départ. C'est normal ! Et c'est la même chose quand je rencontre un lieu. C'est vrai qu'il y en a qui sont totalement neutres et dans ce cas, c'est au metteur en scène de créer l'espace. Et puis il y a des lieux comme la carrière Boulbon, qui sont déjà pleins de vie, de contradictions, de couleurs différentes. Ce sont des lieux qui peuvent être doux mais aussi terrifiants. Je pense que je vais aller passer toute une journée là-bas, à la carrière, sans penser à rien et rester là à écouter seulement. Ecouter, ça signifie ouvrir les oreilles mais aussi les yeux, la peau, sans idées préconçues, pour que le lieu puisse donner lui-même des choses. Au départ, je souhaitais laisser l'harmonie du lieu. Mais je suis content que les directeurs du Festival m'aient proposé de travailler avec Philippe Marioge, un scénographe que je ne connaissais pas encore. J'ai trouvé chez lui une vraie ouverture, une sensibilité, et une disposition à l'écoute qui seront fécondes.

Que signifie le mot «urlo»?

Comment le traduire en français ? En italien, le célèbre tableau de Edvard Munch et le poème d'Allen Ginsberg, ont pour titre *Urlo*. En français, c'est «le cri». Mais en italien «urlo», c'est plus fort qu'un cri. Presque un hurlement. En fait, c'est à la fois un cri individuel, intérieur, et un cri de l'humanité, de l'univers. Un peu comme dans *Guernica* de Picasso, où il y a cette image de quelqu'un qui crie, mais qui est aussi le cri d'un peuple. C'est un cri désespéré, mais en même temps le cri de l'espoir. Il y a une force peut-être du théâtre, comme une nécessité de crier. C'est un cri de révolution, je pense. Mais ça peut aussi devenir un cri de joie. J'imagine le spectacle comme un homme qui a un arbre dans son corps, avec les racines dans l'estomac.

Et peut-être aussi il y a d'autres choses encore aujourd'hui que je ne comprends pas...