



HAL
open science

Pippo Delbono, à la recherche d'un théâtre qui danse

Myriam Blœdé, Claudia Palazzolo

► **To cite this version:**

Myriam Blœdé, Claudia Palazzolo. Pippo Delbono, à la recherche d'un théâtre qui danse. *Etudes théâtrales*, 2010, Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain, 2 (49), pp.123. 10.3917/etth.049.0123 . halshs-02559155

HAL Id: halshs-02559155

<https://shs.hal.science/halshs-02559155>

Submitted on 12 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pippo Delbono, à la recherche d'un théâtre qui danse

Myriam Bloedé, Claudia Palazzolo

DANS **ÉTUDES THÉÂTRALES** 2010/3 (N° 49), PAGES 123 À 128

ÉDITIONS **L'HARMATTAN**

ISSN 0778-8738

ISBN 9782930416328

DOI 10.3917/etth.049.0123

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-123.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Myriam Blœdé, Claudia Palazzolo

Pippo Delbono, à la recherche d'un théâtre qui danse

« – [...] à mon avis, avec ces deux mecs, il y a quelque chose qui ne va pas, tu vois ? Parce que si tu veux raconter quelque chose au théâtre, il faut prendre un vrai texte de théâtre, et là c'est du théâtre, tu comprends ? Sinon, c'est quoi ? De la danse ? Je ne sais pas...
– Non, de la danse, non.
– Ils ne sont pas danseurs.
– De la danse-théâtre peut-être ?
– Je ne sais pas, je ne sais pas. »
(Pippo Delbono, *Le Temps des assassins*)

DÈS *IL TEMPO DEGLI ASSASSINI*¹ (*Le Temps des assassins*, 1987), sa première pièce, l'acteur metteur en scène italien Pippo Delbono affirme sa liberté par rapport aux genres du spectacle vivant – genres dont le découpage, pour évident qu'il paraisse, reste une construction culturelle, étroitement liée aux conditions de son émergence et relative du même coup à des aires culturelles données. Pour sa part, Pippo Delbono a fait du corps, des corporités singulières, le noyau de sa dramaturgie. La danse demeure à plus d'un titre une référence majeure dans son théâtre où elle apparaît parfois comme un modèle.

Myriam Blœdé
Ingénieur à l'Institut d'Esthétique des Arts et Technologies (IDEAT), Unité mixte de recherche CNRS et de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Myriam Blœdé consacre l'essentiel de ses travaux à la création en danse contemporaine. Conseillère artistique de la manifestation Vidéodanse au Centre Pompidou (Paris) et collaboratrice régulière de la revue *Cassandre/Horschamp*, elle est notamment l'auteur de *Les Tombeaux de Josef Nadj*, L'Œil d'Or, 2006 ; et, avec Claudia Palazzolo, de *Pippo Delbono. Mon théâtre*, Actes Sud, 2004. Elle a contribué au vol. I de *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, par une réflexion sur « Josef Nadj, dans la langue de *Woyzeck* » (*Études théâtrales* n. 47-48, 2010).

Claudia Palazzolo
Maître de conférences en Arts du spectacle à l'Université Lumière Lyon 2, Claudia Palazzolo s'intéresse plus particulièrement aux relations entre la création chorégraphique et sa réception. Dernières publications : codirection, avec Emmanuelle André et Emmanuel Siety, de *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, L'Harmattan, 2009 ; « Danses du réel », dans le catalogue-programme *Vidéodanse 21 octobre-23 novembre 2009*, Centre Pompidou, 2009 ; contributions à la nouvelle édition du *Dictionnaire de la danse*, dir. Philippe Le Moal, Larousse, 2008 ; « Corps à corps avec l'histoire. *Histoire(s)*, Olga de Soto, 2004 », in « Danses », *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, 2005 ; avec Myriam Blœdé, *Pippo Delbono. Mon théâtre*, Actes Sud, 2004.

Étrangères au « théâtre de texte » à l'égard duquel il a toujours manifesté sa distance, les artistes qui ont marqué son parcours, celles qu'il définit comme ses maîtres, effective ou d'adoption, ont toutes deux développé, selon des voies distinctes, une poétique de l'acteur-danseur. Iben Nigél Rasmussen tout d'abord, avec qui Pippo Delbono a accompli l'essentiel de sa formation, lui a transmis une conception de l'acteur dont le travail sur la présence passe par une danse de l'énergie². Après de Pina Bausch ensuite, qu'il a rejointe à Wuppertal, il a trouvé « son rêve, la passion, la vie »³, une forme d'absolu du Théâtre, qui donne le primat au flux des affects. En expérimentant différents régimes énergétiques, de l'hypertoncité à la maîtrise du relâché, il a acquis avec elles une connaissance aiguë des ressources dramatiques et poétiques du corps, qui excède largement le cadre de la *mimèsis*. Et, au-delà de ce savoir, il a fait de la danse un moyen de résistance aux conventions du théâtre, la possibilité d'ébranler le modèle dominant par l'invention d'un langage alternatif.

La danse comme modèle de mise en scène

Accoudé à une table, juché sur une caisse ou assis sur un canapé, un homme fume une cigarette (*Il silenzio, Guerra, Gente di plastica*). Un homme lève la main et l'immobilise à hauteur de son visage, puis, à plusieurs reprises, il enroule et déroule lentement les doigts en un geste de salut (*Il tempo degli assassini*). Une femme assise de profil sur la scène ou un homme debout dans la salle, déambulant entre les rangées (*Gente di plastica*), servent du thé. En un mouvement parfaitement synchrone, une vingtaine d'hommes et de femmes, installés à une longue table, font tourner leur cuiller dans une assiette à soupe inexistante, puis la portent délicatement à leur bouche (*Il silenzio*). Avec une intense concentration, un petit homme à la démarche chaloupée progresse lentement du lointain vers l'avant-scène en portant dans ses bras une énorme gerbe de fleurs (*Guerra*).

Le geste est l'élément premier, l'unité de base de l'écriture scénique de Pippo Delbono. Qu'il soit quotidien, trivial ou raffiné, qu'il relève d'un stéréotype ou qu'il soit investi par une mémoire personnelle, il s'inscrit systématiquement dans une partition du mouvement. Souvent accompagné par la musique, toujours identifiable, il s'expose, s'étire, s'élançe, se suspend, échappe à l'économie du quotidien, se détache du mimétique pour accéder au poétique et atteint ainsi à l'idée de la danse telle que l'a définie Paul Valéry, comme « forme du Temps » libérée de toute finalité⁴.

Dans une scène clé de *Barboni* (1997), spectacle fondateur de la Compagnie Pippo Delbono où, pour la première fois, s'affirme le caractère essentiel de la rencontre avec l'autre et de son geste singulier⁵, Pippo Delbono et Vincenzo Cannavacciuolo, dit Bobò, dansent presque sur place en se tenant par la main : ils avancent et reculent à petits pas, lèvent la jambe droite, la croisent devant la gauche et réciproquement, en synchronie, puis vont s'asseoir, côte à côte et face au public, sur un praticable placé au centre de la scène. Ils se mettent alors à « dialoguer » sans

mots, transposant en un jeu de mimiques et figures gestuelles quelques fragments de citations très libres d'*En attendant Godot*⁶. Ainsi « énoncée », cette saynète fait écho au déroulement de leur propre rencontre⁷.

Sur un registre différent, dans une séquence de *Urlo* (2004) où l'espace est totalement éclaté, surgissent les spectres d'un imaginaire enfantin issu du monde des fables : un couple royal ouvre un bal, un agent de police poursuit un fuyard, trois marionnettes s'agitent derrière un castelet, passent un acrobate, un petit homme coiffé comme Pinocchio d'un chapeau pointu, un homme-ours enchaîné à son montreur, une bonne sœur qui frappe le sol avec un balai... Tous répètent sempiternellement le même geste et le même déplacement, à la manière des automates d'un ballet mécanique, animé par une instance supérieure.

De façon générale, dans le théâtre de Pippo Delbono, gestes, actions, tableaux se composent par enchaînements non linéaires, selon des trajectoires dans l'espace, des modulations d'énergie, des variations de rythme, d'intensité, de présence. Et cela vaut aussi pour certaines actions qui, dans l'économie traditionnelle du théâtre, relèveraient plutôt de la régie de plateau : dérouler ou enrrouler un tapis, monter une table, apporter ou emporter des accessoires, etc., en se conformant au rythme de la musique. *Il silenzio*, par exemple, s'ouvre sur cette séquence manifestement chorégraphiée : dans une pénombre relative, Simone Goggiano et Gianni Parenti, vêtus de noir et munis de raclettes à long manche, sillonnent l'aire de jeu pour lisser le sable qui la recouvre, tandis qu'à cour et au lointain, Mario Intruglio édifie un monticule dans lequel Pippo Delbono viendra un peu plus tard planter trois grossières croix de bois.

L'importance accordée, dans le processus de création, à une véritable écriture du mouvement est sensible à l'échelle de chaque scène ou séquence, mais la danse traverse aussi la structure globale du spectacle, et cela à plusieurs niveaux : dans la manière dont les acteurs construisent et habitent l'espace, le façonnent en le dotant de puissantes qualités plastiques ; dans la densité variable des tableaux, l'alternance entre des sections où le mouvement est dilué, disséminé sur l'ensemble de la scène, ou concentré, focalisé dans des zones précises ; dans la temporalité de la pièce ensuite, par la composition rythmique – à laquelle contribue la musique, omniprésente⁸ – et les diverses modalités du *montage* entre les tableaux – par concaténation, apposition et simultanéité, fondu enchaîné...

La danse comme motif dans la représentation

La danse est par ailleurs, en tant que pratique sociale, l'objet de « citations » multiples et récurrentes. Soutenues par des standards musicaux – variétés, disco, twist ou rock'n roll, exotisme convenu d'un folklore latino-américain... –, des « petites danses » colorées, ludiques et « vacancières » reposent sur une série de clichés gestuels – petits pas, déhanchements, synchronie et syncope – qui les rendent familières et contribuent à leur

pouvoir de séduction. Renvoyant le plus souvent à un vécu, une mémoire musicale et kinesthésique, elles instaurent une complicité trouble avec le spectateur. Attachées pour la plupart à l'industrie du divertissement, elles sont les facteurs d'une normalisation du corps et des gestes, promue comme gage de spontanéité et d'émancipation. Cependant, interprétées par des acteurs ayant des morphologies différenciées, elles révèlent leur caractère normatif, la charge d'idéologie qui se dissimule derrière leur légèreté apparente. Le plus souvent, cette ambivalence est soulignée par le fait qu'elles sont juxtaposées ou finissent par basculer dans des actions scéniques violentes.

Dans une scène de *La Rabbia*, Gustavo Giacosa incarne l'une des icônes de la télévision italienne des années 1970, Raffaella Carrà. Vêtu d'une robe ajustée en lamé et interprétant en playback l'un des succès de la vedette, il en reprend les postures suggestives, les ondulations rythmiques et déchaînées. Légèrement en retrait et simultanément, Piero Corso, torse nu, les mains liées derrière le dos, un bandeau sur les yeux, avance en trébuchant sous la contrainte – une évocation des *desaparecidos* argentins, victimes de la dictature de Videla.

Dans *Urlo*, un « chœur » de baigneurs en tenue de plage envahit la scène. Placés côte à côte sur des lignes parallèles, ils se livrent à l'unisson et avec un entrain communicatif à une sorte de madison « enrichi » de quelques petits gestes de plongeon ou de brasse – le tout, forcément, sur le tube d'un été des années 1960. Au bout de quelques minutes, insidieusement d'abord, puis de plus en plus visiblement, la belle harmonie se lézarde, le groupe se disloque en hurlant et l'allégresse bascule dans un climat de terreur.

Les danses de société (tout comme les musiques) ne se limitent toutefois pas à ce répertoire commercial. Certaines ressortissent davantage aux registres populaire, folklorique, religieux ou traditionnel. Et, au-delà de sa transposition en cliché, la « légèreté » présumée de la danse, c'est aussi sa capacité de donner lieu au partage et à l'empathie. Ainsi, dans l'une des scènes marquantes d'*Il silenzio* qui, au travers de l'évocation du tremblement de terre de Gibellina (Sicile) en 1968, traite de l'éclatement d'une communauté, du déracinement, de la perte d'ancrage socioculturel, des couples se forment, l'un à la suite de l'autre, sur un rythme de marche lente, et entament une ronde dont le tempo s'accélère en crescendo.

Avec les images de bals, rondes et farandoles, les défilés, marches et processions au travers desquels la communauté peut se souder dans des instants de liesse ou de ferveur, la danse se voit restituer ses fonctions anthropologiques profondes, religieuses, sociales ou thérapeutiques. Par exemple, dans *Urlo*, Lucia Della Ferrara exécute un solo dont les thèmes kinesthésiques et certaines figures (courses circulaires, chutes sur le dos et déplacements au sol, soubresauts, ruptures directionnelles, importante dépense énergétique) peuvent rappeler ceux de la danse du tarentisme⁹ parmi d'autres danses de transe ou de guérison, et font surgir les images archétypales d'un féminin pulsionnel. La solennité de la musique sur laquelle se déroule cette scène – il s'agit de la « Marche pour la cérémonie

des Turcs » (*Le Bourgeois gentilhomme*) de Lully – souligne encore, par contraste, le caractère transgressif et pulsionnel de la danse.

Une certaine idée de la danse

« Je ne pourrais croire qu'à un Dieu qui saurait danser. »
(Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*)

Dans tous les spectacles, la présence démiurgique de Pippo Delbono se déploie dans de longues séquences en solo¹⁰, colorées d'affects différents, mais dont certains schémas se rejoignent : dialogue singulier avec la gravité, quête d'élévation, qualité d'abandon à l'espace. Le geste soutient les pulsions motrices, accompagnant une course, un saut, un tour ; ou alors isolé, moindre, périphérique, il charge la danse de connotations expressives et parfois parodiques. Mais la danse est également présente dans ses textes comme expression de plénitude, mode d'appréhension du monde :

« Tu dois danser dans la guerre // Danser dans la guerre. » (*Barboni*)

« J'ai essayé de prendre toutes les formes possibles [...], j'ai essayé d'être un chien, un chat, un cheval, un tigre, une table, un caillou, [...] je voulais remonter le temps [...], revenir à l'air libre, mais mon corps, mon corps opposait une résistance, [...] il se moquait de moi, il ne soupçonnait pas le danger, ma danse, il fallait la voir ma danse, je dansais les gars, je dansais, je dansais, je dansais, je dansais. » (*La Rabbia*)

« Et il y a une petite poésie d'un anthropologue américain, Castaneda, [...] qui dit plus ou moins ceci : À ta mort, tu danseras sur une colline à la fin du jour. Et pendant ton ultime danse, tu raconteras les batailles que tu as gagnées et celles que tu as perdues. Le vent sera doux et calme, et la colline tremblera. Et aussi longtemps que tu danseras et danseras et danseras, la mort ici assise t'attendra. » (*Récits de juin*)

Beaucoup plus qu'un outil formel, la danse est pour Pippo Delbono un mode de connaissance, une manière d'être où, au-delà des clivages, le sujet se reconstitue comme un tout. Plus encore, elle incarne une vitalité et une mobilité des énergies, une liberté de posture et de pensée.

Abordant la danse en étranger, il en a fait le modèle d'un théâtre accessible à tous, un théâtre fondé sur une communication directe avec le public, qui passe par les registres affectif, sensoriel et kinesthésique, et favorise le rapprochement par le biais du sensible. La danse devient ainsi le moyen d'affronter la réalité « avec les armes de la poésie ».

(1) *Il tempo degli assassini*, création au Festival de Santarcangelo (Italie) en 1987.

(2) Membre de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba, Iben Nigél Rasmussen y a formé le groupe Farfa

dont Pippo Delbono a fait partie entre 1983 et 1985. Rappelons que Barba pose l'indistinction entre théâtre et danse au principe de ses recherches sur l'art de l'acteur : « Je parle indifféremment d'acteur ou de danseur, de même que je passe avec une certaine indifférence de l'Orient à l'Occident et vice-versa. Le principe de vie que nous recherchons ne tient aucun compte des distinctions entre [...] théâtre, mime ou danse » (Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milan, Ubulibri, 2005, p. 10 ; pour la trad. française, cf. E. Barba et N. Savarese, *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, 2^e éd., Montpellier, L'Entre-temps, 2008, coll. « Les voies de l'acteur »).

(3) Cf. Pippo Delbono « Lei era il mio sogno, la passione, la vita, tutto », *Il Manifesto*, 1^{er} juillet 2009, p. 13.

(4) Paul Valéry, « Philosophie de la danse » (1936), in *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Paris, Gallimard, 1957, coll. « nrf », p. 1390-1403.

(5) À partir de 1997-1998, la Compagnie Pippo Delbono intègre progressivement un certain nombre d'acteurs, à l'origine non professionnels, qu'elle a rencontrés dans divers contextes ou situations d'exclusion : Gianluca Ballarè, un jeune trisomique, Bobò, un sexagénaire micro-céphale et sourd-muet, Fadel Abeid et Eda Cekani, deux réfugiés, l'un sarahoui, l'autre albanaise, Armando Cozutto, clochard

paraplégique...

(6) Le texte est dit au micro, à vue, simultanément à l'action, par Pepe Robledo.

(7) Pour des précisions sur la rencontre entre Bobò et Pippo Delbono, cf. Myriam Blédé et Claudia Palazzolo, *Pippo Delbono, Mon théâtre*, Arles, Actes Sud, 2004, coll. « Le temps du théâtre », p. 113-133, ou Pippo Delbono, *Récits de juin*, trad. de l'italien par Myriam Blédé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2008, p. 122-127.

(8) Chez Pippo Delbono, la musique et les sons additionnels font l'objet d'une écriture rigoureuse et contribuent à la mise en scène. Des musiciens sont parfois présents sur scène et interviennent dans l'action. Mais, même quand le spectacle comporte des compositions originales, celles-ci sont associées à un montage musical enregistré dont les éléments, hétérogènes le plus souvent, sont empruntés à divers répertoires, savants ou populaires, tout en ressortissant à un patrimoine commun.

(9) Observé jusque dans les années 1950 dans la région de Tarente (Pouilles, Italie), le tarentisme est un phénomène rituel qui atteint son acmé dans une danse censée conjurer les effets de la morsure de la tarentule. Cf. Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milan, Il Saggiatore, 1961, coll. « La cultura » (*La Terre du remords*, trad. de l'italien par Claude Poncet, Paris, Gallimard, 1966).

(10) Celui de *Questo buio feroce* (2006) est particulièrement remarquable.