

## **Pippo Delbono et le courage de la vérité**

Baptiste Pizzinat

---

Numéro 143 (2), 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66847ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Pizzinat, B. (2012). Pippo Delbono et le courage de la vérité. *Jeu*, (143), 154–158.

BAPTISTE PIZZINAT

# PIPPO DELBONO ET LE COURAGE DE LA VÉRITÉ

Lire le théâtre avec la vie, c'était pour moi  
la seule manière d'en faire, du théâtre.

**Pippo Delbono**

C'est à la notion singulière de *parrêsia* que Michel Foucault consacre les derniers cours qu'il prononce au Collège de France en 1983 et 1984. Foucault s'intéresse alors à ce qu'il nomme les différentes modalités du dire-vrai, c'est-à-dire les différentes façons dont les hommes disent la vérité sur eux-mêmes et vivent la vérité qu'ils disent :

La *parrêsia* est donc, en deux mots, le courage de la vérité chez celui qui parle et prend le risque de dire, en dépit de tout, toute la vérité qu'il pense, mais c'est aussi le courage de l'interlocuteur qui accepte de recevoir comme vraie la vérité blessante qu'il entend. [...] La *parrêsia*, ce n'est pas un métier, c'est quelque chose de plus difficile à cerner. C'est une attitude, une manière d'être qui s'apparente à la vertu, une manière de faire. Ce sont des procédés, des moyens réunis en vue d'une fin et par là, bien sûr, cela touche à la technique, mais c'est aussi un rôle, rôle utile, précieux, indispensable pour la cité et les individus<sup>1</sup>.

S'il s'attache à cerner dans un premier temps les différentes déclinaisons que la notion de *parrêsia* a pu revêtir en Grèce antique, c'est surtout dans l'art de l'époque contemporaine que Michel Foucault repère l'endroit d'une continuité possible de cette notion, entendue notamment comme « manifestation de rupture scandaleuse par où la vérité se fait jour et prend corps » : « C'est l'idée que l'art lui-même doit établir au réel un rapport qui n'est plus de l'ordre de l'ornementation, de l'ordre de l'imitation, mais qui est de l'ordre de la mise à nu, du démasquage, du décapage, de l'excavation, de la réduction violente à l'élémentaire de l'existence<sup>2</sup>. » Autrement dit, c'est l'idée de l'art comme forme de la vraie vie...

On peut penser ici à un certain nombre d'auteurs et d'artistes participant de ce « décapage » dont parle Michel Foucault, de cette tentative de « mise à nu » caractéristique de l'époque contemporaine. On songe bien sûr à Nietzsche, et à Antonin Artaud et à son théâtre de la cruauté, dont l'ambition n'est-elle pas, en effet, de mettre un peu d'eau de Javel dans la pensée occidentale ? De même, plus proche de nous, Brigitte Gauthier évoquera à plusieurs reprises dans une récente étude le regard « décapant » et « incisif » de Pina Bausch, traquant sans relâche ces innombrables petits éclats de vérité que les corps laissent transparaître malgré eux comme une sorte de langage parallèle que masque la trivialité des

1. Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, Paris, Hautes Études/Gallimard/Seuil, 2009, p. 14-15.

2. *Ibid.*, p. 173.

échanges quotidiens ; vérités multiples qu'on ne voit peut-être pas spontanément, mais qu'il est possible d'observer et de rendre visibles une fois les corps débarrassés de la commodité des innombrables conventions culturelles et sociales. Aussi Brigitte Gauthier parle-t-elle du Tanztheater de Wuppertal comme du théâtre dansé de la cruauté<sup>3</sup>. Et que dire encore, par exemple, d'une œuvre comme celle de Frida Kahlo où le rapport mise à nu/corps/vérité apparaît d'une façon pour le moins extrême ? Ou bien d'une œuvre comme celle de la photographe Nan Goldin, qu'on peut lire en effet comme « une forme de mise à nu tant physique que psychologique » de ceux et celles qu'elle concerne, à commencer par Nan Goldin elle-même<sup>4</sup> ?

Pour l'acteur et le metteur en scène italien Pippo Delbono<sup>5</sup>, cela ne fait aucun doute : le théâtre est avant tout ce lieu de vie où nous pouvons retrouver le courage de nous regarder. Il est cette scène singulière d'interpellation de la vie des hommes à leur propre vérité. Pour autant, le rapport du théâtre à la vie, et, qui plus est, à la « vraie vie », à la « vie comme théâtre de la vérité », n'a rien d'une évidence. Nombre d'auteurs ont ainsi pu souligner, en dépit des suggestions pour le moins corrosives d'Antonin Artaud, que le théâtre n'est pas et ne saurait être égal à la vie. Bernard-Marie Koltès affirmait par exemple : « J'ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c'est le contraire de la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie<sup>6</sup>. » Toutefois, ce que laisse entendre Koltès est au fond que la vie n'existe pas plus au théâtre qu'ailleurs, que ce qu'on nomme aujourd'hui la « vie » n'est bien souvent qu'une coquille vide. Ainsi, ce que semble chercher Koltès, et que cherche précisément Pippo Delbono, c'est bien la vie dans le théâtre. Delbono dira : « Dans notre monde actuel où tout n'est que fiction, la politique, la société, la mode, la télévision... *Nous cherchons désormais la vie dans le théâtre*<sup>7</sup>. » En ce sens, le théâtre n'est pas un reflet de la société ou de l'Histoire, mais bien plutôt un lieu de contre-vérité permettant que nous recommencions, précisément, là où il n'y a plus ou pas encore de vérité. C'est également pour cela que Pippo Delbono dit qu'« il est difficile de faire une distinction précise entre la vie et le théâtre<sup>8</sup> ». Car, entre les deux, il y a cet enjeu de lutte qu'est la vérité et qui concerne l'art tout aussi bien que la vie ; enjeu auquel la scène de théâtre offre l'occasion d'un rendu



Pippo Delbono dans *La Menzogna (le Mensonge)*, présentée au Festival d'Avignon 2009. © Baptiste Pizzinat.

visible, d'une mise en forme, comme, aussi, d'un devenir constitutif de l'« expérience esthétique » elle-même, telle qu'il est possible de l'appréhender dans les termes de la *parrêsia* grecque. Et c'est bien ce que laisse entendre, de son côté, Michel Foucault : la vie comme « théâtre de la vérité », comme possibilité d'une sorte de « dramaturgie de l'existence », qui vaudrait tout aussi bien pour l'homme de théâtre que pour le philosophe ou pour l'homme politique ; qui vaudrait tout simplement pour l'homme en général dans la mesure où il participe, bon gré mal gré, d'un monde commun et des différentes formes et directions que ce monde peut prendre.

Lorsque Pippo Delbono parle de l'acteur comme d'un créateur, comme de quelqu'un devant s'efforcer de « devenir un metteur en scène de lui-même<sup>9</sup> », devant « accomplir un parcours individuel indépendant de la création des spectacles », cela ne concerne pas seulement son métier, mais le fait que l'acteur est aussi et avant tout un être humain responsable d'une vie qui est la sienne. Autrement dit, comme le suggérait déjà Peter Brook : « C'est toute son existence qui doit tendre à son développement artistique<sup>10</sup>. » Car la vraie famille de l'acteur, comme celle des cyniques de la Grèce antique étudiée par Michel Foucault, n'est autre que l'humanité elle-même. « Ce qui compte avant tout, dira Pippo Delbono, c'est l'humanité : ce sont des êtres humains que je veux voir sur scène<sup>11</sup>. » C'est également de ce point de vue qu'il conviendrait peut-être de considérer la fameuse catharsis

3. Brigitte Gauthier, *le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009, p. 10.

4. Voir à ce propos la récente étude de Mylène Joly, *le Rapport à soi, la relation à l'autre. Les Pratiques artistiques de Nan Goldin et de Pina Bausch : entre identité et devenir*, mémoire de maîtrise, Faculté des Arts, Université du Québec à Montréal, août 2011, p. 21.

5. Son spectacle *Questo buio feroce (Cette obscurité féroce)* a été présenté au FTA 2009. Voir le compte rendu de Brigitte Purkhardt, « Entre la danse des ténèbres et l'hymne à la lumière », dans *Jeu* 133, 2009.4, p. 125-127. NDLR.

6. Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest », dans *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 134.

7. Pippo Delbono, *le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 80. Je souligne.

8. *Ibid.*, p. 65.

9. Pippo Delbono, *Mon théâtre*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 139.

10. Peter Brook, *l'Espace vide*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003, p. 48.

11. Pippo Delbono, *Mon théâtre, op. cit.*, p. 100.

qui, suggère encore Brook<sup>12</sup>, ne peut être simplement une purge émotionnelle, mais doit en effet concerner l'homme tout entier dans sa propre transformation. Ce n'est ainsi que du point de vue de l'humanité prise dans sa globalité que l'adresse du théâtre a quelque chance de lier les hommes les uns aux autres et de leur faire découvrir que c'est aussi par leurs différences irréductibles – mais non insurmontables, comme on l'entend parfois – qu'ils peuvent se rejoindre. Brook qualifiait précisément de nécessaire ce théâtre « où entre acteurs et public n'existerait qu'une différence de situation et non pas une différence fondamentale<sup>13</sup> ».

C'est pourquoi Pippo Delbono accorde d'emblée au corps de l'acteur une importance fondamentale, car le corps peut être cette sorte de langage parallèle capable de rassembler tous ceux et celles que la langue officielle tient normalement à l'écart. Le corps est ce langage qui concerne tout le monde. « Il y a un grand communisme dans le théâtre du corps, une grande égalité<sup>14</sup> », affirme-t-il. Et c'est aussi pourquoi une place importante est accordée – notamment dans les derniers spectacles – à la nudité du corps de l'acteur, au sens propre comme au figuré. Nudité des corps qui vient de cette obstination, de ce désir sans cesse renouvelé d'un théâtre au plus proche de la « vraie » vie, un théâtre qui, se jouant de tous les stéréotypes et canons identitaires, impose sur le devant de la scène des identités peut-être imparfaites mais vraies : des « corps sans mensonge ». Pippo Delbono dira ainsi : « Nous sommes dans une époque où le masque est devenu la règle, particulièrement en Italie. Moi, je cherche la vérité et la nudité avec des artistes qui proviennent des territoires limites de la vie. Avec eux, j'ai trouvé le chemin de la vraie beauté. Ce n'est pas important de savoir s'ils sont fous, ce qui est important c'est leur exceptionnel savoir-faire et la part essentielle, indispensable, qu'ils prennent dans nos différents spectacles<sup>15</sup>. »

Dans *La Menzogna (le Mensonge)*, ce sont bien les corps qui parlent, qui racontent, qui militent, et leur mise à nu est tout simplement littérale. À la fin du spectacle, poussant la fiction jusqu'à l'endroit de sa vérité, Pippo Delbono lui-même enlève ses vêtements et regarde le public comme un enfant démuné ou comme ces « suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers », selon l'image si chère à Antonin Artaud<sup>16</sup>, tels peut-être les sept ouvriers périssant dans l'incendie de la ThyssenKrupp. Rappelons que le spectacle est basé sur un fait divers : dans la nuit du 5 au 6 décembre 2007, à Turin, un incendie éclata dans une usine appartenant

à la multinationale allemande, durant lequel sept ouvriers moururent ainsi brûlés vifs.

Cette mise à nu littérale du créateur n'est donc pas un acte d'exhibitionnisme ; il ne s'agit pas de montrer ses fesses ou son sexe en public. Ce n'est pas non plus un acte de provocation, ni même la réalisation d'un fantasme (le contexte ne s'y prête d'ailleurs pas ou alors d'une façon qui friserait l'inconvenance). C'est, au contraire, un acte de grande pudeur et de profond respect pour ce que c'est que d'être un corps. « Jamais, dira Pippo Delbono lors de ses rencontres avec le public, je n'aurais pensé un jour me mettre nu sur un plateau, je suis bien trop timide ! Mais là oui, il s'agissait vraiment de faire tomber le masque ! » Autrement dit, il s'agit de mettre son propre corps au-devant de la scène, *au-devant du mensonge*, afin de l'opposer aux différentes formes de puissances sociales qui tendent à coloniser le corps dans sa vérité. Corps nu face à la violence nue du pouvoir et des diverses formes d'exploitation des corps. Il s'agit de dire, en effet : voici mon corps, et voici ce qu'est, ce que peut être un corps dans sa nudité, sa fragilité, sa présence ; voici ce que signifie un corps nu, voici ce que sont des jambes, des bras, des mains, des pieds, un visage, un regard, des tremblements, des hontes, des blessures, des cicatrices, des maladies, des amours, des rencontres, une histoire ; voici ce qu'est ma vie dans sa vérité nue et voici ma nudité, ouverte, agressive, en partage : nudité de l'acteur, nudité du corps de l'enfant, nudité du soi-disant « sauvage » à l'autre bout du monde, nudité de celui qui connaît l'exil, nudité de la femme battue, du prisonnier torturé, nudité des corps du camp de concentration, nudité du séropositif, nudité de ceux qui vivent dans la rue, nudité du corps de l'ouvrier se débattant dans les flammes de l'incendie emportant son usine... nudité des « corps qui nous rappellent ce que l'histoire racontée uniquement avec des mots voudrait nous faire oublier<sup>17</sup> », nudités multiples dans le chaos du monde, cet énorme théâtre de fous...

Il importe également de garder à l'esprit qu'une œuvre comme *La Menzogna* est indissociable du contexte de l'Italie actuelle, où la situation démocratique, où ce qui s'appelle la « démocratie » et se pratique comme telle, a fait voler en éclats depuis bien longtemps les règles les plus élémentaires de la bienséance politique, le tout au profit d'une organisation globale de la société renouant avec les mascarades dignes des plus beaux tableaux de James Ensor. Le pouvoir, en Italie, est littéralement devenu obscène, pornographique, alimenté par une xénophobie et un racisme triomphants dans cet immense jeu de cache-cache que constitue aujourd'hui la scène politique. Le modèle de référence dominant étant peut-être surtout celui de la mafia, où ce qui est montré n'est jamais ce qui est vraiment, mais un vaste tissu de mensonges soigneusement brodés dont personne n'est totalement dupe, mais auquel il apparaît pourtant assez difficile de se soustraire.

12. Peter Brook, *op. cit.*, p. 165.

13. *Ibid.*, p. 173.

14. Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Florence, Barbès Editore, 2009, p. 91. Je traduis.

15. Propos rapportés par Corinne Jaquéry dans son article, « La folle intensité de Pippo Delbono ». Source : <<http://www.24heures.ch/actu/folle-intensite-pippo-delbono-2008-12-15>>.

16. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 20.

17. Pippo Delbono, *Regards*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 105.



La Menzogna de Pippo Delbono, présentée au Festival d'Avignon 2009. Sur la photo : Pippo Delbono et Gianluca Ballarè. © Baptiste Pizzinat.

C'est également dans ce contexte « tragique » de l'Italie contemporaine que naissent les fameux *Récits de juin*<sup>18</sup>, qu'on peut voir comme une tentative pour redonner un sens politique à sa propre histoire, selon l'adage bien connu du féminisme nous rappelant que le privé est aussi politique. Avec ce spectacle, Pippo Delbono puise dans sa propre biographie, dans sa propre vie, dans l'expérience même de la compagnie, la matière théâtrale d'un monologue singulier qu'il livre aux spectateurs sans plus de fioritures que les quelques accessoires qui accompagnent depuis toujours son itinéraire théâtral : une chaise, une table, un micro, une bouteille de bière, une bouteille d'eau, un verre, quelques feuilles en main, un peu de musique... Pendant près d'une heure et demie, c'est une danse très précise, très rigoureuse que Pippo Delbono

invente pour dire ce qu'a pu être son propre parcours, souvent chaotique, qu'il tente de reconstruire devant nous. Il ne s'agit pas, à proprement parler, de raconter sa vie, mais, encore une fois, de donner une idée de ce que peut être une vie dans sa vérité, qui n'est peut-être effectivement rien d'autre que cette « tentative pour mettre ensemble des morceaux » qu'évoque le philosophe Guillaume Le Blanc<sup>19</sup>. Il s'agit aussi, surtout, au moyen d'une construction théâtrale extrêmement rigoureuse, extrêmement travaillée, de rendre précisément cette vie *autre* en faisant de cet espace qu'on appelle théâtre une scène d'interpellation où redonner à chacun la mesure de sa propre vie. Il est une petite histoire que Pepe Robledo (acteur argentin et cofondateur de la Compagnie Pippo Delbono) me rapporta un jour à l'occasion d'un entretien, à propos d'une femme

18. Ce spectacle a été présenté à l'Usine C du 26 au 29 octobre 2011. NDLR.

19. Guillaume Le Blanc, *les Maladies de l'homme normal*, Paris, Vrin, 2007, p. 151.

qui était venue voir *Récits de juin* à Buenos Aires et qui écrivit ensuite à Pippo Delbono pour lui parler de son spectacle. Elle lui dit alors ceci :

J'habite à La Plata et je dois faire pas mal de train pour arriver à Buenos Aires et voir ton spectacle. Pendant le voyage de retour, je pense : je n'ai pas aimé. Je n'ai pas aimé et je suis fâchée à cause de tout ce voyage pour rien. Et puis, quand je suis à La Plata, chez moi, je recommence à penser. Pourquoi n'ai-je pas aimé ce type-là ? Pourquoi cela m'a-t-il fâchée ? J'ai commencé à comprendre que ce qui m'avait touchée, c'était ce que tu racontais de toi. Alors que nous, ici, moi, en premier lieu, on ne veut pas, on ne veut plus regarder en nous. Et alors j'ai vu tout ce que je ne voulais pas voir de moi, ce dont je ne voulais pas me souvenir : de la dictature, de mes amis disparus, de mon père qui était mort, de tout ça... Et toi, avec ton spectacle, la façon que tu as de parler de toi-même, tu nous obliges à regarder en nous, et ça, on n'a pas envie. »

Ainsi, comme *La Menzogna*, mais selon un cadre autrement plus « intimiste », *Récits de juin* répond très précisément à cette nécessité de « reprendre avec force sa propre histoire pour la relancer au monde », cette nécessité de retrouver « le courage de parler de nous<sup>20</sup> », de briser la loi du silence et de la honte sociale, briser aussi cette forme d'exil intérieur dont parlait la chanteuse Mercedes Sosa à propos de la répression en Argentine<sup>21</sup>, et dont la petite histoire mentionnée plus haut donne une idée assez précise. Le travail théâtral permet ici de transformer le récit d'une expérience singulière, de l'intimité d'une vie qui est celle de Pippo Delbono, en une sorte d'appel incandescent à l'« autobiographie de tout le monde », pour reprendre le titre d'un livre de Gertrude Stein. C'est un appel à ces vies autres que sont celles des spectateurs réunis dans la salle. Il ne s'agit donc pas de « se donner en spectacle », ni de « se mettre en scène », mais bien de créer des conditions théâtrales favorables à l'« apparition d'une lueur pour autrui<sup>22</sup> » sans laquelle il ne saurait y avoir de vérité. « Au fond, dira Pippo Delbono lors d'une rencontre en Pologne à l'occasion de la remise du prix Europe pour le théâtre, je ne suis qu'un prétexte. Ce qui est intéressant, c'est de comprendre le fait qu'à travers une expérience singulière on puisse parler du monde... » Et c'est bien là l'une des fonctions majeures de la *parrêsia* que de faire de sa propre vie un enjeu commun de véridiction. ■

20. Leonetta Bentivoglio, *op. cit.*, p. 97. Je traduis.

21. Mercedes Sosa, « L'exil obligé », dans l'ouvrage de l'Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde, *Argentine. Une culture interdite. Pièces à conviction 1976-1981*, Paris, Maspero, 1981, p. 127.

22. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 117.



*La Menzogna* de Pippo Delbono, présentée au Festival d'Avignon 2009. Sur la photo : Ilaria Distante, Mr. Puma, Gustavo Giacosa et Simone Goggiano. © Baptiste Pizzinat.

**Baptiste Pizzinat** vient de terminer une thèse de sociologie à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, à Paris, consacrée au travail théâtral de la Compagnie Pippo Delbono, au sein de laquelle il lui est arrivé d'effectuer des stages. Il poursuit ses recherches en collaboration avec le danseur et chorégraphe Afshin Ghaffarian au sein de la Compagnie des Réformances. Celles-ci tournent principalement autour de la question du corps, de la mémoire et de la transmission, ainsi que des liens anthropologiques pouvant exister entre les différentes activités humaines.