

Sirine Achkar

master etudes theatrales

universite paris 8

LE PROCESSUS DE CREATION COLLECTIVE DANS LE THEATRE DE PIPPO DELBONO ET D'URSZULA MIKOS.

Sommaire:

Introduction.....

- I- Les communautés artistiques fin XIXe siècle, début XX e siècle.....
- II- Le travail collectif dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos.
- III- L'acteur comme matériau scénique : quel est la nature du travail des metteurs en scènes : Pippo Delbono et Urszula Mikos sur ce matériau?
- IV- L'improvisation de l'acteur dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos.
- V- L'improvisation du metteur en scène dans les créations de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos.
- VI- Le training de l'acteur dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos.
- VII- Conclusion

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici ma directrice de recherche Mme Nathalie Coutelet pour sa disponibilité et ses retours précieux qui m'ont été extrêmement constructif et qui m'ont permis d'amener ce travail jusqu'au bout.

M. Jean François Dusigne pour ses cours passionnants grâce auxquels j'ai beaucoup appris et qui m'ont énormément inspirés.

Urszula Mikos pour les moments d'échanges artistiques et humains qu'elle m'a généreusement accordés.

Ilaria Distante pour sa simplicité et sa générosité.

Manel Moussaoui et Marine Michon pour les heures de travail que nous avons passées ensemble, pour le dialogue et la richesse des échanges.

Jasna Ruljancic pour son écoute et sa belle énergie.

Laetitia Dumont- Lewi pour ses retours constructifs.

Ma sœur Micha pour ses encouragements et son énergie positive.

Introduction:

Dans la continuité du travail que j'ai mené autour de la répétition lors de ma première année de master, je souhaite développer dans le cadre de la deuxième année la notion de la création collective dans le processus de la répétition en me concentrant sur le processus de création collective rassemblant acteurs et metteur en scène. Mon travail sera particulièrement concentré sur le théâtre de deux metteurs en scène contemporains: Pippo Delbono et Urszula Mikos. Mon choix de ces deux metteurs en scène est dû à plusieurs raisons parmi lesquelles:

- Le souci d'émergence d'un langage théâtral nouveau caractérisant le travail des deux metteurs en scène.
- La grande ampleur accordée à la notion de l'acteur créateur dans leur processus respectif de création malgré les divergences dans les méthodes de direction d'acteurs chez les deux metteurs en scène.
- L'approche particulière de l'improvisation lors du processus de création.
- La diversité des matériaux utilisés lors du processus de création.
- La place accordée au training des acteurs visant la formation d'un acteur créateur.
- La recherche d'une relation physique et non intellectuelle entre acteur et metteur en scène ainsi qu'entre acteur et spectateur.

Afin d'approfondir mon étude, je tenterai d'observer en premier temps les particularités des communautés artistiques créées à la fin du XIXe siècle et courant le XXe siècle et leur influence sur l'évolution du processus de création collective au théâtre et en deuxième temps, d'approfondir, à travers différents questionnements plusieurs points concernant le processus de création collective dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos, parmi ces points:

1- "Qu'est ce qui est répété" lors du processus de création collective?

2- Quel est le rôle de l'improvisation des acteurs et quelle place occupe

L'improvisation du metteur en scène lors du processus de création collective?

3- De quelle façon les deux metteurs en scène : Pippo Delbono et Urszula Mikos travaillent

Avec l'acteur considéré comme matériau ? Est-ce à la façon d'un sculpteur, d'un peintre ou

D'un monteur comme au cinéma ?

4- Quels sont les matériaux utilisés lors du processus de création et à qui revient le choix

De ces matériaux?

5- Quel est la place dédiée au training lors du processus de la création collective?

Dans le cadre de mon étude du processus de la création collective chez Pippo Delbono j'observerai la façon particulière dont la compagnie Pippo Delbono a été créée ainsi que la vie quotidienne de la compagnie dans l'objectif de mettre l'accent sur le lien entre le processus de création collective et la vie quotidienne des artistes de la compagnie.

Dans une perspective d'étudier les éléments marquants le processus de création collective dans le théâtre d'Urszula Mikos et de Pippo Delbono, j'observerai l'espace de liberté dédié aux acteurs et dans les propositions initiales aboutissant au spectacle et dans le choix des matériaux de création chez les deux metteurs en scène à travers le développement de la notion de l'improvisation de l'acteur dans les deux processus.

Le rapport entre acteur et metteur en scène étant parmi les éléments clés dans chaque création théâtrale, j'étudierai la nature du rapport metteur en scène-acteur dans le théâtre d'Urszula Mikos et de Pippo Delbono ainsi que la nature des propositions requises des acteurs de la part des metteurs en scène lors du processus de création collective.

L'improvisation, présente (à des degrés différents) dans le théâtre d'Urszula Mikos et de Pippo Delbono, ne concerne désormais pas seulement les acteurs, mais constitue une partie intégrante du travail du metteur en scène, qui, dans sa recherche de l'imprévisible dans les propositions des acteurs, que ces dernières soient ou pas rattachés à un texte improvisé à son tour. Urszula Mikos affirme avoir des moments pendant les répétitions où elle est traversée par une énergie étrange, nouvelle, surgissant sur le moment présent, pendant le travail, orientant ses choix scéniques parmi les propositions des acteurs. Cette réponse à une énergie émanant du moment présent est aussi présente lors du processus de création dans la compagnie Pippo Delbono guidant le choix du metteur en scène, nous amenant à conclure l'importance de l'improvisation de ce dernier.

Si dans le théâtre d'Urszula Mikos, le training ne fait toujours pas partie des répétitions ni du processus de création (bien que cela semble une étape primordiale pour Mikos dans la formation du comédien), il semble occuper une phase importante dans le processus de création collective dans la compagnie Pippo Delbono.

En plus d'être un tremplin pour « déprogrammer » le corps social de l'acteur afin de « l'ouvrir à sa mémoire profonde », (ceci étant le moyen pour amener l'acteur à une ouverture à l'imprévisible nécessaire pour tout acte de création) le training est désormais aussi le moyen de créer cet espace permettant un langage commun entre les membres de la compagnie nécessaire à la formation et à la cohésion du groupe en premier et à tout acte de création

collective en second.

I- Les communautés artistiques fin XIXe, début XXe siècle:

La fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle furent caractérisés par l'apparition de plusieurs laboratoires et studios de recherche tendant vers la rénovation du théâtre en général et du processus de répétition en particulier. Au-delà d'être le lieu de recherche et d'expérimentation artistiques les studios furent avant tout des creusets au sein desquels se forment une vie dans l'art « un lieu où les membres des communautés travaillent sur eux-mêmes grâce à la puissance et connaissance des autres¹ ».

¹ Marie Christine Autant-Mathieu, *Créer ensemble*, éditions l'entretemps, 2013, p. 20.

Dans son ouvrage *Créer ensemble* Marie Christine Autant Mathieu met l'accent sur l'importance de l'effacement de la visée esthétique au sein des « studios et laboratoires de recherche » du fin du XIXe siècle et du XXe siècle face au plaisir de se rencontrer et de créer ensemble. « Le résultat importe moins que le processus car c'est dans la germination que le groupe s'éprouve. Dans ces creusets où ils se forgent une vie dans l'art, les membres des communautés travaillent sur eux-mêmes grâce à la présence et à la connaissance des autres²».

²*Ibid.*, p. 20.

Cette citation nous mène à constater qu'au-delà d'être de simples lieux de création, les studios de recherche furent des lieux de vie où les individus évoluent en travaillant sur eux même et surtout grâce à la présence des autres. En revenant à l'origine de la création des communautés artistiques, Marie-Christine-Autant-Mathieu signale dans son ouvrage *Créer ensemble* que l'organisation des communautés artistiques est due à la marginalisation des gens du spectacle. Beaucoup des premiers acteurs professionnels des temps modernes menaient des vies « dérégées » selon la société car ils enfreignaient ouvertement les règles de vie dominantes. « Les premiers acteurs professionnels ont transformé leur asocialités en se réunissant en groupe³ ». L'exclusion, à défaut d'être complètement désavantageuse aux artistes, leur a désormais souvent autorisé une plus grande liberté de penser et d'agir. Le désir de différence motivant la création des communautés artistiques s'est reflété sur le mode de vie de ces artistes, en rupture avec le reste de la société. Cette rupture s'est matérialisée par plusieurs signes extérieurs tel: le choix du vêtement, le culte du primitivisme et de la nature, l'habitat, la nourriture. A travers des choix communs concernant la vie quotidienne et en se pliant à une discipline commune, les artistes du début du XXe siècle ont refusé « le mythe romantique du génie créateur enfermé dans son splendide isolement et lui ont substitué un idéal partagé de travail créatif⁴ ».

³Marie Christine Autant-Mathieu, *op.cit.*, p. 51.

⁴*Ibid.*, p. 93.

Cet idéal n'est-il pas à la base de l'élan qui a provoqué la création par la suite des différents studios, laboratoires et groupes de recherche au fil du XXe siècle favorisant avant tout un travail laborieux fait d'études et d'exercices visant à atteindre « l'état de création » de l'acteur? La notion de «studio» prenant tout son ampleur au début du XXe siècle est définie par Stanislavski comme n'étant ni un théâtre, ni une salle de répétition, mais plutôt un lieu dans lequel se crée « un collectif autre que la troupe, guidé par une folie, un plus haut but que la simple réalisation d'un spectacle⁵ ».

Cet objectif supérieur à la simple réalisation du spectacle vers lequel tend Stanislavski concerne sans doute la mise au point d'un système permettant la libération de l'élan créatif de l'acteur. Ce dernier étant placé au centre des créations théâtrales au théâtre d'art.

5Ibid., p. 120.

« Au Théâtre d'Art, l'acteur, et non plus l'auteur, est placé comme centre incontournable de la création théâtrale⁶ ».

⁶Jean François Dusigne, *Le Théâtre d'Art aventure européenne du XXème siècle*, éditions théâtrales, 1997, p. 63.

La recherche de cet élan créatif de l'acteur créateur au Théâtre d'Art est désormais directement liée à une certaine hygiène de vie adaptée par le collectif d'acteurs partageant le travail mais aussi des tâches quotidiennes, des moments de vie dans le respect d'une étique collective « Afin de garder en soi une capacité d'étonnement qui permet d'éviter des mécanismes de jeu, l'acteur doit conserver une pureté spirituelle et respecter une hygiène de vie⁷ ».

Cet aspect est primordial au Théâtre d'Art, car il touche aux questions éthiques, très importantes chez Stanislavski (et d'autres communautés artistiques) : A défaut d'être un simple lieu de recherche et d'expérimentation collectives, le studio, est, en ce cas, une partie de la vie communautaire, qui innerve tous les aspects, tous les moments de la vie (l'artistique envahit la vie réelle de l'artiste, qui dédie véritablement sa vie à l'art et à la communauté à laquelle il appartient. L'artiste doit être continuellement, entièrement disponible, corps et âme à la création. Il se doit de « cultiver l'art en soi-même » à travers la fréquentation d'œuvres d'art dans les musées, il doit purifier son âme de tout ce qui pourrait la salir (ragots, orgueil, préjugés, flirts vulgaires, histoires sales etc) et pour cela, l'acteur a besoin d'un espace propre et sain ; la raison pour laquelle les studios ont été créés afin de mettre à la disposition des acteurs « un lieu convenable, adapté à la vie d'une personne cultivée », un espace leur permettant de mettre leur vie au service de leur art !

En abordant les communautés artistiques du XXe siècle, il me paraît nécessaire d'aborder la notion du « leader » de la communauté, en l'occurrence au théâtre le metteur en scène, une fonction apparue à la fin du XIXe siècle et qui a pris son ampleur courant le XXe siècle. Dans l'ouvrage *Créer ensemble*, Georges Banu met l'accent sur l'existence de deux types de leaders: les leaders institutionnels et les leaders effectifs. La deuxième catégorie se distinguant de la première par la position du metteur en scène qui est à l'origine d'une communauté dont il choisit les membres et qui lui accorde un pouvoir décisionnaire au moment où le leader institutionnel est souvent convié par le directeur d'un théâtre qui lui met à disposition sa troupe et ses équipes. Banu cite les motivations à l'origine de la constitution des équipes des leaders effectifs, parmi lesquels: l'attrait du projet constituant un front de refus, un moyen de contester en refaisant la scène et ses rapports au monde et les relations aussi bien théâtrales qu'humaines qui fondent la communauté.

⁷Jean François Dusigne, *op.cit.*, p. 64.

La démarche du leader effectif matérialisée par son initiative de créer une communauté artistique indépendamment des institutions est souvent motivée par une envie de renouvellement de la scène selon la vision du « leader effectif ». Si on se réfère sur l'exemple de l'aventure théâtrale de Pippo Delbono amenant à la création de sa compagnie en 1980, nous constatons le lien entre le désir de théâtre de Pippo Delbono et son envie d'une nouvelle esthétique se décalant de celles de ses maîtres, notamment de celle de l'actrice Iben Nagel Rasmussen avec qui il a travaillé en intégrant le groupe de recherche Farfa, un groupe d'étude et de recherche qu'elle dirigeait à l'Odin Theatret

« Par exemple, au pays de Galles, dans un spectacle que nous avons monté sur le thème des gitans, j'arrivais avec des lunettes noires pour jouer un policier. Tout cela était plutôt en décalage par rapport à l'esthétique de l'Odin, c'est tout un autre monde⁸ »

Justement cet autre monde, propre au metteur en scène fut parmi les moteurs qui ont poussé Pippo Delbono à mener par la suite un travail de recherche indépendant et de créer ses premiers spectacles et par la suite sa compagnie. Au niveau esthétique, la compagnie fut le lieu abritant les premiers éléments de l'écriture scénique de son leader effectif : Pippo Delbono, celle-ci étant révolutionnaire par rapport à ce qui se faisait ailleurs, notamment dans les écoles où le metteur en scène a été formé.

Sur ses propositions artistiques au sein du groupe Farfa, le metteur en scène affirme :

⁸Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *Pippo Delbono Mon Théâtre*, acte sud, 2004, p. 33.

« C'était révolutionnaire en quelque sorte, mais c'est une révolution sans violence...⁹ ».

Cette révolution esthétique fut accompagnée par la suite par une révolution contre certains codes de la société, plus précisément, la marginalisation des personnes différentes ou souffrantes d'un handicap physique ou mental freinant une intégration dans la société dite « normale ». A travers l'intégration au sein de la compagnie de personnes en marge de la société (handicapés physiques ou mentaux, clochards etc) la compagnie Pippo Delbono marque un refus de certaines conventions sociales en montrant un exemple de société totalement différent, dépassant le barrage de l'handicap dans le processus de l'intégration.

⁹*Ibid.*, p. 33.

Banu affirme la particularité des leaders effectifs, qu'ils exercent leur pouvoir de manière directive et volontariste ou qu'ils l'exercent par des détours subtils « de mobiliser, d'éveiller et d'entraîner l'équipe vers le but communément admis¹⁰ ». Le leader effectif possède cette capacité de permettre à chaque membre de l'équipe de réaliser un sursaut créatif dépassant ses limites, Marie-Christine-Autant-Mathieu affirme dans son ouvrage *Créer ensemble* l'accomplissement du leader effectif grâce aux autres « Il s'accomplit grâce aux autres qui eux, par son intermédiaire, accèdent au plus haut niveau de leurs ressources¹¹ ».

En plus de la nouvelle vision du travail collectif et de la formation d'un acteur créateur, la création des studios et laboratoires de recherche au fil du XXe siècle a tendu vers un « retour aux vertus de l'ancien compagnonnage ». Prenant comme exemple le model pictural où le « maître-artisan » est tenu à former personnellement des apprentis qui doivent l'aider, vivre avec lui, manger avec lui, les studios se construisaient sur le modèle du compagnonnage, avec des valeurs communes, une éthique, mais aussi une vie partagée, sur le modèle des sociétés utopiques qui se développent à la fin du XIXème siècle. L'idée du compagnonnage renvoie à une vision artisanale du métier, à une transmission de savoir-faire et de savoir-être.

Dans l'objectif de combler le fossé s'approfondissant entre le théâtre et les innovations bouleversant les autres arts notamment plastiques, les studios furent des ateliers regroupant des collectifs d'artistes réunis par une recherche commune. En s'éloignant de l'obsessionnelle quête de résultats, les studios ont servi à profondément rénover l'art de faire du théâtre. Cette rénovation se traduit par l'apparition de différentes notions parmi lesquelles:

- La notion de faire et de refaire en se concentrant sur le processus et en se libérant du résultat.
- A défaut de jouer des pièces, élaborer des matériaux scéniques dont la plus grande part demeure invisible au public.
- A défaut de répéter dans le seul objectif de la représentation, les membres du studio acceptent de s'engager dans un processus de recherche dont ils sont les sujets.

¹⁰Jean François Dusigne, *Le Théâtre d'Art aventure européenne du XXème siècle*, éditions théâtrales, 1997 p. 67.

¹¹Marie Christine Autant-Mathieu, *Créer ensemble*, éditions l'entretemps, 2013, p. 69.

- A défaut de laisser l'élan créatif aux aléas du hasard, les studios ont permis l'élaboration d'un « système », une sorte de méthode permettant l'accès à l'état de création « ainsi les membres du studio commencent non pas par des pièces de théâtre dans leur insaisissable globalité, mais, ainsi que le dira plus tard Stanislavski par « toutes sorte d'exercices pour faire naître l'état de création¹² » ».

Dans son ouvrage *Le théâtre d'art aventure européenne du XXème siècle*, Jean François Dusigne affirme la conscience de Stanislavski, « l'acteur et le metteur en scène » de l'insuffisance de la spontanéité et de l'enthousiasme de l'acteur en création. Bien que ces éléments soient nécessaires pour stimuler l'élan créatif de l'acteur, ils ne sont désormais pas suffisants pour la manifestation quotidienne de l'art. Face à un manque de rigueur et de contrôle corporel, l'acteur se retrouve souvent trahit par son corps et ses émotions l'amenant au chaos, au blocage de son élan créatif.

¹²*Ibid.*, p. 126.

« IL faut donc anéantir les forces anarchiques » et « libérer le corps de l'arbitraire des muscles » pour le mettre à la disposition de l'émotion créatrice¹³ »

¹³Jean François Dusigne, *Le Théâtre d'Art aventure européenne du XXème siècle*, éditions théâtrales, 1997, p. 62.

D'où l'importance de la mise en place d'un système permettant la libération de l'acteur des dictats de l'émotion et du hasard de l'inspiration, lui permettant « une maîtrise de soi en scène¹⁴ ». Le metteur en scène russe ne s'est désormais pas contenté de la mise en place d'un système, il a baptisé les studios comme les lieux de partage et de transmissions des différentes étapes du processus de création de l'acteur.

Dans son ouvrage *Créer ensemble*, Marie-Christine-Autant-Mathieu affirme que l'exercice servira de moyen permettant à l'acteur de se rattacher non à une pièce ou à un rôle, mais à ce que le système appelle "les éléments", c.à.d. l'ensemble des facultés que l'acteur doit acquérir pour atteindre l'état de création. Cette notion de viser une acquisition des facultés permettant la création de l'acteur à partir de lui-même et non à partir d'un texte ou d'un rôle nous ramène aux travaux de recherche développés au sein de beaucoup de troupes de du XXème siècle notamment la compagnie de Pippo Delbono dont le travail sera abordé dans les paragraphes suivants.

Sur l'influence du théâtre d'art et des studios créés par ce théâtre sur la mise en scène Mécilas Golberg affirme dans l'article « Projet du nouveau théâtre d'art » figurant dans l'ouvrage de Jean François Dusigne *Du théâtre d'art à l'art du théâtre* la perpétuelle souciance des théâtres d'art (ayant tous créer leurs studios) de

¹⁴*Ibid*, p. 62.

« Créer un abri permanent pour toutes les manifestations de l'art dramatique, qui, pour des raisons diverses ne trouvent pas d'hospitalité dans aucun des théâtres existants¹⁵ » de l'époque.

Ces manifestations se distinguant par des faits marquant le mouvement avant gardiste touchant le théâtre dès le début du XXème siècle, parmi ces faits :

-La Simplification de la mise en scène.

-L'interdiction de la scène de toute manifestation n'ayant aucun rapport avec l'art tel le lancement de robes, chapeaux, cravates, sous prétexte d'un drame.

¹⁵Mécilas Golberg : « Projet du Nouveau Théâtre d'Art » in *Cahiers*, n°1-2, L'Abbaye, 1907.

-L'ouverture de la scène à toutes sorte d'écritures donnant ainsi toute l'ampleur à la liberté de l'écrivain en partant du principe que « toute pièce, toute œuvre littéraire est jouable, dans certains milieux, et surtout si on relève le niveau de l'art de la récitation...¹⁶ ».

-La mise en avant de deux grands principes de l'art au théâtre : la lumière en scène et la musique de la phrase.

-L'engagement de jeunes artistes dévoués à l'art, évitant ainsi les vedettes, les artistes à noms. Ainsi les théâtres d'art et leurs studios furent la terre fertile pour le mouvement tendant au renouvellement de la scène, un mouvement trouvant son écho dans le travail d'une grande partie des compagnies théâtrales au fil du XXème siècle et jusqu'à nos jours.

¹⁶*Ibid.*

Une autre notion fut très présente au sein du travail des communautés artistiques du XX^e siècle, celle de l'expérience d'un processus de création ne résultant pas des idées et suggestions du metteur en scène mais engendrée « par une communauté aux actions partagées¹⁷ ». Cette notion fut surtout concrétisée au centre international de recherche théâtrale (CIRT) fondé par Peter Brook dans l'objectif de fonder un groupe pour travailler et expérimenter en commun sans complètement se couper du monde « nous voulions sortir de l'idée de compagnie mais sans nous couper du monde dans un laboratoire. Dès le départ, le mot centre nous semblait correspondre à ce dont nous avons besoin¹⁸ ».

Parmi les notions chères au créateur du CIRT celle de la diversité. A défaut de former un groupe homogène et cohérent, Brook cherchait à constituer une équipe multiculturelle, internationale avec des acteurs venant de différents continents ne parlant pas la même langue.

¹⁷Marie Christine Autant-Mathieu, *op.cit.*, p. 169.

¹⁸Peter Brook, *Point de suspension*, Seuil, Paris, 1992, p. 141. Le centre international de recherche théâtrale fut créé en 1970 par Peter Brook et Micheline Rozan. Le CIRT est un centre multiculturel de recherche et de production basé depuis 1974 au théâtre du Bouffes du Nord à Paris. A travers un travail avec des acteurs différents, du monde entier, le CIRT tend vers la recherche de nouvelles formes théâtrales.

Marie-Christine-Autant-Mathieu affirme dans son ouvrage *Créer ensemble* la vision de Brook concernant le collectif d'artistes, une vision privilégiant la traversé d'expériences de vie, l'endurance ensemble de conditions difficiles aux exercices effectués en salle de répétition, d'où les voyages répétitifs de la compagnie imposant une coexistence étroite pendant plusieurs jours et nuits scandés par le rythme de la vie collective « la vie en communauté devenait un élément de l'exercice¹⁹ ». Le quotidien de la troupe constituait une extension du travail théâtral « Une sorte de grande improvisation²⁰ » permettant de nourrir le travail collectif de création, de construire une mémoire commune et d'accroître la perception des acteurs dans tous les niveaux concevables.

Un autre modèle de communauté artistique s'appuyant sur les expériences de la vie en général et de la vie de la communauté en particulier pour nourrir le travail de création est celui de la compagnie Pippo Delbono dont la démarche et le travail seront détaillés dans les paragraphes suivants.

I-a) Pippo Delbono: Une autre façon de faire du théâtre.

I-a-1)Pippo Delbono: l'acteur et le metteur en scène.

¹⁹Marie Christine Autant-Mathieu, *op.cit.*, p. 172.

²⁰*Ibid.*

Né en 1959 à Varazze, dans la province de Savone en Ligurie au Nord Ouest de l'Italie, Pippo Delbono est un metteur en scène et acteur de théâtre italien. Il est à présent considéré comme l'une des figures les plus importantes du théâtre italien. Passionné de théâtre depuis sa plus petite enfance, Pippo Delbono fait ses études à l'école de théâtre de Savone où il rencontre Pepe Robledo²¹ un de ses acteurs principaux avec qui il s'installe au Danemark au début des années 1980 et participe au groupe Farfa dirigé par Iben Nagel Rasmussen de l'Odin theatret²².

21 Pepe Robledo est un acteur argentin. Il débute sa carrière au sein du groupe de théâtre « Libre Teatro Libre » fondé en 1969 par Maria Escudero qui fut notamment l'élève du mime français Marcel Marceau. Pepe rejoint le groupe en 1970 et y travaille jusqu'à sa dissolution en 1975 un an avant le coup d'état à l'issue duquel le général Jorge Raphael Videla s'installe à la tête de l'Argentine soumettant le pays à un régime dictatorial d'une violence sans précédent. Suite à l'éclatement du groupe Libre Teatro Libre Pepe quitte l'Argentine pour le Venezuela où il crée avec deux anciens membres du groupe un spectacle intitulé *Le Visage*. C'est lors d'une représentation du spectacle *Visage* que Pepe rencontre le metteur en scène italien Eugenio Barba. Pepe rejoint l'Europe suite à une invitation d'Eugenio Barba pour participer à la « première rencontre de théâtre de groupe » ayant lieu à Belgrade. Sur une invitation de Barba le groupe fait une tournée en Europe jusqu'à Vérone en Italie. Le séjour de Pepe en Europe ainsi que ses échanges avec les autres compagnies notamment la rencontre avec l'Odin Teatret et les traditions orientales lui permettent d'approfondir la partie physique de l'acteur et la recherche proprement corporelle, ils renforcent son intérêt pour le training de l'acteur. En 1980, Pepe rejoint le groupe « Farfa » constitué par Iben Nagel Rasmussen une des actrices de l'Odin et c'est en donnant un stage sous la bannière du groupe « Farfa » à l'école de théâtre de Savona en Italie qu'il rencontre pour la première fois Pippo Delbono. L'aventure théâtrale des deux hommes ensemble débute à ce moment émanent d'une envie de faire un théâtre « moins théâtral mais plus près de l'homme ». *Le Temps des assassins* est le premier spectacle du binôme Delbono-Robledo.

22 L'Odin Theatret est une compagnie théâtrale fondée par Eugénio Barba à Oslo en Norvège en 1964 et installée par la suite à Holstebro au Danemark. L'Odin est avant tout un laboratoire de recherche dont les activités comprennent : des spectacles présentés à Holstebro et en tournée ; des « trocs » avec divers milieux à Holstebro et ailleurs ; l'organisation de rencontres de groupes de théâtre ; l'accueil de compagnies et de groupes de théâtre ; la mise en place des cours au Danemark et à l'étranger ; la publication de revues et de livres ; la production de films et de vidéos pédagogiques ; la recherche dans le domaine de l'Anthropologie Théâtrale lors des sessions de l'ISTA, International School of Theatre Anthropology

Pendant une tournée en Allemagne Pepe et Pippo rencontrent Pina Bausch à l'époque où cette dernière préparait son spectacle *Ahnen*²³, cette rencontre fut parmi les plus significatives marquant le parcours de metteur en scène se préoccupant particulièrement par l'étude de la relation entre théâtre et danse, en 1990 il monte *Il Muro* en collaboration avec des danseurs de Pina Bausch.

À la fin des années 1980 Pippo Delbono fonde sa compagnie avec laquelle il crée tous ses spectacles depuis *Il tempo degli assassini* (1986) à *Orchidées* (2014).

En 1992, ils collaborent avec l'Université de Parme, et commencent à travailler sur *Henry V* de Shakespeare. Une création mélangeant les acteurs de la compagnie à des acteurs amateurs recrutés dans les ateliers animés par Pippo et Pepe dans chaque ville de tournée pour former un cœur, désormais partenaire actif à défaut de faire de la simple figuration, se glissant dans la partition du spectacle.

Si nous devons caractériser la compagnie Pippo Delbono, le meilleur terme identifiant la compagnie serait la rencontre. Contrairement à la majorité des compagnies théâtrales, le recrutement des acteurs de la compagnie ne se fait pas suite à des auditions et les acteurs ne sortent pas spécialement d'écoles de théâtre ou de conservatoires d'art dramatique. L'intégration à la compagnie est souvent le fruit d'une rencontre exceptionnelle dans un espace-temps défini.

En définissant le chemin tracé par les membres de la compagnie, Baptiste Pizzinat parle dans son ouvrage *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins* d'« expérience commune ».

²³Pippo Delbono et Pepe Robledo rencontrent Pina Bausch à Wuppertal en 1987 à l'époque de la création du spectacle *Ahnen*. Ils s'entraînaient avec la compagnie jusqu'au moment où suite à la difficulté qu'ils rencontraient de suivre le travail de création des danseurs de la compagnie, la chorégraphe leur demande de poursuivre de façon indépendante leur nécessité, leur voyage.

« La compagnie Pipo Delbono n'est pas un groupe à proprement parler, ni une communauté ou, comme on entend aujourd'hui, un collectif. Une fois encore, il s'agit avant tout, je crois, d'une expérience²⁴ ».

Cette citation nous laisse entendre une conservation de la différence de chacun au sein de l'équipe, le lien existant entre les membres de la compagnie n'est pas familial, ni communautaire, il s'agit plutôt d'un chemin, d'expériences traversées ensemble, sur un même rythme même si le mode de vie de la compagnie se déplaçant souvent ensemble, logeant ensemble pendant les déplacements, et partageant de long moment en communauté nous renvoie au mode de vie des communautés artistiques du début du XXème siècle.

²⁴Baptiste Pizzinat, *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins une approche ethnographique*, éditions de l'Amandier, Paris, 2014, p. 58.

Cette individualité préservée des acteurs de la compagnie est sûrement dû à la singularité de ces derniers. Une singularité s'imposant dès le début, dès la première rencontre avec la compagnie. Si certaines rencontres semblaient évidentes dans la constitution de la compagnie telle celle avec Pepe Robeldo qui marque le début d'une longue période de recherche autour du corps, de l'élaboration d'un training visant la libération de l'acteur adopté par Pippo Delbono lui-même dès le début de sa carrière « le training devient une forme de libération, une façon de renouer avec la vie. Travail deuil, de lutte contre la maladie, contre la folie, contre ce que Pippo Delbono nommera plus tard « la tragédie de la normalité »²⁵ »

Où la rencontre avec Gianni Parenti qui a découvert le travail de la compagnie avec les spectacles *Barboni* et *Guerra* et qui par la suite a participé à douze stages pour *Enrico V* avant d'entrer dans la compagnie avec la création d'*Il Silencio*. D'autres rencontres, notamment la rencontre avec Bobo reste parmi les plus atypiques marquant le parcours de la compagnie. C'est lors d'un stage animé à l'asile psychiatrique d'Aversa que Pippo Delbono rencontre Bobo pour la première fois en décembre 1996. Sourd, muet et analphabète, Bobo interné en asile psychiatrique depuis 45 ans possédait toutes les qualités de langage que Pippo recherchait et dont l'appréhension lui avait pris de nombreuses années. Ce langage nouveau dont le metteur en scène précise les particularités dans plusieurs ouvrages se distingue par la recherche d'un mouvement ayant une valeur de « signes »

²⁵*Ibid.*, p. 400.

« Si je veux parler d'amour ou de violence, je cherche des signes qui signifient l'amour ou la violence... ²⁶».

Etant sourd et muet, Bobo se trouve dans la nécessité de trouver un autre langage, celui des gestes, des signes. Le geste de Bobo est nécessaire, puisqu'il constitue son seul moyen de communiquer. Son talent réside dans sa capacité à raconter, à parler avec le rythme du corps, la conscience du corps, à transmettre une poésie à travers des petites gestes.

²⁶Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, éditions les solitaires Intempestifs, p. 85.

Une conscience corporelle supérieure vers laquelle les autres acteurs tendent à travers le training. « C'est un mélange d'inconscience un peu comparable à celle des enfants et d'hyper conscience, de transparence ou d'énorme fragilité et de grande force²⁷ ».

Le metteur en scène semble trouver chez Bobo un langage au-delà de l'entente intellectuelle, ne passant absolument pas par « la dimension de la logique, de la réflexion » (ce dernier étant capable de trouver le geste exacte au moment exacte), un langage susceptible de changer sa façon de faire du théâtre.

²⁷Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, op.cit., p.136.

« La force de Bobo est dans sa capacité à dire, à raconter avec son corps, avec ses gestes ²⁸».

Baptiste Pizzinat affirme dans son ouvrage *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins* la volonté de la compagnie, suite à la rencontre de Bobo de s'adresser à toutes les catégories sociales imaginables et possibles. Les priorités de la compagnie vont changer pour s'orienter vers la recherche d'un langage nouveau, celui de Bobo. Un langage plus ample et plus fort que le celui des mots se rapprochant de la nature et des liens sacrés unissant les hommes.

²⁸*Ibid.*, p. 123.

« L'essentiel du travail se concentre sur la recherche d'un autre langage, une sorte de poésie universelle sans prétention de classe ni tutelle culturelle et capable, autant qu'elle peut le faire, de rassembler les hommes²⁹ ».

²⁹Baptiste Pizzinat, *op.cit.*, p. 406.

Une autre rencontre parmi les plus marquantes du parcours de la compagnie Pippo Delbono : la rencontre avec Nelson, un clochard rencontré par Gustavo Giacosa, un des acteurs de la compagnie à l'époque de la création du spectacle *Barboni* qui signifie « clochard » en français. Gustavo Giacosa raconte dans son ouvrage *Noi, quelli della parola che sempre cammina* sa rencontre avec Nelson ayant lieu dans les années 1990 lors d'une recherche désespérée dans la ville de Naples de la part de la compagnie à attirer les clochards pour assister à la représentation du spectacle *Barboni*. Nelson rejoint la compagnie après de longs moments d'errance et d'échange passés auprès de Gustavo Giacosa dans les rues de Naples. Giacosa affirme l'adhésion immédiate de Nelson Lariccia aux règles du spectacle malgré son caractère atypique « Mr Nelson adhère immédiatement et avec rigueur aux règles d'un spectacle, mais à peine franchit le seuil noir des coulisses, son esprit reprend le fil rouge de ses préoccupations obsessionnelles ³⁰».

Le spectacle *Barboni* a donc été l'occasion pour l'entrée de Nelson Lariccia dans la compagnie et aussi celle de l'acteur Mario Intruglio qui intègre la compagnie suite à son invitation de l'équipe pour se produire à Rome dans une situation pas du tout institutionnelle, puisqu'ils s'agissaient de jouer dans un squat, un lieu similaire à ceux dans lesquels il se produisait avec ses amis de fac dans un objectif politique lié à son engagement pour l'extrême gauche. Gianluca Ballarè l'ancien élève trisomique de la mère de Pippo Delbono rejoint la compagnie en 1998 lors de la création du spectacle *Guerra* motivé par un désir l'animant depuis toujours de faire du théâtre. Ainsi tous les acteurs présents depuis des années dans la compagnie ont intégré l'équipe suite à des rencontres ou à leur participation à des stages organisés par la compagnie ou tout simplement au hasard mais surtout parce qu'ils avaient des qualités identiques au travail du metteur en scène Pippo Delbono notamment cette qualité majeure de « rester sur scène et d'être tout le temps vrai ».

³⁰*Ibid.*, p. 389.

L'intégration des personnes en marge de la société dans la compagnie Pippo Delbono ne vise guère un « théâtre social³¹ », mais il s'agit plutôt de raconter des personnes telles qu'elles sont sans artifices, des personnes correspondantes à la vision poétique du théâtre que possède Pippo Delbono. Ces acteurs, avec ce qu'ils sont permettent désormais au metteur en scène d'éviter les clichés du théâtre enseignés dans les académies.

Ayant reçu sa première formation théâtrale à Savona en Italie, le metteur en scène affirme dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre* son vouloir de s'éloigner du théâtre traditionnel enseigné dans la plupart des académies italiennes. L'enseignement théâtral se limitant désormais dans ces académies à l'histoire du théâtre, la dramaturgie, la diction, le jeu d'acteur, un peu de mime et un peu de danse. Mais c'est surtout de la conception totalement psychologique du théâtre que Pippo Delbono cherchait à s'éloigner.

A défaut de travailler sur le texte de quelqu'un d'autre ou d'incarner un personnage à travers la psychologie, l'acteur s'engage « soi-même » au théâtre à travers sa vie personnelle, sa personne, « en faisant entrer sa vie, des choses lui appartenant en propre ».

Le théâtre devient ainsi un lieu où on s'engage soi-même, où on se découvre soi-même, et c'est en découvrant son être profond que l'on arrive à créer des choses intéressantes.

³¹Par théâtre social nous entendons un théâtre se servant de l'art pour atteindre des objectifs purement sociaux, tel l'intégration des personnes isolées dans la société, ou l'atténuation des problèmes sociaux tel la violence, la délinquance, l'isolement, la prison etc.

« Notre compagnie est comme une compagnie de cirque (...) c'est un chapelet de travestissement...un travail sur la concentration, les acteurs n'ont pas le temps de penser à leur personnage, cloîtrés dans leur loge jusqu'au lever du rideau ! Pour que cela fonctionne, pour mener plusieurs actions en même temps, ils doivent chercher la vérité de leur être et non celle de leur personnage³² ».

Cette constatation concernant l'importance de la « personne » voir de la singularité de chaque membre de la compagnie ne donne-t-elle pas à la création collective un sens particulier ? Le spectacle ne serait-il pas le croisement de « personnes » atypiques au parcours atypiques et en revanche complètement dépendant de ses protagonistes ? Le spectacle dépendant des « personnes » qui sont ses acteurs, de leurs matériaux de création, ne serait-il pas complètement différent s'ils s'agissaient d'autres acteurs ?

Certes l'importance que Pippo Delbono accorde à la personne, à l'être humain, sa personnalité

³²Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, éditions les solitaires Intempestifs, 2004, p. 59.

« Je travaille avec les acteurs sur leur personnalité et pas sur leurs personnages pour faire sortir ce qu'ils sont et pas l'idée qu'ils ont du personnage³³ »

Rend évident l'importance du rôle de la personnalité de chaque acteur dans la création du spectacle et la dépendance de ce dernier de l'équipe de création et de l'originalité de chaque acteur. Mais au-delà de la spécificité de chacun, un autre élément semble aussi important dans le processus de création collective de la compagnie : l'histoire de la compagnie, celle des rencontres des nouveaux membres car ces histoires constituant désormais une sorte de mémoire collective seront repris dans certains spectacles permettant ainsi à la compagnie de renaître, de garder sa mémoire en la rafraichissant.

Dans son ouvrage *La Mémoire Collective*, Maurice Halbwachs met l'accent sur le fonctionnement de la mémoire collective au sein d'un groupe partageant des moments de vie. Il affirme que pour qu'il puisse avoir « une mémoire collective », pour que celle-ci fonctionne, il est important que toutes les mémoires des personnes faisant partie d'un seul groupe puissent s'aider afin de se rappeler des souvenirs partagés par les membres du groupe. Halbwachs affirme que cela n'est possible que si les membres du groupe continuent à s'accorder incessamment avec leurs mémoires et que cela n'est possible que lorsqu'il y a assez de points de contact entre les mémoires des uns et des autres, un contact permettant la reconstruction des souvenirs sur un fondement commun.

³³Pippo Delbono, *op.cit.*, p. 57.

Ayant comme objectif dans son travail avec les acteurs la recherche de « la vérité de leur être » au-delà d'une imitation d'un personnage ou de la reproduction de ses gestes, l'acteur chez Pippo Delbono creuse dans ses qualités personnelles (féminité, virilité, courage, douleur etc.) afin de créer son « personnage ». Ainsi la création du personnage serait un moyen pour l'acteur de se rapprocher de la vérité de son être. A défaut de se perdre dans le personnage d'une pièce ou d'imiter une idée qu'il a d'un personnage, l'acteur porte son personnage en lui toute sa vie. Nous pouvons ainsi parler de dévoilement de l'être profond de l'acteur à travers son personnage.

« Il ne suffit pas de reconstituer pièce à pièce l'image d'un évènement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils ont fait partie et continuent à faire partie d'une même société ³⁴».

Ce point de contact permanent, ce mouvement de va et viens des notions communes entre les esprits demeure désormais possible dans la compagnie Pippo Delbono grâce à l'engagement permanent des comédiens dans la compagnie et au continuel partage de la vie quotidienne de la part de tous les membres (incluant voyages, tournées, représentations, répétitions etc). Ainsi, nous pouvons ainsi parler de « mémoire collective » unissant les membres de la compagnie autour de souvenirs, de moments de vie communs, une mémoire se rafraichissant continuellement constituant une matière de création.

³⁴Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, édition Albin Michel, 1997, p. 63.

« Chaque création est une sorte de renaissance. C'est pourquoi Pippo Delbono n'hésite pas à reprendre des moments clés de la vie de la compagnie et à revenir sur des choses que tout le monde connaît peut-être, mais qui ont l'avantage de véhiculer une mémoire commune tout en nourrissant l'imaginaire du metteur en scène³⁵ ».

Ainsi nous pouvons déduire que les personnalités des acteurs, de même que la communauté en tant que telle, avec son histoire (puisque son histoire donne lieu à une création artistique) constituent les matières vivantes du spectacle.

³⁵Baptiste Pizzinat, *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins une approche ethnographique*, éditions de l'Amandier, Paris, 2014, p. 436.

Lors de mon entretien avec Ilaria Distante³⁶, une des comédiennes de la compagnie, cette dernière m'a confirmé la participation active de la part des acteurs dans le choix des matériaux de création. Lors de la première étape de création d'un spectacle, les acteurs apportent chacun, ses matériaux (musiques, vidéos, images, des partitions dansées etc) celles qui lui parlent, ou qui souvent racontent son histoire, un parcours personnel, quelque chose de vécu. Pippo Delbono, le metteur en scène choisira par la suite les parties, voir les partitions qu'il souhaite intégrer au spectacle.

³⁶Entretien réalisé avec Ilaria Distante en février 2014 au théâtre du Rond-Point à Paris, voir annexe.

« Chaque acteur vient avec plusieurs propositions et le metteur en scène choisira ce qu'il veut, c'est à l'acteur par la suite d'affiner sa proposition³⁷ »

Si les acteurs de Pippo Delbono peuvent être parfois invités à faire des propositions à partir de leur propre désir, il est aussi fréquent que le metteur en scène donne des indications musicales ou thématiques comme support à l'improvisation.

En détaillant l'expérience de la création de son spectacle *Il Muro*, le metteur en scène affirme avoir demandé aux acteurs de proposer chacun sa vision du mur, le résultat fut une somme de récits passant par différentes formes d'expressions (mots, gestes, danse et musique).

Ainsi nous pouvons déduire que même si le choix des thèmes des improvisations pourrait être laissé aux acteurs des fois, il arrive souvent que le metteur en scène intervienne que ce soit au début pour proposer un thème ou un rythme ou plus tard pour corriger, choisir, supprimer, rectifier, affiner les propositions de ses acteurs.

Sur le sujet du choix de Pippo Delbono, le metteur en scène parmi les propositions des acteurs, Ilaria Distante a confirmé être rassurée et protégée en tant qu'actrice grâce aux choix de Pippo Delbono, metteur en scène

37Ilaria Distante, Entretien.

« Les acteurs se sentent protégés face aux choix de Pippo, car nous sommes sûrs qu'il ne choisira pas les mauvaises scènes³⁸ »

Ce témoignage demeure une preuve de l'engagement de tous les membres de la compagnie dans le processus créatif amenant à l'élaboration du spectacle.

I-a-2) Une autre façon de faire du théâtre :

Parmi les raisons qui m'ont poussé à choisir d'aborder le travail de Pippo Debono est sa manière différente d'envisager le théâtre, bien loin des structures rigides faites de personnages, de rôles et de voix bien placées, Pippo Delbono cherche la poésie en revenant au théâtre traditionnel, à la *commedia dell'arte*, aux langues de Tchekov, de Shakespear, au cinéma de Pasolini, mais puise surtout son inspiration et sa poésie de la vie.

38 *Ibid.*

Sur le spectacle *La Rabbia*, qui a été créé en hommage à Pasolini, Pippo Delbono affirme dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre* qu'il ne s'agit pas d'un spectacle sur Pasolini, mais d'« une dédicace, d'un hommage né d'une correspondance intime avec l'homme et l'artiste Pasolini³⁹ ».

Il met l'accent sur le fait que le spectacle est composé de rêves mélangés entre l'univers des artistes de la compagnie et celui de la poésie de Pasolini résultant de la rencontre avec Pasolini la personne.

³⁹Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit.*, p.91.

Sur le spectacle *Henri V*, Baptiste Pizzinat affirme dans son ouvrage *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins* qu'à travers le spectacle *Henri V* Pippo Delbono renoue avec une tradition antique de l'histoire du théâtre : celle de la tragédie grecque, et ce à travers l'introduction du cœur dans le spectacle⁴⁰. Ce qui distingue l'approche de Pippo Delbono du texte de Shakespeare c'est le travail sur la musicalité du texte sans se soucier de la trame historique ni de la psychologie des personnages, le découpage du texte et le montage de ses différentes parties, un travail semblable à celui effectué pour toute nouvelle création, voir aux autres spectacles de la compagnie, et surtout la lecture de la pièce à travers la vie personnelle du metteur en scène.

⁴⁰Il est à noter que le cœur dans le spectacle *Henri V* était composé d'amateurs qui participaient aux stages (de courte durée) organisés par la compagnie dans toutes les villes où elle se produisait.

« Pour moi, tout l'enjeu d'*Enrico V* consistait à lire la pièce de Shakespeare au travers de ma vie, à m'en approprier le texte, à l'ouvrir à mes propres émotions et aux émotions de chaque spectateur⁴¹ ».

Nous constatons que le travail de Delbono sur les poètes constituant sa source d'inspiration reste étroitement à la vie de ce dernier. Les travaux des grands poètes (textes, films, œuvres picturales etc) se mélangent très souvent à la vie et à l'imaginaire de Pippo Delbono ainsi que des membres de sa compagnie amenant aux créations originales de la compagnie.

Sur le lien entre le travail de la compagnie Pippo Delbono et la *commedia dell'arte*, Bruno Tackels affirme dans son ouvrage *Pippo Delbono Ecrivains de plateau V* qu'à défaut de jouer les rôles qui leur ont été attribués les acteurs de la compagnie Pippo Delbono portent en eux une figure théâtrale qui ressemble aux protagonistes de la *commedia dell'arte*.

Sa manière nouvelle de faire du théâtre se reflète dans différents aspects de son travail parmi lesquels: l'élaboration d'un langage nouveau, celui du plateau se distinguant par la diversité de ses matériaux ne se limitant pas à un texte ou à l'incarnation par les acteurs de leurs rôles, un langage dont l'élaboration nécessite un acteur nouveau et un training différent.

⁴¹Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit.*, p. 79.

« J'ai choisi de réfléchir à une autre façon d'envisager l'art de l'acteur car mon parcours avec la compagnie m'a amené à travailler différemment avec les acteurs⁴² ».

⁴²Pippo Delbono, *op.cit.*, p. 14.

Parler au-delà des dialogues qui enferment les acteurs dans la psychologie de leurs personnages est l'un des principales caractéristiques du théâtre de Delbono. L'acteur et metteur en scène tend à travers les répétitions et plus particulièrement le training de trouver d'autres langages à travers le corps. Cette nouvelle façon d'envisager le théâtre prend naissance dès les répétitions. Dans son ouvrage *Le corps de l'acteur* Delbono définit la répétition comme étant le terrain de « la recherche des possibles⁴³ », cette définition de la répétition nous mène à constater l'importance pour le metteur en scène à ce que les répétitions puissent ouvrir différentes possibilités de jeu pour l'acteur. Convaincu de la possibilité de l'acteur de trouver « à l'intérieur de son corps, sans se creuser la tête, des sentiments comme la douleur, l'amour, la beauté, la souffrance⁴⁴ » le travail de l'acteur au fil des répétitions demeure un travail de recherche des mouvements, des gestes dont chacun devient porteur d'une tension dramatique

⁴³*Ibid.*, p. 26.

⁴⁴Pippo Delbono, *op.cit.*, p. 26.

« la répétition est l'unique manière que j'ai trouvée pour découvrir tout le temps les nouvelles ouvertures que peut offrir le corps et pour raffiner, raffiner, raffiner...⁴⁵ ».

⁴⁵Pippo Delbono, *op.cit.*, p.26.

Parmi les autres singularités caractérisant le théâtre de Pippo Delbono figure l'importance accordée aux rythmes de la vie qu'il cherche à intégrer dans son théâtre. Cette notion concerne aussi bien les spectacles construits à partir d'improvisations que le travail sur des pièces connues. Le rythme n'étant pas limité au geste ou au mouvement mais touchant aussi la parole: jouer un personnage consiste à trouver le rythme du personnage, une sorte de « fluide entre la danse des gestes et la danse de la parole⁴⁶ ». Ainsi le travail de création mènera à la construction de phrases chorégraphiques à partir de la danse des gestes et de la parole

⁴⁶*Ibid.*, p. 29.

« Seul sur le plateau, il nous faut retrouver les différents rythmes de la vie quotidienne et les intégrer à notre processus de travail⁴⁷ ».

Cette citation nous mène à une autre singularité ou plutôt priorité caractérisant le théâtre du metteur en scène italien, son attachement à la vitalité de son théâtre, une vitalité dont il la trouve désormais plus présente au cinéma, d'où la présence considérable de l'image dans ses spectacles avec toute la vie que ces dernières puissent communiquer

⁴⁷*Ibid.*,

« Je ne veux pas que mon théâtre soit naturel mais vivant...Etre sur scène, ne rien faire et dégager de cette immobilité une humanité. Pour cela il faut sortir des lieux communs du théâtre et de la composition des personnages. En cela le cinéma est souvent plus proche de la vie...⁴⁸ ».

En cherchant à préciser le rapport de Pippo Delbono au cinéma nous pouvons distinguer deux aspects : le premier concerne les références cinématographiques (des scènes de films ou des situations dans lesquelles il a vu un film) qui constituent une source d'inspiration directe ou indirecte pour ses créations, et le deuxième concerne le montage auquel il a recourt dans ses pièces et qu'il qualifie de cinématographique.

⁴⁸*Ibid.*, p. 67.

Sur le premier aspect, Delbono affirme dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre* que le cinéma représente pour lui une grande source d'inspiration. « Certaines images, certaines scènes de film sont restées imprimées en moi⁴⁹ »

⁴⁹Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit.*, p. 101.

Si certaines pièces du metteur en scène, tel *Henry V* sont d'ailleurs inspirées directement de films, le metteur ayant décidé de monter la pièce après avoir vu le film *Henry V*⁵⁰ du réalisateur Kenneth Branagh, d'autres scènes de films constituent des références pour représenter tel ou tel aspect de l'être humain, tel la scène dans le film *Ran*⁵¹ de Kurosawa, où pour décrire la violence et l'ambivalence de l'être humain, le réalisateur montre une femme très douce écrasant un insecte avec sa main.

Le metteur en scène précise que ce qui l'intéresse au cinéma c'est sa capacité de montrer les détails à travers le gros plan et d'utiliser la voix de manière plus nuancée, dans un registre normal permettant de rester dans une vérité.

⁵⁰*HENRY V* est un film britannique de l'acteur et réalisateur nord-Irlandais Kenneth Branagh. Sorti en 1989, le film est l'une des adaptations cinématographiques des pièces de théâtre de William Shakespeare par Kenneth Branagh.

⁵¹*Ran* est un film japonais réalisé par Akira Kurosawa sorti en 1985. L'intrigue du film s'inspire de la tragédie *Le Roi Lear* de William Shakespeare.

« La caméra permet d’approcher l’être alors qu’au théâtre il faut plus d’exagération⁵² ».

Cette préférence pour le gros plan se reflète désormais dans le théâtre de Delbono. Dans son spectacle *Orchidée*, le metteur en scène utilise le gros plan sur plusieurs reprises. Pour filmer la fleur d’Orchidée dans la nature montrant les mouvements les plus minimes de la plante, ou pour montrer les détails et le mouvement d’une branche d’arbre sous la neige, ou encore sa mère sur son lit d’hôpital avant sa mort. Grâce au gros plan, les détails et les mouvements les plus minimes de la vie sont montrés, comme à la loupe au spectateur laissant la place à des moments de poésie. Pippo Delbono affirme dans l’ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre*, la capacité de la caméra à éveiller les sensibilités sur la poésie de la réalité, sur des moments de vie qui, sans la caméra seraient passés inaperçus.

⁵²Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit.*, p.102.

« Avec une caméra, on devient plus sensible à tout ce qui se passe. La caméra permet, comme la photographie, d'arrêter, d'isoler des moments qui parfois passent très vite et d'y trouver de l'art, de la poésie, de la beauté, de la vérité⁵³ ».

Cette citation nous mène à déduire l'importance des images dans le théâtre de Pippo Delbono. Néanmoins le rapport du metteur en scène au cinéma ne se limite pas à son inspiration des films ou à l'intégration de l'image dans ses spectacles, il s'étend vers une autre dimension, très présente et dans le théâtre de Delbono et au cinéma : celle du montage.

Si dans les films qu'il réalise, le metteur en scène cherche à composer des séquences d'images qui peuvent fonctionner de manière autonome, il avoue dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre* qu'il recherche la même chose au théâtre, malgré les contraintes techniques qui existent au théâtre comme par exemple les entrées et les sorties des artistes sur le plateau qui empêchent un déroulement des séquences comme au cinéma. Le metteur en scène tend vers un théâtre représentant, comme au cinéma, plusieurs lieux, espaces, situations, mais surtout plusieurs images, fragmentées, fonctionnant de manière autonome les unes des autres. C'est au montage que revient le mérite de l'existence d'un univers poétique régnant sur les séquences indépendantes et marquant les passages d'une séquence à une autre.

⁵³Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit.*, p. 106.

En décrivant les spectacles de Pippo Delbono, Bruno Tackels affirme dans son ouvrage *Pippo Delbono écrivain du plateau V* la similitude des spectacles de Delbono à des morceaux de musique « On les regarde comme on écouterait des morceaux de musique⁵⁴ » soulignant ainsi l'importance de la notion du rythme dans les créations de ce dernier.

Cette impression trouve certainement son explication dans la recherche initiale de Delbono fondant la base de son théâtre. Le metteur en scène affirme dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre* avoir recherché après son expérience à l'Odin Theatret une dimension autre de l'acteur, loin de tout investissement psychologique

⁵⁴Bruno Tackels, *Pippo Delbono écrivains de plateau V*, édition les solitaires intempestifs, 2009, p. 43.

« Je voulais entrer personnellement dans une dimension de l'être-acteur, mais en dehors de tout investissement psychologique⁵⁵ ».

Cette recherche passait désormais par une approche musicale des textes. A défaut de penser aux circonstances d'un texte ou d'une phrase, il s'agit de trouver une façon musicale d'utiliser la voix pour que la phrase devienne une succession de notes.

En décrivant son travail dans la pièce *Il Tempo degli assassini*, Pippo Delbono affirme tendre vers une transformation des textes en chansons, en instrument musical loin de toute interprétation psychologique

⁵⁵Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit.*, p. 43.

« Ainsi, dans *Il Tempo degli assassini*, quand je dis : « je voudrais vous raconter une histoire : il était une fois un garçon qui vivait dans une ville... », Il ne s'agissait pas de penser à ce garçon qui était mon ami, mais de faire de cette évocation une chanson, un instrument musical dont on écoute les sonorités⁵⁶ ».

Cette recherche de la musicalité au-delà d'un sens pré établi imposé par un texte ou un scénario est certainement à l'origine des choix artistiques des matériaux de création et des spectacles et des films de Pippo Delbono. Très peu des spectacles de ce dernier sont basés sur des pièces écrites, il est de même pour le cinéma de Delbono, Sur sa technique de réalisation et du montage cinématographique, il affirme rechercher une harmonie, un rythme, une composition musicale plutôt qu'un sens ou que la transmission d'une vision particulière sur un sujet. Sur ses objectifs à travers la réalisation du film *Guerra* il affirme :

⁵⁶*Ibid.*, p.43.

« J'ai simplement voulu composer la « musique » qu'est le film, retrouver l'innocence, la pureté d'un regard d'enfant⁵⁷ ».

C'est certainement une des raisons pour lesquelles le metteur en scène évite les scénarios préalables qui imposent à l'avance un sens, une lecture empêchant la liberté de découvrir de nouvelles pistes autres que ceux du récit original.

Parmi les autres particularités caractérisant le théâtre de Pippo Delbono: l'expression de quelque chose d'essentiel et de profondément humain à travers les différentes partitions composant ses spectacles. La singularité du travail de Delbono est sans doute liée à la singularité de sa compagnie, que ce soit dans sa composition ou dans son fonctionnement. Les vingtaines d'actrices et d'acteurs formant la compagnie ne sortent pas spécialement d'écoles de théâtre et n'ont pas intégré la compagnie suite à une audition, mais leur intégration est souvent le fruit d'une rencontre vivante et exceptionnelle. Leur engagement auprès de la compagnie ne se limite pas à la réalisation d'un projet mais s'étend sur de nombreuses années marquées par une longue fréquentation les uns des autres qui n'est pas sans influencer le travail artistique. Cette permanence des acteurs au sein de la compagnie Pippo Delbono nous mène à une forme de consistance dans les liens entre les personnes formants la compagnie, notamment acteurs et metteurs en scène. Des personnes créant ensemble, mais aussi partageant une bonne partie de la vie, du quotidien, ses composantes et ses activités (Le logement, les voyages, la nourriture etc) tel les communautés artistiques du début du XXème siècle? La question qui se pose lors de cette constatation est jusqu'à quel point la compagnie Pippo Delbono s'est inspirée ou est semblable aux modèles des collectifs artistiques apparus au début du XXème siècle ? Jusqu'à quel degré la notion communautaire existe-t-elle dans le processus créatif de la compagnie ?

Que ce soit Pippo Delbono ou ses acteurs, les deux évoquent en parlant de la compagnie une traversée d'expériences diverses. En évoquant l'idée de sa compagnie Pippo Delbono met l'accent sur un parcours traversé ensemble tout en étant très différents les uns des autres

⁵⁷*Ibid.*, p.111.

« Dans l'idée de la compagnie, qui est devenue une expérience rare, il y a une chose fondamentale : nous marchons réellement ensemble depuis de nombreuses années sans devenir pour autant une famille, chacun reste très différent de l'autre. Nous sommes comme des marcheurs dans la montagne qui marchent tous les jours ensemble, qui n'ont besoin de beaucoup se parler mais qui ont pris le même rythme de marche⁵⁸ ».

Cette citation nous laisse conclure que ce qui prime dans la compagnie Pippo Delbono est l'expérience de vie traversée par les membres de la compagnie favorisant la création artistique de cette dernière. Ce qui unit le groupe et favorise sa cohésion ne sont pas les pratiques concernant la vie quotidienne (habitudes alimentaires, vestimentaires ou de logement), surtout que les membres de la compagnie viennent de classes sociales différentes mais plutôt un certain rapport au corps, une proximité corporelle plus forte qu'un éventuel éloignement social faisant de la compagnie un espace d'acceptation de corps différents, marginalisés dans la société « normale », un espace constituant un front de refus, de contestation puisque permettant à des corps et des vies différentes de trouver une réalité et une légitimité qui est la leur à l'image des artistes marginalisés du début du siècle choisissant la création en se regroupant en communautés pour affronter la discrimination d'une société « normale ».

La contestation dans la compagnie Pippo Delbono est aussi d'un ordre artistique, à l'image des communautés artistiques, le metteur en scène remet en question la scène, son rapport au monde et aux relations humaines. Cette contestation trouve son expression dans le fond, plus particulièrement dans le rapport du théâtre à la vie et dans la forme en élaborant de nouveaux matériaux de création plus diversifiés.

⁵⁸Propos recueillis par Jean-François Perrier et publiés dans le synopsis du spectacle *La Menzogna* présenté par la compagnie Pippo Delbono à l'occasion du 63^{ème} Festival d'Avignon 2009.

Même si le résultat, ici le spectacle, reste important dans le travail de la compagnie Pippo Delbono, l'importance accordée au processus au sein des communautés artistiques visant une acquisition des facultés permettant à l'acteur de créer à partir de soi, de son vécu et non à partir d'un rôle ou d'un texte trouve son écho dans le training exercé par les acteurs de la compagnie Pippo Delbono tendant à mettre ces derniers sur « la voie de l'acquisition d'un certain nombre d'habilités nécessaires à la formation de l'acteur⁵⁹ ».

Même si la plupart des spectacles de la compagnie Pippo Delbono demeurent le fruit d'une création collective, le rôle du metteur en scène reste primordial et dans le choix des thèmes à l'origine du spectacle et dans le montage des scènes composant ce dernier la raison pour laquelle nous ne pourrions pas parler de création collective se détachant complètement des idées et suggestions du metteur en scène créateur.

Ce rôle très présent du metteur en scène au sein des créations est aussi très significatif dans le travail de la metteuse en scène Urszula Mikos dont le travail sera abordé dans les paragraphes suivants.

I-b-1) Urszula Mikos : Metteuse en scène et pédagogue.

⁵⁹Baptiste Pizzinat, *op.cit.*, p. 256.

Arrivée en France en 1986 en tant que réfugiée politique, Urszula Mikos est une metteuse en scène, scénographe et pédagogue d'origine polonaise. Elle quitte la Pologne après des études de philosophie et d'histoire de l'art à l'Université Jagiellone de Cracovie pour poursuivre en France sa démarche singulière de découverte de textes d'auteurs contemporains. Cette démarche qui s'est concrétisée par la réalisation jusqu'à ce jour d'une vingtaine de spectacles, mettant en scène des auteurs contemporains encore inconnus en France tels Boguslaw Schaeffer, Janusz Glowacki, Juliusz Slowacki, Zbigniew Krasinski, Oleg Bogaev, Ivana Sajko... Elle a proposé au public une vingtaine de spectacles qu'elle perçoit souvent dans leur totalité (traduction, scénographie, partition sonore, costumes, images). En 2011, elle crée un espace de recherche nommé Uberyou en hommage au groupe d'avant-garde russe des années vingt OBERIOU (Association pour un Art Réel). Considéré comme la forme russe du dadaïsme littéraire⁶⁰. Les Uberyou sont des espaces où l'on se donne la possibilité d'expérimenter, de tester, d'interroger les limites du théâtre sans les contraintes de productions et de diffusions accompagnant en général la quête du « produit » théâtral. Loin de toute dénonciation facile des situations sociales, politiques et artistiques entourant les artistes, les Uberyou tentent une réelle et essentielle interrogation sur ces situations.

Son parcours s'est aussi distingué par des rencontres avec plusieurs grands noms du théâtre polonais, russe, allemand et américain tel : Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Matthias Langhoff, Robert Wilson, Peter Stein, Piotr Fomienko...des rencontres qui ne sont pas exemptes d'influencer sa pédagogie et son théâtre.

Ses créations ont été récompensées à plusieurs reprises : *Trio* de Boguslaw Schaeffer a été couronné du Grand Prix des 18e Rencontres Charles Dullin en 2002, *Antigone à New York* de Juliusz Glowacki a été nommé Meilleure Création des Petites Scènes en 1997 et a reçu le Grand Prix Étudiants et Théâtre.

⁶⁰Ce système poétique se fondait sur la "lutte contre les sens", étant entendu que le "non-sens", ou "l'insensé" se voulait essentiellement acte de libération et moyen d'accéder à une catégorie supérieure de sens. A cette époque, se mettait en place un système où le sens devenait une catégorie qui se décidait en haut lieu. De nombreux poètes de ce groupe étaient voués à la répression et au silence, certains même furent exécutés. Réf. www.urszulamikos.com

Sa passion pour la pédagogie l'a poussé à créer sa propre méthode d'investigation pour le comédien: l'Acteur instrumental.

I- b-2) Le théâtre d'Urszula Mikos mettant en perspective l'homme et sa sphère politique ou culturelle.

-Plusieurs motivations ont motivé mon choix de travailler sur le théâtre d'Urszula Mikos parmi lesquelles:

-Le choix des écritures qu'elle décide de défendre à la fois nouvelles, pour certaines œuvres, jamais montées en France et mettant en perspective l'homme et sa sphère politique et culturelle.

-Sa remise en question du langage théâtral et des différents matériaux composant ce langage lui-même en perpétuelle évolution et son interrogation sur le rôle du théâtre dans le monde d'aujourd'hui « je tente ainsi de renouveler à chaque fois mon rapport au comédien et d'interroger le rôle du théâtre aujourd'hui⁶¹ » une interrogation confirmant la dimension sociale de son théâtre.

-Son intérêt particulier à la direction de l'acteur qu'elle considère parmi les éléments essentiels des matériaux composants son théâtre.

⁶¹Entretien réalisé avec Urszula Mikos, mars 2014, voir annexe.

-Son regard novateur sur le personnage théâtral. Loin d'être un être défini par la psychologie, le personnage théâtral dans le théâtre d'Urszula Mikos est plutôt une forme abstraite, changeante, « apte à donner l'image de notre étrange contemporain⁶² ».

La fragmentation des personnages possède un pouvoir critique, un pouvoir d'évocation d'un être condamné à une solitude désincarnée, car exposé à la multitude.

Dans un entretien autour de la pièce *Trio*, Urszula Mikos affirme que les personnages de la pièce possèdent une entité presque absente de leurs propres vies, la raison pour laquelle les comédiens parleront des fois avec leurs propres voix, pour se lancer une autre fois dans un jeu excessif, théâtralement exagéré ou désarticulé comme si le « corps-matière » s'échappait de la volonté qui tente de le formater.

Ainsi les comédiens oscillent entre réalité et représentation, entre authentique et artificiel, entre véracité et création, laissant à la place à un aller-retour entre incarnation et désincarnation, entre parole d'auteur et parole privée. En brisant à plusieurs reprises le quatrième mur, les acteurs de *Trio* tentent pendant toute la pièce de s'accorder sans succès, ils se confrontent, s'opposent inlassablement reflétant l'Homme dans sa difficulté à être, à dialoguer. L'Homme est représenté en tant que « figure bricolée » et non d'un personnage défini par une psychologie. L'interprétation des comédiens laisse la place à la dérision et à la critique, à cause de cette quête obsessionnelle à s'accorder, jamais aboutie...

II-Le travail collectif dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos.

Si contrairement aux collectifs artistiques du XXème siècle tendant vers une création ne résultant pas des idées et suggestions du metteur en scène mais engendrée par une « communauté aux actions partagée », le rôle du metteur en scène reste primordial dans le travail de Pippo Delbono et celui d'Urszula Mikos. Quel est donc la part de création collective dans les créations des deux metteurs en scène? Et quel est le degré de participation des acteurs dans le choix des matériaux, des thèmes et des méthodes de travail lors du processus de création ?

En parlant de son travail de metteur en scène, Pippo Delbono évoque souvent les propositions des acteurs comme étape fondamentale dans la création d'un spectacle,

⁶²Urszula Mikos, Entretien.

« Je regarde les propositions que les acteurs font en tenant de ne pas les enfermer dans une idéologie, un message, une logique⁶³ ».

⁶³Pippo Delbono, *op.cit.*, p.60.

Cette citation nous laisse conclure l'importance de la liberté des acteurs dans leurs propositions lors du processus de création ainsi que le respect de l'autonomie de l'acteur, de la cuisine intérieure de ce dernier voir du cheminement parcouru afin d'aboutir à la proposition. « L'autonomie signifie que l'acteur est capable de trouver seul beaucoup de choses, sans direction, mais pour cela il faut que le metteur en scène ait confiance en lui⁶⁴ ».

⁶⁴*Ibid*, p. 82.

Dans son ouvrage *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, Pippo Delbono précise la nécessité pour le metteur en scène d'écouter ce qui se passe à l'intérieur de chaque acteur en respectant le rythme, la danse voir la partition de chacun et en réalisant le parcours général du spectacle. Ce témoignage nous donne plus ou moins une idée sur la partition des rôles lors d'une création de Pippo Delbono. La liberté des acteurs est certes importante dans la composition de la structure qu'ils proposent, néanmoins le thème général du spectacle, lui est proposé par le metteur en scène à qui nous avons tendance à accorder un rôle de monteur puisque le choix final des propositions⁶⁵ composant le spectacle lui revient.

⁶⁵Les thèmes des propositions individuelles peuvent venir des acteurs. Emanant du parcours et du vécu différent de chaque acteur, les thèmes et propositions initiales peuvent diverger de celui du spectacle. Le montage joue un rôle essentiel dans le choix des propositions et leur ordre de succession. Pippo Delbono affirme tendre à travers le montage au théâtre vers une composition de séquences pouvant fonctionner de manière autonome. Chaque séquence (au cinéma), chaque partition (au théâtre) a un sens en soi. Elle existe en elle-même et importe peu pour le déroulement de l'histoire. Le metteur en scène cherche la poésie à travers l'articulation des différentes scènes, ainsi le spectacle demeure une succession de séquences fragmentées fonctionnant chacune de manière autonome.

« Chaque acteur vient avec ses propositions qu'il prépare de manière individuelle en réponse au thème proposé par Pippo Delbono⁶⁶ ».

Si à la base des créations demeurent les partitions individuelles, fruit des propositions des acteurs, le résultat final reste dépendant de la mise en commun des différentes énergies, c'est de la respiration de la même énergie sur le plateau, de l'action commune que naissent les choses profondes, voire essentielles lors d'une création, la raison pour laquelle nous pouvons éventuellement souligner l'importance du travail collectif dans le processus de création collective dans le théâtre de Pippo Delbono.

⁶⁶Ilaria Distanti, Entretien.

L'autonomie accordée aux acteurs de Pippo Delbono lors de la phase de création collective concerne aussi les matériaux choisis, composant les premières propositions. Dans son ouvrage *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins une approche ethnographique*, Baptiste Pizzinat met l'accent sur l'importance de l'indépendance des acteurs lors de leurs premières recherches lors de la création collective et notamment la liberté des choix des matériaux de création. Cette liberté concerne aussi le metteur en scène qui réclame avoir besoin d'une liberté totale exigeant une grande intimité avec les acteurs pendant la phase de création. En décrivant la phase de création, l'acteur Gustavo Giacosa⁶⁷ confirme

⁶⁷Acteur, metteur en scène, commissaire des expositions, Gustavo Giacosa quitte l'Argentine, son pays d'origine après des études littéraires et une première approche du théâtre. Il rencontre en 1991 Pippo Delbono en Italie et commence un parcours de formation au sein de sa compagnie qui aboutira à la participation active de l'acteur à toutes les productions théâtrales et cinématographiques de la compagnie ainsi qu'aux tournées internationales.

« C'est un moment très délicat, assez chaotique, durant lequel la compagnie doit pouvoir travailler en toute liberté, sans aucun jugement, durant lequel peut être proposé n'importe quoi, même des choses horribles...⁶⁸ ».

Les propositions initiales des acteurs étant le fruit de la vie de chacun, de ses amours, de ses expériences, la raison pour laquelle ces dernières peuvent paraître complètement décalées du thème du spectacle ou même sans intérêt thématique et esthétique pour le metteur en scène.

⁶⁸Baptiste Pizzinat, *op.cit.*, p. 76.

« Chacun sa vie, ses amours, ses engouements qui peuvent parfois me sembler stupides au premier abord. Mais, quand je commence une création, je ne veux pas imposer ma réflexion, mes goûts, mon style, parce que je me priverai de possibilités parfois énormes⁶⁹ ».

Pourtant et malgré ce décalage des propositions initiales par rapport au thème du spectacle, Pippo Delbono le metteur en scène laisse le champ libre à toutes les propositions des acteurs aussi ridicules ou aussi incompatibles avec l'univers prévu pour le spectacle soient elles. Tout est désormais noté, dans l'objectif de laisser une ouverture pour la transformation de ces propositions en des partitions efficaces dans l'ensemble du spectacle, notamment grâce au montage.

Lors de la création du spectacle *Il Silencio* dont le thème est le tremblement de terre qui a secoué la ville de Gibelina en Italie en 1968, Pippo Delbono affirme dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre* que la scène d'amour entre Lucia et Gustavo n'avait aucune place dans le spectacle et aucun lien avec le thème de ce dernier. A la base de cette scène figure une proposition de la part des acteurs d'une saynète très kitch où Gustavo offre à Lucia un cadeau, cette dernière s'émerveille et saute au cou de son partenaire. Cette saynète paraissant banale en soi, a pris son sens grâce au montage. La scène fut jouée sur une chanson de Brigitte Bardot, les acteurs s'enlaçaient, puis commencent à tourner, pendant que Pippo Delbono dit d'un autre espace, à plusieurs répétitions une phrase d'amour « Dis-moi que tu m'aimes », les acteurs continuent à tourner accompagnés du cri du metteur en scène se concluant par la phrase : « Dis-moi que tu m'aimeras toujours » ; Les acteurs tombent par terre tandis que la lumière et le son changent. Sur une vibration sourde, suggérant un tremblement de terre, Pippo Delbono arrive en courant et jette avec violence les accessoires d'amour de la scène précédente.

Ainsi cette saynète paraissant initialement complètement décalée du thème du spectacle, trouve son sens grâce au montage. Elle permettra de mettre en évidence la cruauté d'un événement qui est celui du tremblement de terre en laissant succéder deux scènes complètement opposées : Celle de l'amour absolu suivi de la violence absolue. Le montage a permis de mettre en avant toute la violence du tremblement de terre, non en l'illustrant de manière réaliste, mais en le précédant par une scène dont la thématique est complètement opposée.

⁶⁹Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit.*, p. 141.

Ainsi il est à signaler que la cohérence n'est guère nécessaire pour susciter l'émotion du spectateur, cette dernière naît plutôt du contraste, la raison pour laquelle toutes les propositions des acteurs sont gardées par Pippo Delbono au début, pour circonscrire par la suite, délimiter le champ des possibilités au fur et à mesure de l'évolution de la création⁷⁰.

⁷⁰Il est à noter que certaines propositions peuvent être délaissées au moment où elles sont faites pour retrouver par la suite leur place dans une prochaine création.

Si la liberté des choix des matériaux de création semble évidente dans le processus de création collective au sein de la compagnie Pippo Delbono, cette liberté semble moins évidente dans les créations d'Urszula Mikos. Lors de mon entretien avec la metteuse en scène cette dernière m'a confirmé qu'à l'origine du travail de création de ses acteurs demeure toujours un texte, « L'improvisation pour moi est inscrite dans le travail et le rapport avec le texte. Je demande de temps en temps aux comédiens s'ils veulent ajouter des choses, se réapproprier une situation, une dramaturgie...mais dans une stricte perspective de travail⁷¹ ».

Ce qui nous laisse conclure que la diversité des matériaux choisis par les acteurs de la compagnie Pippo Delbono, leur servant de matières premières pour leurs propositions, elles même se caractérisant par une large diversité n'est pas la même pour les acteurs d'Urszula Mikos, ces derniers étant limité par le texte comme matière principale.

⁷¹Urszula Mikos, Entretien, *op.cit.*, p. 5.

Cette fidélité au texte comme matière première de création n'exclue néanmoins pas la diversification des matériaux dans des phases plus avancées du travail « je mélange parfois la danse, les vidéos voir différents matériaux pour amener quelque chose d'artistique⁷² », ainsi les matériaux utilisés et leur diversité s'affinent au fur et à mesure de l'évolution du travail de répétition.

Si on observe de près les créations d'Urszula Mikos, nous pouvons constater la présence des nouvelles technologies, notamment la vidéo. Sur l'utilisation de la vidéo, Mikos affirme s'en servir de la caméra comme moyen pour être plus près de la respiration du comédien, de sa peau, elle permet une proximité physique avec l'acteur mettant en avant les détails, une proximité que la scène ne permet pas.

Au-delà de cette proximité, la caméra demeure aussi dans le théâtre de Mikos, un moyen pour ouvrir d'autres espaces que celui de la scène. En montrant d'autres espaces, la vidéo sert à ouvrir la perception du spectateur vers d'autres plans.

⁷²*Ibid*, p.6.

« La caméra ouvre l'espace de perception et travailler sur la perception est très important parce qu'il ne faut pas penser qu'au premier plan au théâtre (où il y a le jeu), mais au deuxième au troisième plan. Pour moi, il y a toujours une pulsation à mettre en place, quelque chose de vertigineux qui habite la scène au-delà des relations entre les acteurs dans le contexte de la pièce et que la caméra peut révéler⁷³».

Ainsi la vidéo ouvre pour la metteure en scène un champ d'expression nouveau. Elle demeure un moyen permettant l'existence de cette multitude d'espace tant recherchée dans le théâtre de Mikos.

Dans sa note de mise en scène autour du spectacle *Hérolide*, Urszula Mikos affirme le développement de la vidéo dans la pièce autour de plusieurs axes, parmi lesquelles :

1-Le formatage, la manipulation : la présence de la vidéo dans la pièce est un moyen permettant l'évocation, la mise en avant du totalitarisme de l'image.

⁷³Urszula Mikos, Entretien.

« Notre époque devenue celle de la surveillance, tout devient matière de reportage, à fiction, intégré dans un programme de propagande ou de voyeurisme, dans lequel toute notion de secret ou de sacré disparaît, de la guerre à la vie la plus intime⁷⁴ ».

⁷⁴Urszula Mikos, dossier de presse de la pièce *Hérodiade*, p. 8.

Ainsi à travers la projection d'animations naïves sur le néolibéralisme ou de montages mensongers, opposant des événements réels à la façon dont ils sont diffusés⁷⁵, la vidéo demeure un moyen pour aborder un questionnement relatif à la manipulation de nos consciences et nos comportements, voir notre liberté de penser et d'agir par l'image, à la capacité de cette dernière de mentir en créant l'illusion⁷⁶.

2-La désarticulation de la mémoire, l'absence : La vidéo est aussi un moyen pour marquer les décalages temporels ainsi que les impressions liées au souvenir de marques et effets du temps. Dans la pièce *Héroliaide*, la caméra capte par moment en direct la chorégraphie des corps et la projette sur un mur transparent. Les images projetées se mêlent avec les images des gens derrière les murs légèrement éclairés. Ce dédoublement d'image tend à amplifier le caractère fantomatique des corps et leur existence éphémère. Ainsi l'image sera un moyen pour la metteuse en scène de communiquer sa vision particulière de la pièce et de la scène.

3-La caméra permet de mettre en scène des espaces mentaux, des images mentales reflétant l'univers intérieur des comédiens, impossible à traduire autrement que par l'utilisation de la vidéo.

⁷⁵Dans la pièce *Héroliaide*, une première scène montrera le nettoyage organisé à Noël par la police au sein des SDF, puis une autre scène la façon dont l'évènement est interprété de façon mensongère par un des personnages de la pièce (lui-même ancien policier) à travers des images montées, préparées et organisées en dépit des faits réels.

⁷⁶Un simple angle de prise de vue est capable de changer notre regard sur un être ou un objet.

Sur le niveau artistique, la metteuse en scène affirme que le choix d'intégrer la vidéo permet « de jouer d'une théâtralisation assumée tout en conservant le caractère intimiste d'une image rapprochée⁷⁷ » ouvrant ainsi la perspective du spectateur vers un nouvel espace mental et social permettant à l'art du théâtre d'exercer sa fonction primordiale pour la metteuse en scène : celle d'interagir avec le monde.

⁷⁷Urszula Mikos, dossier de presse de la pièce *Hérodiade*, p. 8

L'influence de la caméra est aussi significative sur l'esthétique de la scène que sur le jeu du comédien. Grâce à sa proximité avec le personnage, la caméra met en avant les micromouvements de son corps, son souffle, contribuant au développement d'une autre forme de jeu : « naturaliste » « dans laquelle un simple regard explique l'essentiel⁷⁸ » permettant à la scène de rapprocher « jeu théâtral » et « jeu naturaliste » et au comédien d'aborder deux types de jeu différents.

Si la caméra permet de mettre en avant les détails, et le gros plan les capacités expressives du comédien, la technologie en général et la caméra en particulier ne sont pas sans influencer la présence du comédien sur la scène. Dans le dossier de presse de la pièce *Hérolide*, Urszula Mikos affirme la capacité des artifices technologiques : micros-caméras etc de modifier la présence du comédien sur la scène, l'amplifier ou la diminuer, la transformer allant jusqu'à délocaliser ce dernier ou le faire disparaître.

Cet affinement du choix des matériaux scéniques au fur et à mesure du travail de création, ne donne néanmoins pas aux acteurs la liberté totale du choix des matériaux composant la scène comme on peut voir lors de la première phase de création au sein de la compagnie Pippo Delbono d'où la divergence dans ce domaine entre les deux metteurs en scène.

Si l'improvisation des acteurs dans la compagnie Pippo Delbono se concentre sur les propositions individuelles élaborées à partir d'un thème proposé par le metteur en scène ou choisi par les acteurs ainsi que sur le choix de ces derniers de leurs matériaux de création, le travail de création des acteurs dans les créations d'Urszula Mikos consiste à traduire le texte par leur énergie à eux, leur propre respiration. Alors que pour la plupart des spectacles de la compagnie Pippo Delbono, ce sont les acteurs qui écrivent le spectacle

⁷⁸*Ibid*, p. 9.

« Ils ne sont donc ni passeurs, ni interprètes, en aucun cas au service d'une œuvre, mais intégralement responsables de son éclosion ⁷⁹».

La créativité des acteurs dans les spectacles d'Urszula Mikos reste dépendante du texte qui reste le matériau principal de création. L'improvisation de ces derniers n'étant jamais complètement détachée du texte. Les acteurs cherchent la musicalité de la parole, son mouvement, ils cherchent leur musique à l'intérieur de l'œuvre. Lors d'un entretien avec Urszula Mikos dans le cadre de la réalisation de ce mémoire la metteure en scène confirme que chaque comédien doit trouver sa propre poésie à l'intérieur de l'œuvre, n'est- ce pas à ce niveau que réside le travail créatif des acteurs dans le théâtre de Mikos ?

La metteure en scène affirme que lors du processus créatif de création d'un spectacle, les acteurs tendent à rendre personnel, intime, logique un texte. Le rôle de la metteure en scène consiste à inspirer une démarche personnelle, à ouvrir un espace.

⁷⁹Bruno Tackels, *op.cit*, p.89.

« Ce qui serait intéressant est que l'acteur trouve sa propre respiration comme l'auteur possède sa respiration. Cette confrontation m'intéresse. Il n'est pas besoin de chercher à reproduire la respiration de l'auteur: chacun trouve sa musique à l'intérieur de l'œuvre ⁸⁰».

Ainsi nous pouvons déduire que le travail créatif des acteurs d'Urszula Mikos consiste à trouver sa propre respiration, sa musique à l'intérieur de l'œuvre de l'auteur.

Si la part de création collective dans le théâtre d'Urszula Mikos ne se prononce pas dans le choix des matériaux scéniques, elle est très présente dans la construction dramaturgique des scènes. En observant le travail de création de la metteuse en scène, nous remarquons sa recherche pendant la première étape de création d'une certaine spontanéité dans les rapports entre les personnages émanant de l'émergence de la vérité de l'acteur. Elle tend à travers les premières répétitions à éliminer les codes de jeu déjà acquises par les acteurs selon leurs expériences au profit de retrouver l'être original qui sommeille dans chaque acteur. C'est grâce à l'émergence de cet être que la réinvention des scènes demeure possible.

Ainsi la réalité scénique se basera sur une recherche héritée des personnalités des comédiens refusant toute tricherie, acceptant de se désarmer ou de jouer avec autodérision.

La répétition demeure un terrain de recherche et d'expérimentations libre pour l'acteur. Il s'agit de tester des démarches sans forcément chercher le résultat. Il s'agit plutôt de faire, en sachant que la compréhension de l'ensemble pourra venir après. Cette importance de l'action chez l'acteur repoussant pour plus tard l'envie d'analyser trouve son écho dans l'ouvrage de Jean François Dusigne *L'acteur naissant*

« Ne pas vouloir d'emblée tout comprendre, ni chercher à expliquer.

Il me faut parfois repousser à plus tard mon envie d'analyser : mettre le jugement ou

⁸⁰Urszula Mikos, Entretien, *op.cit*, p. 3

L'évaluation entre parenthèses et laisser parler les choses, en me fiant à mon instinct ⁸¹»

Cette citation nous mène à déduire l'importance du moment présent dans le processus créatif de l'acteur. A défaut d'aborder le travail de création avec des idées préconçues sur le personnage ou préoccupé par la réanimation de vieux souvenirs, l'acteur entrera dans l'action en acceptant de se désarmer, en étant réceptif à tout ce qui survient, ici et maintenant.

Mikos tend vers un acteur « sans artifice » évitant le jeu même si sa présence pourrait être modifiée par l'utilisation d'artifices technologiques.

« Jouer ne consiste pas à devenir un autre sur la scène mais à collecter des fragments d'un personnage tout en restant soi »

C'est en préservant sa personnalité, l'être original qu'il est, sans attitude maniérée, sans aucune recherche d'imitation ou d'identification à un personnage que l'acteur arrive à jouer, proposant au public une personne (celle de l'acteur collectant des fragments du personnage) et non une imitation d'un personnage.

II-a) Le lien entre la vie de la compagnie de Pippo Delbono et ses créations artistiques

Malgré l'importance accordée au training au sein de la compagnie Pippo Delbono tendant vers une maîtrise de la part de l'acteur de ses outils d'expression (cette partie étant essentiellement développée et suivie par Pepe Robledo), le lien entre la vie concrète des hommes faisant partie d'un spectacle et la recherche théâtrale fut une évidence dès la première collaboration entre Pippo Delbono et Pepe Robledo donnait naissance au spectacle *Le Temps des assassins*. Sur sa première rencontre avec Pippo Delbono, Pepe Robledo confirme lors d'un entretien avec Baptiste Pizzinat :

81 Jean François Dusigne, *L'acteur naissant*, Editions théâtrales, 2008, p. 25

« C'était déjà clair que j'étais plus intéressant pour lui en tant que personne qu'en tant qu'acteur...le matériau pour construire la dramaturgie devait être la vraie vie de la personne et le moment le plus fort dans sa vie...⁸²».

Cette citation positionne le lien entre la vie des membres de la compagnie et leur travail de recherche et de création artistique au sein de la compagnie prioritaire face à l'acquisition d'un savoir-faire propre à l'acteur. Cette vie, constituant la première source d'inspiration des acteurs se partage entre la vie et les expériences privées des acteurs et la vie et les expériences collectives traversées par la compagnie, ce qui laisse la place à l'émergence d'un lien entre la création spectaculaire, qui est de l'ordre de la fiction et la vie, donc le réel. Il est désormais question d'une articulation entre le fictif et le réel.

⁸²Baptiste Pizzinat, *op.cit*, p. 345-346.

Afin d'étudier le poids de l'expérience collective de la communauté sur la création artistique nous nous appuyons sur l'ouvrage *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins une approche ethnographique*. Ce dernier confirme l'existence d'une dimension communautaire très forte dans les premières années de création de la compagnie, une dimension née sans doute de « l'urgence vitale de créer ensemble sans qu'il faille attendre pour cela des conditions favorables⁸³ ». Il est néanmoins important de noter que cette dimension a régressé au fil des années remplaçant la communauté partageant toutes ses activités par un rassemblement de personnes avec des personnalités très différentes, mais qui marchent ensemble, sur le même rythme, un ensemble de personnes traversant un « méli-mélo d'expériences diverses » sans pour autant devenir « une famille », laissant pleinement la place à la différence, à la particularité de chacun, que ce soit au niveau du caractère, du mode de vie ou encore des choix de matériaux de création et du training personnel permettant à l'acteur d'accéder à l'état d'ouverture nécessaire à la création.

Sur les liens entre les membres de la compagnie Pippo Delbono, l'acteur Mario Intruglio parle lors d'un entretien accordé à Baptiste Pizzinat d'« entrecroisement de personnages solitaires » tout en s'éloignant du « côté famille » paraissant un peu naïf comme définition dans ce cas de figure. Cette définition nous mène au questionnement suivant : Le meilleur terrain de rencontre des membres de la compagnie Pippo Delbono serait-il la scène ? Ce besoin de préserver la solitude de chacun n'est-il pas indispensable pour une meilleure connexion à soi indispensable à la création ?

Si les spectacles de la compagnie restent le résultat de la mise en commun des différentes énergies, le rassemblement sur le plateau de personnes faisant des choses simples,

⁸³*Ibid*, p.59.

« Pippo souligne qu'on ne se rend pas compte de toutes les choses profondes qui peuvent se passer dès lorsqu'on fait quelque chose ensemble, qu'on se met à respirer la même énergie sur le plateau⁸⁴ »

La création individuelle amenant à une proposition de chacun demeure à l'origine de toute nouvelle création. Ainsi le plateau de Pippo Delbono, demeure à l'image de sa compagnie, le croisement de solitudes, de vies, de personnes différentes avec leurs histoires transformées en propositions artistiques.

Quant au lien entre la vie de la compagnie et ses créations, et dans une perspective de concrétisation de ce lien, il semble évident que parmi les éléments marquants la création de la compagnie demeurent les expériences de vie traversées ensemble par les membres qu'elles soient résultantes des voyages de la compagnie, des moments de création ou de simples moments du quotidien passés ensemble.

⁸⁴Baptiste Pizzinat, *op.cit*, p. 158.

« Ce qui est intéressant, c'est de comprendre le fait qu'à travers une expérience on puisse parler du monde...⁸⁵ »

Cette citation de Pippo Delbono nous mène à réaliser que l'expérience de vie, qu'elle soit individuelle ou collective demeure à l'origine de son théâtre.

En abordant l'expérience collective, il est important de noter que parmi les éléments marquants l'expérience collective dans la compagnie Pippo Delbono figure le training.

⁸⁵*Ibid*, p. 120.

Dans son aspect collectif, le training⁸⁶ dans la compagnie Pippo Delbono demeure un moyen pour consolider, affirmer les liens entre les différents membres de la compagnie.

⁸⁶La notion du training de l'acteur, sa nature et ses objectifs dans la compagnie Pippo Delbono et dans le travail d'Urszula Mikos sera abordé au fil des prochains paragraphes.

« Le training permettant de réaffirmer l'importance du lien constitutif du groupe et dont dépend également la qualité théâtrale de la prestation⁸⁷ ».

La réaffirmation continuelle des liens, ou plutôt des relations organiques et non seulement intellectuelles semble primordiale entre les membres de tout groupe artistique tendant vers une création artistique sur la durée. Mais cette nécessité est encore plus forte, plus présente dans la compagnie Pippo Delbono, plus précisément grâce aux différences caractérisant les membres de sa compagnie. Lors d'un entretien de Pippo Delbono figurant dans l'ouvrage *Le théâtre au temps des assassins*, ce dernier affirme à quel point est important le soutien entre acteurs.

⁸⁷Baptiste Pizzinat, *op.cit*, p. 136.

« Lucia, Gustavo, Mario...montent peut être sur scène, mais font aussi en sorte d'organiser les choses pour que Bobo, Nelson...puissent être là, être avec nous, marcher ensemble et ce n'est pas toujours facile...⁸⁸ ».

Le parti pris de Pippo Delbono de travailler avec des handicapés ou des personnes en marge de la société implique une prise en charge de sa part aussi bien que de la part des autres membres de la compagnie de ces acteurs pas comme les autres. L'intégration de ces acteurs « pas comme les autres » dans la compagnie ne serait-elle pas à l'origine du développement d'un rapport humain plus profond du aux quelques faiblesses, handicaps, différences caractérisant les uns et les autres, touchant tout le monde à des degrés différents ?

Ce n'est pas par hasard si la rencontre avec Bobo est considérée comme l'évènement le plus important dans la vie de la compagnie Pippo Delbono. Cette rencontre marque un revirement dans les rapports humains entre les membres de la compagnie ainsi que le rapport de ces derniers au théâtre. Dans son ouvrage *Le Métier d'homme*, Alexandre Jollien affirme que l'expérience de la marginalité peut ouvrir des portes singulières sur la condition humaine.

⁸⁸*Ibid*, p. 140.

« Partir à la rencontre du faible pour forger un état d'esprit capable d'assumer la totalité de l'existence⁸⁹ ».

Cette rencontre avec Bobo avec ses faiblesses apparentes, ce dernier étant sourd, muet et analphabète fut l'occasion pour les autres membres de la compagnie de se confronter à leurs propres faiblesses, à leurs propres incompétences, voir handicaps laissant la place à une sorte de fragilité dans les rapports humains.

Artistiquement parlant, la rencontre avec Bobo fut révolutionnaire car elle demeure à l'origine de l'élaboration d'un langage nouveau mais aussi de l'accentuation du rapport de l'art à la vie. Privé du langage dominant, celui des mots, du bavardage, Bobo suggère grâce à son handicap un langage plus ample, plus fort et plus proche de la nature, un langage composé de gestes et de silence qui naît d'une nécessité de s'exprimer, donc idéalement théâtral.

Dans l'ouvrage *Le corps de l'acteur*, Pippo Delbono définit les gestes composants le langage de Bobo comme essentiels

⁸⁹Alexandre Jollien, *Le Métier d'homme*, Paris, Seuil, 2002, p.42.

« Lorsque Bobo fait un geste c'est qu'il y a quelque chose à dire. Ses gestes ne sont jamais esthétiques. Chacun est porteur d'un sentiment, d'amour, de violence, de nécessité, d'indifférence, de désespoir, de solitude, de jeu⁹⁰ ».

⁹⁰Pippo Delbono, *le corps de l'acteur*, op, cit, p.49.

Le langage de Bobo traduit la recherche du metteur en scène d'un langage composé de gestes, de signes se situant entre le théâtre et la danse, non au sens esthétique et physique du terme mais dans une approche de la danse comme une autre façon de s'utiliser soi-même pour parler « C'est une nécessité de parler⁹¹ ».

Ne connaissant pas la rationalité, possédant une logique différente des autres, Bobo devient une référence du corps qui pense de façon autonome, sans la tête. Il représente ce dont à quoi les autres membres de la compagnie tendent à travers le training.

⁹¹Pippo Delbono, *le corps de l'acteur*, op, cit, p.49.

Le langage corporel de Bobo composé d'une grammaire dont les codes sont le rythme, la conscience et l'harmonie du corps est défini par Pippo Delbono par « la capacité à raconter, à parler avec le rythme du corps, avec la conscience de son corps, de ses petits gestes, de son harmonie, de sa poésie⁹² ».

Cette conscience du corps que l'acteur atteint à travers le training se traduit par une conscience des petits gestes constituant un mouvement, par une recherche des qualités dramatiques de chaque petit geste.

Le langage corporel demeure efficace lorsque chaque geste simple portera la force de signes et résume toute une situation.

⁹²Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op, cit*, p. 136.

Dans son ouvrage *Le théâtre au temps des assassins*, Baptiste Pizzinat définit la présence de Bobo comme étant « l'incarnation même de la relation entre l'art et la vie⁹³».

Certes l'intégration de Bobo dans la compagnie marque le décalage de cette dernière des conventions théâtrales régnantes inclus dans le choix des acteurs, suggérant ainsi un renouveau dans le rapport du théâtre à la vie. Mais cette intégration de Bobo, Nelson ou Gianluca dans la compagnie est aussi un moyen de défier certaines conventions sociales, de refuser une certaine fatalité en présentant un exemple modèle de société au sein de la communauté artistique où les codes d'acceptation de l'autre sont désormais bousculés. Là où la société marginalise certaines personnes à cause d'un handicap physique ou mental, la communauté artistique (ici la compagnie Pippo Delbono) intègre ces derniers grâce à leur capacité singulière de questionner le rapport de l'art à la vie. Là où la société « normale » voit dans l'impossibilité de communiquer comme tout le monde un handicap, la compagnie reconnaît chez ces personnes la capacité d'élaborer un langage nouveau, dépassant les mots.

III- L'acteur comme matériau scénique : quel est la nature du travail des metteurs en scènes : Pippo Delbono et Urszula Mikos sur ce matériau?

En étudiant le processus de création collective dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos nous constatons que malgré la marge de liberté laissée aux acteurs lors du processus créatif, le rôle du metteur en scène reste décisif sur plusieurs niveaux tels :

- Les thèmes des spectacles.
- Le choix final des scènes composants le spectacle.
- L'orientation des comédiens vers une vision du théâtre et de l'acteur etc.
-

Cette constatation nous mène à se questionner sur le rôle précis du metteur en scène dans la création et sur la nature de son travail avec les acteurs.

⁹³Baptiste Pizzinat, *op.cit*, p. 216.

Si Urszula Mikos évoque à plusieurs reprises son attachement à un acteur « instrumental⁹⁴ » et à la formation de cet acteur, Pippo Delbono laisse, dans sa recherche de l'être humain qu'est l'acteur et non de l'acteur possédant un « savoir-faire » une marge de liberté concernant les propositions initiales des acteurs ce qui nous laisse soupçonner un rapport de « monteur » entre le metteurs en scène et ses comédiens semblable au travail du réalisateur au cinéma. Pourtant, en observant de près le travail de l'acteur au sein de la compagnie Pippo Delbono, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un travail de sculpteur, grâce à la conscience exigée de l'acteur de ses gestes, de son parcours scénique et de ses instruments de création (à savoir corps et voix).

⁹⁴Ne distinguant pas l'acteur d'un vrai artisan, Urszula Mikos tend vers un acteur instrumental ayant conscience de ses moyens, une disponibilité, une maîtrise psychophysique, une qualité de réflexes, une certaine clairvoyance rendue possible par un exercice quotidien.

« Nous avons besoin de devenir lucide !c'est le sculpteur, c'est une chose totalement concrète. Le musicien est concret, le peintre est concret. Le travail de l'acteur est un peu dangereux. Je crois qu'il est important de construire un parcours qui te fait devenir quelqu'un de lucide⁹⁵ ».

Cette lucidité que le metteur en scène aborde concerne aussi bien le jeu que la vie qui reste la principale source d'inspiration de son théâtre. Pippo Delbono précise cette notion de lucidité dans le jeu par une conscience de la part de l'acteur de son corps en tant qu' « instrument de musique » ouvert au regard de l'autre, fragile parce que conscient qu'il « se laisse regarder dedans ».

⁹⁵Baptiste Pizzinat, *op.cit*, p.269.

« La fragilité est une conscience, la fragilité c'est réellement quand tu ouvres toutes les portes et que tu n'as plus peur de te laisser regarder dedans⁹⁶ ».

⁹⁶*Ibid*, p. 270.

L'acteur dans le théâtre de Pippo Delbono est sculpteur dans le sens où tel un peintre, un musicien ou un sculpteur, il possède une maîtrise sur son instrument⁹⁷ à partir duquel il crée. Le travail de l'acteur sculpteur est plutôt physique que psychologique.

Dans l'ouvrage *Le corps de l'acteur*, Pippo Delbono affirme que pour jouer Donatella Versace dans le spectacle *Gente Di Plastica*, Pepe n'imité à aucun moment la styliste. Il ne cherche en aucun moment à reproduire ses gestes, il n'a pas regardé des photos d'elle. A défaut d'imiter un personnage féminin, l'acteur cherche plutôt des mouvements qui soient féminin en creusant dans sa propre féminité.

⁹⁷Chez l'acteur il s'agit du corps et de la voix.

« Pepe a creusé sa propre féminité, qu'il a affiné à l'extrême, afin de ne pas tomber dans la caricature⁹⁸»

Ce travail d'affinement, à la manière d'un sculpteur, mené au fil du travail de création concerne la recherche d'un ensemble de gestes, une certaine position du bassin, des mains, et des inclinaisons de tête particulières dévoilant la part de féminité de l'acteur qui explore une façon d'être, nouvelle, différente de ses habitudes.

Un autre aspect important dans l'approche de l'acteur sculpteur : celle de la fragmentation du mouvement. Pippo Delbono affirme dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon théâtre* la grande conscience de Bobo de la fragmentation du mouvement, ce dernier étant capable de reproduire les gestes enchaînés et décomposés d'une séquence plusieurs fois à l'identique, avec la même orientation dans l'espace. Il est tout de même capable de créer à partir d'une même séquence plusieurs variations, que ce soit au niveau du rythme ou de l'enchaînement des gestes créant ainsi des personnages différents.

⁹⁸Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur*, op. cit, p. 60.

« Par exemple, dans chaque spectacle, Bobo fume une cigarette, mais on pourrait faire une étude sur les infimes variations qu'il introduit d'une pièce à l'autre dans une séquence et sur l'enchaînement des gestes qui en fait une danse ⁹⁹».

Cette notion de fragmentation est témoin de l'importance de la précision de l'acteur sculpteur, une précision responsable de la transmission d'une émotion au spectateur.

La notion d'acteur sculpteur au théâtre de Delbono concerne aussi bien le corps que la voix. Dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre*, le metteur en scène affirme que la voix, tel le corps est un instrument que l'acteur devrait maîtriser afin de communiquer une émotion ou une intention bien précise. L'acteur sculpte sa voix en nuancant le volume et l'intensité afin de communiquer une émotion particulière ou de créer une atmosphère précise ou encore d'installer un rapport de rapprochement ou d'éloignement avec le public.

⁹⁹Myriam bloedé et Claudia Palazzolo, *op. cit.*, p.138.

« Pour moi, la voix intervient de façon musicale : je peux commencer très bas, monter progressivement jusqu'au cri, puis interrompre brutalement et reprendre¹⁰⁰ »

Ainsi l'acteur manipule sa voix en ayant conscience de l'effet qu'il souhaite provoquer chez le spectateur. Telle une musique la voix de l'acteur atteint le spectateur à travers les sens.

Cette maîtrise de la part de l'acteur créateur dans la compagnie Pippo Delbono de son instrument qu'il sculpte afin de communiquer une émotion ou une atmosphère au spectateur trouve son parallèle dans le travail créatif du metteur en scène, qui à son tour cherche à établir une relation sensorielle avec le public à travers le montage.

¹⁰⁰*Ibid*, p.158.

Dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre*, le metteur en scène affirme que le montage dans son théâtre est semblable au montage au cinéma. Il s'agit de rassembler des éléments indépendants¹⁰¹, autonome. Sur la scène de Pippo Delbono chaque acteur est seul, à côté des autres. Il n'y a pas de dialogues entre les acteurs, les histoires, les signes, les émotions sont communiquées au public grâce au montage.

101 Ces éléments au théâtre sont les séquences et partitions proposées par les acteurs.

« Par exemple, si Lucia feuillette un roman-photo avec un air rêveur et que, deux mois plus tôt, dans une autre improvisation, Bobo fume assis sur un canapé, j'assemble ces deux éléments et j'en fais une des scènes familiales idylliques de *Gente di plastica* ¹⁰²».

Ainsi le sens de la scène sera transmis au public non à travers les dialogues entre les acteurs, mais à travers le montage de séquences indépendantes n'ayant à l'origine aucun lien les unes avec les autres. C'est pour cette raison que le metteur en scène note toutes les propositions des acteurs pendant la période de la création laissant la place à l'improvisation dans le choix de l'emplacement de ces séquences.

A travers le montage, le metteur en scène cherche à partager un voyage, un parcours émotionnel avec le public. Le montage permet une traversée du spectacle par différentes tonalités, couleurs, ruptures et respirations emmenant le spectateur à son tour dans un parcours émotionnel duquel il se détache par moment pour y revenir.

La notion de l'acteur conscient de son corps, l'utilisant comme instrument de musique est aussi présente dans le théâtre d'Urszula Mikos tendant dans ses recherches vers le fameux « acteur instrumental ». Elle précise cette notion d'acteur instrumental » en définissant ce dernier par quelqu'un ayant

102 Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit*, p. 146.

« Une conscience de ses moyens, une maîtrise psychophysique, une qualité de réflexes, une certaine clairvoyance rendue possible par un exercice quotidien... ¹⁰³»

Cette citation nous laisse déduire que l'exercice quotidien de l'acteur chez Mikos tend à amener le comédien vers une certaine clairvoyance, une conscience de ses moyens se rejoignant avec la notion de lucidité recherchée dans le travail de Pippo Delbono. Ainsi nous pouvons constater une rencontre des deux metteurs en scène dans leur traitement de l'acteur comme matière (à sculpter) même si leur approche du travail collectif et de la mise en scène se diffèrent.

Dans son ouvrage *Pippo Delbono Ecrivains de plateau V*, Bruno Tackels affirme que l'essentiel du travail de l'acteur dans la compagnie de Pippo Delbono reste d'un ordre purement technique.

103 Urszula Mikos, *Univers artistique*, p.3. voir annexe.

« Pour que la douleur de l'acteur sorte au bon endroit, il importe de lui parler d'abord en termes purement techniques, rythme, placement et hauteur de voix etc¹⁰⁴ ».

Cette affirmation se rejoint avec la confirmation de l'actrice Ilaria Distante concernant la nature technique des indications du metteur en scène suite aux propositions des acteurs.

104Bruno Tackels, *op, cit*, p. 109.

« Dans sa direction d'acteur, Pippo Delbono ne parle jamais d'émotions, nous ne parlons jamais littérature ou philosophie sur le plateau. Toutes les indications du metteur en scène sont techniques. Elles concernent tel mouvement, tel geste, tel rythme, telle position du corps etc¹⁰⁵».

Ainsi le rôle du metteur en scène sculpteur dans le théâtre de Pippo Delbono sera de modifier, de corriger un geste, une position du corps ou un regard tout en étant distant de la psychologie ou de l'émotion de l'acteur.

Chaque séquence proposée par les acteurs contient une grande possibilité de variations dans l'enchaînement des gestes composant la séquence, permettant au metteur en scène sculpteur de choisir parmi les variations des rythmes ou des enchainements.

A travers la création d'un acteur sculpteur conscient de son corps, possédant une maîtrise sur les soubresauts de sa pensée et les dictats de ses émotions, et une même approche de la part du metteur en scène de l'instrument de l'acteur, les créations de la compagnie Pippo Delbono tendent vers une provocation de l'émotion du spectateur.

Engagée dans un processus de recherche à travers ses créations en se détachant d'une recherche de résultats enfermant le metteur en scène et les acteurs dans une idée conceptuelle de la scène et des personnages, Urszula Mikos souhaite engager ses acteurs dans un processus de recherche de son propre langage poétique tout en restant ouvert aux éléments extérieurs de la scène à la composition générale du spectacle : la musicalité, le rythme, la respiration d'un ensemble.

La recherche de l'acteur sculpteur dans le théâtre d'Urszula Mikos concerne différents éléments tel : la recherche de la logique organique du personnage, l'immersion dans différents types d'énergies (disloquée, animale ou codifiée).

105Entretien avec Ilaria Distante, p. 2, voir annexe.

Le point de départ du comédien dans cette recherche reste le courage de se désarmer, de « se dépouiller soi-même », la raison pour laquelle les indications de la metteuse en scène tendent vers le désarmement du comédien puisque le jeu de l'acteur dans son théâtre ne consiste pas à devenir un autre, mais plutôt à « collecter des fragments d'un personnage en restant soi¹⁰⁶».

Cette notion de désarmement trouve son écho dans l'ouvrage de l'ouvrage de Jean François Dusigne *L'acteur Naissant*. L'auteur précise dans son ouvrage l'importance pour l'acteur de désarmer afin de renouer avec ses impulsions animales, afin de garder en soi cette tension entre un principe et son contraire nécessaire à tout acte créatif de l'acteur

106 Urszula Mikos, *Univers artistique*, p2.

« En tant qu'acteur, il me faut ôter mes protections pour retrouver une sensibilité à fleur de peau, prêt à bondir ou à fuir, à saisir d'instinct mon objet s'il passe à ma portée¹⁰⁷ ».

Cette citation nous laisse déduire l'importance de l'instinct dans la démarche créative de l'acteur.

A défaut de se limiter à découvrir la manière de jouer, de revivre ou de ressentir une émotion et de montrer ce ressenti, l'acteur dans le théâtre d'Urszula Mikos tend à découvrir et mobiliser plusieurs types d'émotions.

¹⁰⁷Jean François Dusigne, *L'acteur naissant*, *op.cit*, p. 26.

« On ne peut pas se borner à découvrir la manière de jouer ou de revivre une peur...l'intérêt est de pouvoir mobiliser de multiples peurs, de les décliner dans la scène ou dans la mise en scène¹⁰⁸ ».

A défaut d'indiquer simplement « voilà comment je vis cette situation », le comédien dans le théâtre d'Urszula Mikos transpose, développe, amplifie un sentiment, une énergie sur scène en acceptant de désarmer, de jouer avec autodérision. Au lieu de faire l'écho d'une idée, d'une énergie, d'un sentiment, il en fait l'écho de plusieurs en même temps jouant des décalages existants entre les différentes énergies, expérimentant l'efficacité, la signification de ce décalage.

Dans le spectacle Trio on retrouve des comédiens oscillant entre véracité et création, incarnation et désincarnation, laissant la place à un voisinage d'états extrêmement différents reflétant ainsi notre schizophrénie moderne dans la relation entre apparence et authenticité.

Nous sommes face à des acteurs qui par moments vont parler avec leur propre voix sans aucun artifice, et par d'autres moments vont se lancer dans un jeu exagéré, ou désarticulé accentuant une certaine dérision présente tout au long du spectacle mettant en avant l'incapacité de l'être humain à être, à communiquer, à créer.

A défaut de se limiter à un système d'identification les comédiens sculpteurs dans le théâtre de Mikos oscillent entre réalité et représentation, entre authentique et artificiel. Ils savent s'abstraire du sentiment, jouer avec lui, le mobiliser rythmiquement, expressivement jusqu'à en faire un élément dramaturgique. Cette abstraction du sentiment trouve son écho dans les directions de la metteuse en scène, souvent d'ordre technique, se focalisant sur des points tel : le mouvement, le rythme, le geste, la musicalité se dégageant de la scène et de la parole.

108 *Ibid*, p. 5.

« On peut tout à fait s'inspirer de la musique pour construire la scène, la musique possède des formes, elle est verticale, horizontale etc. Dans la musique on sent une respiration, par exemple chez Bach il y a une sorte de transe, chez Bethoven des variations d'énergies, des forces telluriques etc. Je préfère m'ouvrir dans le travail à des questions de rythmes, de pulsations, de composition d'ensemble qu'à de seules idées ou à une spectacularité inutile¹⁰⁹ »

Nous pouvons conclure qu'au-delà du sens la parole possède une forme, une énergie, elle occupe la scène tel une matière dépassant les simples idées ou la simple réflexion intellectuelle. L'acteur devient ainsi transmetteur d'une énergie d'une certaine poésie et non d'une idée.

Cette notion de l'acteur sculpteur présente aussi bien dans le théâtre de Pippo Delbono que dans celui d'Urszula Mikos trouve son écho dans la définition de Valéry Briousov du comédien sculpteur lors d'un article-manifeste publié en 1902 en ébauche d'un plus vaste ouvrage intitulé Le Théâtre de l'avenir qui ne sera jamais publié. Briousov accorde dans son manifeste à l'acteur qu'il désigne par « l'interprète » le statut de créateur tel un poète, un peintre ou un compositeur avec la différence que l'art de l'acteur n'existe que pour ceux qui sont présents au moment même de la présentation.

¹⁰⁹Urszula Mikos, Entretien, p. 3.

« L'artiste interprète doit recommencer encore et encore chaque fois qu'il veut rendre son art accessible aux autres¹¹⁰», contrairement au poète, au peintre ou au compositeur dont les œuvres reconnaissent une permanente existence.

Tel un sculpteur devant sa motte d'argile, « l'acteur créateur » doit être capable de manipuler son corps et sa voix pour donner une forme palpable aux élans et sensations de son âme.

¹¹⁰Jean François Dusigne, *Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre*, éditions théâtrales, 1997, p. 19.

« Les sons de l'instrument sur lequel il joue servent de matériau au pianiste, sa voix au chanteur, et à l'acteur son propre corps, son élocution, sa mimique, ses gestes [...] Tout ce que nous exigeons d'un écrivain, nous sommes en droit de l'exiger d'un acteur¹¹¹ ».

Cette citation nous mène à nous questionner autour de la question de « l'acteur écrivain »; En faisant un travail de création autour d'un rôle, d'un texte (théâtral ou non) ou d'une partition physique voir gestuelle, l'acteur n'est-il pas écrivain de sa partition, certes avec ses moyens, qui lui sont propres, mais n'est-il pas digne à son tour du statut d' « écrivain » ?

Dans le processus créatif amenant le comédien à s'approprier un texte ou à créer une partition physique ou musicale (à partir d'un texte, des mots) en partant de soi (corps, voix, imaginaire, mémoire etc), l'acteur recrée le texte de l'auteur à partir de ses propres moyens, images.

Il retrace le cheminement amenant l'auteur à l'écriture avec une matière nouvelle, scénique, appartenant à l'acteur, composée de son propre phrasé, de son propre rythme, ses propres moteurs d'action, gestes, lignes, formes et mouvements créés dans l'espace.

Ce type de création, fruit du travail créatif de recherche de l'acteur mérite pour ce dernier le statut « d'écrivain ».

Ainsi dans leur tendance vers un acteur sculpteur, Delbono et Mikos ouvrent à leurs acteurs la possibilité d'être des « créateurs à part entière ».

Lors d'un entretien avec Urszula Mikos autour de son travail sur le spectacle *Trio*, la metteuse en scène affirme sa sensibilité à la musicalité de la parole, à l'utilisation du corps du comédien comme instrument, avec sa propre énergie et sa propre respiration.

Elle affirme sa tendance vers un acteur qui reste créateur pendant la représentation échappant à tout jeu mécanique. Cette capacité étant sans doute liée à la conscience et à la maîtrise de la part de l'acteur de « son instrument », à sa capacité d'utiliser son corps et sa voix tel un instrument de musique capable de créer des sons, de jouer avec les rythmes tel un instrument acoustique.

Tel un instrument plastique, l'acteur doit être capable de créer des lignes et des formes dans l'espace intégrant « une structure théâtrale » sans pour autant perdre la complexité de sa vie charnelle et mentale.

111 Jean François Dusigne, *Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre*, op.cit, p. 19.

Si Urszula Mikos accorde autant d'importance sur la formation du comédien c'est parce qu'elle considère que « la technique personnelle de l'acteur est le noyau de l'art théâtral¹¹² ».

Considérant le comédien comme l'élément le plus essentiel dans la polyphonie des matériaux théâtraux composants ses spectacles, la metteuse en scène attend de ce dernier une construction de son propre langage « comme fait un grand poète ».

L'acteur chez Urszula Mikos utilise son corps comme une matière tout en étant en totale conscience de ses moyens,

¹¹²Urszula Mikos, Univers artistique, p. 2.

« Jouer ne consiste pas à devenir un autre sur la scène mais à collecter des fragments d'un personnage tout en restant soi. Le public regarde une personne et non un rôle. Parfois les comédiens parleront avec leurs propres voix, lors de moments de repos désarmant. Parfois au contraire, les acteurs se lanceront dans un jeu excessif, théâtralement exagéré, ou désarticulé, comme si le corps-matière s'échappait de la volonté qui tente de le formater, de le diriger ¹¹³».

Cette citation nous mène à identifier un certain rapport de sculpteur entre l'acteur et son corps amenant au même rapport entre l'acteur et le metteur en scène.

Ce traitement de l'acteur comme instrument est désormais lié au résultat, voir à la nature de l'interprétation instrumentale toujours présente chez l'acteur de Mikos. Le corps de ce dernier, traité à la manière d'un sculpteur de la part de l'acteur et du metteur en scène devient transmetteur d'énergies, d'un rythme, d'accentuations et d'intonations différentes.

A défaut de s'identifier à un personnage, l'acteur dans le théâtre de Mikos bricole des corps, voir « des figures ».

Oscillant entre véracité et création, les personnages dans le théâtre de Mikos ne sont pas définis par un parcours psychologique. Le corps du « personnage figure » n'est pas un corps naturaliste, mais il s'agit plutôt d'un « corps bricolé », d'une figure bricolée » sans parcours psychologique défini, mais plutôt absente de sa propre vie.

A défaut d'avoir un langage tendant vers l'imitation de la vie, les « personnages figures » dans le théâtre de Mikos passeront d'un langage artificiel, codifié, uniformisé à un langage poétique. Ils oscilleront entre langage relevé et langage banal, chaotique ou désarticulé.

Ces transitions demeurent possibles grâce à la grande conscience de l'acteur de son instrument.

Si on se réfère sur le spectacle *Trio*, nous pouvons constater que le spectateur ne reçoit aucune information sur l'histoire personnelle du personnage, ni sur leur psychologie, ces derniers étant les représentants d'un être perdant son intégrité reflétant nos déséquilibres à tous, notre incapacité à communiquer. Ils représentent une figure, celle de l'être condamné à la solitude malgré ses multitudes tentatives (avortées) de communiquer.

Dans le spectacle *Specimens humains avec monstres*, le pouvoir est représenté par un homme et une femme apparaissant derrière un écran. Dans cette intervention des acteurs à travers un écran, il y a une forme de déshumanisation de la personne des comédiens représentant le

113 *Ibid*, p.2.

pouvoir, une forme accentuée par le langage (codifié) adopté par les acteurs.

Ce parti pris de « personnages-figures » trouve son écho dans les écrits d'Urszula Mikos autour de son univers artistique. La metteure en scène affirme interroger à travers son théâtre la forme des personnages, ces derniers contenant « la multiplicité de tous ».

Elle affirme interroger à travers ses personnages un être humain exposé à la multitude, donc condamné à une solitude désincarnée. Ainsi le personnage représentant cet être humain ayant perdu son intégrité, son autonomie intellectuelle, car bombardé par les conventions et la masse médiatique devient « une figure bricolée » laissant la place à la naissance d'une nouvelle image du personnage théâtral, plus abstraite « changeante, apte à refléter l'image de notre étrange contemporain¹¹⁴ » se distinguant du personnage défini par une psychologie, un parcours bien défini.

Le statut de créateur, voir d'écrivain accordé à l'acteur par Pippo Delbono et Urszula Mikos nous laisse déduire une part de liberté accordée à l'acteur durant le processus de création collective, nous amenant à nous questionner sur le rôle de l'improvisation dans ce processus créatif de l'acteur. Quel est le rôle et la place de l'improvisation dans le processus créatif de l'acteur ?

Jusqu'à quel degré l'improvisation est-elle garante de la liberté de l'acteur ?

IV-L'improvisation de l'acteur dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos.

Se plaçant au centre du théâtre de Mikos, l'acteur instrumental intègre une structure théâtrale sans mode d'emploi mais avec une véritable proposition artistique.

La question qui s'impose en étudiant le rôle de l'acteur et son influence sur le spectacle est la suivante : Quel est le rôle de l'improvisation de l'acteur dans le théâtre de Mikos en ayant conscience de la tendance de cette dernière vers un théâtre apparaissant comme un terrain de recherche ou de dévoilement à défaut d'être uniquement « l'endroit où on imite la vie ».

Quel est le rôle de l'improvisation de l'acteur dans cette recherche ?

Ayant la même tendance vers une scène terrain de recherche des possibles, d'un langage nouveau, terrain d'exploration des propositions des acteurs, qui à leur tour sont en continuel atelier de travail :

¹¹⁴Urszula Mikos, Univers artistique, p.1.

« Tout au long de l'année, un travail d'atelier se mène, sans autre but que lui-même. Le spectacle à produire n'est au fond qu'un temps de condensation, le résultat né d'un long processus souterrain¹¹⁵ »

115 Bruno Tackels, *op.cit*, p. 90.

L'improvisation constitue désormais la base de la création collective dans le théâtre de Pippo Delbono. Cette tendance est sans doute due au fait que le metteur en scène accorde à ses acteurs « le statut de créateurs à part entière¹¹⁶». Il affirme dans son ouvrage *Le corps de l'acteur* entraîner les acteurs afin de les amener à une forme d'improvisation libre et consciente dans l'espace

¹¹⁶*Ibid*, p. 89.

« Le but étant de parvenir ultérieurement à une forme d'improvisation libre, poétique, consciente et attentive qui trace dans le même temps deux chemins, celui de l'observation, et celui de la fragilité et du naturel¹¹⁷ ».

La fragilité consistant chez Pippo Delbono à cette tolérance que possède l'acteur de se laisser regarder de l'intérieur, et le naturel à la vie qu'il recherche de façon continuelle dans tous ses spectacles.

¹¹⁷Pippo Delbono, *op.cit*, p. 29.

Evitant le jugement intellectuel, en perpétuelle recherche de la beauté¹¹⁸, Pippo Delbono amène les acteurs à travers le training à construire des petites phrases chorégraphiques¹¹⁹ autour de thèmes qui les touchent.

¹¹⁸Dans son ouvrage *Le corps de l'acteur*, Pippo Delbono définit la beauté comme étant une notion plus forte que le beau ou le joli, elle est synonyme de « l'extra-ordinaire ». Il affirme être capable de trouver de la beauté au sein même d'images terribles. La beauté concerne ce qui pourrait le toucher au-delà de tout.

¹¹⁹Les phrases chorégraphiques se construisent à partir du training. Grâce au training l'acteur trouve différentes façons de se tourner, d'aller au sol, de sauter, de perdre l'équilibre. Il assemble ensuite ces éléments comme dans une improvisation pour dessiner des phrases chorégraphiques qu'il inscrit dans l'espace.

« Les acteurs de la compagnie improvisent sur le mode de training, c'est à dire qu'ils construisent des petites phrases chorégraphiques sur les thèmes les plus variés possibles. Sur ce qui les touche¹²⁰ »

Sur ce sujet l'actrice Ilaria Distante affirme que les phases chorégraphiques proposées par les comédiens lors de la première partie de la création peuvent être inspirées de leur vie comme elles peuvent être le fruit de leur imaginaire. Dans les deux cas, ces phrases restent le résultat d'une improvisation libre dont les thèmes peuvent être librement choisis par les acteurs.

Cette liberté est désormais moins présente lors du processus de création dans le théâtre d'Urszula Mikos. Cette dernière affirme ne pas avoir recours à des « improvisations libres¹²¹ » lors des premières phases de création ;

« L'improvisation pour moi est inscrite dans le travail et le rapport avec le texte. Je demande de temps en temps aux comédiens s'ils veulent ajouter des choses...mais dans une stricte perspective de travail¹²² »

Cette citation nous laisse déduire l'importance de la structure à partir de laquelle les comédiens ont la possibilité d'improviser dans le processus de répétition chez Urszula Mikos, cette structure étant souvent composée de la matière proposée par l'auteur, voir le texte ou la partition textuelle et la vision scénique de la pièce, qui est celle du metteur en scène.

Malgré sa tendance vers une continuelle création de la part des acteurs lors des représentations

« Meyerhold et même Edward Bond disaient que la scène doit être tellement travaillée qu'elle doit donner l'impression d'être improvisée. Si le hasard s'impose sur scène, je trouve cela merveilleux. Je dois toujours avoir la sensation dans le spectacle que le comédien s'invente en

¹²⁰Pippo Delbono, *op.cit.*, p. 60

¹²¹Lors d'un entretien avec Urszula Mikos dans le cadre de la réalisation de ce mémoire, la metteuse en scène a affirmé l'importance de la structure lors des improvisations réalisées dans ses répétitions, pendant la phase de création. Elle signale que toute improvisation doit avoir un début, un milieu et une fin et qu'il est désormais toujours plus intéressant de trouver la liberté dans la contrainte.

¹²²Urszula Mikos, Entretien, p.5.

direct, mais si le spectacle dépasse toujours de beaucoup une simple improvisation¹²³ »

La metteuse en scène laisse très peu de place au hasard, les répétitions demeurent un tremplin pour préciser au fur et à mesure les propositions initiales des acteurs, laissant de moins en moins la place à l'« imprévu ». Si la vision de la metteuse en scène se rejoint sur ce point avec celle de Pippo Delbono

« Il n'y a pas d'improvisation dans mes spectacles. L'improvisation est une part importante de notre travail pendant les répétitions, elle nous permet de trouver notre liberté et notre nécessité¹²⁴ »

La divergence entre les deux metteurs en scène sera marquée par l'approche de l'improvisation durant les premières phases des répétitions, notamment dans les thèmes abordés lors des improvisations ainsi que dans le processus collectif des improvisations.

Dans son ouvrage *Le corps de l'acteur*, Delbono affirme s'en servir de l'improvisation comme outil de création, elle est un prétexte afin d'élargir, de diversifier les possibilités des acteurs, leur palette et moyens d'expression, la raison pour laquelle les thèmes des improvisations peuvent diverger du thème du spectacle. Ce rapport à l'improvisation est sans doute lié au fonctionnement de la compagnie, dont les membres sont en continuelle recherche, le training faisant partie du quotidien de la majorité des acteurs de la compagnie, ainsi les nouvelles improvisations apparaissent comme le fruit de l'atelier permanent mené par les artistes de la compagnie

« En somme, nous travaillons tout le temps! Souvent quand les acteurs de la compagnie rentrent de vacances, ils veulent me montrer des nouvelles choses qu'ils ont trouvées (...).La recherche par l'improvisation est l'exercice de la liberté, de l'invention¹²⁵ ».

Ce rapport au training étant différent dans le travail créatif d'Urszula Mikos, qui malgré ses collaborations répétitives avec certains comédiens, ne possède pas une troupe permanente, participant à toutes ses créations. Ce qui demande une adaptation de la part de la metteuse en

123Urszula Mikos, *op.cit*, p.5.

124Pippo Delbono, *op.cit*, p. 83.

125*Ibid*, p. 83.

scène à ses acteurs à chaque nouvelle création.

Le training ne constitue pas non plus une étape fondamentale du travail créatif lors des répétitions, chaque acteur étant libre lors de cette période de pratiquer individuellement ou en groupe le training lui correspondant.

A défaut d'être le seul objectif du training dans la compagnie Pippo Delbono, l'improvisation figure comme le moyen de retrouver une certaine liberté dans la création, un moyen d'inventer ou de réinventer les choses. Elle figure comme un « prétexte » dont se sert le metteur en scène pour amener l'acteur sur le chemin de son choix.

L'autre point marquant la divergence entre Urszula Mikos et Pippo Delbono dans le processus de création collective concerne les improvisations collectives. Au moment où Urszula Mikos privilège une fidélité aux scènes tel qu'elles sont écrites par les auteurs, avec le nombre de personnages que chaque scène exige, ce qui implique des improvisations collectives constituant la base du travail sur les scènes collectives, Pippo Delbono affirme ne jamais avoir recours aux improvisations collectives afin d'éviter un jeu psychologique.

« Lorsque les acteurs commencent à improviser ensemble sur un thème, ils y mettent automatiquement de la psychologie et c'est le contraire de la liberté, car la machine s'emballe, les acteurs perdent leur autonomie et sont incapables de retrouver ensuite leur parcours qu'ils ont noyé sous des sentiments¹²⁶ »

Cette citation nous mène à un questionnement autour de la liberté des acteurs lors des improvisations. L'acteur ne serait-il pas capable de garder sa liberté d'improviser face aux autres acteurs ? Ne serait-il pas capable de respecter son parcours même en présence de ses partenaires ? S'il s'agissait vraiment d'improvisation, les improvisations collectives (celles qui se font directement sur le plateau en présence de plusieurs acteurs) ne peuvent pas aussi être une matière de création pour les spectacles?

Afin de comprendre la réticence de Pippo Delbono face à l'improvisation collective, il est important de noter que les improvisations proposées par ses acteurs « comme des parcours chorégraphiques¹²⁷ » sont préparés tel des parcours précis par les acteurs avant leur passage sur scène. Afin de réussir son improvisation, l'acteur doit être conscient de son parcours,

¹²⁶Pippo Delbono, *op.cit*, p. 84.

préparé à l'avance, avant d'être expérimenté sur scène évitant ainsi tout sentiment imprévu susceptible de submerger l'acteur par des sentiments le rendant émotif.

« Décider avant d'entrer en scène d'un parcours d'improvisation, impose d'emblée le rituel et évacue l'émotivité¹²⁸ »

Cette citation nous laisse déduire que la totale maîtrise du parcours « improvisé » de l'acteur fait partie des règles de bases de l'improvisation dans le théâtre de Pippo Delbono et des raisons de refus des improvisations collectives susceptibles de générer des situations ou des sentiments imprévus non maîtrisés par l'acteur, susceptibles de le dévier du parcours qui lui a été prévu.

Cette vision de l'improvisation collective est loin d'être partagée par la metteuse en scène Urszula Mikos, qui laisse ouvert lors de la phase de créations collectives une marge pour ce qui pourrait arriver d'imprévu et de la part des acteurs et de la part du metteur en scène.

V- L'improvisation du metteur en scène dans les créations de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos.

Considéré dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos comme créateur à part entière, les propositions des acteurs constituent un des principaux matériaux de création. L'improvisation de l'acteur, présente chez les deux metteurs en scène à différents niveaux et de façons différentes constitue un des tremplins amenant à la création des acteurs.

Quel est donc le rôle du metteur en scène dans le processus créatif de l'acteur ? Quel est la nature de ce va et viens entre metteur en scène et acteur amenant à la création collective ? Quel est la part d'improvisation du metteur lors de ce processus ?

Malgré le fait que les décisions finales lors d'une création dans la compagnie Pippo Delbono soient toujours prises par le metteur en scène

« Avec Pepe, dès *Il tempo degli assassini*, nous avons compris qu'à un moment donné

¹²⁷Pippo Delbono, *op.cit*, p. 84.

¹²⁸*Ibid*, p. 84.

quelqu'un doit prendre la direction, sinon on pourrait discuter pendant des années avant de faire une pièce...¹²⁹»

Les créations de la compagnie Pippo Delbono restent le fruit d'une écoute de tout ce qui vient du plateau, notamment de l'acteur. Les acteurs de la compagnie sont désormais les écrivains du spectacle, ils sont « responsable de son éclosion¹³⁰». Dans ce cas de figure où l'acteur est créateur à part entière, le rôle du metteur en scène ne serait-il pas celui d'aider les acteurs à trouver des choses, d'inciter leur capacité de créer à travers le travail quotidien ?

Dans l'ouvrage *Pippo Delbono Ecrivains de plateau V*, le metteur en scène affirme mener un travail avec les acteurs dans l'objectif de les emmener à trouver des choses sortant de leur biographie. L'improvisation demeure désormais un des moyens permettant l'ouverture du comédien, l'évitant de limiter à un simple discours les possibilités que la scène pourra lui offrir.

Dans l'ouvrage *Le corps de l'acteur*, Pippo Delbono affirme l'importance pour le metteur en scène « d'écouter véritablement ce qui passe à l'intérieur de chacun de ses acteurs » réalisant à la fois le parcours général du spectacle et le parcours individuel de chaque comédien.

Cette notion d'inciter l'acteur à la création en sachant le « conduire » trouve son écho dans le processus créatif des acteurs d'Urszula Mikos. La metteure en scène affirme essayer lors des répétitions de créer des conditions de travail dans lesquels le comédien peut se dépasser, se dévoiler car l'acte de création passe par là. Elle insiste sur l'importance pour le metteur en scène d'avoir la capacité de conduire le comédien, qui à son tour fait, dépasse parfois le metteur en scène dont le moi doit disparaître « le moi du metteur en scène doit disparaître...je travaille donc à disparaître !¹³¹» confirmant ainsi le rôle du metteur en scène de comprendre le parcours créatif de chaque acteur en lui favorisant les conditions de création.

Mais le rôle du metteur en scène, que ce soit dans le théâtre d'Urszula Mikos ou de Pippo Delbono ne se limite pas à l'incitation à la création, il s'étend vers une participation plus

¹²⁹Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit*, p. 150.

¹³⁰Bruno Tackels, *op.cit*, p. 89.

¹³¹Urszula Mikos, Entretien, p. 6.

active dans le processus de création, notamment à travers les propositions du metteur en scène ou la direction du comédien. Pippo Delbono affirme dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre* proposer souvent des thèmes d'improvisation à ses acteurs.

« Je leur propose souvent des thèmes d'improvisation, en particulier quand je recherche des choses très précises. Ou je les dirige, je leur dis clairement quoi faire¹³²».

Cette citation nous laisse déduire une implication concrète, voir directe du metteur en scène lors du processus créatif des acteurs amenant à stimuler la créativité de l'acteur ou à corriger voir diriger les propositions de ce dernier.

Sur la relation acteur-metteur en scène lors du processus de création, Urszula Mikos parle de relation organique avec le comédien,

« Pour moi, une répétition, c'est une sorte de pulsation musculaire organique avec le comédien¹³³ »

Cette relation organique entre metteur en scène et acteur se déroulant sur le moment présent de la répétition tendant vers un état d'ouverture permettant à l'acteur de créer nous emmène à nous questionner sur la part d'improvisation du metteur en scène lors de ce processus.

S'agissant d'une relation organique, physique, d'un aller-retour permanent entre le metteur en scène et tout ce qui se passe sur le plateau, il demeure évident que l'implication organique du metteur en scène dans ce processus aboutisse à une forme de création, traduite par une improvisation de la part de ce dernier lors des répétitions.

Sur sa relation avec les acteurs pendant les répétitions Urszula Mikos affirme, à défaut d'imposer une énergie, une composition ou de plaquer une forme, plutôt tendre à inspirer une démarche personnelle, ouvrir un espace,

« Si je donne des indications, des intonations, si j'ai simplement besoin de me trouver à l'intérieur de la scène pour en sentir les énergies, pour sentir physiquement les enjeux...je demande aux comédiens de ne pas faire attention à ma musicalité quand je montre, c'est par leur énergie qu'ils doivent transcender le texte »

Cette citation nous laisse déduire une relation dépassant toute compréhension ou analyse

132 Myriam bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit.*, p. 145.

133 Urszula Mikos, *Entretien*, p. 5.

purement intellectuelle entre la metteuse en scène et ses acteurs. Il s'agit d'une sorte de pulsation organique, musculaire avec le comédien, il s'agit de « sentir les énergies » que ces derniers émettent, de sentir physiquement les enjeux.

Dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre*, le metteur en scène affirme transformer radicalement certaines propositions des acteurs du point de vue du sens, et ce grâce au Montage

« C'est intéressant de voir comment une même séquence peut totalement changer de signification selon la manière dont elle s'articule avec une autre action simultanée ou dans la continuité du spectacle¹³⁴ »

Ainsi nous pouvons déduire qu'une grande part de l'improvisation de Pippo Delbono concerne le montage, le choix des scènes qui feront partie du spectacle ainsi que l'ordre de leur déroulement.

Il est important de noter que cette improvisation s'étend jusqu'à la période des représentations. Dans l'ouvrage *Pippo Delbono Mon Théâtre* le metteur en scène affirme amener des modifications au spectacle jusqu'au moment des représentations.

« Le jour de la première, on peut être encore dans le processus de création. Parfois j'ajoute un détail, un objet, et ça modifie tout l'espace. Et si j'enlève une minute à un endroit ou à un autre, je trouve un équilibre, une harmonie qui n'existait pas encore¹³⁵ »

S'agissant d'un parcours d'émotion, d'une partition musicale, chaque note est susceptible de modifier le rythme du spectacle, la perception d'ensemble et la réception du spectateur, ainsi nous pouvons déduire que grâce à la capacité du metteur en scène d'improviser en s'adaptant au moment présent et notamment aux différentes phases d'évolution du spectacle, les espaces de liberté demeurent présentes à l'intérieur des partitions permettant la recherche du rythme juste, du mouvement juste amenant à la construction définitive du spectacle.

VI-Le training de l'acteur dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula

134Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit*, p.145.

135Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op.cit*, p. 171.

Mikos.

Dans leurs recherches tendant vers un acteur créateur, et de leur ambition vers un théâtre nouveau permettant à l'acteur de trouver son langage, voir sa poésie, un élément semble primordial dans le théâtre de Pippo Delbono et d'Urszula Mikos : le training.

Si on cherche à examiner l'origine de l'intérêt des deux metteurs en scène pour le training, nous constatons qu'il est rattaché à leurs parcours artistiques respectifs.

Confronté à plusieurs formes d'art courant sa vie d'artiste, notamment le théâtre asiatique, l'Odin Teatret ou le travail de Pina Bausch, Pippo Delbono découvre l'importance d'un travail basé sur le corps et son étude lors du processus créatif de l'acteur. Dans l'ouvrage *Le corps de l'acteur*, le metteur en scène met l'accent sur cette partie de la création collective, il affirme que le training dans le théâtre asiatique (ce théâtre figure parmi les sources d'inspiration du metteur en scène) se concentre autour « d'un travail technique précis et méticuleux des mains, des pieds, de la tête, du bassin » tendant à trouver dans le corps les contradictions énergétiques nécessaires à la vitalité théâtrale.

Les exercices appliqués durant le training tendent à trouver les différentes sources d'énergies à l'intérieur du corps, plus précisément au niveau de la colonne vertébrale et des lombaires. Ils tendent à isoler les différents flux énergétiques, à les canaliser afin que l'acteur puisse se les approprier.

L'échauffement se construit autour des différentes parties du corps : la tête, le dos, l'estomac, le ventre, les jambes. L'acteur s'échauffe en dissociant ces éléments afin que chacun trouve son autonomie énergétique.

L'échauffement de base est suivi par une autre étape clé composant le training : la recherche dans le corps des principes dramatiques proches des principes théâtraux. Cette recherche se concentre sur des exercices fondés sur : le changement de rythmes, les différents enchaînements de mouvements, les changements de direction, permettant à l'acteur de repérer les différences dramatiques naissantes de ces changements.

Cette partie du training demeure aussi à l'origine de la construction des « phrases dramatiques ». Ces derniers se créent grâce au stop¹³⁶. Les vecteurs d'une émotion non polluée par un sens ou un discours sont ponctués par des « stop » créant des phrases dramatiques permettant à l'acteur de créer un lien physique, une attention partagée avec le public due aux

¹³⁶Le stop est une ponctuation provoquant l'arrêt brutal d'un mouvement créant un léger moment de suspens avant que le geste ne prenne une autre direction.

enchaînements des mouvements, leur rythme, les ruptures ainsi que la force de ces phrases d'habiter la scène.

Il est important à noter qu'il ne s'agit pas de créer des images extraordinaires, mais plutôt d'être exigeant envers des gestes aussi simples que sauter, tourner sur soi, perdre l'équilibre, aller au sol, des mouvements plutôt naturel que esthétique. La poésie étant le fruit de la précision.

Afin d'identifier la teneur dramatique de chaque geste, Pippo Delbono affirme dans l'ouvrage *Le Corps de L'acteur* l'importance à ce que chaque parcelle du geste soit photographiée puis étudiée dans sa spécificité.

« Sauter par exemple. Dans un premier temps, nous devons trouver la force de sauter, puis sauter, et ensuite retomber au sol. A ce moment- là nous avons le choix. Nous pouvions retomber au sol avec pesanteur ou légèreté¹³⁷ ».

Permettant ainsi d'identifier la teneur dramatique du mouvement.

Ainsi à défaut d'être un seul moyen de préparation pour le comédien, le training constitue aussi la première phase d'une improvisation libre amenant à un travail de composition des phrases chorégraphiques. Pendant le training, l'acteur doit trouver différentes façons de tourner, d'aller au sol, de sauter ou de perdre l'équilibre. Sa recherche consiste à rassembler ces mouvements comme dans une improvisation. Au fur et à mesure de l'avancement du training, l'acteur se libère petit à petit des exercices de base pour parvenir à une forme d'improvisation plus libre tout en étant conscient des lignes que son corps produit dans l'espace.

Le training, tremplin pour la création de phrases chorégraphiques dans l'espace, mais aussi le garant permettant de défendre une vision de la scène et du jeu de l'acteur, qui sont celle de Pippo Delbono.

De sa tendance vers un acteur conscient de son corps, de ses possibilités ainsi que des lignes que ce dernier trace dans l'espace, Pippo Delbono considère le training comme un moyen pour évacuer toute psychologie dans le jeu de l'acteur.

« Ainsi à la manière d'un alpiniste ce travail est un entraînement pour maîtriser les

¹³⁷Pippo Delbono, *op, cit*, p. 27.

soubresauts de la pensée et les diktats de l'émotion¹³⁸ ».

Il ne s'agit pas d'atteindre une perfection esthétique dans les mouvements, mais plutôt de découvrir, pour chaque acteur les possibilités que son corps lui offre en apprenant à chercher avec le corps et non avec la tête. « C'est un travail sur soi-même. Une prospection des possibles¹³⁹ ».

A défaut de chercher des explications intellectuelles ou psychologiques, l'acteur cherchera un rythme, un enchaînement de mouvements

« Lucia a beaucoup travaillé et maintenant, après dix ans de travail sur le corps, c'est étonnant de voir qu'elle a retrouvé la même ironie, la même légèreté, la même apparence d'absence de technique, mais elle a acquis une véritable conscience corporelle. Elle garde une sorte de disharmonie, ou elle l'a retrouvée, mais elle en a conscience, elle joue avec¹⁴⁰ ».

Cette citation nous laisse déduire que le training demeure aussi un moyen pour chaque acteur de réaliser les spécificités de son corps, sans les juger comme avantages ou défauts, de trouver son énergie, de la nourrir et de jouer avec.

S'exprimer avec son corps en trouvant un langage dépassant celui des mots figure parmi les objectifs du théâtre de Delbono, le training demeure un moyen permettant l'apprentissage de l'acteur à s'exprimer à travers son corps.

En examinant de près la nature du training pratiqué au sein de la compagnie Pippo Delbono et ses sources, nous pouvons distinguer une grande influence du théâtre oriental. Les exercices directement empruntés aux diverses traditions orientales tendent à mobiliser l'énergie dans les différentes zones du corps.

138 *Ibid*, p. 30.

139 Pippo Delbono, *op. cit.*, p. 42.

140 Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *op. cit.*, p.86.

Dans son ouvrage *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins*, Baptiste Pizzinat met l'accent sur l'importance qu'accorde Pepe courant le training à la canalisation de l'énergie du corps de l'acteur. Les points centraux de l'énergie étant situés dans les zones du nombril, de l'estomac, des hanches, du coccyx et tout le long de la colonne vertébrale¹⁴¹.

L'auteur cite un exemple d'exercice proposé par Pepe aux stagiaires participant au spectacle *Henri V*.

L'exercice tend à amener les acteurs à chercher la force dans le ventre. Il consiste à pousser le mur en allant chercher la force dans le ventre et le bas de la colonne vertébrale plutôt qu'en utilisant celle des bras et des épaules. «Car c'est au niveau de l'estomac et du coccyx que se concentre toute la force du samourai¹⁴²».

L'exercice tend vers la recherche d'un vrai enracinement au sol, le mur et les mains ne représentant qu'une aide. Il tend à permettre à l'acteur de localiser le centre d'où émane l'énergie, pour ce Pepe suggère à ce que chaque acteur imagine qu'une ligne traverse le corps de haut en bas et qu'elle constitue le point d'équilibre ou le centre à partir duquel la force pourra être contrôlée.

Parmi les différents axes autour desquels se concentre le training, figure le travail autour du poids, de l'équilibre, et de l'impulsion.

Si lors de certains exercices, le travail se fait sans faire un appel direct à la force musculaire, mais en s'appuyant sur la juste répartition de tout le poids du corps, les exercices destinés au travail de l'impulsion nécessitent une concentration de toute l'énergie corporelle en un seul point¹⁴³.

Les exercices pratiqués lors du training constituent une base concrète à partir de laquelle

141Pepe confirme que selon certaines traditions indiennes, il conviendrait de libérer « le serpent de feu » sommeillant dans la colonne vertébrale afin de libérer les énergies dans le reste du corps.

142Baptiste Pizzinat, *op. cit.*, p. 231.

143Baptiste Pizzinat cite dans son ouvrage *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins* une série d'exercices ressemblant aux « pompes » tendant à travailler l'impulsion. La position de départ étant celle des « pompes », il s'agit en premier temps de décoller du sol en faisant claquer les mains en l'air. L'impulsion doit venir du ventre et du bas de la colonne vertébrale, les bras étant sollicités le moins possible. Le même mouvement est fait en deuxième temps avec les pieds, les deux seront sollicités ensemble dans troisième temps.

l'acteur peut expérimenter différentes façons d'être sur scène sans passer par la psychologie, le sentiment ou l'émotion, en laissant tomber la tête, en cherchant l'énergie dans le ventre, dans le rythme, défini par Baptiste Pizzinat comme étant « ce jeu subtil entre des forces contradictoires, entre des moment d'abandons et des moments de résistances¹⁴⁴ ».

Ces exercices constituent désormais une base à partir de laquelle l'acteur pourra entamer le processus de création.

Parmi les objectifs du training dans la compagnie Pippo Delbono figure une autre notion primordiale : « trouver le silence ».

«Il nous rappelle qu'il ne s'agit pas de comprendre quelque chose mais de faire quelque chose, qu'il y a le temps de l'écoute, de la compréhension, de la parole, et celui du travail, du silence, du corps¹⁴⁵».

Ainsi et afin que l'acteur puisse être à l'écoute de son énergie vitale dont le centre est le bassin, il est important de trouver le silence du corps et de l'esprit, d'arrêter la pensée.

Le lien étroit entre le théâtre et la danse présent dans le théâtre de Pippo Delbono trouve également sa source dans le théâtre oriental.

« En Orient il n'y a pas de différence entre le théâtre et la danse...Le théâtre de l'Orient est plus concret, plus physique, la machine doit être fonctionnelle¹⁴⁶ ».

Dans la notion de « concret » présente dans le théâtre oriental, le metteur en scène entend un travail corporel que le comédien accomplit tous les jours ne laissant rien au hasard ou aux aléas de l'inspiration.

144Baptiste Pizzinat, *op. cit*, p. 234.

145Baptiste Pizzinat, *op. cit*, p.221.

146Pippo Delbono, *op.cit*, p. 42.

Le training tend à amener le corps de l'acteur à penser de façon autonome, sans la tête. Il s'agit d'être « réveillé et ouvert » prêt à réagir, là où se concentre la force, c.à.d. avec le ventre et le bassin.

Dans l'ouvrage *Le corps de l'acteur*, Pippo Delbono affirme créer à partir d'un socle d'énergie qui est le bassin.

« Je travaille comme un potier à partir d'un socle d'argile pour créer un vase. Mon socle d'argile c'est mon bassin¹⁴⁷ ».

C'est à partir du bassin que le metteur en scène donne une forme à l'énergie se dégageant de son corps. Il explore les possibles en cherchant les contradictions à travers des mouvements ayant des rythmes différents (rapides ou lents), des directions différentes (vers le haut ou vers le bas). Il change le rythme en créant des ruptures.

Les nouvelles combinaisons rythmiques ou de direction constituent les mots et phrases d'un langage corporel que l'acteur créateur invente en toute liberté.

Si le training est un moyen permettant aux acteurs de la compagnie Pippo Delbono d'acquérir un certain nombre d'habilités nécessaires à la formation du comédien, d'entamer la première étape de création d'un spectacle et de rester dans une disposition mentale et physique favorable à la création¹⁴⁸, il est aussi désormais un moyen favorisant la formation d'un groupe et sa cohésion grâce à la création d'un langage commun dont il tient la responsabilité.

« Le training participe ainsi concrètement de la croyance du groupe en lui-même ¹⁴⁹ ».

La notion de silence nécessaire pour que l'acteur puisse être à l'écoute de son énergie vitale donc nécessaire pour la création est désormais la même indispensable au sein d'un groupe tendant vers une création collective, le training constitue justement un moyen permettant au

147Pippo Delbono, *op.cit*, p. 45.

148Les acteurs de la compagnie Delbono pratiquent le training tout au long de l'année ce qui implique que les créations demeurent le fruit de ce travail permanent.

149Baptiste Pizzinat, *op.cit*, p.257.

groupe de trouver son « silence ».

S'agissant en général et plus particulièrement dans la compagnie Pippo Delbono d'un groupement d'acteurs avec des natures et tempéraments très différents tendant vers un seul objectif : une création collective, le training permet le dépassement de ces différences grâce à un langage commun créé par le groupe permettant à ses membres d'interagir ensemble et d'aller au-delà d'éventuelles divergences susceptibles de bloquer l'élan créatif du groupe. Malgré la continuelle présence de la notion du training dans le travail de la compagnie Pippo Delbono, le metteur en scène affirme la possibilité pour un acteur de s'en passer. « Tout le monde n'a désormais pas besoin du training ». Le metteur en scène précise dans l'ouvrage *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins* que ce qui est importé finalement est de permettre à « chacun avec ses possibilités de te donner de la poésie¹⁵⁰ ».

Il confirme sa théorie en donnant l'exemple de Bobo qui malgré son incapacité de suivre le même training que les stagiaires ou les autres acteurs, il demeure capable d'amener une histoire singulière, qui est la sienne, une façon nouvelle de danser, qui est la sienne...cette théorie se rejoint avec les objectifs du théâtre de Delbono, ne visant pas la perfection ni l'esthétique du mouvement, mais sa vitalité, un théâtre proche de la vie amenant à une expérience extraordinaire de communication entre les hommes.

Si le training constitue une partie intégrante de la vie des acteurs (qu'ils soient en période de création ou pas) et de celle de la compagnie Pippo Delbono que ce soit durant les périodes de création ou celles des représentations de la compagnie, il est désormais présent de façon différente dans le théâtre d'Urszula Mikos.

Même si la metteuse en scène insiste sur la nécessité pour un acteur de se former, d'exister au sein d'une technique et grâce à elle, d'être libre de mettre en abîme son habileté pour la dépasser « un jeune comédien doit avoir les moyens pour exercer son instrument¹⁵¹», elle précise que le training ne fait pas souvent partie des répétitions, même s'il fait partie intégrante de la formation du comédien et plus précisément des ateliers de recherche que la

¹⁵⁰Baptiste Pizzinat, *op.cit*, p.290.

¹⁵¹Urszula Mikos, Entretien, p.3.

metteure en scène mène régulièrement à la fabrique mc11¹⁵².

La formation du comédien dans le cadre des ateliers de recherche menés par Urszula Mikos se base autour de la méthode de « l'acteur instrumental », une technique mise au point par la metteure en scène à partir d'une notion introduite dans les années 70 dans la musique et le théâtre polonais : celle du théâtre instrumental. Elle vise à la découverte et développement systématique des moyens du comédien.

Partant du principe que le théâtre est régi par des lois spatiales et temporelles, et que « la représentation théâtrale est dans un premier temps, dynamiques, déplacements, vocalisations organisés¹⁵³», il demeure primordial que le comédien puisse maîtriser ces lois régnant sur son art. Ainsi le training de « l'acteur instrumental » tend à amener le comédien vers une maîtrise du temps, de l'espace, du rythme et du mouvement. Il tend à l'amener vers la construction d'une poétique particulière, une esthétique, une musicalité qui fonde l'art théâtral. Grâce à la maîtrise, à l'image d'un musicien, de l'ensemble de ses moyens d'expression, le comédien élabore un langage poétique qui lui est propre et intègre une composition générale qui est celle du spectacle. Il devient ainsi le « passeur » d'une poétique, d'une forme dépassant la simple psychologie.

Tendant vers un comédien ayant une connaissance de son corps comme matériau susceptible d'intégrer la composition générale du spectacle, l'enseignement d'Urszula Mikos est profondément inspiré de la biomécanique¹⁵⁴ de Meyerhold.

152Fondé en 2009 par Urszula Mikos et Olivier Cohen, la fabrique mc 11 est un nouveau lieu de création et d'expérimentation consacré aux arts de la scène. Ouvert aux parcours novateurs, aux esthétiques radicales, aux écritures exigeantes en privilégiant la découverte d'auteurs et la création de musique contemporaine, la fabrique appuie ses propositions sur des rencontres, master class et atelier du spectateur, qu'il s'agisse de formation ou d'échanges informels.

153http://lafabriquemc11.over-blog.com/pages/Lacteur_instrumental-8721133.html

154La biomécanique, l'une des principales techniques d'entraînement du comédien, formulée et développée par Meyerhold, qui définit en 1931 les principes du mouvement scénique. La biomécanique apparaît à une époque où le corps est magnifié par une passion pour le sport et les grandes compétitions olympiques exerçant son influence sur l'acteur dont le corps devient matière de création. Meyerhold tend alors à développer les moyens d'expression de cette matière: ligne-mouvement-rythmes-couleurs. Il tend à travers des exercices, un travail quotidien vers une recherche de la meilleure expression, une précision quasi gymnique. L'émotion jaillira alors d'un état physique, d'une succession de gestes travaillés de manière autonome.

Tendant vers le développement de la précision et de la tendance du comédien à développer la précision et la possibilité de répondre à des excitations-reflexes, la biomécanique meyerholdienne propose à l'acteur un ensemble d'exercices lui donnant une connaissance de son corps comme matériau, lui permettant de lutter contre l'imprécision des gestes et les mouvements esthétiques.

Tendant vers un acteur conscient du sens musical de l'acte théâtral, les exercices de biomécanique se concentrent autour des axes suivants :

- La façon de mouvoir dans l'espace.
- Les rapports du comédien à l'espace.
- Les relations entre les comédiens lors de leurs mouvements.
- l'influence du décor sur le comédien et le spectateur.

L'entraînement biomécanique favorise un jeu de l'acteur partant de l'extérieur vers l'intérieur, ceci se justifie par le fait qu'à la base de la biomécanique existe la conviction que le corps réagit à toutes les impulsions qui viennent de l'extérieur : l'environnement, l'espace, le visuel et le sonore. La première réaction de l'homme étant exprimée par le mouvement qui sera accompagné ou imprégné par les émotions adéquates, ainsi il ne s'agit pas de supprimer l'émotion qui jaillira plus tard d'un état physique, d'une succession de gestes travaillés de manière autonome, convenant à tel ou tel personnage dans une situation donnée.

Le mouvement d'abord ensuite l'émotion, cette démarche nous laisse conclure un cheminement de l'extérieur vers l'intérieur dans le training de l'acteur constituant une partie intégrante du processus créatif de ce dernier ce qui n'empêche une approche selon la méthode de Stanislavski ou de Lee Strasberg de certaines situations, si le comédien y trouve son inspiration.

Vu le caractère changeant de la matière de création qui est le comédien, ce dernier doit, tel un artisan travailler sans cesse les moyens acquis lors de sa formation initiale. Parmi ces moyens nous citons : la voix, le corps, la mémoire, une qualité de réflexes, la capacité d'inventer et par la suite la souplesse mentale et physique.

A travers le training pratiqué auprès des acteurs, Urszula Mikos tend à amener l'acteur à atteindre une conscience de ses moyens, une disponibilité mentale et physique pour la création, une maîtrise psychophysique, une conscience de l'espace, la capacité de mobiliser

plusieurs émotions, de transposer, développer, amplifier un sentiment ou une énergie. Le training permettant au comédien d'acquérir la liberté de jouer avec véracité ou de s'abstraire du sentiment, de se distancier de lui et de jouer avec s'il le choisit. Ainsi le principal objectif du training reste la liberté de l'acteur de construire une esthétique, un langage qui lui est propre, amenant à une liberté de proposition dans le jeu.

Annexe

Sur la compagnie Pippo Delbono

En 1993, la compagnie s'établie à Loano en province de Savone avec un espace permanent de formation appelé *La Danza nel Teatro*.

En 1995, la Compagnie donne *La Rabbia*, spectacle dédié à Pier Paolo Pasolini.

En 1997, la compagnie donne à Naples le spectacle *Barboni*. Un spectacle né de rencontres avec les internés de l'asile psychiatrique d'Aversa (près de Naples) et aussi avec des artistes de rue et des chanteurs de rock. L'année suivante le spectacle *Guerra* continue la recherche commencée avec *Barboni* avec les mêmes personnes.

En 1999, la compagnie crée *Esodo* à Modène et en 2000 *Il Silenzio*.

En 2002, la compagnie crée *Gente di Plastica* à Modène en hommage à Sarah Kane.

En 2003, de retour de Palestine, Pippo Delbono réalise le film *Guerra*, sélectionné à la 60^e Mostra de Venise.

En 2004, la compagnie crée *Urlo* au festival d'Avignon.

En 2006, la compagnie crée au Teatro Argentina le spectacle *Questo Buio Feroce* spectacle qui traite de la mort et de la maladie dont souffre le metteur en scène.

En 2008, la compagnie crée *La Menzogna*.

En juin 2009 Pippo Delbono réalise son premier long métrage, un documentaire intitulé *Grido*.

En 2013, la compagnie crée *Dopo la Battaglia*.

En 2014, la compagnie crée le spectacle *Orchidées*.

Parmi les prix obtenus pour les créations de la compagnie Pippo Delbono :

Le Prix spécial Ubu pour la recherche à la frontière entre l'art et la vie et le Prix de la critique 1998 pour le spectacle *Barboni*, le prix de la critique obtenu en 1998 pour le spectacle *Guerra* *Gente*, le Prix Olimpici 2003 obtenu pour *di Plastica* et le Prix Olimpici 2005 obtenu pour *Urlo*. En 2009, Pippo Delbono reçoit le « Prix européen des nouvelles réalités théâtrales » pour l'ensemble de ses créations. Ses spectacles ont été présentés dans les principales capitales européennes, en Amérique du Nord, Amérique Centrale et du Sud, et ont suivi, en parallèle, le parcours de pays comme l'Irak, la Bosnie, l'Albanie, la Palestine en s'adaptant à chaque escale aux situations extrêmes de la guerre et des conflits.

Entretien avec l'actrice Ilaria Distante

Sirine Achkar : La première chose que nous remarquons dans votre interprétation, ainsi que

celle de vos collègues : l'unicité des partitions et notamment leur organicité, même dans les chorégraphies de groupe, nous avons l'impression que chacun a trouvé sa danse. Serait-il possible de savoir comment se préparent ces partitions dansées ? Et quel est le rôle de l'improvisation dans ce processus ?

Ilaria Distante : Le metteur en scène Pippo Delbono nous propose des thèmes d'improvisation autour desquels nous travaillons. Chaque acteur viendra ensuite avec plusieurs propositions qu'il prépare de manière individuelle en réponse au thème proposé par le metteur en scène qui choisira par la suite les scènes qui l'intéressent. Il revient ensuite au comédien d'affiner ses propositions

S.A : Etes-vous libres dans le choix des thèmes des improvisations ou ces derniers sont souvent proposés par le metteur en scène ?

I.D : Non, les thèmes ne sont pas tout le temps proposés par Pippo Delbono, nous pouvons tout à fait proposer des improvisations autour de thèmes de nos choix, des thèmes qui nous touchent. La narration viendra après, grâce au montage. Nous nous sentons protégés, en confiance face aux choix de Pippo, car nous sommes sûrs qu'il ne choisira pas les mauvaises scènes.

S.A : Dans son ouvrage *Le Corps de L'acteur*, Pippo Delbono affirme la capacité de l'acteur de trouver les émotions recherchées dans le corps, sans se creuser la tête. Pourriez-vous nous parler concrètement de la nature de l'entraînement suivi dans la compagnie et de cette recherche de l'émotion à travers le corps ?

I.D : En réalité il y a un training collectif, c'est plutôt Pepe qui s'en occupe. Mais chaque acteur a aussi son training personnel, son activité en dehors du training collectif dans compagnie. Par exemple, de mon côté je pratique la danse classique depuis longtemps et c'est comme un training pour moi.

Dans sa direction d'acteurs, Pippo Delbono ne parle jamais d'émotions, nous ne parlons jamais littérature ou philosophie sur le plateau. Toutes les indications du metteur en scène sont techniques, concrètes. Elles concernent les mouvements, les gestes, le rythme, la position du corps etc.

S.A : En regardant les spectacles de la compagnie, nous avons l'impression que les partitions physiques et textuelles des acteurs parlent d'eux même, de leurs univers respectifs, de l'originalité, voire de la différence de chacun. Ecrivez-vous vous-même vos textes ?

Quel est la part de vécu dans vos créations en tant que comédiens ?

I.D : Oui, c'est nous même qui écrivons nos textes. Nos propositions partent certaines fois de

nous, de nos vies, et d'autres fois, elles sont le fruit de notre imaginaire.

S.A : Vous vous basez souvent pour vos créations sur des matériaux très diverses qui peuvent s'éloigner énormément du thème du spectacle, comment s'organisent exactement la période des répétitions et quel est à peu près sa durée ?

I.D : Les répétitions s'étalent sur des périodes de résidences qui s'alternent et dont chacune dure autour d'un mois. Chaque spectacle est différent, mais pour le spectacle *Orchidé* par exemple les répétitions ont duré une année durant laquelle nous avons alterné plusieurs résidences.

S.A : Vos créations se basent très rarement sur des pièces écrites, il s'agit souvent d'un montage de textes différents, pourriez-vous nous décrire le processus de travail sur le texte ?

I.D : Le travail sur le texte s'inscrit dans le travail de plateau, nous n'effectuerons jamais de lecture sur la table, nous abordons le texte comme une partition musicale sans se soucier de l'analyse littéraire ou philosophique de ce dernier.

Entretien avec Urszula Mikos

Sirine Achkar : Quel est votre méthode de direction d'acteurs ? Dans votre enseignement vous vous inspirez énormément de la biomécanique de Meyerhold, utilisez-vous aussi la méthode meyerholdienne dans la direction de vos acteurs lors de vos créations ?

Urszula Mikos: Vers la fin de sa vie, Meyerhold a senti les limites de sa méthode, il a poussé ses comédiens à "Aller voir chez Stanislavski". Donc pour vous répondre : Meyerhold ou Stanislavski ? Je pense qu'il faut d'abord se préoccuper de l'esthétique du spectacle et de la modernité du jeu du comédien, c.à.d. toujours s'adapter au temps. Depuis l'avènement du naturalisme, on remarque certaines récurrences, comme si on redécouvrait continuellement les mêmes principes... Il y a dans le théâtre une sorte de cycle : quand les pistes du mental s'épuisent, on se préoccupe du corps et on devient excessif... Ce qui fait qu'au bout d'un moment, il y a trop de corps et on revient vers le mental. Une sorte de cercle vicieux. Il s'agit surtout de trouver ce qui lie ces deux choses : la matière et la forme.

S.A : Ne pensez-vous pas que le choix est dépendant de l'œuvre qu'on choisit de mettre en scène. Ne s'agit-il pas plutôt de s'adapter à l'œuvre et aux acteurs ?

U.M : Oui. Absolument.

S.A : En regardant votre travail, on remarque la diversité des matériaux : vous utilisez la musique, la vidéo, la danse et le texte aussi comme matériau ?

U.M : Oui, oui. Si on se préoccupe de modernité ou de problématiques esthétiques, il devient

nécessaire de s'ouvrir à d'autres univers artistiques et technologiques pour les potentiels qu'ils proposent. C'est d'ailleurs revenir aux sources même du théâtre qui mêlait différentes expressions sans sectarisme.

Mais au centre de mes recherches, le plus important reste le comédien et le texte. L'expression vient après.

Le texte n'est pas pour moi un prétexte. Je ne le prends pas comme une base pour construire en dehors de lui ; j'essaie plutôt de rentrer dans l'écriture, d'en sentir la respiration, l'inspiration, l'origine. Malheureusement, il est rare de pouvoir pleinement sentir cela. Il faut une œuvre qui transcende un propos, ou un sujet. Certains dramaturges sont dépassés par l'écriture, Pinget¹⁵⁵ disait « c'est souvent la plume qui me conduit » et c'est ce qui m'intéresse, une sorte d'intelligence comme chez Laurent Contamin¹⁵⁶, une qualité d'observation, un langage universel, parfois très poétique, lyrique mais aussi très cru.

Ce n'est pas le texte qui imite la vie, qui parle du quotidien qui m'intéresse, c'est plutôt le texte qui s'en écarte avec une sorte d'ironie, de dérision. Je n'aime pas trop les histoires, même si bien sûr il y a toujours des histoires intimes, mais je préfère les figures, ce qui touche l'homme de façon universelle. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je cherche longtemps mes textes, ou je fais des montages, du collage de textes. D'ailleurs en ce moment je retravaille sur Tchekhov parce que dans Tchekhov il y a une sorte de modernité : éclatement de la forme, langage très poétique, très lyrique, et en même temps justement très cru, très immédiat. Je travaille une traduction vieillotte que je trouve plus intéressante au niveau de la respiration que celle que tout le monde connaît et qui me semble trop quotidienne ou trop explicative... j'aimerais bien retrouver Tchekhov dans son côté expressionniste...

S.A : Si j'ai bien compris, vous cherchez à travers vos mises en scène des textes à ce que l'acteur trouve le rythme respiratoire, cardiaque du texte, à ce que ce dernier lui colle à la peau ? En tout cas quand on voit vos spectacles notamment Trio on sent qu'il y a quelque chose de très organique, le corps de l'acteur est traversé par le texte. S'agit-il de trouver chez l'acteur la même pulsation Qui a amené l'auteur à l'écriture ? Comment abordez-vous avec les acteurs

¹⁵⁵Robert Pinget est un romancier et dramaturge français d'origine Suisse, il est né le 19 juillet 1919 à Genève et mort le 25 août 1997 à Tours.

¹⁵⁶Laurent Contamin est un auteur, metteur en scène, comédien et marionnettiste français. Il a publié une quinzaine de pièces de théâtre, quelques essais, nouvelles et poésies. Il a également écrit une dizaine d'œuvres pour la radio, le cirque et le théâtre de rue, une partie de son œuvre est dédié à la marionnette et au jeune public. En 2011 il a été élu à la présidence des écrivains associés au théâtre.

ce travail sur le texte ?

U.M : Ce qui serait intéressant est que l'acteur trouve sa propre respiration comme l'auteur possède sa respiration. Cette confrontation m'intéresse. Il n'est pas besoin de chercher à reproduire la respiration de l'auteur : chacun trouve sa musique à l'intérieur de l'œuvre. Sur ce point, j'ai d'ailleurs l'impression que le métier de metteur en scène n'est pas encore très bien compris, je pense que certains metteurs en scène étouffent quelque part l'acteur parce qu'ils veulent imposer une énergie, une composition, plaquer une forme... Résultat : Seuls, les grands acteurs parviennent à dépasser ces contraintes, cette forme plaquée.

Moi j'essaie plutôt de créer des conditions de travail dans lesquels le comédien peut se dépasser, se dévoiler... parfois oublier qu'il est regardé pour expérimenter librement, même si, bien sûr, il reprend conscience de ce regard extérieur. En réalité, il s'agit d'un élément intéressant du jeu de comédien : le va et vient entre conscience et oubli du regard extérieur.

Mais le principal reste que le comédien existe au sein d'une technique et grâce à elle, c.à.d. Il doit « être libre de mettre en abîme son habilité » pour la dépasser d'où l'importance que j'accorde à la formation du comédien. « Un jeune comédien doit avoir les moyens pour exercer son instrument ». Grâce à la technique il pourra trouver son propre langage, tel un poète, sa propre voix...il faut qu'il connaisse différents types de travail (travail sur la musicalité, sur le rythme, la respiration, travail horizontal, vertical, psychologique, même si on peut s'interroger sur ce qu'est un travail psychologique).

S.A : Quel est le rôle du metteur en scène dans tout cela ?

U.M : Le metteur en scène doit avant tout être un directeur d'acteur, trouver la porte commune pour pénétrer dans l'espace intime des comédiens. Cela exige une énorme concentration et expérience pour sentir, observer et mettre chaque comédien dans les meilleures conditions de création.

Il faut un type de langage, une conduite pour chaque comédien. Si tu arrives à toucher certains acteurs par la recherche d'atmosphères ou d'images parce qu'ils sont plus sensibles à des incitations de ce type, d'autres comédiens peuvent se montrer plus sensibles au mouvement, au rythme, à des questions physiques, organiques. Dans tous les cas, il faut tester des démarches sans forcément chercher le résultat car le corps du comédien est un peu comme un corps acoustique, la scène n'existe pas seulement par le regard mais aussi par l'oreille et une subperception. Il faut chercher cette musicalité qui se dégage de la scène avec sensualité, avec un côté charnel. On peut tout à fait s'inspirer de la musique pour construire la scène, la musique possède des formes, elle est verticale, horizontale etc. Dans la musique on sent une respira-

tion, par exemple chez Bach, elle va presque abstraitement jusqu'à la transe, chez Beethoven elle passe par des variations d'énergies, des forces telluriques etc.

Je préfère m'ouvrir dans le travail à des questions de rythmes, de pulsations, de composition d'ensemble qu'à de seules idées ou à une spectacularité inutile. Je déteste les spectacles explications de texte engagées. J'évite d'ailleurs d'imposer des idées sur la scène. J'attends que l'acteur soit habité par le texte mais aussi à ce qu'il soit un élément d'une composition, d'un ensemble.

S.A : Ce qui explique peut-être cette impression que j'ai eu en assistant à vos pièces, j'ai ressenti que ce que le public recevait sur le moment était d'ordre physique, organique et non intellectuel, la réflexion intellectuelle venant peut-être après ?

U.M : Oui, je suis avant tout spectatrice de mes créations, j'ai besoin que le spectacle m'habite et pas qu'on m'explique ceci ou cela. Il y a de nombreux éléments dans un spectacle qui sont comment dire plastiquement, organiquement, physiologiquement inexplicables mais qui nous atteignent. Je donne comme exemple les spectacles de Matthias Langhoff ou Rodrigo Garcia où l'atmosphère prime. La cohérence parfois tue l'évènement théâtral.

Si l'intelligence du comédien reste primordiale, je préfère à des discours complaisants, l'intelligence scénique qui n'est pas intellectuelle, celle d'acteurs qui « osent faire » sans se poser des questions... et trouver une certaine évidence de ses actions après avoir fait.

Pour le metteur en scène, la question est la même. S'ouvrir à cet inconnu, cet essentiel qui nous dépasse. Tout le travail consiste d'ailleurs à provoquer cela. Par exemple : si une énergie étrange m'habite pendant le travail et je demande au comédien de se prêter à des expérimentations. Et si elles sont justifiées, sincères, ils s'y prêtent avec plaisir. Et à l'inverse, lorsque j'entends « je ne sens pas » « je n'ai pas bien compris le texte » etc., je réponds : « bon tu travailles à la maison, tu essaies d'analyser et après tu reviens ». Bien sûr il faut que le processus doit être clair dans le détail pour le comédien mais la compréhension d'ensemble viendra après... presque à la fin. Le comédien crée le sens parfois malgré lui.

S.A : Si j'ai bien compris votre recherche au niveau du texte part d'une forme, elle concerne surtout la musicalité le sens émergera donc après ?

U.M : Bien sûr, bien sûr, la musicalité me semble fondamentale... mais tout doit posséder une certaine assise : la musicalité doit rejoindre la psychologie sinon cela devient purement formel. Si on travaille uniquement sur la musicalité cela devient un exercice de style, il est important que le sens ait généré la musicalité et réciproquement... Par exemple : quand on est en tension, quand on a peur ou quand on est à côté d'un inconnu notre voix change... la forme

est liée à l'intime.

S.A: Y-a-t-il un training pour amener les acteurs à prendre conscience de cette musicalité ? Le travail sur la musicalité fait-il partie de votre training des acteurs ?

U.M. Bien sûr, il existe de nombreux exercices sur la musicalité, par exemple ceux de Schaeffer¹⁵⁷. Je propose dans mes ateliers les partitions pour comédiens de Schaeffer et permet grâce à elles les acteurs à traverser différents types de rythmes, d'énergies à explorer l'énorme palette de possibilités d'expression que nous possédons.

S.A : Serait-il possible de savoir quel est le rôle et quelle part occupe l'improvisation dans votre travail ?

U.M. L'improvisation pour moi reste inscrite dans le travail et le rapport avec le texte. Je demande de temps en temps aux comédiens s'ils veulent ajouter des choses, se réapproprier une situation, une dramaturgie...mais dans une stricte perspective de travail. Improvisation pour moi rime parfois avec une sorte de laisser-aller, de complaisance. On met en avant son moi. L'improvisation doit toujours se faire à travers la structure et il est toujours plus intéressant de trouver la liberté dans la contrainte. Meyerhold et même Edward Bond expliquaient que la scène doit être tellement travaillée qu'elle doit donner l'impression d'être improvisée. Si le hasard s'impose sur scène, je trouve cela merveilleux. Je dois toujours avoir la sensation dans le spectacle que le comédien s'invente en direct, même si le spectacle dépasse toujours de beaucoup une simple improvisation. C'est aussi pour ça que j'aime Schaeffer, parce qu'il donne l'impression que le spectacle se fait devant nous malgré un travail nécessairement minutieux et exigeant en amont.

S.A : Comment se fait le travail sur le texte ? Par exemple est ce que les acteurs apprennent à l'avance le texte ? A quel moment le texte est-il appris par les comédiens et comment?

U.M : Non pas nécessairement : les acteurs n'apprennent pas le texte à l'avance, parfois je le leur demande mais cela reste très rare. On commence le travail, le texte à la main et au bout d'un moment les comédiens l'abandonnent simplement, logiquement. Parfois, pour des monologues, pouvoir répéter sans texte permet de répéter plus efficacement, plus sereinement... de se consacrer à des problèmes techniques spécifiques.

S.A : Donc ce que vous voulez c'est surtout qu'ils s'approprient le texte ?

¹⁵⁷Boguslaw Schaeffer est un compositeur, musicologue, artiste graphique et théoricien musical. Né le 6 juin 1929 en Ukraine. Il est un membre de l'avant-garde "Groupe de Cracovie" de compositeurs polonais.

U. M : Oui absolument, ça descend dans le corps, c'est très étonnant comment les acteurs apprennent le texte. Comment ils le rendent personnel, intime, logique. Et si je donne des indications, des intonations, si j'ai simplement besoin de me trouver à l'intérieur de la scène pour en sentir les énergies, pour sentir physiquement les enjeux. Je ne cherche qu'à inspirer une démarche personnelle, à ouvrir un espace. Je demande aux comédiens de ne pas faire attention à ma propre musicalité quand je « montre », c'est par leur énergie à eux qu'ils doivent transcender le texte.

En tout cas, même si je ne monte pas sur scène, même si je ne bouge pas pendant les répétitions j'en sors épuisée comme si j'avais fait un travail physique, je sens mes muscles, mes jambes qui me font mal etc.,

Pour moi, une répétition, c'est une sorte de pulsation musculaire organique avec le comédien, le « parce que » ou « pourquoi » viendra toujours plus tard... Il est très intéressant aussi qu'un comédien te dépasse : il faut savoir le conduire, mais celui qui fait, qui se trouve face au public, cela reste uniquement lui ! Le moi du metteur en scène doit disparaître... je travaille donc à disparaître !

S.A : On remarque une multiplicité des matériaux sur votre plateau induisant une multiplicité d'espaces visuelles et sonores, tendez-vous à une pluralité des espaces et des perceptions ? Quel influence cela exerce-t-il sur le spectateur ?

U.M : Je mélange parfois la chorégraphie les vidéos à des fins expressives, dramaturgiques. Il faut bien sûr se poser la question de la raison pour laquelle on utilise la technologie. Je suis obsédée dans le travail sur la forme par la question de la perception et des espaces invisibles ou peu visibles. Et là je m'inspire beaucoup de Castorf par exemple qui utilise la caméra pour être plus près de la respiration du comédien c.à.d. vraiment de temps en temps toucher leur peau.(je dirais : une phénoménologie de la camera dévoilant un autre aspect de la scène. Celui qui n'est pas perçu au premier abord).

Les comédiens sont aussi filmés au moment où ils ne jouent pas, la caméra de Castorf montre les comédiens derrière le décor ou qui ne jouent pas et ça c'est très intéressant parce que ça ouvre l'espace de perception et travailler sur la perception est très important parce qu'il ne faut pas penser qu'au premier plan au théâtre (où il y a le jeu), mais au deuxième au troisième plan. Pour moi, il y a toujours une pulsation à mettre en place, quelque chose de vertigineux qui habite la scène au-delà des relations entre les acteurs dans contexte de la pièce et que la caméra peut révéler.

S.A : Donc la vidéo est pour vous une façon d'ouvrir d'autres perceptions pour le spectateur ?

Oui c'est ça et puis on ne peut être insensible, complètement ignorer les nouvelles technologies si on fait un spectacle qui touche à ça. Si je parle d'agora contemporaine je dois aussi en inclure les images. En gros la vidéo est intéressante quand elle est nécessaire.

Vous captez beaucoup ce que vous percevez dans la vie de tous les jours et comme nous sommes envahis d'images nous pouvons supposer que la vidéo demeure le résultat de vos observations quotidiennes?

Exact si on n'est pas obsédé par un certain langage théâtral, je pense que le metteur en scène ne peut rester insensible à ce qui se passe autour de lui en ayant une connaissance du passé, de l'histoire. Il doit aussi être ouvert à de nouveaux langages

S.A : Le training fait-il toujours partie des répétitions ? Y a toujours un training quand vous répétez ?

Non, le training fait partie de formation, bien sûr si c'est des comédiens jeunes pourquoi pas ? Chaque comédien a une façon différente d'appréhender la scène, certains comédiens ont besoin d'une heure ou de deux heures de travail physique avant le spectacle alors que d'autres ont besoin de solitude, moi je n'impose pas du tout le training je considère que les comédiens qui bossent savent déjà comment rentrer dans la matière.

S.A : Donc il n'y a pas ce besoin pour l'acteur de passer par le corps à chaque fois pour trouver l'état créateur ?

Non, je ne glorifie pas le corps, il m'arrive de proposer un travail physique si je sens un endormissement ou une baisse d'énergie mais cela n'est pas nécessaire pour les acteurs professionnels.

S.A : Une question concernant la scénographie, vous réalisez presque toutes les scénographies de vos spectacles, je voulais savoir à quel moment de la création vous commencez à travailler sur la scénographie au début, pendant, vers la fin ? Et ça vient comment ?

U.M : Oui c'est très intéressant comme question car les chemins sont différents à chaque fois. Soit je dessine beaucoup de choses au début, soit je m'adresse à des gens dont j'admire les travaux et qui passent par différents matériaux, car je n'aime pas tout faire tout seule. Je m'adresse soit à des plasticiens, soit à des installateurs, soit à des décorateurs de cinéma. J'ai collaboré une fois avec un décorateur de cinéma car j'aimais bien sa capacité de changer de perspective de regard du spectateur, sa capacité de déstabiliser la perception par le décor. La scénographie me permet de passer d'un univers à l'autre. J'aime beaucoup la matière brute sur scène, le plastique, le métal, la transparence parce qu'avec la transparence on peut jouer avec différents plans sinon il m'arrive aussi de m'adapter à l'espace, de m'imprégner de l'espace

de jeu, de profiter de l'architecture du lieu. J'aime beaucoup aussi ouvrir la scène, que le jeu se produise à l'extérieur de la cage mais cette cage est définie quand même, c.à.d. s'il existe un extérieur c'est pour exploser le 4ème mur. Ce 4ème mur peut exister. On se trouve dans un va et vient entre l'extérieur et l'intérieur de la scène. Le spectateur est spectateur mais aussi témoin de quelque chose qui se passe à côté.

Quand j'étais plus jeune j'ai monté des pièces dans des espaces autres que théâtraux là je le fais moins parce que la scène le cadre en tant que telle m'intéresse. Parfois on décore notre vie donc pourquoi ne pas décorer la scène mais il faut que ça soit assumé, montrer que c'est un décor... à ce moment on parle d'une certaine convention d'une certaine théâtralité.

S.A : Vous parlez de l'importance d'un ensemble dans la mise en scène, quelle est l'influence de vos choix scénographiques sur l'ensemble et notamment sur le jeu des comédiens ?

U.M : L'architecture du lieu de spectacle en confrontation avec l'univers de la pièce peut devenir le point de départ de l'évènement théâtral. La conscience de la nécessité d'une énergie, d'une force me pousse à investir l'espace, le modifier, l'habiter... Par exemple dans *Hérodiade*, j'ai voulu ouvrir l'espace scénique vers l'extérieur, la rue, profitant d'une baie vitrée toujours fermée. J'ai aussi posé des cubes labyrinthiques sur le plateau pour suggérer une sorte d'agora moderne. L'architecture scénique trouvait alors son prolongement dans la perspective de la ville vue par les fenêtres du théâtre, les phares des voitures éclairant parfois les spectateurs. L'action de la pièce se passait alors à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle.

J'ai aussi placé la scène sous une sorte de tunnel dans *Antigone à New York*, le spectateur ayant l'impression d'entrer sous terre ; ou investi un immeuble avant ses travaux dans *Pourquoi cette Comédie tous les Jours ?*, pour agencer un évènement dans chaque chambre.

Ce qui m'intéresse, c'est que le spectateur devenu voyeur ou témoin des situations, ait l'impression d'intervenir dans l'univers des personnages eux-mêmes, habitants de ces lieux depuis longtemps. Si j'ai emballé la scène entière – un peu comme Cristo - dans *Scénario pour 3 performers*, ou installé un énorme cube de métal dans la scène dans *La Poste Populaire Russe*, c'est pour créer une sorte d'étouffement.

Ainsi, la scène semble imprégnée de l'univers de la pièce depuis longtemps, sans risque de donner l'impression d'un décor rapporté, d'une scénographie esthétisante au sein de laquelle les comédiens circulent habilement, dans un espace « fonctionnel ».

S.A : Donc le public passe de l'illusion à une conscience qu'il est au théâtre d'où la raison pour laquelle vous brisez par moment le 4ème mur ? Et pareil pour la scénographie, l'illusion est créée par moment et brisée par d'autres ?

U.M : Exactement.

Urszula Mikos, univers artistique

Un monde schizophrène

Dans son travail, Urszula Mikos cherche à appréhender la schizophrénie contemporaine : celle de l'ambiguïté du monde auquel nous appartenons malgré nous, entre vie et apparence, fantasme et réel, dans lequel luttent constamment artifice, performance et mise à nu. A travers ses choix, elle interroge le caractère fragmentaire des hommes et de leur monde, leurs fantasmes, leur éloignement de la vie, leurs obsessions... les manipulations et tromperies de quelques possesseurs du pouvoir, l'héroïsme ordinaire de ceux qui parviennent à occuper leur espace vital à chaque moment.

L'originalité, la modernité de son travail tient à ce regard sans concession mais sans cruauté, presque sans dénonciation. Tentant de dépeindre l'homme avec une certaine dérision dans ses contradictions, sa complexité, elle montre avec une force charnelle et poétique à la fois, un monde oscillant entre rebut et aspiration à une haute humanité.

Pour une modernité dans la lecture des personnages

« Figure et corps bricolés »

Urszula Mikos interroge la forme des personnages, leur constitution même. La fragmentation qu'elle opère possède un pouvoir critique et d'évocation : l'un (le personnage) contenant la multiplicité, la versatilité de tous..., comme manifestation d'une perte d'intégrité, d'une négation de la personnalité. L'individu, bombardé par les conventions et la masse médiatique perd alors son autonomie et devient dépendant. Exposé à la multitude, il est condamné à une solitude désincarnée : une « Figure bricolée », des « corps bricolés » qui apparaissent comme des figures presque absents de leur propre vie, capables de cruauté mais touchants et poétiques.

De cela naît une nouvelle image du personnage théâtral : une forme abstraite, rapiécée, changeante, apte à donner l'image de notre étrange contemporain et non plus un être défini par une psychologie, un parcours.

La perception des spectacles d'Urszula Mikos donne souvent la sensation que les personnages passent d'un langage artificiel, codifié, uniformisé, à un langage poétique, d'un langage relevé à un langage banal ou chaotique et désarticulé. Les personnages endossent ce ou ces langages,

créant une étrange mais expressive cacophonie... une impression de dissonance tenant bien sûr au mélange entre une mécanique sociale éclatée, perturbante et un univers intérieur où la recherche de l'identité, où l'exigence d'authenticité essaye de percer et de survivre, même si elle reste continuellement niée, bridée et disloquée.

La représentation

Lors de la représentation, ce désir se traduit par la volonté de jouer sur la perception : aller de l'éloignement d'un monde imagé vers un rapport de plus en plus direct, de la tromperie hallucinatoire à l'irruption de la vie... La scène se trouve continuellement envahie d'une pulsation vitale où une chorégraphie précise est traversée de moments de désordre, de paroxysmes de saturations de périodes de repos, d'oubli, d'amnésie, de hors-jeu. La scène se transformant parfois en chaos pour laisser place à la simplicité... ou même aux confidences désarmées de l'acteur.

Un tel principe de création impose de jongler avec de nombreuses conventions pour passer par les différentes palettes de théâtralité et aller jusqu'à l'épuisement de l'énergie ou de la forme, jusqu'au vertige. Dans cet univers étonnant où les liens apparaissent parfois organiques, parfois musicaux, le spectacle s'organise autour d'une réalité scénique en devenir où l'on s'empare du matériau pour l'éloigner de son environnement originel, pour le soumettre à l'épreuve de la métamorphose, de la renaissance... afin de le nier et de le réactualiser pour lui faire jouer une autre fiction.

Si l'espace du théâtre n'est pas la vie, parfois il «semble» l'être, avec une vertu primordiale : cet espace est transformable manipulable... on peut parfois arrêter le temps et observer de près un détail, une émotion... on peut parfois suspendre une action extérieure et s'intéresser à ce qui se passe dans l'esprit des personnages, dans leur monde onirique ou mental. Sauf qu'il ne faut pas oublier que ce sosie de la vie contient en lui aussi le hasard, un potentiel d'événements non planifiés.

L'expérimentation

Le théâtre n'apparaît donc pas uniquement comme l'endroit où l'on tente plus ou moins adroitement d'imiter la vie mais il doit apparaître comme un terrain de recherche ou de dévoilement. Si une représentation s'ouvre à l'expérimentation, elle livrera au spectateur le moyen d'atteindre une réalité polymorphe, témoin d'une pensée fugace, cachée et ancrée dans l'existence de chacun.

Le travail, les choix de circulation d'énergie, de l'invention tiennent plutôt d'une sorte de processus organique et physiologique que d'un calcul mental et conceptuel. Les expériences, les

tâtonnements les essais, les arrêts, les reprises, les surprises, les pièges, les émerveillements doivent constituer la base de recherche et d'expérimentation. Il s'agit de refuser d'être un demiurge répondant à des aspirations évidentes et stéréotypées, pour se rendre disponible à d'autres manières d'appréhender le monde, de sentir, de penser et de dire, rompant avec la norme sur lesquelles notre existence sociale repose. La recherche se doit d'accompagner un monde en perpétuel mouvement, à l'interroger sur son devenir.

Chaque processus apparaît comme un acte dérisoire mais relève aussi du plaisir dans la quête d'inconnu en gardant l'excellence et l'exigence. Se crée alors une réalité scénique sans fil dramaturgique préconçu, basée sur une recherche héritée des personnalités des artistes qui peuvent se faire violence, refuser toute tricherie et accepter de se mettre en question, de se désarmer, de jouer avec autodérision, en mettant en abîme leur habilité théâtrale ou enfin s'inviter dans un déroulement instantané, en fonction des énergies intérieures au spectacle

Le bonheur de créer vient au moment où le métier nous échappe, nous dépasse et devient à nouveau maîtrisable. Ce qui nous a réuni ne s'est pas créé à partir du sens mais de la matière mais vient d'une écoute intense des tensions, des rythmes et des formes qu'elle propose.

Le comédien

Grâce à ses rencontres avec des hommes de théâtre comme Grotowski, Kantor, Fomienko, Peter Stein... Urszula Mikos a compris qu'avant d'être concepteur, plasticien et visionnaire, le metteur en scène se doit d'être régisseur (dans le sens premier du terme) et directeur de comédiens.

Considérant cette évidence que la technique personnelle de l'acteur est le noyau de l'art théâtral, pour elle, le comédien doit être capable de construire son propre langage, comme fait un grand poète. Le point de départ du comédien reste le courage d'être désarmé, le courage de se dépouiller soi-même, se trouvant ainsi devant une alternative extrême : soit se vendre, déshonorer son moi « incarné » et faire de lui-même un objet de prostitution artistique ; soit se donner lui-même, en sanctification de son moi « incarné », donc charnel. Un effort autonome, personnel et en même temps ouvert et sensible aux autres éléments extérieurs, à la musicalité, au rythme, à l'état, à la respiration d'un ensemble, à la recherche d'une logique organique, à l'immersion dans différents types d'énergie : disloquée, animale, codifiée, comme véritable expérimentation de la complexité du propos théâtral.

Toujours en éveil, toujours libre et discipliné, il doit se rendre compte qu'il constitue un élément (le plus essentiel) dans la polyphonie des matériaux théâtraux. Voilà pourquoi il apparaît indispensable de lui proposer d'intégrer une structure théâtrale sans mode d'emploi mais avec

une véritable proposition artistique où équilibre et cohérence se heurtent constamment avec déséquilibre et rupture.

Jouer ne consiste pas à devenir un autre sur la scène mais à collecter des fragments d'un personnage tout en restant soi. Le public regarde une personne et non un rôle. Parfois, les comédiens parleront avec leurs propres voix, lors de moments de repos désarmants. Parfois, au contraire, les acteurs se lanceront dans un jeu excessif, théâtralement exagéré, ou désarticulé, comme si le corps – matière s'échappait de la volonté qui tente de le formater, de le diriger. Ainsi un jeu presque cinématographique - où les acteurs évoluent comme de simples personnes (en apparence) qui semblent habiter la scène - permettra de pénétrer dans le monde sensible et intérieur du personnage, sa pensée, son monologue intérieur ; un jeu plus formel, jouant de la dépersonnalisation stylisation, ouvrira les questions fondamentales de la perte d'identité au profit d'un langage, d'une passion ou du poids de l'histoire.

Dans un tel spectacle, la mise en scène se doit d'interroger les limites du théâtre. Elle se doit également de questionner la place du comédien dans le théâtre, un comédien oscillant entre réalité et représentation, entre authentique et artificiel, entre véracité et création, entre liberté et enfermement... et ainsi replacer la question du jeu de l'acteur au centre même de la représentation...

Même si Urszula Mikos, influencée par les recherches de nombreux metteurs en scène sur le rapport à l'image et à la caméra, se refuse tout systématisme et peut choisir un espace réduit à 3 chaises et 3 comédiens – instrumentistes, elle profite dans de nombreux spectacles de l'apport de la caméra, des rythmes, saturations, violences que celle-ci autorise.

Sa présence peut influencer de manière importante sur le jeu du comédien, permettant à la scène de rapprocher jeu théâtral et jeu naturaliste... Ce « jeu théâtral » en tant que tel a en effet perdu une partie de son sens. Il devient difficile de prêter foi à des principes de représentations parfois nécessairement extérieurs, amplifiant l'émotion, imposant des ports de voix, des respirations expressives... La caméra permettra alors de faire rencontrer deux modes de création théâtrale ouvrant sur les contradictions de sa présence et de sa représentation.

La proximité du comédien, les micromouvements de son corps, son souffle même contribueront également à développer une autre forme de jeu naturaliste, dans lequel un simple regard explique l'essentiel, dans lequel un plan serré amène un autre type de respiration plus condensée, plus oppressante. Le spectateur entre dans l'intimité des comédiens, les voit tenter d'échapper à cet oeil extérieur, fatigué, honteux peut-être du jeu excessif que leur a imposé la scène.

Les gros plans apparaissent comme les miroirs déformants et révélateurs de la fatigue qui attend la folie.

Sa propre méthode de formation : L'acteur instrumental

Dans une large mesure, l'apprentissage du travail de comédien ne possède rien de différent de celui de nombreux artisanats : une conscience de ses moyens, une disponibilité, une maîtrise psychophysique, une qualité de réflexes, une certaine clairvoyance rendue possible par un exercice quotidien...

Mais la difficulté du travail de comédien tient au caractère changeant et polymorphe de la matière employée. Chaque rôle, chaque scène est susceptible d'ouvrir de nouvelles perspectives qui peuvent dépasser ses habitudes ou son entendement. Plus encore, la période contemporaine multiplie les ambiguïtés, les ambivalences... il ne faut parfois pas se faire l'écho d'une idée, d'une énergie, d'un sentiment mais de plusieurs en même temps, éphémères et changeants... parfois même d'aucun, l'acteur devenant passeur d'une poétique, d'une forme dépassant la simple psychologie.

Bien évidemment, cette mobilité extrême passe par un développement de tous ces moyens de manière raisonnée. L'utilisation de la multiplicité des techniques d'expérimentation, telles que, si l'on pense réalisme, celles de Stanislavski, de Lee Strasberg, avec la mémoire sensorielle dont le principal intérêt est de donner à l'acteur la conscience de l'amplitude de sa palette et de la manière de la mobiliser.

On ne peut se borner à découvrir la manière de jouer ou de revivre une peur. Il faut interroger la manière dont ce sentiment se décline, se révèle, s'oppose à la nature du personnage/comédien. L'intérêt est de pouvoir mobiliser de multiples peurs, de les décliner dans la scène ou dans la mise en scène. Le comédien ne peut plus se borner à indiquer : « voilà comment je vis cette situation », il doit s'intégrer à une forme générale, à une poétique globale. Il ne peut se borner à ressentir et montrer ce ressenti mais doit transposer, développer, amplifier un sentiment, une énergie, jouer de décalages qui peuvent devenir signifiants ou efficaces... Ainsi, s'il est indispensable de pouvoir jouer avec véracité, il semble tout aussi utile de pouvoir s'abstraire du sentiment, de jouer avec lui, de le mobiliser à contretemps.

En proposant le développement de chacun des moyens du comédien de manière systématique, la méthode de l'acteur instrumental permet de constituer les moyens d'intégrer un jeu, une émotion, une énergie dans une forme globale ou de constituer une poétique particulière, une sorte d'esthétique, de musicalité qui fonde l'art théâtral dans ce qu'il a de plus noble.

Le spectateur

Le public ne doit pas chercher la cohérence en permanence, mais retrouver son vrai statut, sa dignité en générant lui-même le sens, en assumant une certaine confusion et faisant l'expérience de la pièce, moment après moment, vérité après vérité, contradiction après contradiction. Le sens naît précisément d'une dissolution de la cohérence. Rompre avec de fausses règles de conduite au théâtre, c'est permettre l'accès à l'imagination. On évite alors d'entrer dans le divertissement ou dans l'oeuvre à message ; ce jeu de bienfaisance paternaliste opposant celui qui sait à tous les autres qui ne savent pas. La scène ne peut se limiter à un lieu de débat, c'est un terrain de jeu et comme les jeux d'enfants, elle invente son territoire d'expérimentation et d'apprentissage, sans besoin d'une légitimation venue de l'extérieur. Elle traite d'impossible et tire son immense autorité spirituelle de cette question simple « et si...? » et non du banal « saviez vous que... ? »

Univers plastique et sonore de la scène

L'architecture scénique :

L'architecture du lieu de spectacle en confrontation avec l'univers de la pièce devient le point de départ de l'installation. Consciente de la nécessité d'une énergie, d'une force, Urszula Mikos aime investir l'espace, le modifier, l'habiter... Par exemple dans « Hérodiade », elle a ouvert l'espace vers l'extérieur, la rue, les cubes labyrinthiques présents sur scène, comme une sorte d'agora moderne, trouvant leur prolongement dans la perspective de la ville vue par les fenêtres du théâtre, les phares des voitures éclairant parfois les spectateurs. L'action de la pièce se passe alors à l'intérieur, comme à l'extérieur de la salle.

Construction d'une sorte de tunnel dans « Antigone à New York », le spectateur ayant l'impression d'entrer sous terre ; investissement d'un immeuble avant travaux dans « Pourquoi cette Comédie tous les Jours ? », pour agencer un évènement dans chaque chambre. Le spectateur devenu voyeur ou témoin des situations, a l'impression d'intervenir dans l'univers des personnages eux-mêmes, habitants de ces lieux depuis longtemps. Elle emballe la scène entière – un peu comme Christo - dans « Scénario pour 3 performeurs », Dans « La Poste Populaire Russe » elle installe un énorme cube de métal dans la scène pour créer une sorte d'étouffement.

Pour atteindre ces buts dramatiques, les scénographies d'Urszula Mikos interrogent toujours l'architecture et certaines de ses lois, ou l'art dans ses dernières recherches. Avant de composer son espace, elle fait donc appel aux plasticiens, architectes scénographes de cinéma. Ainsi, la scène semble imprégnée de l'univers de la pièce depuis longtemps, sans risque de donner l'impression d'un décor rapporté, d'une scénographie esthétisante au sein de laquelle les co-

médiens circulent habilement, dans un espace fonctionnel né de la technique.

Exemple d'installation pour Hérodiade

La scénographie, à la fois architecture, installation et accumulation, crée un espace réceptacle où tout le monde vit et s'active, comme dans un même bidon ville, une même décharge. L'espace est constitué de différentes matières uniformes : métal, miroir, plexiglas, plastique et bâti une sorte de labyrinthe dans lequel les corps se perdent et se reflètent. Parfois même, ce décor réfléchissant révèle des images de corps dont on ne perçoit l'origine, s'il en existe une.

Une telle scénographie donne l'impression étrange d'observer nos constructions, nos installations par une lunette inversée, comme si l'éloignement produisait un effet de brouillard, comme si l'espace se couvrait de poussière, s'il se fanait et montrait son caractère éphémère. En gagnant son autonomie, le décor peut du même coup, acquérir le statut de personnage. Un personnage égal aux autres, ou même supérieur - en pouvoir. Le décor est une plante carnivore. Il se nourrit, comme n'importe quel ogre, de la chair des êtres. Et à partir du moment où le décor devient ogre, on navigue en pleine fiction, en plein conte de fée. Tout peut arriver et tout arrive aux personnages qui s'y risquent.

Partition sonore :

L'espace sonore associé à l'espace architectural, stratifié, translucide, éphémère, doit de la même façon provoquer une impression d'étrangeté et en même temps frapper par sa familiarité. Il oppose alors tendresse et répulsion, sensationnel et banal.

L'espace sonore rétroagit sur l'espace visible du théâtre. Ignorant la perspective et la limitation de la vraisemblance, il transforme la scène en un « milieu » et modifie à loisir sa conformation à ses dimensions fictives. Il peut unifier, rapprocher, diviser ou compartimenter, éloigner, exiler.

Parfois l'enregistrement d'une voix retentissant comme une prière, pressante dans sa nudité et sa simplicité, mais soumise à un discret traitement sonore, proposant un jeu d'éloignement, de rapprochement, de rétrécissement, d'étouffement, d'accélération... le son semble ainsi venir d'un espace changeant, traversant le prisme de lieux différents, de violences différentes, si proche parfois que le spectateur doit croire qu'il le crée lui-même.

Le travail sur la transformation vocale et sur l'espace permet une mise en perspective de la problématique de l'absence au théâtre. Les comédiens et les voix possèdent une place si particulière que l'usage non réaliste des transformations en temps réel permet de jouer de l'ambiguïté de la présence théâtrale.

Enfin l'intrusion de sonorités électro-acoustiques contribue tout autant à l'évidence d'une in-

quiétante étrangeté qu'à une réelle mise hors temps de la situation scénique.

La place de l'image

Une interrogation sur l'intrusion vampirisante de l'image filmée sur la scène théâtrale oriente les derniers projets d'Urszula Mikos. Le théâtre peut-il encore ignorer la dimension technologique de la représentation médiatique ? L'acteur est confronté physiquement à un redoublement de son action. Il pense jouer alors que « son jeu est déjà fait ». L'image qui s'imprime sur l'espace scénique capture ses initiatives, l'empêche d'exister, de se (dé) placer, de parler. Conditionnement idéologique, elle définit l'homme moderne malgré lui. Hérodiade de Laurent Contamin est dans la continuité de Kordian de Juliusz Slowacki et de Comédie non Divine de Zygmunt Krasinski, les deux précédentes mises en scène d'Urszula Mikos : la critique de l'autoritarisme de l'image y est dirigée contre l'époque qui l'a produite. Le libéralisme a remplacé le tsarisme et le marxisme en véhiculant une même coercition par l'image autorisée. Urszula Mikos révèle la condition iconique de l'acteur.

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages généraux :

Marie Christine Autant-Mathieu, *Créer ensemble*, éditions l'entretemps, 2013.

Jean François Dusigne, *Le Théâtre d'Art aventure européenne du XXème siècle*, éditions théâtrales, 1997.

Mécilas Golberg : « Projet du Nouveau Théâtre d'Art » in *Cahiers*, n°1-2, L'Abbaye, 1907.

Peter Brook, *Point de suspension*, Seuil, Paris, 1992.

Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, édition Albin Michel, 1997.

Jean François Dusigne, *L'acteur naissant*, Editions théâtrales, 2008.

Alexandre Jollien, *Le Métier d'homme*, Paris, Seuil, 2002.

Jean François Dusigne, *Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre*, éditions théâtrales, 1997.

Ouvrages sur Pippo Delbono :

Livres :

Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, *Pippo Delbono Mon Théâtre*, acte sud, 2004.

Baptiste Pizzinat, *Pippo Delbono le théâtre au temps des assassins une approche ethnographique*, éditions de l'Amandier, Paris, 2014.

Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, éditions les solitaires Intempestifs, 2004.

Bruno Tackels, *Pippo Delbono écrivains de plateau V*, édition les solitaires intempestifs, 2009.

Pippo Delbono, *Récits de juin*, acte sud, 2008.

Pippo Delbono, *Regards*, actes sud, 2010.

DVD :

Pippo Delbono, *Amore Carne*, les films du paradoxe, 2013.

Pippo Delbono, *La Paura*, les films du paradoxe, 2013.

Pippo Delbono, *Grido*, les films du paradoxe, 2013.

Krysinsky Vitold, Pippo Delbono, *Il Silencio*, Sopat éditions, 2006.

Yolande Moreau, *Henri*, France télévision distribution, 2014.

Ouvrages sur Urszula Mikos :

Urszula Mikos, Propos recueillis par Astrid Delpy et Sansdrine Martin, En ligne :

<http://urszulamikos.com/files/temoignages%20interviews%20lundi%20soir.pdf>

Urszula Mikos, Dossier de presse de la pièce *Herodiade*.

Urszula Mikos, dossier de presse de la pièce *Trio*.

Urszula Mikos, Univers artistique, annexe.

