

Présences animales et humaines sur la scène : la réalité scandaleuse

Suzanne Fernandez

La métaphore animale est souvent utilisée afin de désigner les comédiens : on parle de « bête de scène », comme si l'on avait besoin de recourir à l'animalité pour distinguer, différencier l'acteur ou le chanteur à la présence scénique exceptionnelle¹, comme s'il y avait quelque chose d'animal dans cette démesure ; on parle également de « cabot » pour désigner au contraire un comédien particulièrement médiocre. L'animal possède une force métaphorique incroyable : dans son essai *Pourquoi regarder les animaux ?* John Berger constate que le premier sujet de la peinture fut l'animal et suppose donc que la première métaphore fut animale, parce que la relation fondamentale entre homme et animal était métaphorique. Il cite en exemple *L'Iliade*, où Ménélas veillant sur le cadavre de Patrocle est comparé à une vache restant au côté de son premier veau, puis, alors qu'il tue un Troyen menaçant, à un lion pour sa force ; ces moments dramatiques seraient indescriptibles sans le recours à l'image animale.

L'apparition d'un animal vivant sur une scène de théâtre est pourtant toujours déroutante, surprenante, car la bête, à la manière d'un *ready-made*, déplace la réalité, et fait pénétrer le plan de réalité des spectateurs dans l'univers supposé fictif de la scène, troublant l'étanchéité entre ces deux mondes, interrogeant les rapports de la réalité et de la fiction au sein de la

¹ L'expression donne son titre à un ouvrage portant sur la présence animale au théâtre : BOUVIER CAVORET Anne (dir.), *Bêtes de scène*, Publication du laboratoire Théâtre, Langages et Sociétés, Paris, Ophrys, 2002.

² BERGER John, *Pourquoi regarder les animaux ?*, Genève, Éditions Héros-limite, 2011.

représentation théâtrale. Mais la présence de l'acteur est parfois tout aussi troublante ; c'est ainsi que Pippo Delbono, qui conçoit le théâtre comme « non psychologique, mais physique »³, brise le quatrième mur et les conventions théâtrales ; ses acteurs n'interprètent pas de rôle mais agissent, exposant leurs corps « senza menzogna »⁴ au public et provoquant l'émotion du spectateur par leur extrême conscience corporelle et leur travail sur des forces physiques contradictoires. Ils créent alors un espace propre, autonome, perturbant la frontière entre la réalité de la scène et celle de la salle, entre le théâtre et la vie.

Pouvoir transgressif de la présence animale

Le metteur en scène argentin Rodrigo García, fils de boucher et créateur de la compagnie *La Carnicería Teatro* (La Boucherie Théâtre) est connu pour son utilisation souvent violente des animaux sur scène, justifiée par un message politique. Dans le court spectacle-performance *Accident : tuer pour manger*, créé en 2005, on voit un acteur, assis et silencieux, suspendre à un crochet un grand homard vivant, dont les battements de cœur sont diffusés dans la salle. Il l'asperge d'eau de temps à autre, l'observe en fumant un gros cigare, puis le coupe en deux, le grille et le mange avec les doigts, lentement, en buvant un verre de vin. Cette scène a provoqué l'interdiction du spectacle en Espagne, pourtant pays de la corrida ; à Milan, les carabinieri ont empêché que le spectacle ait lieu, et à Wrocław, où Rodrigo García venait recevoir le prix « Europe pour les nouvelles réalités théâtrales », en compagnie de Pippo Delbono, François Tanguy, Guy Cassiers, et Árpád Schilling, une femme a porté plainte, un homme est monté sur scène pour délivrer le homard, et Rodrigo García a reçu des coups, ainsi que le raconte par exemple Guy Duplat dans un article au titre évocateur, « Rodrigo García et le scandale du homard »⁵. Bruno Tackels, présent à l'événement, raconte qu'après enquête des services vétérinaires, le spectacle a été autorisé mais à condition d'être présenté

³ DELBONO Pippo, *Mon Théâtre*, livre conçu et réalisé par Myriam Blædè et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004, p. 138.

⁴ C'est le titre du livre que Leonetta Bentivoglio consacre à Pippo Delbono et qui reprend une série d'entretiens : BENTIVOGLIO Leonetta, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Florence, Barbes Editore, 2009.

⁵ DUPLAT Guy, « Rodrigo García et le scandale du homard », journal *La Libre Belgique*, 7 avril 2009. URL : <http://www.lalibre.be/culture/scenes/rodrigo-garcia-et-le-scandale-du-homard-51b8a918e4b0de6db9b63a9d> [consulté le 23 février 2014]

comme une « démonstration gastronomique »⁶. Pourquoi cet acte qui se produit tous les jours au restaurant dans l'indifférence générale fait-il à ce point scandale sur la scène de théâtre ? Certes, c'était la mise à mort violente du homard qui choquait, mais si cette mise à mort scandalise au théâtre et non au restaurant, c'est que la réalité heurte dans l'espace fictionnel du théâtre, tandis que la démonstration gastronomique ne perturbe pas : on a interdit non l'acte en soi, qu'un homme tue un homard en public, mais le fait que cet acte se produise dans un espace artistique où la réalité doit être celle de l'illusion. Rodrigo García compare les réactions scandalisées de certains spectateurs face au traitement réservé aux animaux sur la scène au trouble suscité lorsqu'il demande au public de se dénuder :

« Certains sont irrités de voir des lapins jouer avec des acteurs sur scène au lieu d'être dans une casserole ou dans un élevage où ils sont engraisés et d'où ils ne sortent que pour finir en civet⁷. D'autres s'offensent de voir le public monter sur scène pour se déshabiller avec nous, parce qu'ils voient des corps exposés, éclatants de désir de se montrer dans un lieu insolite et dans une situation peu banale. Et surtout ils s'offensent parce qu'ils découvrent que leur voisin, assis sur le siège d'à côté, est différent et capable de faire quelque chose qu'ils n'auraient jamais eu l'audace de faire »⁸.

Dans le spectacle *After Sun*, les spectateurs étaient en effet invités à monter sur scène pour retirer leur slip et s'en coiffer ; « en Allemagne, la moitié des spectateurs ont quitté la salle quand un vieil homme l'a fait » lit-on dans le journal *Les Inrockuptibles*⁹. La nudité d'un acteur sur scène est aujourd'hui généralement acceptée, mais le spectateur ne bénéficie pas des mêmes conventions, et ce brouillage des espaces et des rôles est hautement provocateur au théâtre. Pour Christine Hamon-Siréjols, qui consacre un article aux animaux sur scène, c'est ce pouvoir transgressif qui caractérise l'animal, « cette créature privée de parole dont seul

⁶ TACKELS Bruno, « Et en Europe comment va le théâtre ? », 19 avril 2009. URL : <http://tackelsbruno.wordpress.com/2009/04/19/et-en-europe-comment-va-le-theatre-par-bruno-tackels/> [consulté le 21 février 2014]

⁷ Dans *After Sun*, un acteur danse avec deux lapins blancs sur la chanson de Tom Jones *Sex Bomb*. Il les malmène et mime un rapport sexuel avec eux.

⁸ GARCIA Rodrigo, « Je n'ai pas l'intention de me taire », Dossier de presse *Borges + Goya*, Théâtre de la cité internationale, Paris, 8 mai – 3 juin 2006.

⁹ GARCIA Rodrigo, in SOURD Patrick, « Rodrigo García metteur en scène enragé », 21 novembre 2009. URL : [consulté le 2 mars 2014]

l'être-là vivant paraît se manifester sur le plateau. Ici commence le scandale, la transgression de l'espace de la fiction que vient démentir l'évidence brute de la vie sans faire-semblant, et c'est là sans doute ce qui fascine le plus les quelques metteurs en scène contemporains qui introduisent depuis près de vingt ans les animaux sur la scène de leurs spectacles »¹⁰. C'est en effet cette porosité entre différents plans de réalité qui trouble le spectateur et que le quatrième mur est censé empêcher¹¹ ; tout ce qui renvoie à la réalité du spectateur apparaît comme une menace et doit être éloigné de la scène. Jean Genet, qui voulait épuiser l'illusion théâtrale par des jeux de miroirs et labyrinthes mimétiques infinis, recommandait ainsi de ne jamais craquer une allumette sur scène, « la flamme de l'allumette ne pouvant, sur la scène, être *imitée* »¹². L'animal est un peu comme cette flamme, il n'imité pas, il ne joue pas de rôle et mêle l'art au réel.

Meyerhold raconte un dialogue entre Tchekhov et ses acteurs qui pensaient faire entendre des grenouilles, des libellules et des chiens dans une mise en scène de *La Mouette* en 1898 au Théâtre d'Art de Moscou au motif que « *cela fait réel* » ; Tchekhov s'y était opposé car pour lui la scène devait être le royaume de la fiction : « La scène, c'est de l'art. Kramskoï a magnifiquement représenté des visages, dans sa peinture de mœurs. Qu'advierait-il si, sur un de ces visages, on découpait le nez peint pour le remplacer par un vrai ? Le nez serait réel, mais le tableau serait gâché »¹³. Hans-Thies Lehmann, théoricien du théâtre « post dramatique », rappelle que lorsque le réel est perçu comme tel au cours d'une représentation théâtrale c'est généralement « sous la forme d'erreurs embarrassantes que relatent les anecdotes et les blagues dont regorge la vie du théâtre »¹⁴. Ionesco, fasciné étant enfant par le théâtre, le détesta une fois découvertes ses ficelles :

« Ce qui me gênait au théâtre, c'était la présence sur le plateau des personnages en

¹⁰ HAMON-SIRÉJOLS Christine, in BOUVIER CAVORET Anne (dir.), *Bêtes de scène, op. cit.*, p. 214.

¹¹ Diderot recommandait aux acteurs de ne pas penser aux spectateurs lorsqu'ils jouent : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas » (DIDEROT Denis, « Discours sur la poésie dramatique », *Diderot et le théâtre, I, Le Drame*, Paris, Pocket, 1995, p. 201). On parlera ensuite de quatrième mur, une expression inventée par Jean Jullien, auteur, théoricien et critique de théâtre, fondateur de la revue *Art et Critique* et complice de Lugné-Poe.

¹² GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 47.

¹³ MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, tome I, 1891-1917, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, p. 95. Kramskoï (1837-1887) était un peintre russe et critique d'art.

¹⁴ LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 160.

chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. Il y avait là comme deux plans de la réalité, la réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène, et la réalité de l'imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l'une à l'autre : deux univers antagonistes n'arrivant pas à s'unifier, à se confondre. »¹⁵

François Noudelman, dans son essai *Image et Absence*, commente cette déception : « La désillusion lui vient aussi de la présence corporelle des acteurs, car l'envoûtement, la magie du spectacle s'effacent au moindre incident, l'éternuement d'un acteur, la chute d'un élément du décor ; et la simple conscience de ce risque empêche la prise de la fiction. »¹⁶. Au contraire, au cinéma, on entre facilement dans la fiction, protégée des irrptions du réel.

Le rythme imprévisible de l'animal

La transgression due à l'apparition de l'animal vient également du caractère imprévisible de l'animal qui dérouté, voire effraie, alors qu'au cirque le danger de l'imprévu provoque l'admiration du public. En effet, si l'on peut raisonnablement supposer que les acteurs se conformeront à leur partition, on se demande toujours si les animaux vont faire ce qui était attendu, ce qui, dans leurs mouvements a été prévu et ce qui est le fruit du hasard. Cette imprévisibilité, Molière en a fait les frais, alors qu'il jouait Sancho dans une pièce intitulée *Don Quichotte*, selon une anecdote rapportée par Jean-François de la Harpe :

« Fidèle au costume, [Molière] était monté sur un âne, et il attendait dans la coulisse afin de paraître dans l'instant précis ; mais l'âne qui ne savait pas son rôle, *se voyant dans la coulisse*, s'obstinait à vouloir entrer en scène. On sait combien un âne est têtue. Molière tirait le licol de toutes ses forces. Il appelait à son aide tous ses camarades. À moi, Baron ! À moi, La Thorillière ! Ce maudit âne rétif !... La fidèle Laforêt (la servante de Molière), en riant de tout son cœur, tâchait de fixer l'âne, qui après plusieurs saccades, fut victorieux de tous ses efforts. Il partit comme un trait, et, s'élançant sur le théâtre, il dérangea une scène précédente. Son maître, tout renversé sur le derrière de l'animal, tirant en vain le licol à le briser, criait aux spectateurs, tout en caracolant : « Pardon,

¹⁵ IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Folio, 1966, p. 49.

¹⁶ NOUDELMAN François, *Image et Absence. Essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 78.

Messieurs, Pardon ! Ce maudit animal a voulu entrer malgré moi ». Et c'était Molière ! »¹⁷

Christine Hamon-Siréjols raconte que dans *l'Œdipe roi* mis en scène par Langhoff, on voyait une « truie noire qui fouillait le sol de la cité thébaine rongée par la peste », faisant « voir en Thèbes une cité d'immondices, mais elle faisait aussi un tel raffut qu'elle volait parfois la vedette aux acteurs et qu'il fallut, après qu'elle eut endommagé le décor, la remplacer par une autre truie plus docile. »¹⁸ Ainsi l'animal force-t-il à l'improvisation, il fait déborder la scène et empêche l'étanchéité de l'espace scénique, matériellement car il peut décider de se mêler au public, mais aussi dans l'imagination des spectateurs : on se demande s'il y a un dressage, si les animaux sont dans les loges avant le spectacle et ce qu'ils deviennent après, s'ils viennent de la ville où se joue le spectacle ou si ce sont toujours les mêmes qui suivent la tournée, s'ils ont un nom ; toutes sortes de questions naïves que l'on ne se pose pas face aux acteurs et nous permettent de revenir à des questions simples sur la nature du théâtre et sur le rôle de l'acteur, cet être vivant amené à s'exposer au regard d'autrui.

Ce caractère imprévisible de l'animal attire ainsi l'attention ; Pippo Delbono constate que les enfants et les animaux sont dramatiques parce qu'ils changent de rythme : « si l'on met un petit chat entre deux immenses acteur tout le monde va regarder le petit chat parce qu'il est très vivant et plein de surprises »¹⁹, constate-t-il. Il raconte également qu'un soir, en Namibie, en compagnie de Pepe Robledo il a regardé un soir des animaux venir s'abreuver dans un lac, comme s'il était au théâtre :

« Au bout de trois ou quatre heures, un petit coyote est arrivé, il a bu et il est reparti. Après, deux rhinocéros sont venus et sont repartis. Dix minutes plus tard, est arrivé un petit lion qui a bu et est reparti. Plus tard encore, vingt éléphants. C'était captivant, émouvant, un spectacle incroyable. En plus, il fallait garder le silence, sinon les animaux ne seraient pas venus. Nous étions dans un état d'attente et d'attention complètes. La nature nous a donné une énorme leçon de mise en scène théâtrale : parce qu'il s'écoulait parfois vingt minutes, une demi-heure sans qu'il se passe rien.

¹⁷ DE LA HARPE Jean-François, *Œuvres de la Harpe*, tome XV, Paris, Verdière, Libraire-éditeur, 1821, p. 230-231.

¹⁸ HAMON-SIRÉJOLS Christine, in BOUVIER CAVORET Anne (dir.), *Bêtes de scène, op. cit.*, p. 219.

¹⁹ DELBONO Pippo, *Le corps de l'acteur, ou la nécessité de trouver un autre langage, Six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 31.

Mais il y avait un rythme qui nous prenait. »²⁰

Dans ce récit, Pippo Delbono utilise un vocabulaire dramaturgique, parle de rythme, se place en position de spectateur, en état de fascination.

Entre le théâtre et la vie

La présence sur scène d'un animal vivant perturbe la distance entre la réalité de la salle et celle de la scène, entre le théâtre et la vie : « car il ne faut pas s'y tromper, c'est bien le statut même de la représentation théâtrale que la présence d'animaux vivants sur scène remet en cause »²¹, conclut Christine Hamon-Siréjols.

Cependant, ce brouillage des espaces peut aussi être travaillé par l'être humain, et c'est ce qui se produit sur la scène de Pippo Delbono, qui résume ainsi son esthétique dans la note d'intention du spectacle *Barboni* (Clochards) : « Un théâtre essentiel, sur un plateau nu, un théâtre qui repose uniquement sur l'action des acteurs — des acteurs qui ne jouent pas, mais sont, simplement. Un théâtre qui va, toujours plus, se confondre avec la vie »²². Comme l'animal, l'acteur impose l'authenticité de sa présence sur la scène, dans un monde dont les frontières ne sont plus clairement identifiables. Pippo Delbono refuse en effet les conventions du théâtre dramatique et psychologique, qui crée un monde clos ; au contraire, la scène apparaît comme un monde poreux, et Pippo Delbono lui-même, acteur, narrateur et auteur, tantôt sur le plateau et tantôt parmi les spectateurs, à la frontière entre le théâtre et la vie, contribue à créer une distance entre scène et salle sans cesse en mouvement.

Dans *Le Temps des assassins*, spectacle créé en 1987 à Santarcangelo et qui continue encore de tourner, Pepe Robledo, sorte de Monsieur Loyal, présente Pippo comme un phénomène de foire : un authentique jeune italien, nourri dès son plus jeune âge par la fameuse *focaccia* salée. Puis Pippo, après avoir montré de manière comique ses muscles sur scène, descend dans la fosse pour se faire palper, guidé par Pepe qui en profite pour prendre à partie les spectateurs et se moquer gentiment d'eux : « Ah non, pas cette jeune femme, elle est occupée »²³,

²⁰ DELBONO Pippo, *Mon théâtre*, op. cit., p. 56.

²¹ HAMON-SIRÉJOLS Christine, in BOUVIER CAVORET Anne (dir.), *Bêtes de scène*, op. cit., p. 220.

²² DELBONO Pippo, *Mon Théâtre*, op. cit., p. 114.

²³ Représentation au Teatro la Vetreria, Cagliari, 14 novembre 2009.

commente-t-il par exemple un soir à propos d'une jeune spectatrice tenant la main de son compagnon. Pippo trouve une autre victime pour tâter son muscle, et crée alors un contact physique entre les deux mondes : or, « le toucher fait aussi partie des interdits, ou plutôt ne fait pas partie des conventions théâtrales », rappellent Christian Biet et Christophe Triau dans leur livre *Qu'est-ce que le théâtre ?* « Car pouvoir toucher un objet scénique ou le corps d'un comédien, c'est aussitôt interrompre l'autonomie de l'espace dramatique, évidemment interdire le système du quatrième mur et souvent transgresser les principes de la représentation. »²⁴. Pippo Delbono fait jouer en parallèle un désir et une peur de toucher qui est aussi souvent la nôtre face à certains animaux ; et en pénétrant dans le public, en s'adressant directement aux spectateurs, en provoquant un contact physique, il provoque un rire fondé sur la connivence entre salle et scène. Cette scène évoque le cirque, où les conventions sont différentes : « Si le théâtre a pu canoniser les faux-semblants, les chaînes et les ballons de cartons, le spectateur de cirque serait justement indigné s'il venait à s'apercevoir que les haltères soulevés par l'hercule ne font pas le poids indiqué sur le programme »²⁵, remarque l'écrivain russe Victor Chklovski dans *La Marche du cheval*.

De plus, les acteurs travaillent le rythme du corps et la force dramatique de leurs mouvements sans penser à la psychologie d'un personnage à interpréter, et la présence animale pourrait alors fournir un modèle de présence scénique : « je suis un peu comme un animal quand je suis sur scène, je ne suis pas trop intelligent »²⁶, dit Pippo Delbono lors d'une rencontre avec le public. Mêlant l'enseignement reçu à l'Odin Teatret, le théâtre oriental et son propre univers, le metteur en scène invente un entraînement qui, par le travail sur le corps et la conscience du geste, doit permettre aux acteurs de libérer leurs mouvements de l'intention psychologique :

Le travail des acteurs est devenu comme une partition à répéter, répéter sans cesse, afin d'atteindre la qualité d'exécution souhaitée. Répéter, répéter inlassablement pour ne plus penser aux gestes, afin d'évacuer toute psychologie, et que la relation à établir

²⁴ BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio, 2006, p. 279.

²⁵ CHKLOVSKI Victor, *La Marche du cheval*, Paris, Éditions Champ libre, 1973, p. 130-131.

²⁶ DELBONO Pippo, Rencontre avec le public, cité par Baptiste Pizzinat, *Le Théâtre au temps des assassins*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014, p. 241.

entre les acteurs et le public ne soit pas intellectuelle mais physique. La répétition [...] permet de trouver la force intrinsèque à chacun des gestes. Chaque geste devient ainsi porteur de sa propre tension dramatique.²⁷

Les actions les plus simples sont empreintes de tension : par exemple, l'acteur Nelson Lariccia, dans *Questo buio feroce*, reste assis pendant dix minutes, puis se lève et se saisit d'un micro, action commentée par Pippo Delbono : « *Quantà difficoltà c'è nello stare per dieci minuti su una seggiola senza interpretare alcun personaggio ? Quanta difficoltà c'è nel trovare il ritmo e l'impulso per alzarsi della seggiola, e anche il motivo per cui quell'alzarsi diventa non un movimento gratuito, ma necessario ?* »²⁸ En cela, les acteurs travaillent, en partie, à la manière de danseurs ; l'enchaînement de gestes ne se justifie pas grâce à la signification d'un discours, mais par une force rythmique.

Le geste se délie alors de l'intention psychologique à laquelle il est souvent lié ; Charles Hacks, dans son étude sur le geste parue en 1892, affirme ainsi que « le geste doit être considéré comme la forme du mouvement la plus parfaite et la plus directe pour entrer en relation, en rapport avec son prochain et avec l'univers »²⁹, et il considère que le geste devrait être à l'homme ce que les antennes sont à l'insecte. Pour lui, les mouvements des enfants, parce qu'inconscients, ne pourraient être qualifiés de gestes, tandis que les animaux seraient incapables de gesticuler car il leur manque l'éducation. De même le philosophe et anthropologue Helmuth Plessner considère-t-il que les animaux ne font pas de gestes, car le geste est selon lui lié à la volonté de signifier : « Lorsque, comme chez l'animal, il n'existe tout simplement aucune possibilité de désigner un sens en tant que sens, c'est-à-dire de désigner et de comprendre sur la base d'un état de choses, il ne peut pas non plus exister de gestes qui, dans une fonction allégorique-métaphorique, remplacent les mots en disant beaucoup, et *a fortiori* en disant tout. »³⁰

²⁷ DELBONO Pippo, *Le Corps de l'acteur*, op. cit., p. 26-27.

²⁸ DELBONO Pippo, in BENTIVOGLIO Leonetta, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Florence, Barbès Editore, 2009, p. 46-47. Trad. Quelle difficulté y a-t-il à rester pendant dix minutes sur une chaise sans interpréter de personnage ? Quelle difficulté y a-t-il à trouver le rythme et l'impulsion pour se lever de la chaise, et aussi la raison pour laquelle le fait de se lever devient un mouvement non pas gratuit, mais nécessaire ?

²⁹ HACKS Charles, *Le Geste, Tout dire sans parler*, Paris, Flammarion, 1892, p. 424.

³⁰ PLESSNER Helmuth, *Le Rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 56.

Aussi discutable que soit l'association entre geste et désir de signification, elle pose la question de l'intention au cœur du mouvement et des effets produits sur qui le regarde. Dans le spectacle *Barboni*, Pippo Delbono et son acteur Bobò jouent à leur manière des fragments d'*En Attendant Godot* : le texte reprend certaines phrases du dialogue entre Vladimir et Estragon, mais toutes les répliques sont lues par le même acteur hors-scène, en voix *off*, ce qui supprime la notion de dialogue qui est une niche à psychologie pour Pippo. Les deux acteurs, sur scène, accompagnent le texte par leurs gestes ; alors qu'on entend « *Ma cosa fai ? Mi tolgo le scarpe. Non ti è mai capitato a te ? Quante volte ti ho detto che bisogna levarsele tutti i giorni ?* »³¹ Pippo accompagne ces paroles par des gestes clairs, correspondant à leur signifié : il enlève une chaussure, puis l'autre. Bobò, lui, reste immobile, regarde en face de lui, la tête baissée, et n'accomplit pas de geste en rapport avec le signifié transmis par la voix *off*. La voix poursuit peu après : « *Certe volte mi domando se non faremmo meglio a separarci. Non andresti lontano* »³², et pendant que l'on entend cette phrase, Pippo fait le geste de dire « non » de la main, regardant son complice. Cette fois, Bobò imite ce geste de la main qui signifie la négation, et semble alors s'associer à la signification donnée par le texte et les gestes de Pippo, mais son attitude détachée, sa distanciation, pendant qu'il bouge sa main en souriant donne l'impression qu'il accomplit un geste entièrement privé de sa signification, qu'il se contente d'imiter le geste de Pippo, avec amusement. Il vide le geste de sa signification par la conscience corporelle, l'ironie que son corps fait ressentir au spectateur. En outre, il le répète deux fois : or la répétition rend le geste absolument inutile.

Ces gestes troublent le spectateur ; Maurice Merleau-Ponty considère que par le geste le sujet exprime l'unité de l'âme et du corps, ainsi que l'unité de cet ensemble avec l'espace environnant : chaque mouvement exprimerait ainsi le rapport au monde du sujet qui l'accomplit, et celui qui regarde le geste doit le comprendre, le ressaisir, c'est-à-dire l'associer à

³¹ « Vladimir — Qu'est-ce que tu fais ?

Estragon — Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?

Vladimir — Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours ».

BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 13.

³² « Estragon (froideur) — Il y a des moments où je me demande si on ne ferait pas mieux de se quitter.

Vladimir — Tu n'irais pas loin ». *Id.*, p. 23.

ses propres possibilités.

La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre. La communication s'accomplit lorsque ma conduite trouve dans ce chemin son propre chemin. Il y a confirmation d'autrui par moi et de moi par autrui.³³

Percevoir un geste, le comprendre, reviendrait à percevoir un monde d'intentions et de significations. Or, il est difficile de percevoir ce monde en regardant les acteurs de Pippo Delbono dont les gestes semblent déliés d'intention psychologique et expriment un rapport au monde marqué par la contradiction et le déséquilibre. À ce monde qui l'attire et l'effraie tour à tour, qui lui semble étranger et dans lequel il peut néanmoins se reconnaître, le spectateur, ce « résonateur vivant » selon l'expression de Meyerhold, éprouve des émotions contradictoires et répond physiquement ; tantôt il est renvoyé à sa solitude, et tantôt il lui est permis de s'intégrer à cet espace : c'est ainsi que dans *Orchidées*, les spectateurs reproduisent un geste de la main effectué par Pippo sans même que cela leur soit demandé explicitement ; le public, alors, danse avec les acteurs.

« Regarder le public dans les yeux »

Le face à face entre salle et scène, entre deux espaces qui s'éloignent et se rapprochent, faisant ressentir une distance sans cesse en mouvement, peut enfin évoquer le face à face entre l'animal et l'humain, entre deux mondes séparés qui s'observent néanmoins. Le baron Jacob von Uexküll, biologiste et philosophe allemand, dans ses analyses à propos du monde animal, considère que le temps et l'espace sont différents pour tous les êtres vivants. Il donne l'exemple d'une tique qui peut jeûner pendant 18 ans, et montre que « sans un sujet vivant le

³³ MERLEAU-PONTY Maurice, « Le corps comme expression et la parole », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 215-216.

temps ne peut exister. »³⁴ Le milieu de la tique est séparé du milieu de l'homme ou du chien sur lequel elle saute, elle est seulement guidée par des signaux perceptifs. Un même espace est totalement différent pour un homme, un chien, une mouche : ce qu'il voit, perçoit, est différent ; l'abeille ne se déplace pas dans le même monde que nous, et ne le partage pas avec nous. Les objets changent de signification selon la nature de qui les perçoit : par exemple une branche, pour la libellule, est aussi un endroit où se poser. L'araignée tisse une toile sans connaître l'espace de la mouche, mais la perfection de la toile pourra lui faire attraper la mouche.

Le livre de Leonetta Bentivoglio *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna* publie plusieurs photographies de Pippo Delbono qui nous mettent face au regard d'animaux : une vache des Pyrénées allongée et placide, la dépouille d'un agneau dont les yeux sont encore ouverts, un renard empaillé, une sculpture. Dans *Orchidées*, on voit également, sur un grand écran au fond d'une scène souvent vidée de présence humaine, une série de vidéos et de photos, dont celle d'un singe dont le regard nous saisit : alors que l'image du regard doublement figé de l'animal semble nous fixer, on se demande si le modèle est vrai ou faux, si le singe est mort ou vivant, empaillé peut-être. « Je crois que le théâtre c'est le seul lieu qui est resté pour se regarder dans les yeux »³⁵, dit Pippo Delbono à Laure Adler ; « je veux regarder le public dans les yeux, et le voir me regarder dans les yeux. Je ne veux pas de masques, ni de personnages »³⁶, lit-on encore dans le dossier de presse, et ce désir, au théâtre, surprend. Le metteur en scène choisit d'ailleurs d'éclairer à plusieurs reprises la salle, exposant le spectateur au regard, bouleversant là encore les conventions théâtrales.

Dans son *Journal*, Gombrowicz raconte une promenade dans la campagne argentine, et l'apparition d'une vache qui le regarde. Il est alors étonné par un contact visuel entre son monde et celui de la vache, par un contact entre deux mondes qui ne devraient pas communiquer :

« Sa vachéité surpris à ce point mon humanité — il y eut une telle tension dans

³⁴ UEXKÜLL Jacob von, *Mondes animaux et mondes humains*, Paris, Denoël, Pocket, 1965, p. 28.

³⁵ DELBONO Pippo, in *Studio théâtre*, émission de Laure Adler, France Inter, vendredi 7 février 2014.

³⁶ DELBONO Pippo, Entretien avec Pierre Notte, Dossier de presse du spectacle *Orchidées*, Théâtre du Rond-Point, Paris, 2014.

L'instant où nos regards se croisèrent — que je me sentis confus *en tant qu'homme*, en tant que membre de l'espèce humaine. Sentiment étrange, que j'éprouvais sans doute pour la première fois : la honte de l'homme face à l'animal. Je lui avais permis de me voir, de me regarder, ce qui nous rendait égaux, et du coup j'étais devenu moi-même un animal, mais un animal étrange, je dirais illicite. »³⁷

La communication entre deux mondes séparés, interdits l'un à l'autre met en question l'identité propre de chaque univers. Le jour suivant, Gombrowicz se sent épié par les vaches, et également par la nature tout entière ; il sent que son humanité est mise en danger par le monde qui l'environne. « Comment se comporter face à la vache ? » se demande-t-il, puis « comment se comporter face à la nature ? »

« Je marche sur cette route, cerné par la pampa ; au milieu de toute cette nature, je me sens un étranger, moi, dans ma peau d'homme... D'une altérité angoissante. Créature à part. Et je vois bien que les descriptions polonaises de la nature, tout comme les autres, ne peuvent m'être d'aucun secours dans cet antagonisme soudain entre la nature et moi. Antagonisme qui demande à être résolu. »³⁸

Plus loin encore, Gombrowicz s'interroge : lui faut-il « être avec la nature ou contre la nature ? »³⁹ Ainsi le contact réciproque entre son monde et celui de la vache interroge son humanité et crée en lui un sujet dédoublé, étranger à lui-même. Ce texte éclaire notre perception de spectateur face aux acteurs de Pippo Delbono : faut-il être avec le monde de la scène, ou contre lui ? Le monde que présente le metteur en scène nous est étranger et pourtant il nous force, non à nous identifier à lui, mais à reconnaître quelque chose de ce monde étranger en nous, et donc à se sentir étranger à soi-même, à découvrir l'altérité en soi, la séparation entre soi et le monde.

Dans l'une des vidéos projetées pendant la représentation d'*Orchidées*, une mante religieuse feint d'être une fleur pour attraper un insecte ; puis, en gros plan, on voit la mante-orchidée dévorer sa proie. Le rapport à la fiction de l'animal et de l'homme s'inverse alors, et c'est ici la

³⁷ GOMBROWICZ Witold, *Journal*, 1953-1958, tome I, Paris, Gallimard, Folio, 1995, p. 516-517.

³⁸ *Id.*, p. 519.

³⁹ *Id.*, p. 531.

mante religieuse l'actrice la plus traditionnelle ; elle se travestit, sembler porter un costume, et se fait passer pour quelqu'un d'autre : elle joue le rôle de l'orchidée, elle imite la fleur. Au contraire, Pippo Delbono et ses acteurs enlèvent le masque et exposent leurs corps « *senza menzogna* », sans mensonge, au spectateur.

Tadeusz Kantor disait qu'il concevait son art non « comme une image de la vie, mais comme une réponse à la vie. L'image, ça relève du naturalisme, du réalisme, socialiste ou pas. Alors que pour moi, l'art est une réponse à la réalité de la vie [...] Ma réponse, en fait, consiste à créer une réalité tout à fait autre, tout à fait différente de la réalité sociale »⁴⁰ ; Pippo Delbono, hors des conventions théâtrales, en réponse à un monde où vrai et faux mélangent, où les vivants semblent déjà morts et où les morts respirent encore parmi les vivants⁴¹, invente un espace autonome, une autre réalité, un monde où l'on aurait envie de vivre.

BIOGRAPHIE

Actuellement ATER à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, **SUZANNE FERNANDEZ** est agrégée de lettres modernes, et titulaire d'un Doctorat en Histoire et Sémiologie du texte et de l'image (Université Paris Diderot-Paris 7); sa thèse porte sur l'esthétique de Tadeusz Kantor et de Pippo Delbono et étudie en particulier les émotions des spectateurs.

Elle a dirigé avec Lorraine Duménil la publication des actes du colloque *Participer au monde. Réflexion sur le geste* (*Textuel* n°59, Université Paris 7, 2009), et a publié plusieurs articles sur le théâtre contemporain.

⁴⁰ KANTOR Tadeusz, « Ce qu'ils appellent la liberté », in SCARPETTA Guy, *Kantor au présent. Une longue conversation*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 156.

⁴¹ DELBONO Pippo, spectacle *Orchidées*, Paris, Théâtre du Rond-Point, 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- BENTIVOGLIO Leonetta, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Florence, Barbès Editore, 2009.
- BERGER John, *Pourquoi regarder les animaux ?*, Genève, Éditions Héros-limite, 2011.
- BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Folio, 2006.
- BOUVIER CAVORET Anne (dir.), *Bêtes de scène*, Publication du laboratoire Théâtre, Langages et Sociétés, Paris, Ophrys, 2002.
- CHKLOVSKI Victor, *La Marche du cheval*, Paris, Éditions Champ libre, 1973.
- DE LA HARPE Jean-François, *Œuvres de la Harpe*, tome XV, Paris, Verdière Libraire-éditeur, 1821.
- DELBONO Pippo, *Le corps de l'acteur, ou la nécessité de trouver un autre langage, Six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004.
- DELBONO Pippo, *Mon théâtre*, livre conçu et réalisé par Myriam Bloédé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004.
- DUPLAT Guy, « Rodrigo García et le scandale du homard », journal *La Libre Belgique*, 7 avril 2009.
- GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966.
- GOMBROWICZ Witold, *Journal*, 1953-1958, tome I, Paris, Gallimard, Folio, 1995.
- HACKS Charles, *Le Geste. Tout dire sans parler*, Paris, Flammarion, 1892.
- IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Folio, 1966.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- MERLEAU-PONTY Maurice, « Le corps comme expression et la parole », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, tome I, 1891-1917, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.
- NOUDELMAN François, *Image et Absence. Essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- UEXKÜLL Jacob von, *Mondes animaux et mondes humains*, Paris, Denoël, Pocket, 1965.
- PLESSNER Helmuth, *Le Rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.
- SCARPETTA Guy, *Kantor au présent. Une longue conversation*, Arles, Actes Sud, 2000.
- SOURD Patrick, « Rodrigo García metteur en scène enragé », 21 novembre 2009.