



HAL
open science

PASOLINI -DELBONO La Rage, présentation et puissance de l'immédiat

Isabelle Elizéon - Hubert

► **To cite this version:**

Isabelle Elizéon - Hubert. PASOLINI -DELBONO La Rage, présentation et puissance de l'immédiat. " Ecrire vers l'image. L'empreinte de Roberto Longhi dans la littérature italienne du XXe siècle ", CRAE – UNIVERSITE DE PICARDIE – JULES VERNE, AMIENS et SORBONNE NOUVELLE, PARIS, May 2015, AMIENS ET PARIS, France. hal-01609561

HAL Id: hal-01609561

<https://hal.science/hal-01609561>

Submitted on 9 Oct 2017

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

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

PASOLINI - DELBONO

La Rage, présentation et puissance de l'immédiat

par Isabelle Elizéon-Hubert

metteuse en scène, dramaturge et chercheuse

Doctorante 4ème année au sein du laboratoire SeFeA, IRET, Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Membre associée du CRAE, Université de Picardie - Jules Verne, Amiens

ACTE de COLLOQUE "ECRIRE L'IMAGE"

26 MAI 2015

CRAE – UNIVERSITE DE PICARDIE – JULES VERNE, AMIENS

Mots clés :

Pasolini/Delbono/Cinéma/Théâtre/Esthétique/Ecriture/Présentation/Représentation

Résumé – abstract

La présente analyse, dénommée *Pasolini – Delbono, La Rabbia, présentation et puissance de l'immédiat*, s'appuie sur l'objet filmique, *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini, et sur les objets scéniques du metteur en scène et réalisateur Pippo Delbono, dont son spectacle éponyme *La Rabbia*, inspiré par le film de Pasolini. Cette réflexion, autour de ces deux figures du cinéma et du spectacle vivant, s'élabore dans une approche comparative relevant à la fois d'une analyse filmique et d'une analyse scénique conceptuelles, afin de donner forme à ce que nous appelons une *écriture de la présentation*. Nous développerons cette analyse à partir d'une problématique reposant sur deux questionnements. Premièrement, en quoi le procédé d'écriture par l'image chez Pier Paolo Pasolini, dans le film *La Rabbia*, devient-il héritage dans le travail du metteur en scène Pippo Delbono? Et deuxièmement, en quoi ce type d'écriture peut-il participer de l'émergence de nouvelles esthétiques, défendant une *présentation* d'où se dégageraient des présences sous, ou en place, des représentations?

This analysis, called *Pasolini - Delbono, La Rabbia, presentation and power of the immediate*, is based on the filmic object, *La Rabbia* by Pier Paolo Pasolini, and on the theater objects of the director Pippo Delbono, including his eponymous show *La Rabbia*, inspired by Pasolini's film. This reflection, based on these two figures of cinema and theater, is elaborated in a comparative approach based on both a filmic analysis and a conceptual scenic analysis, in order to give form to what we call a *writing of the presentation*. We will develop this analysis on two issues. First, how does the process of image-writing in Pier Paolo Pasolini's film *La Rabbia* become a legacy in the work of the director Pippo Delbono? And secondly, how can this type of writing participate in the emergence of new aesthetics, defending a *presentation* from which would emerge *presences* under, or in place, of *representations*?

Nous pensons important de débiter cette analyse en l'inscrivant tout d'abord dans le contexte qui nous est propre et qui oriente donc la réflexion que nous allons effectuer. En effet, nous nous plaçons dans cette analyse, à la fois comme artiste de la scène (écrivain de plateau, metteuse en scène et dramaturge) et à la fois comme chercheuse. Notre travail artistique et de recherche se développe ainsi sur trois axes dans le champ spécifique de la scène contemporaine: la question de la présentation en place de la re-présentation, l'observation et la déconstruction des normes sur la scène contemporaine, notamment dans les représentations du corps, la question de l'entre-deux et de la métamorphose. Notre travail mêle ainsi une approche pratique et théorique de la scène où se croisent et se répondent esthétique, anthropologie et philosophie de la scène. Cette double approche se retrouve dans notre recherche actuelle en thèse de doctorat, au sein du laboratoire SeFeA et dans une recherche menée auprès de la compagnie Mawguerite – Bernardo Montet¹.

«La rabbia è un film di montaggio, un film – saggio politico, un film poetico. Meglio, un testo in poesia espresso per immagini, con la rabbia in corpo.»

Carlo di Carlo²

La Rabbia, quatrième film du poète et réalisateur Pier Paolo Pasolini, a été réalisé entre 1962 et 1963, et produit par l'*Opus Film* de Gastone Ferranti. Elle peut être considérée comme un cas unique dans l'histoire du cinéma italien, selon le critique Roberto Chiesi³. Pasolini l'avait conçue comme l'expression d'«un nouveau genre cinématographique», un film de montage sur le temps présent et sur ses malaises. A ce premier montage de Pasolini a été ensuite adjoint un deuxième montage, très différent, de Giovanni Guareschi. Ce dyptique avait été imaginé par le producteur Gastone Ferranti après avoir vu le premier montage effectué par Pasolini qu'il aurait trouvé trop engagé à gauche. Le producteur d'*Opus Film* préféra alors confronter la vision de deux intellectuels aux tendances idéologiques très différentes, voire opposées. Après Pasolini, Ferranti invita donc Guareschi pour que les deux intellectuels, dans une sorte de pugilat cinématographique, commentent avec leurs points de vue respectifs des événements de l'actualité et des images d'archives. Dans cette présente analyse, pour des raisons à la fois thématiques, esthétiques et méthodologiques, nous nous concentrerons, comme expliqué plus haut, sur la seule version de

¹ Elizéon-Hubert Isabelle, *Le corps des carrefours – vers un nouveau paradigme de la scène, thèse de doctorat, en rédaction*, laboratoire SeFeA, IRET Paris 3, et *Bernardo Montet – Une errance enracinée*, compagnie Mawguerite, Morlaix, 2017

² Di Carlo Carlo, assistant-réalisateur sur *La Rabbia*, 1963

³ Chiesi Roberto, *La Rabbia - Pier Paolo Pasolini*, Bologne, éditions Cineteca Bologna, [italien], 2009

Pasolini.

Dans *La Rabbia* de Pasolini, qu'il s'agisse du choix exclusif de matériaux pré-constitués (morceaux d'autres films, reproductions de photographies, de peintures, films d'archives ou d'actualités) ou qu'il s'agisse du montage lui-même, et de l'insertion de textes mis en voix en prose et en vers (par Giorgio Bassani pour la voix en poésie et Renato Guttuso pour la voix en prose), fait coexister et se combiner des images et des textes d'une manière nouvelle et particulière. A partir de 1963, Pasolini a donné jour à de nombreux projets en se confrontant à d'autres types d'écriture filmique, comme le film de montage (*La Rabbia*), le film-enquête (*Comizi d'Amore - 1964*) ou le film « carnet de notes », dont *Carnet de notes pour une Orestie Africaine* (1969-1973) faisant partie d'un projet plus vaste nommé *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*.

C'est cette confrontation avec ces nouveaux moyens d'écriture et d'expressions pour penser et créer un film qui nous intéresse dans le cas de *La Rabbia*. Elle a ouvert la voie, selon nous, à cette singularité qui nous occupe dans cette analyse créant des filiations et des passerelles esthétiques avec la scène théâtrale et performative. Dans une première partie, nous dégagerons donc cet héritage et le mettrons en lien avec l'écriture scénique de Pippo Delbono. Puis dans une deuxième partie nous aborderons la question du découpage et du montage avec un chapitre dédié à la fragmentation et au jeu combinatoire. Nous continuerons à développer cet aspect en abordant la logique du « ET » et du « ENTRE », dans une troisième partie. Nous finirons notre analyse, dans une dernière partie, où nous nous étendrons sur l'objet principal de cet article, *l'écriture de la présentation*.

De Pasolini à Delbono : un héritage

Le procédé d'écriture filmique de Pier-Paolo Pasolini, dans *la Rabbia*, déplace la réception des images, dites d'actualité, vers l'écriture d'un poème visuel, poème qui se veut à la fois critique et lyrique. Pippo Delbono, réalisateur lui-même, a maintes fois évoqué de son côté la figure du poète et réalisateur de *La Rabbia*. On retrouve également dans les écrits du metteur en scène, notamment dans *Dopo la Battaglia, Scritti poetico – politici*⁴ ou dans ses films *Guerra* (2003), *Grido* (2006), *La Paura* (2009) ou encore *Amore e Carne* (2011), des préoccupations stylistiques, des thématiques

⁴ Delbono Pippo, *Dopo la Battaglia, Scritti poetico – politici*, Florence, collection Palcoscenico, Editions Barbès, 2011

et une esthétique proches de celles du poète et cinéaste Pasolini.

Dans les spectacles de Delbono, la filiation semble encore une fois évidente. Qu'il s'agisse de la dictature en Argentine (*Il tempo degli assassini* - 1987), de la guerre des Balkans (*Guerra* - 1998), de la destruction de la ville de Gibellina (*Il Silenzio* - 2000), du drame Palestinien, de la mort tragique d'ouvriers dans une usine du nord de l'Italie (*La Menzogna* – 2008) ou de son dernier spectacle *Vangelo* (2015) sur la figure du Christ et sur la tragédie des migrants actuels, on retrouve des thématiques pasoliniennes, et une pensée qui se veut à la fois élégiaque et critique des réalités sociales et politiques de son époque.

Pasolini habite Delbono comme une espèce de figure tutélaire, emblème d'une résistance à l'uniformisation, à la norme, à la fermeture et à la parole unique. Par ailleurs, le metteur en scène étend son héritage pasolinien à une *écriture par montage*, que nous appelons aussi *écriture de la fragmentation*. En effet, Delbono, lui aussi, procède à une déconstruction et à un déplacement du regard dans ses dispositifs scéniques par une nouvelle élaboration, un nouveau montage des images et des représentations qu'il met en scène. Que ce soit chez Pasolini ou chez Delbono, il s'agit de faire émerger, dans ce que les images véhiculent et cristallisent, d'autres images et d'autres points de vue. Nous pourrions le dire plus simplement encore: il s'agit de présenter les images autrement pour les laisser nous parler autrement. Il s'agit de déplacer le regard et par là faire émerger une autre vision du monde

Pippo Delbono était encore un enfant dans les années 60 lorsque Pasolini tournait *Mamma Roma* (1962) puis *La Rabbia* (1963) ou encore *La Ricotta* (1963). En 1995, soit une trentaine d'années plus tard, au moment du vingtième anniversaire de la mort de Pasolini, Delbono crée à son tour *La Rabbia*, son spectacle au titre éponyme. Le metteur en scène tient, à ce moment-là, à définir ce spectacle non pas comme une commémoration mais plutôt comme une dédicace qui rendrait hommage à la correspondance intime de l'homme et du poète, de son engagement et de sa vision poétique; relation au monde que l'on retrouve au sein des œuvres et de la troupe de Delbono.

Cette dédicace de Delbono à la fois au film, à l'œuvre et à l'engagement de Pasolini fait émerger, selon nous, ces «forces qui nous habitent au plus profond»⁵ comme l'énonce Chevallier ; forces qui habitent toute l'œuvre de Delbono et mettent en mouvement les corps et les présences de chacune de ses créations. Lorsque nous évoquons cette réalité profonde et physique dans le travail de

⁵ Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre – rompre avec la représentation*, collection Expériences philosophiques, Besançon, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2015, p.27

Pasolini et Delbono, nous nous référons, à la suite de Chevallier, à une mise à jour des forces qui habitent l'humain, des plus lumineuses au plus obscures, des plus évidentes aux plus complexes.

Dans cette part de l'intime et dans cette complexité de l'humain s'ouvre une recherche esthétique où se nichent une souffrance et un sentiment d'exil. Que ce soit par leur vécu intime, par leur histoire familiale ou par leur positionnement artistique et politique, les deux artistes, dans un monde et une époque qui leur étaient propres, ont senti la nécessité de contrer ce qu'ils estimaient être de faux accords, et que nous pourrions résumer ici en deux points : l'uniformisation et la norme. Ils ont cru ainsi en l'utopie de la poésie et du cri, à la fois comme chant politique, chant amoureux et champ esthétique. Ces liens et ces mises en relation sont, nous semble-t-il, les ferments de cette *puissance de l'immédiat* autour de laquelle s'articule cette présente analyse.

Pasolini écrit, dans son traitement pour le film *La Rabbia* publié dans le journal *Vie Nuove* (N°38, 1963), et réutilisé ensuite dans le livre *La Rage*, paru en 2014 :

«[...] Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi: tout autour de soi se présente comme "normal", privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est.»⁶

Le travail de Delbono pourrait tout à fait se mettre en miroir avec les mots de Pasolini, dans les deux époques et contextes qui sont les leurs. Les spectacles de Delbono ne laissent personne indemne, que ce soit par la grâce, la joie, la colère ou l'agacement. Chaque représentation d'un spectacle du metteur en scène laisse le public divisé: les pour et les contre. Des cris fusent souvent, suspendant les représentations théâtrales. Des personnes outrées sortent de la salle. Le public est bougé, touché, déplacé dans sa vision du monde et des hommes. Delbono, tout comme Pasolini, sont, ont été tout à la fois aimés, adulés ou détestés, conspués. Devant leurs œuvres, il est difficile de rester privé d'excitation, d'émotion, d'emportement. Elles sont à la fois opaques, mystérieuses et populaires. La rage du poète (*la rabbia del poeta*) comme le disait Pasolini est là dans cette immédiateté où se crée un état d'urgence (*un stato d'emergenza*) que l'on pourrait aussi traduire par *un état d'émergence*, comme le fait Hervé Joubert-Laurencin⁷.

⁶ Pasolini Pier Paolo, *La Rage*, traduit de l'italien par Patrizia Atzei et Benoît Casas, introduction de Roberto Chiesi, Caen, Editions Nous, 2014 [pour la traduction française], p. 15

⁷ Maître de conférences à l'Université Paris VII, Hervé Joubert-Laurencin est spécialiste d'André Bazin et de Pier Paolo Pasolini. Il a écrit *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* (éd. Cahiers du cinéma, 1995) et a édité, de Pasolini, les *Écrits sur le cinéma* (P.U. de Lyon, 1987) et les *Écrits sur la peinture* (Carré, 1997). Ses recherches en cours portent sur la théorie et l'histoire de la critique de cinéma.

Pour *la Rabbia*, Pasolini avait comme contrainte de partir de quatre-vingt dix mille mètres de pellicules d'archives, d'images pré-constituées, donc d'images déjà choisies et traitées, et ne lui appartenant pas. La logique d'une déconstruction, d'un découpage s'impose alors lorsqu'on regarde son film. Pasolini a utilisé ces images mais sorties de leur contexte, découpées, arrachées à leur fil d'actualité, à leur commentaire et à leur chronologie. Elles deviennent ainsi des sortes de figures, comme le visage de Marilyn Monroe, icône de la féminité hollywoodienne des années 50/60, couplé à l'Adagio d'Albinoni et à la voix en poésie, portée par Bassani ; comme le visage désespéré et tragique d'un enfant algérien, précédé par la vision d'un avion militaire planant dans le ciel ; ou encore, comme le soleil disparaissant derrière le nuage spectaculaire d'une explosion atomique.

Pasolini sort les images, filmées ou photogrammes, de leur appartenance d'origine et se les réapproprie. La déconstruction par la fragmentation permet ainsi, d'une part, le dégagement d'un contexte premier, et d'autre part, la réappropriation au travers d'une nouvelle écriture. Comme le souligne Georges Didi-Huberman, dans son essai *Sentir le grisou*, en parlant du film *La Rabbia*, il a fallu «le geste double d'un "détachement» (distacco) qui observe et d'une «rage» (rabbia) qui prend position »⁸. Les images assemblées deviennent ainsi œuvre en soi et n'ont plus la seule valeur de l'actualité telle qu'elle avait été imposée tout d'abord par les médias. Ce qui aurait dû être une œuvre journalistique ou documentaire est devenue une œuvre politico-poétique, dotée d'un pouvoir contestataire et transgressif que Gastone Ferranti, le producteur, n'avait pas manqué de remarquer, en qualifiant le film de trop engagé à gauche et pas assez commercial.

Dans ses dispositifs scéniques ou ses films, Pippo Delbono ne procède pas autrement. Il dégage des images fortes, qu'il puise dans ce qui forme la société contemporaine, que ce soit en Italie ou ailleurs dans le monde. Sorties de leur contexte premier, ces images sont retraduites, réécrites, réinterprétées par le montage de la mise en scène, comme autant de fragments qui en se juxtaposant, se croisant, s'enchevêtrant élaborent peu à peu un sens nouveau. Les images restent présentes comme figures et n'ont plus cet allant-de-soi insufflé par le discours dominant et normatif de la société dont elles sont issues. Delbono crée un vide autour de ces images afin que cet espace puisse permettre l'émergence d'un autre regard et d'une nouvelle lecture.

⁸ Didi-Huberman Georges, *Sentir le grisou*, Paris, Editions de Minuit, 2014, p.40

L'écriture singulière de Delbono est à la fois poétique et prosaïque et enfle dans l'espace du plateau en se dirigeant droit sur le spectateur. La voix de Delbono (voix concrète et physique sur le plateau) agit ainsi comme celles de Bassani et Guttuso dans *La Rabbia* de Pasolini. Elle emplit l'espace et se projette, donnant à l'image présente à ses côtés une autre signification, une autre réalité, dans l'immédiateté du présent. L'image, devenue figure, en est ainsi ré-actualisée. Le spectateur est donc impliqué directement dans le processus, puisqu'il va devoir déchiffrer ce qu'il lui est donné là dans l'immédiat. Il ne pourra pas simplement recevoir un discours pré-établi auquel il s'attend. Il va devoir entrer en mouvement.

Bruno Tackels, dans son livre sur Pippo Delbono, *Ecrivains de plateau V*, souligne que l'artiste «devient non seulement celui qui parle à nous tous, mis surtout celui qui parle de nous tous, et qui dit, par de si mystérieux détours, tout ce que nous ne voulions pas entendre.»⁹ Il touche, explique encore Tackels, « des points limites de l'humain : le corps meurtri, la sexualité exposée dans tous ses états de désir, l'animalité, la religion omniprésente, les êtres exclus de la norme (par la norme) [...] »¹⁰. Le spectateur est ainsi bougé dans ses certitudes, confronté à lui-même au travers de la parole de l'artiste, et plongé dans les recoins intimes complexes de l'humain.

Pour revenir à la question de l'image, dans le cas du travail de Pasolini comme dans celui de Delbono, il y a une sorte d'épuisement de cette dernière, qui déplace le spectateur vers une nouvelle perception, exempte d'un discours pré-établi et passant outre sur une certaine « tyrannie du sens »¹¹. Le jeu combinatoire des images échappe à la chronologie et à la description. Il propose plutôt de regarder hors de l'image et par là même hors de soi, dans cet espace vide laissé par la décontextualisation et le nouvel agencement. La nouvelle combinaison, une fois la surprise passée et le désarroi, peut-être, laisse place à une autre parole qui est celle de l'artiste. Elle permet de remettre en connexion les images fragmentées, en décalant cependant une possible logique du montage.

Cette écriture, poétique ou en prose, plonge le spectateur dans un trouble, qui n'est autre que la parole du poète, c'est à dire le contraire d'un discours ou d'un commentaire. On se retrouve dans

9 Tackels Bruno, *Pippo Delbono – Ecrivains de plateau V*, Besançon, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2009, p.22

10 *Ibid.*, p. 46

11 Entretien de Pippo Delbono avec Bruno Tackels, Le Havre, mai 2004

l'espace et le temps de l'épuisement, épuisement du regard, du sens, épuisement qui permet de se distendre, de se laisser aller, d'être à l'écoute, dans un espace autre, posé là. Les images se répètent et varient en même temps, elles se combinent et s'annulent, elles s'installent dans un certain rythme puis s'accélèrent. Elles changent au gré des textes et de la polyphonie des voix. Se sont des voix qui se font *voir*; autant que les images, comme nous le voyons dans le film *La Rabbia*. Elles se rassemblent autour d'une voix pour Pippo Delbono, voix off, voix amplifiée, voix murmurante ou criante qui s'adresse au spectateur, et se divisent dans *La Rabbia* de Pasolini, entre Bassani, Guttuso et la voix officielle de l'actualité cinématographique. Les images et les textes fragmentés deviennent ainsi un magma créant un espace en ébullition (et donc en mouvement) dans lequel le spectateur est plongé, mettant à jour ou actualisant une multiplicité de forces et de mouvements, différent(e)s les un(e)s des autres. C'est dans ce procédé que se dessine le concept de répétition proposé par Gilles Deleuze.

«Le théâtre de répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme «puissance terrible»»¹²

Dans ce procédé de fragmentation, de combinaison et de répétition que nous venons d'aborder, vient se nicher une logique participant à la fois de l'écriture en tant que telle, et de son processus. Nous allons l'aborder maintenant dans notre troisième partie. Cette logique est celle du « ET » et du « ENTRE », sur laquelle nous nous appuyons pour repenser l'approche du théâtre et de l'écriture, à la suite de Jean-Frédéric Chevallier qui l'a lui même emprunté à Gilles Deleuze (*Pourparlers* – 1990 et 2003).

Logique et « ET » et du « ENTRE »

« Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, [...] une ligne de fuite ou de flux. C'est sur cette ligne de fuite que les choses se passent; les devenirs se font, les révolutions s'esquissent. »¹³

A la différence du « ou » qui traduit une logique binaire - de ce discours ou de celui-ci, de cette idée ou de celle-ci, de ce choix ou de celui-là - la logique du « et » et de « l'entre » est de

¹² Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Editions PUF, 1968, p. 19, in Chevallier Jean-Frédéric, *op.cit.*, p.31

¹³ Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Paris, Editions de Minuit, (1990) 2003, p. 65, in Chevallier Jean-Frédéric, *op.cit.*, p. 104

nature inclusive (alors que celle du « ou » est exclusive). Dans le cas de *La Rabbia*, comme dans le cas des spectacles et des films de Delbono, la variation des images est inclusive dans le sens où elle ne se structure pas autour du « OU » mais autour du « ET », engendrant un sentiment de répétition. La variation-répétition des images produit une mise en mouvement, un devenir où le « ET » va produire du « ENTRE ». Dans ce dernier se trouve le vide dont nous parlions plus haut, vide ou interstice dans lequel peut se nicher la subjectivité de l'artiste, puis du spectateur, dans un entremêlement de leurs propres singularités. Cette logique combinatoire effectuée dans l'écriture puis à réception, dans la salle, servira à accentuer la singularité de chaque possible, présent dans ces interstices, ainsi que chaque rapport entre ces possibles. Le spectateur, dans un regard qui demande à la fois ouverture et amplitude, va se mettre en mouvement dans une logique d'inclusion. Chevallier l'explique aussi de cette façon : « Pour le spectateur, l'espace regardé et épuisé par ce regard se convertit lui-même en un entre-deux où du rythme se produit, c'est à dire où se nouent des instants critiques comme autant de passages d'un espace à un autre espace. »¹⁴

Cette logique du « ET » engendrant des interstices crée un espace d'accueil. La radicalité de l'esthétique du film de Pasolini et du spectacle de Delbono, *La Rabbia*, se situe dans ce procédé, poétique, politique et utopiste, marqué par la volonté de mettre en doute le sens de choses (des représentations), et ainsi résister à l'uniformité et la norme imposées par la société. Cette radicalité demande alors au spectateur de faire fonctionner sa subjectivité et ses affects – qui peuvent être définis par des imprévus des mouvements dans la Psyché – pour sortir du chemin tracé par les allants de soi des représentations : mettre en doute, remettre en question le consensus, le modèle de ce qui « devrait être » afin de produire du mouvement, de nouvelles consistances, des interrogations, et donc du devenir.

«[...] une certaine façon d'éprouver quelque chose (un certo modo de provare qualcosa) se retrouve identique à elle-même face à certains de mes vers et à certaines de mes prises de vues.»¹⁵

Au travers de ces différents aspects que nous venons d'explorer, nous pouvons dégager l'idée d'un certain pouvoir émancipateur dans les œuvres de Pier Paolo Pasolini et de Pippo Delbono. Nous donnons ainsi raison à Roberto Chiesi¹⁶ qui parlait d'une forme différente de narration filmique et nous l'étendons, pour notre part, à la narration scénique. Au travers de cette approche

14 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre*, op.cit., p.110

15 Pasolini Pier Paolo, *Al lettore Nuovo* (1970), in Didi-Huberman Georges, *Sentir le grisou*, op.cit., p.82

16 Chiesi Roberto, *La Rabbia - Pier Paolo Pasolini*, op.cit.

spécifique de la *Rabbia* de Pasolini et de Delbono, il nous paraît possible de saisir certains enjeux des évolutions esthétiques dans le champ cinématographique et scénique notamment, dans le champ des arts scéniques, par ce qui est désigné aujourd'hui comme « esthétique post-dramatique ». La radicalité de ces procédés d'écriture se situe ainsi aussi bien, comme nous l'avons vu plus haut, dans la forme esthétique que dans le nouvel espace de réception qu'elle engendre. Par ailleurs, cette position peut, selon nous, ouvrir à la question de la représentation que nous allons aborder dans la prochaine partie avec la mise en place d'une *écriture de la présentation* telle que nous la formulons en début d'article.

Une écriture de la présentation

Dans les esthétiques contemporaines « post-dramatiques », lorsqu'on parle de nouvelles écritures, il n'est plus tant question de mettre en crise la conceptualisation du théâtre que de jouer son ouverture : « on multiplie les possibilités de mises en relation (les combinaisons exhaustives) dans l'espoir que certaines d'entre elles produisent du tiers[...] »¹⁷. *La Rabbia* de Delbono, et plus généralement toute son esthétique théâtrale, au travers de l'héritage que nous avons mis à jour dans cet article, ouvre à ces possibilités.

Dans le champ théâtral, Chevallier insiste sur les apports de la philosophie à l'endroit des arts quand à la relation entre idéologie et représentation (apports notamment, comme nous l'avons remarqué, dans la pensée de Gilles Deleuze). Grâce à ces apports, nous constatons, en effet, qu'il a été envisageable pour certains artistes de la scène, de repenser de nouvelles pratiques et de nouveaux procédés qui ne participeraient plus de la RE-présentation. De son côté, Delbono réfléchit à cette question en essayant dans son théâtre, défini comme relevant d'une « écriture de plateau »¹⁸, de comprendre ce qu'engendre son esthétique sur les phénomènes de réception, alors qu'encore aujourd'hui « le théâtre qui se fait majoritairement en Europe est resté totalement ancré dans les codes traditionnels, des règles et des grammaires très rassurantes [...] ».

A contrario d'une tradition théâtrale européenne, Delbono met en œuvre sur le plateau une expérimentation plutôt qu'une représentation - celle-ci impliquant une narration, des règles et des

¹⁷ Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le théâtre*, op.cit., p. 105

¹⁸ Tackels Bruno, *Pippo Delbono – Ecrivains de plateau V*, op.cit.

codes traditionnels. Delbono s'inscrit ainsi dans ce mouvement de la scène qu'occupent ou ont occupé des artistes comme Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Pina Bausch (avec qui d'ailleurs Pippo Delbono a travaillé à ses débuts d'acteur) ou encore Rodrigo Garcia. Ces derniers, avec l'esthétique qui leur est propre, se sont employés à se défaire du préfixe RE- dans le mot « RE-présentation » pour, dans le concret et l'immédiateté du plateau, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer les figures (derrière le sens premier des images), et sortir d'un sens univoque. De cette façon, ils ont dégagé des présences sous la représentation, des «pures présences» ou des « zones de présences », comme l'exprime Gilles Deleuze dans son essai *Différence et répétition* que cite Chevallier¹⁹. Le regard et l'ouïe du spectateur s'attachent alors au présent physique des corps, au présent de l'acteur et de sa voix, à ces zones d'intensité créées, comme nous pouvons nous attacher aux zones d'intensité créées par les combinaisons d'images et de voix dans *La Rabbia* de Pasolini.

« [...] Une matière vivante, polyphonique, aux multiples centres, que l'on ne peut saisir que si on les lit comme on lit une phrase, par un mouvement panoramique, qui n'a pas peur de prendre le temps de scruter chaque particule du plateau, sûr d'y trouver un fragment de sens.»²⁰

Nous concluons cette brève analyse comparative entre *La Rabbia* de Pasolini et celle de Delbono, en ajoutant que ce qui compte dans leurs procédés d'écriture est bien l'immédiateté, le devenir-présent dans l'acte de regarder, d'entendre, et plus généralement de sentir. Devant ces œuvres, le spectateur n'est plus face au consensus de la représentation qui demande un allant-de-soi dans la réception, un code commun, unique et préexistant mais se retrouve engagé dans un procédé qui, amenant à un travail de déconstruction, de répétitions, de jeu combinatoire et d'inclusion du « ET », déplace l'identique vers le dispar et le multiple, ouvrant à ce qui est là, ici et maintenant, dans toute sa singularité et sa complexité, instaurant une dynamique du « Devenir ». Il s'agit donc pour le spectateur «de laisser (abandonner) les éléments stables pour laisser (permettre) à d'autres matériaux, d'autres manières et d'autres possibilités de poindre. Il s'agit de rendre possible d'autres surgissements.»²¹ Tels sont, selon nous, les enjeux qui habitent l'écriture de Pippo Delbono dans sa filiation d'avec Pier Paolo Pasolini, parcourant toute son œuvre théâtrale, et permettant de saisir l'émergence de ces nouvelles écritures scéniques, à la fois ancrées dans notre contemporanéité et dans l'héritage de mouvements artistiques passés.

19 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le Théâtre*, op.cit., p. 13

20 Tackels Bruno, Pippo Delbono – Ecrivains de plateau V, op.cit., p.103

21 Chevallier Jean-Frédéric, *Deleuze et le Théâtre*, op.cit., p.62