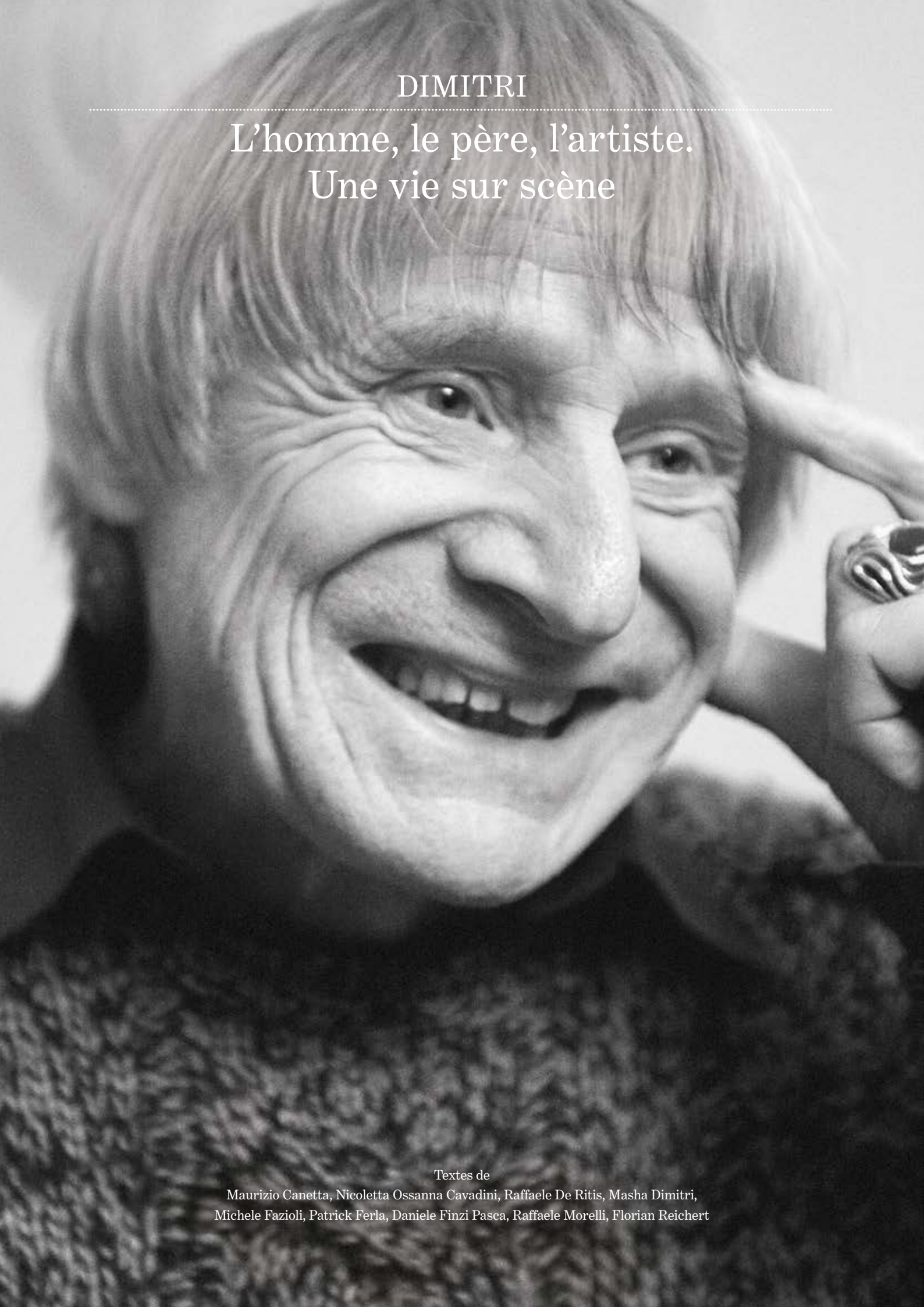




DIMITRI

L'homme, le père, l'artiste.
Une vie sur scène

Textes de

Maurizio Canetta, Nicoletta Ossanna Cavadini, Raffaele De Ritis, Masha Dimitri,
Michele Fazioli, Patrick Ferla, Daniele Finzi Pasca, Raffaele Morelli, Florian Reichert



Introduction

Très rares sont ceux qui ont su gagner le privilège d'être connus par leur seul prénom. Müller, le nom de famille de Dimitri, né à Ascona en 1935, a effectivement bien vite disparu des mémoires. Et c'est mieux ainsi, car un patronyme aussi commun ne saurait convenir à un être aussi extraordinaire. Pour tout le monde, pour son public comme pour les milieux de l'art, il n'y a que Dimitri. Un clown dont la présence dans les années 1970 au sein du Cirque Knie, fierté nationale, a marqué des générations de Suisses. Mais Dimitri était mille autres choses encore: peintre, mime, entrepreneur culturel, fondateur d'une école à Verscio devenue depuis une référence internationale. Il était issu d'une famille d'artistes; son père Werner était architecte, sculpteur et peintre, tandis que sa mère Maja créait des sculptures en tissu. La famille a d'ailleurs occupé une place prépondérante dans sa vie. Sa femme Gunda, collaboratrice et associée la plus assidue, y a joué un rôle central; trois de ses cinq enfants ont respiré l'air de la scène à un moment de leur vie et continuent, aujourd'hui encore, à porter de par le monde les gestes, l'expressivité, la poésie de leur père. Lorsqu'elle était réunie sur scène, la famille Dimitri savait transmettre la joie d'être ensemble et de se donner entièrement à son public. Et le temps qui passe a transformé les souvenirs de ces spectacles en autant de bulles légères qui continuent de flotter au plus profond de notre âme. Dimitri s'en est allé à 80 ans, le lendemain d'un spectacle intitulé *Sogni di un'altra vita*. Rêves d'une autre vie, un présage en quelque sorte. C'était au Monte Verità, un lieu enchanté, pour un artiste enchanteur. Rien n'arrive jamais par hasard. Dans la vie et la carrière étonnantes de Dimitri, il y eut les leçons d'Étienne Decroux et de Marcel Marceau, deux mimes aujourd'hui entrés dans l'Histoire. Il y eut les expériences circassiennes, fortes et harassantes, les aventures théâtrales. Il y eut le talent pour construire un spectacle à base de gestes, d'acrobaties, d'instruments de musique. Car Dimitri était un artiste complet, courageux, authentique. Sa marque de fabrique: la simplicité, mais une simplicité qui n'était qu'apparente puisque derrière la poésie d'un tout petit geste, il y avait des heures d'entraînement, de travail intense, de recherche de la perfection. Dimitri a eu le courage, avec sa femme Gunda, de s'installer dans un petit village, Verscio, pour y fonder un théâtre, puis une école et enfin un musée (en collaboration avec Harald Szeemann, un des plus grands commissaires d'expositions de son temps), afin de conférer les plus grands honneurs artistiques à une pratique théâtrale que beaucoup considéraient à tort comme un simple divertissement. Et c'est avec la même conviction que Dimitri a habité le monde réel. La défense des plus faibles était pour lui un devoir; il a toujours pris le parti des migrants, de tous ceux qui rêvent d'une vie meilleure. Clown dans l'âme, Dimitri disait que le clown «est un éternel explorateur, il recherche sans trêve le bonheur, la joie, l'innocence». Autant de bienfaits qu'il a transmis à son public à travers le monde. Quiconque le regardait redevenait enfant. C'est le rêve de tout artiste, et Dimitri l'a réalisé.

Page I:
Le visage si expressif
et si reconnaissable
de Dimitri (2010).

À gauche:
C'est ainsi que
Dimitri accueillait
le public dans son
second spectacle en
solo intitulé *Teatro*
(1982).

Maurizio Canetta

Journaliste, ex-directeur de la RSI Radio Télévision Suisse Italienne



Les clowns ne meurent jamais

Patrick Ferla*



À gauche:

Des affiches représentant certains
des maîtres de Dimitri. À gauche Grock,
à droite le clown Maïss. Au premier plan,
divers objets qui lui ont été offerts ou
qu'il a glanés de par le monde.

Sur cette page:

En répétition avec la vache Belinda
pour un numéro du Cirque Knie (1973).

Pendant plus de soixante ans, Dimitri a été clown, magicien du mouvement, metteur en scène, auteur, chanteur et peintre. Il a enchanté le monde entier, par-delà les océans. Il est né – avec une cuiller en argent dans la bouche! – à Ascona le 18 septembre 1935, dans la maison familiale, juste en face du petit théâtre de marionnettes qui accueillera plus tard sa première production.



«Quand j'étais encore au berceau,» me confia-t-il un jour, «j'ai reçu un petit paquet sur le bout du nez, voilà pourquoi il est tordu. Avec l'aide de ma mère, j'ai ouvert le paquet, il était plutôt lourd. Dedans, il y avait beaucoup de papier et, au fond, un petit morceau d'humour.»

Un petit morceau d'humour: quoi de plus évident, pour ce chasseur de rêves qui, à l'âge de sept ans, assistait, enthousiaste, au spectacle du clown Andreff au Cirque Knie. Sa décision était prise, il deviendrait clown, ambassadeur de beauté et d'absolu, témoin et interprète, toute sa vie durant, d'un monde joyeux et fraternel.

Fils d'un sculpteur, Werner Jakob Müller, et d'une tisseuse, Maja, Dimitri commence à seize ans un apprentissage de potier à Berne, tout en suivant des cours de théâtre et de musique. Après avoir travaillé comme tourneur chez le céramiste Georges Jouve à Aix-en-Provence, il se rend à Paris, où il découvre la pantomime avec Étienne Decroux et rencontre Marcel Marceau dont il rejoint la troupe.

Le 14 juillet 1959, il est engagé comme clown professionnel au côté du clown blanc¹ Maïss au cirque Medrano. C'est cette année-là qu'il donne la première version de son spectacle *Porteur*. Dix ans plus tard, Fredy Knie senior l'invite à se produire dans son cirque, où il reviendra par la suite en 1973 et 1979. En 1970, pour la tournée où il se produit aux côtés de l'éléphante Sandri, il est accompagné de sa femme Gunda et de ses quatre enfants, Masha, Nina, David et Ivan.

Premier clown à faire dialoguer théâtre et cirque, Dimitri a créé des numéros de soliste – dont *Ritratto* (Portrait), en 1987 – qui lui ont permis de mettre en scène à la première personne des situations vécues ou observées.

«Pendant que je raconte ces histoires, le public projette sur mon spectacle les fruits de sa propre imagination, il s'invente des rêves [...]. Toute la magie de la scène vient de ce que l'on y crée un monde d'illusions qui est souvent plus réel que la réalité elle-même, plus réel que la vie.»

¹ Dans la tradition circassienne occidentale, on distingue deux figures de clown opposées, le clown blanc et l'auguste. Le premier est tyrannique, pinailleur, sévère (son costume est blanc, avec un chapeau en pointe); le second est maladroit, confus et extravagant (il porte des vêtements trop grands et d'immenses chaussures).



Le petit Dimitri avec son père et sa sœur Rosmarie au carnaval d'Ascona (1938).

À droite: Dimitri admirant des sculptures de son père (Ascona, 1955).

Plus réel que la vie, comme la pièce que lui commande en 1978 les Berliner Festwochen, *Il clown è morto, evviva il clown!* (Le clown est mort, vive le clown!). L'histoire d'un clown qui meurt, et auquel succède un autre clown. Ce spectacle, la première production de la Compagnia Teatro Dimitri, fut mis en scène avec de jeunes diplômés de son école.

Car Dimitri, en citoyen du monde soucieux de transmission, ouvre à Verscio, avec Gunda, le Teatro Dimitri (1971), puis l'Accademia Teatro Dimitri (1975) et enfin le Museo Comico (2000). Acteur dans *La Dernière bande* de Samuel Beckett en 2005, Dimitri signe aussi de nombreuses mises en scène d'opéra, dont trois au Circo Monti et une au Bremer Theater (1991), la *Finta Giardiniera* de Mozart. *Mozart* est aussi le titre d'une de ses créations pour sa propre compagnie, dans laquelle il interprète à la fois Mozart et Arlequin.

Dimitri s'en est allé le 19 juillet 2016. La veille, il était encore sur scène avec *DimiTRIGenerations*, le spectacle qui réunissait toute sa famille. Il le savait bien: «Les clowns ne meurent jamais parce qu'ils restent dans toutes les mémoires.»



***Patrick Ferla**

Journaliste et président du Prix du Public de la RTS (Radio Télévision Suisse)

En haut:
Pendant le
spectacle *Ritratto*,
son troisième en tant
que soliste (2004).

Dimitri avec l'équipe
du spectacle *Il clown
è morto, evviva il
clown!* durant les
répétitions à Verscio
en juillet 1978.
Ce spectacle recevra
un prix aux Berliner
Festspiele le 15
septembre de la
même année.





Gunda, *Gundamour*

Patrick Ferla



À gauche:
La belle Gunda, éclatante de jeunesse
et portant des bijoux qu'elle a créés (1955).

Sur cette page:
Dimitri et Gunda, à Amsterdam, en 1962.



J'ai souvenir de Gunda et Dimitri au petit-déjeuner. Tous deux debout dès l'aube. Le soleil baignant déjà de ses rayons le grand jardin de leur maison, à Cadanza, au cœur des Centovalli. Une nature sauvage, peuplée de sculptures d'éléphant – l'une des passions de Dimitri, avec les masques. Sur la table de la cuisine, tout est bio. Avant même qu'on sache ce qu'est le bio. Du thé, des céréales, des fruits.

Ce matin-là, comme tous les matins, ils planifient ensemble leur journée. Lui, que j'entends chanter, jouer de la guitare, de l'accordéon et du saxophone, répète pendant des heures dans son atelier. Gunda, elle, se rend au théâtre, à l'académie et à son atelier. Toujours attentive au moindre détail, aux promesses du spectacle en gestation, et à l'accueil des artistes.

Je lui demandais souvent: «Cela ne t'a pas semblé bizarre d'épouser un clown?». Et invariablement, Gunda riait et répondait: «Non, pas du tout.»

Acte un, acte deux, acte trois. Gunda, la femme de sa vie.

Dimitri la représente dans *Gundamour*, un tableau qui a été publié dans un beau livre, *Dimitri, Clown Fantasy* (2005).

Acte un. À douze ans, en colonie de vacances à Morgins, petit village du canton du Valais, Dimitri rencontre Gunda dont il tombe secrètement amoureux. D'un amour non réciproque.

Trois ans plus tard – serait-ce un présage? – Dimitri demande à sa mère de lui offrir une bague fabriquée par Jenö Salgo. C'est le père de Gunda: Hongrois d'origine, sculpteur sur bois, orfèvre et créateur de bijoux à Zurich.

Acte deux. 1952. Dimitri, toujours amoureux de Gunda. Brève rencontre à Ascona. Sans lendemain.

Acte trois. Dimitri joue pendant trois mois au Theater am Hechtplatz de Zurich. Gunda est dans la salle. Fascinée par le spectacle, mais aussi par l'homme. Voilà le début de leur histoire d'amour. «Le plus beau jour de ma vie, et aussi le plus important.» Dans l'air, une mélodie de Bach et un parfum de chèvrefeuille.

Gunda, qui épouse Dimitri à la mairie le 2 novembre 1961, est enceinte d'Ivan. L'enfant naît le 29 mars de l'année suivante. Aujourd'hui, il travaille comme ingénieur en communications pour le Comité international de la Croix-Rouge (CICR). L'année de la naissance de Masha (1964), Dimitri et Gunda se marient selon le rite de la communauté chrétienne anthroposophique¹ à Paris.

Comme Ivan, tous leurs enfants naîtront au mois de mars: David le 7 (1963), Masha le 23 (1964) et Nina le 27 (1966). Tous trois deviendront artistes: David, soliste tout terrain avec *L'homme cirque*; Masha, acrobate, funambule et clown; Nina, chanteuse et actrice aux côtés de Silvana Gargiulo. À cette fratrie s'ajoute Mathias, né le 18 février 1956 du premier mariage de Gunda: lui aussi fait depuis toujours partie intégrante de la famille. Il est designer.

¹ L'anthroposophie est une doctrine étudiée et diffusée par le docteur Rudolf Steiner (1861-1925). Elle considère la réalité universelle comme une manifestation divine en constante évolution, par laquelle la terre, le système des planètes et l'Homme lui-même sont le fruit de précédentes existences et transformations.

En haut:
Gunda et Dimitri, à
Cadanza, vers 2010.

À droite:
Gunda et Dimitri avec
leurs enfants. De
gauche à droite: Ivan,
Nina (dans les bras
de Gunda), David et
Masha (Cadanza,
années 1970).



La famille est un point d'ancrage dans la vie de Gunda, qui n'a jamais hésité à l'agrandir. En 1973, après le coup d'État de Pinochet, elle accueille une famille chilienne. Parlant d'une même voix, le couple dénonce publiquement la xénophobie rampante à l'œuvre dans notre pays et condamne le traitement réservé aux réfugiés. Dans cette famille élargie, on compte aussi des amis proches: Max Frisch, Jean Tinguely, Franz Hohler, Roberto Maggini et tant d'autres qui ont eu la chance de goûter au fameux risotto de Gunda.



Née à Bâle en 1934 d'un couple d'artistes, Gunda passe son enfance et son adolescence à Zurich puis, encore très jeune, part travailler comme céramiste au Danemark. Dans l'atelier de son père Jenő Salgo, elle s'initie à l'orfèvrerie tout en suivant des cours dans une école d'art dramatique.

Pour Gunda, au visage de madone éclairé par deux yeux clairs et vifs, le théâtre et la scène n'ont pas de secrets. Mais elle reste toujours discrète.

Dotée d'une formidable énergie créatrice, d'un fier esprit d'indépendance, prête à braver toutes les tempêtes – et il y en a eu ! –, elle ne s'est pas contentée d'être «la femme de» Dimitri; elle fut même bien plus que sa muse, c'est elle qui a tout rendu possible, ou presque.

Tout simplement parce qu'elle avait foi en lui, et en elle-même. Et même si les absences de Dimitri, en tournée de par le monde, lui ont souvent pesé – «neuf longs mois, c'était dur, j'allais parfois le rejoindre» – elle a su patiemment tisser le fil de leur histoire. Tout d'abord, avec l'ouverture, il y a cinquante ans tout juste, du Teatro Dimitri. Une petite salle qui, à l'origine, accueillait 99 spectateurs

(aujourd'hui 200) et qui, depuis 1971, a reçu beaucoup d'artistes exceptionnels: les Mummenschanz, les Colombaioni, Gianni Esposito, Franz Hohler, le mime René Quellet, Zouc, Pierre Byland et Philippe Gaulier, Peter Wyssbrid, Marco Zappa, les écrivains Günther Grass et Giovanni Orelli, pour n'en citer que quelques-uns. Cette aventure, qui se poursuit aujourd'hui encore, allie la tradition des débuts à une offre culturelle en phase avec l'époque actuelle.

Il y eut ensuite en 1975 la création de l'Accademia Teatro Dimitri, l'une des quatre écoles de théâtre reconnues par l'Etat, puis du Museo del Comico, agencé par Harald Szeemann en 2000. Gunda a assuré personnellement la direction de ces institutions pendant plusieurs années.

Trois projets fous devenus réalité à Verscio, petit village appartenant aujourd'hui à la commune de Terre di Pedemonte, et pour lesquels il a parfois fallu trouver d'importants financements. Un vrai combat pour cette Mère courage.

Créatrice de costumes et scénographe pour les pièces de son mari et de sa compagnie, Gunda, dans le secret de son atelier, réalise aussi des bijoux et des bagues. Sa démarche artistique très particulière va bien au-delà de préoccupations simplement esthétiques. Elle convoque dans ses œuvres, poétiques et extravagantes, la trace de petites scènes volées à la vie quotidienne. En 2000, à l'occasion d'une exposition réunissant des œuvres de Gunda et de Dimitri (qui aimait à s'appeler «le clown-qui-peint») à la galerie Stellanove de Mendrisio, le regretté Riccardo Carrazzetti, ancien directeur du département culturel de la ville de Locarno, écrivait:



Dimitri avec les quatre enfants du couple de Chiliens exilés après le coup d'État de Pinochet (Cadanza, 1974).

À droite:
Un des paravents originaux réalisés par Gunda.





«Gunda travaille le métal – argent ou or – et l'associe à des matériaux pauvres ou semi-précieux – pierres, morceaux de corne, ébène. Telle une magicienne, elle compose, elle crée des bijoux-sculpture qui sont autant de fragments d'une histoire. Ce sont peut-être les souvenirs conservés entre les murs de l'ancienne auberge où elle vit avec Dimitri. Des chansons populaires ou des aventures racontées par des émigrants ou, plus simplement encore, des tranches de vie de pauvres gens. Gunda sait percevoir l'enchantement d'une vie passée, ou celui de la Nature qui se révèle.»

Quelques jours après la disparition de Dimitri, le 19 juillet 2016, Gunda m'a offert une œuvre sur papier représentant un grand ciel bleu. Promesse d'aubes à venir. J'y devine un ballet de fées, auxquelles mon ami croyait fermement.

«Le jour où le monde n'aura plus besoin des clowns, le jour où nous aurons disparu, ce jour-là, que je redoute tant, sera un jour très triste pour la Terre. Triste et matérialiste, très rationnel et très froid, très stérile et même très calculateur; j'ai presque envie de dire un jour démoniaque.»

Voilà ce que me disait Dimitri dans le petit restaurant du Teatro, après l'un de ses spectacles². Gunda l'écoutait, pensive, tout en serrant bien fort la main de ce clown qui avait pour ambition de rendre au monde sa magie.

Samedi 16 mai 2020, en pleine pandémie de Covid-19 – tandis que les théâtres sont fermés et que le temps des masques, ceux de la comédie, s'est arrêté – Gunda fait une courte promenade au bord du lac en compagnie de quelques amis. C'est une belle dame perdue dans ses rêves. Depuis des mois, sa fille Masha se tient toujours à ses côtés.

De retour à la maison, elles sont en train de préparer des biscuits lorsque soudain, Gunda s'effondre sur l'épaule de sa fille. À la presse, Masha dira que sa mère s'est éteinte «en léchant la pâte qu'elle avait sur les doigts».



Sur la mort, Gunda et Dimitri avaient la même idée. Gunda disait que ce n'est rien d'autre qu'«une naissance à l'envers: on meurt, on abandonne son corps et voilà qu'on renaît dans un autre monde. En fin de compte, la mort n'est pas si triste.»

Patrick Ferla

À gauche:
Sur ce portrait,
Gunda porte l'une
de ses créations
en argent.

Bague conçue et
réalisée par Gunda
grâce au savoir-faire
transmis par son
père (2008).

Dimitri embrasse
Gunda avec effusion
à l'occasion de ses
80 ans (2014).

² Patrick Ferla (sous la dir. de), *Dimitri, clown*, éditions Favre, Lausanne, 1979



L'homme aux chaussures dépareillées

Daniele Finzi Pasca*



À gauche:
Dimitri en équilibre sur
une malle dans le spectacle *Porteur*
(Teatro Dimitri, Verscio, 1975).

Sur cette page:
Dimitri en train d'écoper dans
son théâtre après une crue
(Verscio, 22 août 1977).



Nous avons un métier de nomades. Lorsqu'on travaille dans un cirque, on finit par s'habituer à vivre en roulotte, à monter et démonter les installations. Mais quand on fonde un théâtre et une école, on a besoin de racines, de stabilité et d'équilibre pérenne: une école de théâtre ressemble en effet à un navire, qui s'expose aux courants, aux vents violents et même aux calmes plats. La plupart des gens se lancent dans l'aventure avec la même chaussure à chaque pied; et avec ces chaussures jumelles, ils vont leur petit bonhomme de chemin. Mais il y en a d'autres qui escaladent des montagnes et traversent la vie en portant des chaussures dépareillées, de couleurs différentes, des souliers qui ne sont pas de même nature, et qui n'ont pas la même fonction. Le voyage reste le même, mais on l'aborde forcément d'un pas plus ou moins léger. Je crois que Dimitri appartenait à cette deuxième catégorie d'aventuriers. Il était nomade et sédentaire à la fois: il a vécu comme si la vie était une éternelle tournée et, simultanément, il a construit une école et un théâtre, des bâtiments en pierre qui sont aux antipodes de la vie des saltimbanques et de la légèreté propre aux chapiteaux de cirque.

Armé d'un escabeau et d'un pinceau, Dimitri apporte les dernières retouches à son théâtre (Verscio, juillet 1971).

À droite: Dimitri dans le taxi utilisé pour créer un numéro avec ses enfants pour le Cirque Knie (1973).

Notre métier entraîne dans son sillage la vie de nos familles mais il crée aussi de nouvelles familles, par la force unificatrice de l'amitié et de la passion. Dimitri avait

Gunda et Gunda avait Dimitri; ensemble, ils ont réuni autour d'eux une tribu qui a su accueillir et façonner en son sein des approches apparemment contradictoires du théâtre, du cirque et de l'art en général. La vie sur les routes, l'odeur de la sciure, le fait de rester suspendu à la queue d'un éléphant, tout cela appartient à l'univers et au cœur des nomades. Les sédentaires, eux, savent gérer une école et un théâtre. Au départ, il y a des rêves qui semblent ne tenir qu'avec des bouts de ficelle. Mais à force de constance, de folie et de beaucoup d'amour, ces rêves prennent corps et deviennent, au fil des années, des lieux de référence pour finir en véritables institutions. Il faut des êtres visionnaires pour mener à bien des projets qui paraissent à première vue bâtis sur des idées évanescentes, flottantes comme des nuages et percées comme eux de trous à combler de toute urgence par un matériau plus solide. Les rêves sont fragiles comme des bulles de savon. Pour leur donner vie, il faut une bonne dose d'inconscience et l'enthousiasme de l'enfant, alliés au savoir-faire de l'ingénieur capable de creuser des fondations pour ériger des murs surmontés de toits.

Nous autres gens de théâtre avons l'habitude de jeter des ponts entre les cultures, entre les systèmes philosophiques et éthiques. Nous relions des idées en tissant des liens de cristal, de poésie et d'amour. Mais pour cela, nous devons nous associer au talent concret de ceux qui savent manier l'acier et le béton, remplir des formulaires, dialoguer avec les institutions, parler la langue des fonctionnaires. C'est de telles collaborations que naissent et se concrétisent les idées-nuages, ces mêmes nuages





que suivent les artistes nomades en quête de nouveaux territoires où ils pourront laisser s'épanouir leurs intuitions, et que les artistes sédentaires déposent sur la scène du théâtre pour les peupler d'images.

Dimitri savait que ces choix de vie sont aussi valables l'un que l'autre. Il a cherché l'eau qui court en la poursuivant de théâtre en théâtre, puis il a creusé un immense puits à Verscio. Qu'un couple de nomades puisse vouloir s'enraciner dans un village perdu au fond d'une petite vallée pour y construire un théâtre et une école, voilà qui est merveilleusement incohérent. Voilà un geste poétique à la fois modeste et sublime, une intuition digne d'un artiste vraiment hors du commun.

Pour mener à bien cette entreprise, il fallait le génie d'esprits brillants, capables d'expliquer à des gens raisonnables, pragmatiques et réalistes l'idéal déraisonnable des fous. La folie dont nous parlons ici est celle des poètes qui concrétisent le besoin d'inventer de nouvelles couleurs, de nouveaux sons, des gens capables d'imaginer des mots qui n'existent pas. C'est la même folie qui habite l'âme des physiciens et des mathématiciens qui cherchent des solutions élégantes à des questionnements aussi abstraits que l'origine de l'univers. Celui qui veut inventer quelque chose s'exprime à l'aide d'expressions pleines de trous, de pauses et

d'allusions; exprimer ce qui n'existe pas encore implique de recourir à une certaine imprécision. C'est ainsi qu'on se retrouve à balbutier lorsque l'on cherche à évoquer un souvenir appartenant au futur ou à inventer un passé entièrement à construire.

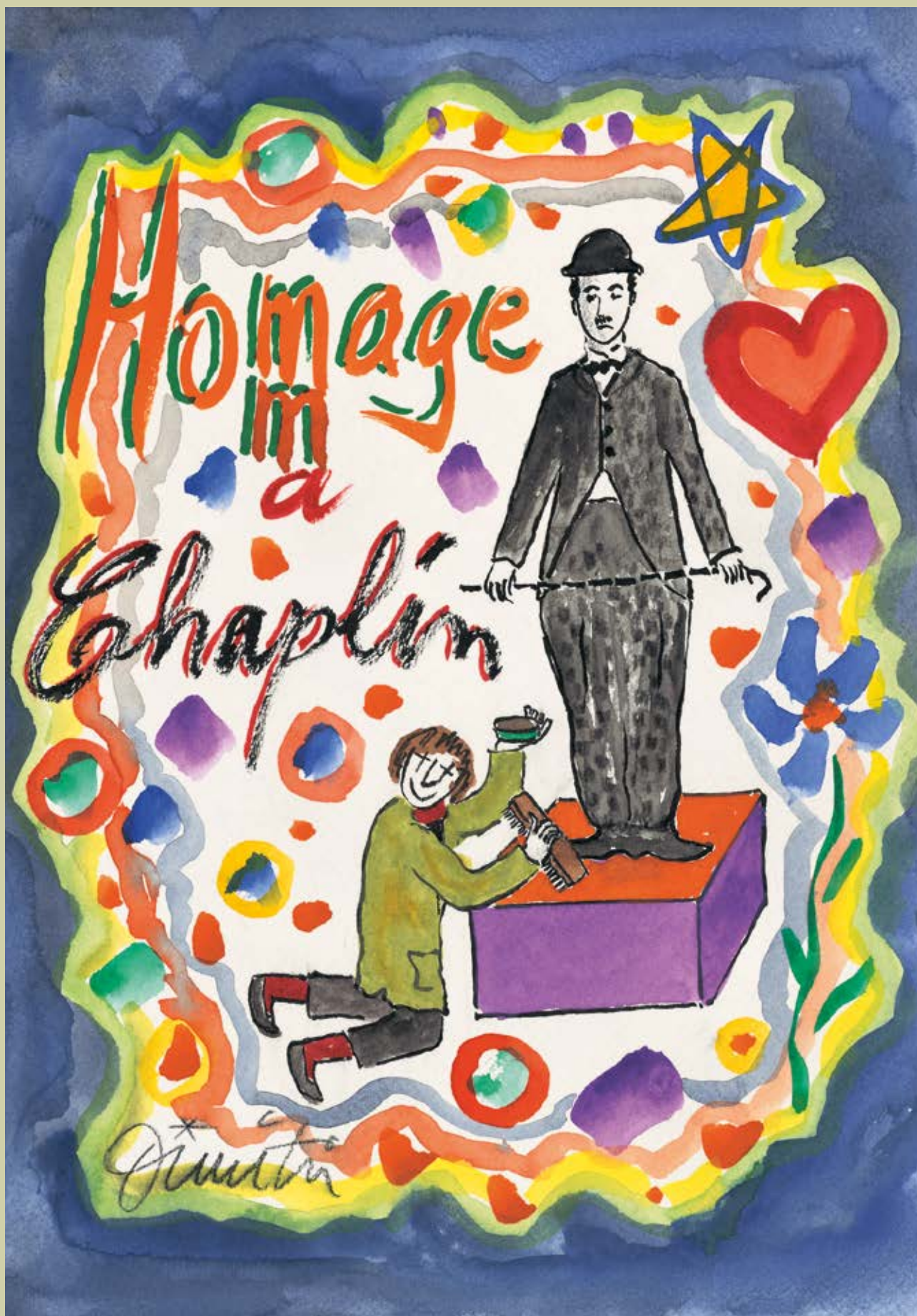
Dimitri exprimait souvent le silence, ou plutôt le peignait, au son d'instruments dont il jouait de façon originale avec, en écho, les rires du public. C'était un maître de l'équilibre instable, du sourire désarmant et des pieds dans le tapis. Il avalait des balles et dialoguait avec le public dans des langues inventées ou, mieux encore, dans la somme de diverses langues universelles. Il a su façonner son art par une discipline précise, apprise auprès de maîtres qui l'ont initié à des techniques rigoureuses. Il a ensuite collaboré avec des artistes qui lui ont appris la souplesse et le sens de la surprise, et cette façon de se tenir toujours en équilibre entre mélancolie courtoise et rire salvateur. Il a enfin mis au point une forme très personnelle d'écriture théâtrale, puis a imaginé qu'il devait transmettre et perpétuer tout ce qu'il avait appris et découvert.

Enseigner est un acte généreux. Il faut savoir se consacrer entièrement aux autres, écouter leurs incertitudes, faire émerger le talent, le domestiquer, le guider, le stimuler, le provoquer. Il faut rester assis des heures durant à observer les tentatives ratées, les chutes maladroitement, les fausses notes, dans l'attente que surgisse soudain la bonne idée. Pour ce faire, il est indispensable d'avoir la méthode et la discipline de celui qui cultive la terre et fait pousser des plantes, qui elles porteront des fleurs, qui elles donneront des fruits, puis de nouveau des fleurs.



Le "masque" de Dimitri (1970).

À droite:
Scène tirée de *Teatro*, son second spectacle en solo (1982).



Pour qu'une école fonctionne, on doit vivre au rythme de ceux qui cultivent la terre. Et ça n'a rien à voir avec une vie passée à naviguer d'un théâtre à l'autre, à apprendre à ramer sur des mers différentes. Publics nouveaux; scènes grinçant chaque soir à des endroits différents; lits d'hôtels durs, mous, très durs, très mous; bons restaurants; tables médiocres; loges inondées de lumière voire sans douche pour se laver de la poussière et de la sueur accumulées pendant les heures passées à danser sur scène, devant ce dragon plein d'yeux et de bouches souriantes que l'on appelle public. Charger les camions sous la pluie, se perdre en route et retrouver son chemin, arriver en retard, ou trop en avance. Retrouver des amis, des salles connues, la même loge, la même chanson, le même bonheur. Pour voyager, il faut franchir les Alpes et l'on reste souvent bloqué sur l'autre versant, parce qu'entretemps la neige a tout recouvert. On peut même aller encore plus loin, très loin, là où il est difficile d'engager une conversation.

Dimitri portait des chaussures dépareillées: il avait un pied nomade et l'autre sédentaire, mais pas parce que c'était un original ou un clown. Il était en effet capable de rêver en même temps de choses très différentes. Sa conception du théâtre était très originale, pas toujours facile à comprendre. Il aimait l'improvisation, c'était pour lui une méthode d'écriture lui permettant de sculpter les images de ses spectacles. Ensuite, il avait la rigueur d'un musicien perfectionniste et, sur scène, bougeait avec précision, de façon calibrée, selon des déplacements mille fois mesurés.

Sa façon d'observer la vie et de la représenter de manière légère, délibérément ingénue, rêveuse, était très particulière. À tel point qu'avec lui, les différences entre le monde du cirque et celui du théâtre finissaient par s'estomper pour laisser place à une vision des choses unique, n'appartenant qu'à lui seul. Ses tableaux nous aident à mieux le comprendre, tout comme ses collections d'éléphants et l'écho de son art qui résonne intact dans le travail de tous les artistes à qui il a su transmettre ses secrets, petits et grands.

Dimitri portait des chaussures dépareillées: c'était un équilibriste, un magicien, un clown et tant d'autres belles choses qui l'ont rendu unique, à la fois ange et démon, enfantin et terriblement sûr de ses intuitions, qu'il décrivait toujours de façon volontairement floue.

Nous vivons une époque qui nous encourage tous à nous spécialiser. Les médecins de famille ont disparu au profit d'une multitude de spécialistes, qui du foie, qui des poumons, qui des oreilles ou du gros orteil. Les saisons théâtrales proposent des catégories toujours plus précises; le théâtre se subdivise en sous-groupes, en familles toujours plus fragmentées. Dimitri, lui, incarnait une très belle façon d'aborder l'art et la connaissance, dans l'esprit de la Renaissance, lorsque l'on pratiquait toutes les disciplines sans s'imposer de limites et que la seule spécialité consistait à s'essayer à tous les champs du savoir, des arts et des techniques. Spécialistes en rien, spécialistes en tout.

Chaque fois que je rencontrais Dimitri, il me demandait: «Alors... comment ça va?», puis il souriait comme un enfant fûté parce qu'il savait que tout ce que nous essayons de construire sur la scène ou sur la piste n'est rien d'autre qu'une timide tentative de répondre à cette question.

***Daniele Finzi Pasca**

*Metteur en scène, chorégraphe,
créateur de lumières et acteur*



La poésie muette de Dimitri

Michele Fazioli*



À gauche:
Pendant l'un de ses numéros
les plus célèbres, celui de
la chaise-longue (1960).

Sur cette page:
Dimitri avec son appareil photo
pendant un spectacle (Zurich, 1962).



Avec Dimitri, comme avec tous les grands artistes mettant en scène leur visage et leur corps (et donc se dévoilant), on avait souvent du mal à distinguer l'être réel du personnage qu'il interprétait depuis des années. La physionomie d'un créateur et celle de la créature qu'il incarne sur scène se superposent forcément. C'était le cas du grand Chaplin: son physique alerte, sympathique et souriant vient souvent en surimpression de son célèbre personnage de vagabond distrait, Charlot. Eh bien c'était pareil avec Dimitri: son large sourire d'homme se mêlait forcément, sur la rétine du spectateur, au visage tour à tour riant, engageant, courroucé ou surpris de son célèbre clown. Naturellement, nous savons bien que tout créateur se distingue forcément de ses créatures (cela vaut en règle générale, et plus particulièrement pour les écrivains). Pourtant, à y bien réfléchir, quand un créateur insufflé à un personnage toute une richesse de nuances, toute une vie inventée, il va de soi qu'il y met un peu de lui-même. Il lui transfère tout un matériau psychologique et moral tiré de sa propre expérience, ne serait-ce que de façon inconsciente. Sur le visage de l'homme Dimitri, au-delà de la ressemblance physique avec son personnage, il était facile de lire les traces de l'attachante gaucherie et de la naïveté sans défense face à la réalité du monde qui étaient présentes dans la physionomie et les gestes de son clown. C'est là ma première réflexion. Mais j'aimerais aussi parler de cette analogie subtile mais réelle que je perçois entre Dimitri et la poésie au sens large. Si par poésie, on entend une association originale de mots assemblés pour créer une harmonie, un mouvement et un rythme vraiment uniques et

capables d'exprimer des sentiments, des tensions, des idéaux, des drames, des souvenirs, des sensations, alors on peut dire que le langage corporel et les mimiques de l'artiste Dimitri étaient l'expression inégalée d'une poésie muette, dont le vocabulaire gestuel était d'une grande richesse.

Mes plus anciens souvenirs de Dimitri sur scène remontent à sa première participation à une tournée du Cirque Knie. C'était au début des années 1970, nous étions alors habitués aux facéties admirables et souvent brillantes des clowns classiques, presque toujours présents par deux dans le binôme historique du clown blanc et de l'auguste. Et voilà que nous découvrions sur scène un petit homme fluet, d'un abord gauche et timide (avant de se révéler, bien sûr, souple, virtuose et créatif dans le travail de son corps). Le clown Dimitri était déjà entièrement là, reconnaissable entre tous: chaussures rouges, veste beige tirant sur le vert, visage peint, sourcils en accent circonflexe, coupe au bol, large bouche étirée en une simple ligne ou dilatée en un sourire énorme, à la fois fragile et séducteur. Cette physionomie exceptionnelle qui a marqué de son empreinte ces cinquante dernières années, dans le Tessin comme dans toute la Suisse, c'est celle du saltimbanque, du clown et de l'acrobate qui suscita nos éclats de rire d'enfant, nos sourires d'adulte et nos pensées plus sérieuses cachées derrière chaque clin d'œil de l'artiste. De cette première apparition de Dimitri au cirque (lui qui entretemps s'était déjà fait connaître en Suisse et dans le monde entier comme mime et clown), je garde un souvenir très précis entre tous, et c'est là que l'adjectif poétique, dans toute la simplicité de son acception première, s'est imposé et s'impose

encore à moi. Dimitri se mouvait sur une piste sombre où lui seul était éclairé, pelle et balayette à la main, occupé à poursuivre une tache de lumière mobile qui ne cessait de lui échapper. Cette tache de lumière (un petit disque projeté d'en haut) courait dans tous les sens, se cachait sous le tapis pour réapparaître ailleurs, et chaque fois que Dimitri s'apprêtait à la prendre dans sa pelle, elle esquivaient et se sauvait, moqueuse, et le clown s'impatientait, lui courait après, la coinçant enfin pour la perdre à nouveau. Derrière ce petit homme râlant de voir ses espoirs toujours déçus et poursuivant dans le noir une petite lumière insaisissable, une autre image s'imposait alors, simple et intense, à la fois scénique et intérieure: celle de l'être humain qui poursuit ses rêves, ses idéaux, et qui cherche le sens profond des choses. Poésie muette du geste.

Par la suite, bien sûr, mes souvenirs s'entremêlent car j'ai revu Dimitri en de nombreuses occasions, sur d'autres scènes, dans des spectacles en soliste ou au sein d'un groupe, en mime et en clown mais aussi en acrobate chevronné. Je me souviens d'une émotion très vive au Palais des congrès de Lugano, pour une représentation de *La famiglia Dimitri*: il y avait là toute la dynastie, enfants, petits-enfants et gendres de cette famille d'artistes de talent, tous versatiles et multiformes, et lui, au milieu, minuscule patriarche bienveillant, empoté de génie et maître précieux et déterminé.

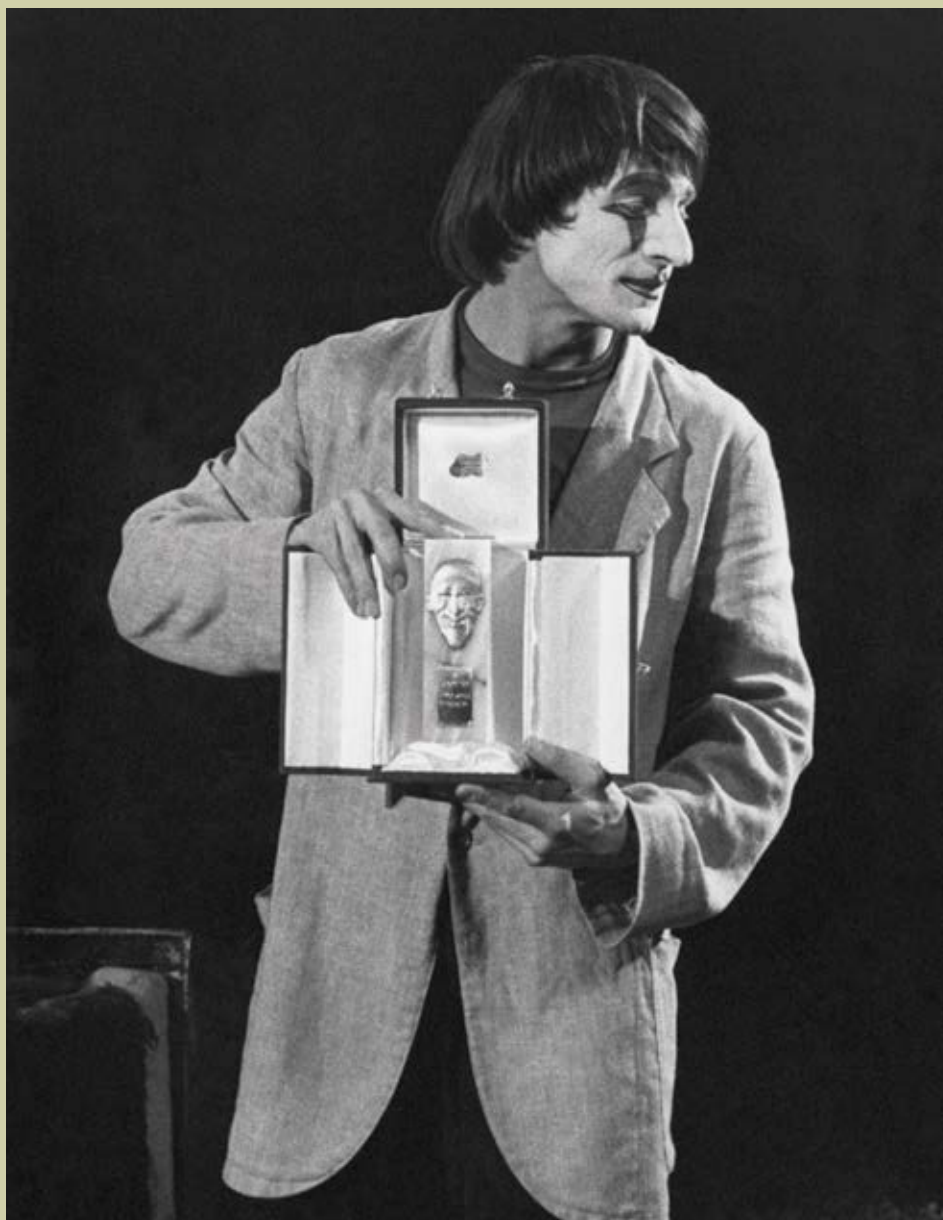
À la fin, lors de la longue standing ovation, tout le public a applaudi un demi-siècle d'histoire. Puis il y eut son dernier spectacle en solo, synthèse de toute une carrière, dans sa salle du théâtre de Verscio, à la fois si petite et si grande: vêtu comme à l'accoutumée, dégingandé, désarticulé, le vieux et à la fois très jeune Dimitri revenait sur lui-même pour le plus grand bonheur du public. Nous retrouvions son exceptionnel talent. À 75 ans, il était encore très habile dans ses petites acrobaties (irrésistible, son combat avec une chaise-longue!), virtuose lorsqu'il jouait de la musique et agréablement souple dans ses mouvements. Et comme toujours, il laissait flotter sa poésie délicate sur un public complice et attendri par ses trouvailles. Et ce visage unique, reconnaissable entre mille, devenu comme une marque déposée, au même titre que l'arbalète ou le couteau militaire. Sur le visage extrêmement mobile de Dimitri passaient à la fois la stupeur de l'enfant, la candeur de l'innocent, la fourberie de l'être simple cherchant à échapper au mal par la pensée magique et l'émotion face aux petites choses de la vie devenues nobles par son regard. Le plus beau, c'est que dans l'illusion du spectacle, Dimitri n'avait plus 75 ans mais plutôt l'âge de son masque, éternellement jeune. En sortant du théâtre après les très longs et très affectueux applaudissements, je me souviens avoir marché le long des maisons



Scène colorée
tirée du spectacle
La famiglia Dimitri.
(2009).

de Verscio, les lampadaires éclairaient les magnolias, il y avait de la lumière dans le salon de l'École de théâtre, peut-être y répétait-on une scène. Et j'ai alors compris à quel point cette idée d'école internationale était importante, en plus du théâtre et du talent de Dimitri. Je me suis remémoré la fois où j'étais venu à Verscio tourner un reportage pour la télévision: je déambulais dans les ruelles, croisant des jeunes gens parlant anglais, allemand, italien, d'autres langues; par les grandes fenêtres ouvertes d'un bâtiment filtrait une musique et dans la salle des garçons et des filles esquisaient des pas de danse. Je pensais à la beauté de cette jeunesse, de ces langues mêlées, de ces talents et de ces espoirs réunis ici dans ce charmant village devenu universel. Car

pour bien appréhender Dimitri dans toute sa complexité, il faudrait parler – au-delà des émois visuels, du cœur et de l'âme qu'il a su faire naître – de l'extraordinaire richesse de sa longue aventure artistique, de son théâtre, de son école, de sa reconnaissance internationale, mais aussi de son engagement citoyen, de sa sensibilité d'homme, d'époux, de père. Heureusement, cet ouvrage réunit une quantité d'articles qui en reflètent la trace. Pour ma part, j'ai préféré m'attarder sur les émois du cœur et de l'esprit que Dimitri a su éveiller en moi il y a cinquante ans, et récemment encore. Mais je ne peux cependant pas oublier nos rencontres dans le cadre de mon activité professionnelle. À deux reprises, Dimitri fut invité dans mon émission de télé *Controluce*



Recevant le prix
Grock en 1973.

Numéro acrobatique
tiré de son premier
spectacle en solo
(Ascona, 1959).



et j'ai aussi eu l'occasion d'animer avec lui une soirée au Teatro del Gatto à Ascona. Dans ces moments-là, c'était l'homme qui parlait, pas son masque, et ce n'était pas rien d'essayer d'arracher des mots à cette figure que nous étions plus habitués à observer dans son éloquent mutisme. Il y avait chez Dimitri comme une timidité à la limite de la retenue quand il se dévoilait par la parole. Je me souviens aussi de la sincérité de ses convictions, lors d'interviews ou d'entretiens préparatoires, qui sont autant de souvenirs précieux que je chéris. Celui-ci, par exemple: Dimitri me dit un jour avoir pris conscience que, passés les 70 ans, il ne pourrait plus exécuter sans risque de saut périlleux sur scène. Il décida donc d'y renoncer pour toujours. Et d'ajouter:

«Quand j'ai pris cette décision, j'ai éclaté en sanglots. Je ne pleurais pas vraiment de devoir renoncer à quelque chose que j'aimais faire, j'étais surtout conscient que cette chose-là, je ne la ferais plus jamais, que cette acrobatie et tant d'autres choses étaient inexorablement terminées pour moi et qu'un jour pas si éloigné que cela, moi aussi je cesserais de vivre.»

Je l'interrogeai alors sur sa peur de la mort. En m'offrant son plus large sourire, avec juste une pointe de mélancolie, voici ce qu'il me répondit:

«Oui, j'ai un peu peur, je ne sais pas, ce n'est pas très clair pour moi mais je suis convaincu que là-bas, il y a quelque chose. Et je sais aussi que quand je me présenterai devant le Père éternel, j'essaierai de le faire sourire.»

C'était une ultime pirouette, un dernier clin d'œil pour dédramatiser, et j'ai aussitôt pensé à ce petit homme tenace que j'avais vu quarante ans plus tôt traquer sans jamais renoncer le mystère ineffable d'un petit rond de lumière. Aujourd'hui, je suis convaincu que Dimitri a fini par l'attraper, cette lumière.

***Michele Fazioli**

Journaliste et animateur de télévision



Le clown en tant que thérapeute

Raffaele Morelli*



À gauche:
Alexander Zschokke,
Pierrot, sculpture en bronze,
Parco del Clown, Verscio.

Sur cette page:
Dimitri et Dimitri (1993).

Qui sait si Dimitri, lorsqu'il a décidé de faire rire petits et grands, a jamais eu l'intuition qu'une «profession» comme la sienne aurait le pouvoir d'influer de façon positive sur le psychisme de ses spectateurs? Qui sait s'il n'a pas imaginé un jour que la figure bariolée du clown était capable de soigner les blessures, d'alléger les peines, voire de guérir les maux de l'âme? Je demande toujours à mes patients de fermer les yeux et de penser à une scène de leur enfance qui les fait rire et les met en joie. A chacun, il faut moins de 5 à 10 secondes pour en trouver une. Quelques instants suffisent en effet au cerveau pour réactiver l'image de la joie comme s'il feuilletait un album fait de milliards de souvenirs. Si je choisis l'enfance, ce n'est pas pour aller à la quête du passé, qui est une énergie morte selon les Taoïstes, mais pour convoquer l'éternel enfant qui est en chacun de nous.

Chez les Grecs, c'est un dieu enfant – Hermès – qui incarnait l'énergie créative de l'univers, sans laquelle nous serions une barque ballottée au milieu de l'océan. Un dieu qui est avant tout spontané, qui joue, qui rit, qui ment, comme tous les enfants du monde, qui se déguise et qui est tout à la fois maître de la médecine, de la magie et de la guérison. D'ailleurs, saint Augustin ne disait-il pas: «Ce dont l'âme vraiment se nourrit, c'est ce dont elle se réjouit»? Hermès est le clown de tous les clowns, qui vit en nous depuis la nuit des temps. C'est l'un des fondements de l'âme ancestrale si chère à Jung. Saviez-vous qu'un enfant de 5 ans rit plus de 500 fois par jour? Contre 10 à 15 fois pour un

adulte de 35-40 ans, dont les rires ne sont, qui plus est, jamais spontanés et naturels, mais plutôt de circonstance. Pourquoi Hermès a-t-il déserté notre vie intérieure? Comment se fait-il que nous ne riions plus? Notre vie est dominée par la pensée, nous vivons dans une hypertrophie de la raison comme le monde n'en avait jamais connu par le passé, au détriment de l'imagination, de la fantaisie, du mythe, du rite, de la fable. La plus terrible des convictions consiste à dire qu'en raisonnant sur les affects et sur les émotions, nous finirons par mieux nous connaître, par mieux nous comprendre. Alors que Gaston Bachelard¹, ce grand spécialiste de la vie intérieure, nous a enseigné que les affects et les pensées sont aux antipodes de notre vie psychique et... qu'ils devraient y rester. Ne jamais raisonner sur les sentiments, ne jamais chercher à les comprendre parce que chaque explication les traduit en pensées et, ce faisant, les trahit! Quand tu aimes, ne pense pas, contente-toi de percevoir ce qui se passe en toi: chaque élucubration éloigne les dieux de l'amour. Et rire? Chaque éclat de rire inverse notre conception du temps et de l'espace, brise les schémas du Moi, fait perdre la tête, éloigne le pire ennemi de l'âme, à savoir le contrôle de soi.

D'après les neurosciences, lorsque le cerveau sourit, il produit plus d'endorphines, qui sont un puissant anti-douleur. Dans le même temps, il y a augmentation des lymphocytes T (les fameuses cellules protectrices de notre système immunitaire) et baisse de la production de cortisol, ce qui réduit les effets somatiques du stress. La magie du clown, elle, met en cause notre essence, ce que nous sommes: elle nous dit que nous sommes des êtres terrestres, entraînés dans une métamorphose sans fin, que tout n'est qu'illusion, que rien n'est permanent, que toute certitude est forcément passagère. Le clown est un mime qui donne à voir une autre image du corps; il tombe, se relève, se moque des conformismes et des comédies que nous jouons à nous-mêmes et aux autres; il dissimule en lui cette ironie fine dont seuls sont capables ceux qui savent jouer. Le clown est un masque qui désintègre les faux-semblants derrière lesquels nous nous cachons chaque jour.



La talentueuse Gardi Hutter, grande amie de Dimitri.

¹ Philosophe français des sciences, né à Barsur-Aube en 1884 et mort à Paris en 1962.

Il nous dit qu'il suffit d'évoquer son apparence pour sortir des schémas, des tiroirs, du formatage, parce que le rire nous entraîne loin du réel, dans un monde où le rêve et la fable règnent en maîtres.

Beaucoup pensent que le rire ne sert qu'à nous distraire des problèmes qui nous obsèdent. En réalité, c'est un moyen pour nous de nous connecter à une «image primordiale», autrement dit un archétype capable de produire des effets thérapeutiques simplement en entrant dans notre conscience. Nous ne croyons plus qu'imaginer, jouer et échapper au temps sont autant de possibilités de transformation de notre être. Depuis de nombreuses années, mon travail de thérapeute m'a enseigné que le motif principal de la névrose est le regard enchaîné sur le Moi: le clown, lui, nous montre que toutes les convictions peuvent être bouleversées par un éclat de rire. Maurizio Costanzo, qui est un ami proche, conseille toujours de regarder un film de Totò, l'un des comiques italiens les plus célèbres, lorsque nous sommes tristes ou que nos problèmes nous semblent insurmontables. L'univers du clown révèle toutes les contradictions de l'être: dans le même élan, on donne une gifle et un baiser, on tombe et on rit, on est intelligent et très stupide. Ce paradoxe est l'élément déterminant parce qu'il révèle que nous sommes double, et qu'en plus de l'être monolithique que nous connaissons, il existe quelque chose qui nous échappe: c'est en ce sens que le clown incarne à la fois les instincts mais aussi une profonde sagesse que seul l'homme – l'animal le plus élevé de la création – peut exprimer. Par ailleurs, le clown porte presque toujours une larme dessinée sur son visage. L'explication en est évidente: pleurer et rire participent de la même fonction. La tradition hassidique nous rappelle que, tandis que les larmes coulent, un éclat de rire nous attend de l'autre côté de nous-même. Les enfants peuvent pleurer de désespoir et l'instant d'après, jouer et rire. Mais pas nous, qui faisons durer les blessures de l'âme pendant des mois, voire des années. De quoi devrions-nous rire, comme le rappelle Martin Buber², nous qui venons du néant? De quoi devrions-nous pleurer si



le motif de nos larmes est toujours lié à des faits personnels, au Moi qui s'est déjà modifié pendant qu'il vivait la douleur et qui pourtant continue de penser à ce qu'il croit être son malheur?

Ces incertitudes devront nous accompagner tout au long de notre existence, parce qu'aucune blessure n'est éternelle, de même qu'aucune certitude ne peut persister à long terme. Mais Hermès est aussi le dieu de la renaissance, qui conseille à Ulysse de ne pas renoncer à son destin dans l'unique but de gagner l'éternelle jeunesse. Ainsi, chaque fois que nous rions, imprégnés de l'image ancestrale du clown, le dieu nous sourit et, sans que nous nous en rendions compte, nous guérit et nous guide vers un épanouissement authentique et plus profond. Lorsque tu vas mal, lorsque l'angoisse et la dépression t'assaillent, cherche ton clown intérieur, change la scène du réel et imagine ton cirque personnel avec tes fleurs favorites, tes animaux préférés et ton ami inconnu qui veille sur toi et sur ton destin.

***Raffaele Morelli**

Psychiatre et psychothérapeute,
vice-président de la Société Italienne de
Médecine Psychosomatique, fondateur
et président de l'Istituto Riza di Medicina
Psicosomatica, directeur responsable
des revues Riza Psicosomatica,
Dimagrire et MenteCorpo.

Pièce tirée de la
collection de Dimitri
consacrée aux
clowns.

² Historien du judaïsme et philosophe autrichien né à Vienne en 1878 et mort à Jérusalem en 1965.



Dimiter

La figure du clown dans l'art et chez Dimitri

Nicoletta Ossanna Cavadini*



À gauche:
Dimitri, *Il gran teatro del mondo*,
technique mixte, 2000.

Sur cette page:
Au travail dans son atelier
(Cadanza, 2010).

*Bobèche, adieu! bonsoir, Paillasse!
 arrière, Gille!
 Place, bouffons vieilliss, au parfait plaisantin,
 Place! très grave, très discret et très hautain
 Voici venir le maître à tous, le clown agile.
 Plus souple qu'Arlequin et plus brave
 qu'Achille,
 C'est bien lui, dans sa blanche armure
 de satin;
 Vides et clairs ainsi que des miroirs sans tain,
 Ses yeux ne vivent pas dans son masque
 d'argile. [...]*

Paul Verlaine, *Le Clown*, in *Jadis et naguère*, Paris, 1884.

Verlaine a consacré un sonnet entier à un personnage de clown dans son recueil *Jadis et naguère*, publié en 1884 chez Léon Vanier à Paris. Le poète maudit influença de nombreux jeunes peintres impressionnistes de son temps et beaucoup de musiciens expérimentaux de la trempe de Claude Debussy. Ainsi l'art commença-t-il à s'intéresser à un sujet nouveau, capable de susciter des émotions dans un large public. Et si, lors du XVIII^{ème} siècle réformateur, Tiepolo et Goya avaient déjà immortalisé des figures de bouffons et de saltimbanques, c'est pendant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle que ces derniers feront leur apparition dans l'imagerie populaire et sur les affiches.

Henri de Toulouse-Lautrec, l'artiste montmartrois qui mena une vie anticonformiste et dissolue, mit en scène une réalité méconnue avec ses portraits d'intellectuels et d'artistes de la bohème parisienne, auxquels il ajouta les danseuses de cabarets comme le Moulin de la Galette, le Café du Rat-Mort ou le Moulin Rouge. Ses dessins représentant Suzanne Valadon dans sa loge pendant des moments de pause, du temps où elle était écuyère de cirque, sont devenus célèbres.

Pierre-Auguste Renoir, lorsqu'il était tout jeune, a peint un portrait de clown au cirque. Cette toile de grandes dimensions devait servir d'enseigne au café du Cirque d'Hiver (à l'époque Cirque Napoléon) mais pour finir, elle resta dans l'atelier de l'artiste. Ce qui frappe dans ce tableau, c'est la posture du clown, immortalisé dans un moment d'extrême concentration, presque

de «suspense», avant le début de son numéro. Il vient de finir de jouer du violon et regarde droit devant lui, le public semble attendre quelque chose mais on a du mal à savoir ce qui va se passer. Ce clown adopte une posture de héros, et plus de bouffon ou d'amuseur. On dirait plutôt un toréador ou un valeureux guerrier représenté dans un instant mélancolique et méditatif. Ce tableau, qui date de 1868, introduit le clown dans sa dimension sociale, dans sa fonction psychologique d'introspection, lui qui est à la fois extraverti, joueur et capable de provoquer l'hilarité, tout en donnant à voir des états d'âme intérieurs profonds.

Avec sa *Parade de cirque*, Georges Seurat fit évoluer cette représentation. Ce moment où tous les clowns entrent en piste est véritablement hiératique et le peintre a composé une image qui semble figée dans le temps, en réduisant au minimum le rapport forme-contenu, dans lequel la forme exprime la force émotionnelle du contenu. Avec l'entrée dans le XX^{ème} siècle, le clown et l'acrobate de cirque devinrent un vrai *leit-motiv* en peinture. Pierre-Auguste Renoir peignit un portrait de son fils Claude en costume de clown (1909). Marc Chagall, en 1943, réalisa un *Jongleur*, image allégorique où le langage du surréalisme et celui du réalisme onirique sont convoqués pour exprimer la complexité des sentiments humains;



Pierre-Auguste Renoir, *Le clown*, huile sur toile, 1868, 193,5 x 130 cm. Musée Kröller-Müller, Otterlo.

son jongleur, en effet, a une tête d'oiseau sur un corps anthropomorphe et porte une veste décorée d'un violoniste qui symbolise l'art au sens large.

Parmi les peintres du XX^{ème} siècle, Pablo Picasso fut certainement fasciné par les artistes de cirque, et en particulier par les clowns, mais avec diverses nuances dans l'analyse psychologique. Au début, ce sont les acrobates et les équilibristes du cirque madrilène Medrano qui incarnent la solitude et la difficulté du rapport à autrui. Sa grande toile intitulée *La famille de saltimbanques* (1905) montre toute la mélancolie des gens de cirque, qui sont ici dépeints non pas en pleine démonstration de leur talent mais dans un moment de pause, sans doute au bord d'une route. À Paris, Picasso se rapprocha de la *commedia dell'arte* et, après les expériences de sa période rose, son *Arlequin* (1917) est le véritable interprète des émotions intérieures. Le cirque revint au centre des préoccupations de Picasso lorsqu'avec *Parade*, il fit sa première expérience théâtrale aux côtés de Jean Cocteau, Erik Satie et Léonide Massine. À partir de 1920, les personnages de Pierrot et d'Arlequin sont de retour, avec deux versions grand format d'une même œuvre, *Trois musiciens* (1921), où Picasso s'est représenté en Arlequin. Puis l'univers du cirque revint en force dans sa dernière période, cette fois-ci sous forme d'eau-forte et de lithographie. Dans les années 1960, l'artiste alla plus loin, n'hésitant pas à se faire photographier en habits de clown par ses amis photographes David Douglas Duncan, André Villers et Edward Quinn, qui immortalisèrent sa figure triste et héroïque.

Les adeptes d'art cinétique, avec leurs œuvres animées d'un mouvement apparent ou réel induisant chez le spectateur des phénomènes d'activation visuelle et psychologique, se sont eux aussi essayés à représenter des acrobates, des trapézistes et des danseuses du ventre. Le sculpteur américain Alexander Calder, au début de sa carrière, créa un *Circus* (1926-1931) composé de figurines humaines et animales, réalisées en fil de fer, ficelle, caoutchouc, chiffons et autres matériaux de récupération, pour un résultat très émouvant. Jean Tinguely



suivit lui aussi la même voie, avec ses automates en mouvement. Le thème du «cirque de la vie» est présent dans plusieurs de ses créations et fut décliné en sérigraphie par sa compagne, l'artiste Niki de Saint-Phalle, sous le titre *Circus Knie* (1974), dont les couleurs éclatantes et l'esprit joueur mettent le cœur en allégresse.

En matière d'introspection psychologique, le tableau du célèbre Edward Hopper intitulé *Soir bleu* (1914) atteint des profondeurs extrêmes. Peint après un troisième voyage du peintre dans la capitale française, il représente un café parisien dans lequel les personnages sont assis à de petites tables, chacun dans sa bulle. La lumière éclaire de façon particulière un clown encore costumé et maquillé, dans un instant de repos après une représentation. Ce personnage est véritablement la figure centrale sur laquelle s'arrête le regard. Ce clown peint dans toute sa tristesse et sa solitude, Edward Hopper l'a défini comme son auto-portrait symbolique, qui concentre toute l'inquiétude du XX^{ème} siècle.

Bien que très différente dans la forme, l'œuvre de Fernando Botero est elle aussi en partie consacrée au cirque. Dans plus d'une quarantaine de tableaux, l'artiste a représenté, d'un trait souple et reconnaissable entre mille, le clown et le jongleur comme les âmes intemporelles du divertissement. Dans *Gente del Circo* (2007) notamment, composition à plusieurs personnages qui sont tous peints dans la lumière, sans



ombres, Botero pétrifie en quelque sorte la sensation du plaisir et de la détente que procure ce divertissement.

Quant à Dario Fo, il nous a livré une interprétation intellectualisée de la figure du bouffon et du clown. Artiste de formation, il s'est servi du théâtre pour exprimer une critique de son époque. En réinterprétant les histoires populaires racontées par les bouffons, il a lui aussi utilisé les arts visuels comme moyen d'expression car, à son avis, ils appartiennent au même univers et obéissent aux mêmes lois. Ses dessins et croquis, ainsi que ses lithographies aquarellées à la main, ne manquent jamais de clowns ni de bouffons – parfois même sous les traits d'Arlequin – dans des poses comiques destinées à déclencher le rire, parce que le rire aide à réfléchir.

Chez Dimitri aussi, savoir faire rire revêtait une importance fondamentale. D'ailleurs, ne disait-il pas souvent: «Sans le rire, on pourrait survivre, mais on ne vivrait pas bien.» L'art du clown a pour but de susciter l'hilarité, donc de procurer de la joie. Et c'est un art très particulier car il consiste à extérioriser les conflits intérieurs de l'être humain. Le clown reconnaît et exalte la folie de l'Homme, le fossé qui sépare la raison des émotions, et il en joue. A travers ses aquarelles et les sujets qu'il représente, Dimitri revendique l'importance du clown en tant que discipline théâtrale essentielle et autonome. Ses maîtres et les personnages de son panthéon personnel y sont tous représentés de façon joyeuse, comme une sorte d'hommage: de Grock à Marceau, de Chaplin à Marchetti. Ses aquarelles donnent à voir de façon évidente ce subtil réseau

d'influences et de complicités spirituelles, dans lequel émerge dans toute sa force la philosophie de Steiner, en particulier au niveau de l'expressivité poétique des sujets et des couleurs; c'est la nature joyeuse et l'esprit libre du clown qui sont au centre de ses œuvres. D'un trait sûr et plein de vivacité, Dimitri transmet au spectateur la fraîcheur et l'innocence du clown, et sa simplicité d'âme. Que l'on pense à *Caleidoscopio* (vers 1990, comme les œuvres suivantes), une aquarelle qui rassemble tout l'univers du bouffon fragmenté en formes et couleurs, ou encore à *Arcobaleno*, où le clown Dimitri avance dans une explosion de couleurs et de

Edward Hopper,
Soir Bleu, huile
sur toile, 1914,
91,4 x 182,9 cm.
Whitney Museum,
New York.

À droite:
Dario Fo, *Arlecchino*,
lithographie
aquarellée à la main,
2003, 70 x 50 cm,
épreuve d'auteur.
m.a.x. museo,
Chiasso.



Dimitri, *Clowns*,
eau-forte, 1992,
20,5 x 15 cm,
Edizioni Raredisc.

symboles joyeux: la fleur, le cœur, le soleil, la lune, les étoiles et le monde.

L'art pictural exerce une telle fascination sur Dimitri que dans les années 1990, il ira se former à la technique de l'eau-forte dans l'atelier de Manlio Monti à Locarno. S'il n'a pas beaucoup commenté son travail d'artiste visuel, cette citation est éclairante: «Je ne suis pas un peintre, je suis un clown qui peint. Je m'amuse à donner libre cours à mon imagination et à représenter sur papier les idées que je ne pourrais jamais concrétiser sur scène. Peindre me permet de dépasser les limites de la réalité: sur le papier, je peins des clowns volants et des créatures fantastiques; je donne forme à des constellations, à des êtres diaboliques ou angéliques. Lorsque je peins, je m'enfuis vers un monde imaginaire où il n'y a plus ni scène de théâtre ni piste de cirque.» Dimitri nous livre là un véritable manifeste artistique, grâce auquel il nous transmet *Il gran teatro del mondo*, le grand théâtre du monde, titre d'une aquarelle qui résume de façon admirable toute une philosophie de vie.

***Nicoletta Ossanna Cavadini**

Directrice du m.a.x museo et du Spazio
Officina, centre culturel de Chiasso.



Références bibliographiques

- Divers auteurs, *Dimitri Clown - L'oro dei clown*, interview menée par Pietro Bellasi et Danielle Londei, éditions Danilo Montanari, Ravenna, 1996.
- Dimitri, *Dimitri Album*, avec des interventions de Max Frisch, Eros Bellinelli et François Billetdoux, Berne, Benteli Verlag, 1973; nouvelle édition mise à jour, Benteli Verlag, Berne, 1979.
- Dimitri, *Clown Dimitri - Ich*, Benteli Verlag, Berne, 1970.
- Dimitri, *Il clown è morto. Evviva il clown*, conception et mise en scène de Dimitri, Lugano, 1978.
- Dimitri, *Humor. Gespräche über die Komik, das Lachen und den Narren*, sous la dir. de Corina Lanfranchi, Verlag am Goetheanum, Dornach, 1995.
- Hanspeter Gschwend (sous la dir. de), Dimitri, *Le clown en moi, autobiographie*, éditions d'en bas, Lausanne, 2004.
- Patrick Ferla (sous la dir. de), *Dimitri, clown*, éditions Favre, Lausanne, 1979.
- Hanspeter Gschwend, *Dimitri. Il mondo del clown - un'opera d'arte globale*, éditions Salvioni, Bellinzona, 2011.



Le cirque mystique de Dimitri

Raffaele De Ritis*



À gauche:
Avec l'éléphante Sandri dans leur
numéro légendaire au Cirque Knie (1970).

Sur cette page:
Sur la piste du Cirque Knie (1970).

Trois clowns testant un numéro pour un prochain programme du Cirque Knie.

À gauche Rodolfo Cavallini, au milieu Andreff et à droite Roberto Cavallini (Rapperswil, vers 1941).

À droite: Grock, l'un des plus célèbres clowns suisses, jouant de son petit violon (portrait non daté).

Je me souviens d'un soir au Cirque Knie. Comme je n'applaudissais pas, ma mère m'a dit que ce n'était pas gentil pour les artistes. Je me suis rendu compte que j'avais oublié d'applaudir tant j'étais resté suspendu à leurs gestes.¹

En nombre d'années, l'activité circassienne de Dimitri a sûrement représenté la partie la plus courte de son parcours: des saisons presque occasionnelles, en tout cinq ans à peine. En apparence, donc, rien qu'une série d'incursions, mais qui ont cependant contribué à renouveler le genre en profondeur. Pourtant, le cirque a été un élément fondamental de sa formation, et a fait partie intégrante de la mystique qui a été la sienne tout au long de sa vie et de sa carrière.



Comme souvent, la première rencontre avec un clown pendant son enfance a été une révélation pour Dimitri. Celui qui l'a alors marqué était un personnage de second ordre, à dire vrai le moins important du Cirque Knie en 1943, Andreff, qui avait le rôle d'un second auguste². Dans un programme où s'exprimaient déjà le Trio Cavallini au comique flamboyant et une star internationale de la trempe de Polo Rivel³, Andreff n'était que le partenaire occasionnel de ce dernier. Mais Dimitri semble avoir été frappé par sa sobriété, due peut-être à l'économie dans les gestes, au maquillage habilement dosé, le tout associé à une certaine intensité dans l'accompagnement de son effet comique:

«Je ne me rappelle plus ses chutes, ni ses plaisanteries, ni même ses acrobaties. Mais je me souviens parfaitement de ce que j'ai ressenti en voyant qu'un

être humain, par ses gestes, ses mots, sa virtuosité et sa musique, faisait rire d'autres êtres humains. [...] Andreff n'était pas un clown comme les autres. [...] Il savait comme personne se composer un visage à la fois idiot et innocent.»⁴

Pour sa deuxième rencontre décisive, avec Grock cette fois, Dimitri s'était déjà initié aux rudiments du théâtre et de la musique. Le plus grand clown de tous les temps avait, peu avant de quitter la carrière, associé son nom à un cirque. Dimitri a eu la chance de voir Grock dans ce qui était alors une véritable provocation: son numéro occupait toute la seconde partie du spectacle, soit cinquante minutes, à une époque où le récitation de clown seul en scène était un concept encore impensable⁵. On ne peut qu'imaginer à quel point l'alliance fluide de la virtuosité musicale et du sens du comique chez cet artiste légendaire a pu influencer sur le jeune débutant d'Ascona.

«Pour moi, Grock est le meilleur clown dans l'absolu. Et s'il se produisait aujourd'hui, il serait toujours le meilleur. J'étais fasciné par lui avant même de le voir. Mon parrain m'avait offert une biographie de Grock, qui fut pour moi un élixir de longue vie.»⁶

Quand Dimitri arrive à Paris en 1954 en tant que potier, il entre aussi en contact avec les arts de la scène, à une période où



la figure du clown commence à s'imposer dans le monde du théâtre; non seulement dans les textes (à l'exemple de Beckett) mais surtout dans la pratique gestuelle, grâce aux nouveaux modèles proposés par les mimes Étienne Decroux et Marcel Marceau, qui venaient à peine d'ouvrir leurs écoles. Dimitri fréquentera les deux. Mais c'est avec Marceau, dont la formation était plus néoclassique, qu'il fera ses premiers pas dans le métier. Il n'y a pas de hasard, le jeune artiste suisse s'est trouvé au bon endroit au bon moment. À cette époque, dans la capitale française, le cirque Medrano était le temple des clowns; installé à Montmartre, il a accompagné les évolutions de cet art de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à sa maturité. Et c'est là que Dimitri débute en 1959 aux côtés de Maïss (Louis Maïss, 1894-1976), une des dernières vieilles gloires du clown blanc. Même si Maïss était un faire-valoir, par conséquent sans grand pouvoir comique, un clown blanc de renom pouvait alors être un leader et recruter; à l'occasion, des figures comiques à qui transmettre le répertoire. Maïss remarque Dimitri aux côtés de Marceau et l'engage en qualité de second auguste afin de former un trio avec le clown Pastis (Fernand Videcoq, 1921-1992).

C'est donc au sein du trio Maïss que Dimitri fait son entrée sur cette piste qui l'avait impressionnée pendant son enfance et qui le fascinait. La piste est un espace scénique très différent du théâtre. Ayant fait ses armes dans les pantomimes de Marceau, Dimitri avait travaillé le jeu face public, avec coulisses, quatrième mur et salle obscure. Or, au cirque, le public est partout, en pleine lumière. La préparation méticuleuse du clown de cirque (des jours et des jours de répétition avec Maïss) se doublait d'un certain degré d'improvisation à base de *commedia dell'arte*, selon l'humeur et la composition du public. Mais Dimitri avait déjà intériorisé cette dimension depuis son plus jeune âge. Avec Maïss, il découvre aussi la vie itinérante d'un petit cirque ambulant, bien différente des fastes urbains de Medrano, au sein de la troupe Zanfretta-Averino (Europ'Circus), modeste mais au bénéfice d'une longue tradition, qui pourrait fournir la trame d'un roman populaire.



Par la suite, le cirque semble disparaître de la vie de Dimitri. Comme pour tous les grands clowns de théâtre, c'est un peu un passage obligé, une source à laquelle on s'abreuve avant de s'en détourner, peut-être par méfiance envers les limites créatives entrevues dans un genre artistique à la fois fort et fascinant mais toujours un peu égal à lui-même. «Maïss m'a transmis les principes traditionnels de l'art du clown de cirque», se souvient Dimitri. «Mais à dire vrai, je ne me les suis pas appropriés, j'ai préféré développer des formes plus personnelles.»⁷ Dans les années 1960, c'est ailleurs que naissait l'inspiration et ce, même si tous les pionniers - Dario Fo, Jérôme Savary, Jango Edwards, Bustric, Leo Bassi - se sont nourri du cirque. Si tous ou presque redécouvraient l'art du clown en l'amenant sur une voie transgressive et rebelle, Dimitri, lui, en soulignait la délicatesse et la poésie. C'est indubitablement à lui que l'on doit, dans les arts de la scène modernes, la définition transversale du «mime-clown», née dans les années 1970 et dont certaines des déclinaisons historiques les plus influentes émaneront de son école.

En 1970, autre événement déterminant: le Cirque Knie invite Dimitri à se produire pour une tournée entière. Fredy Knie senior (1920-2003) a été l'un des directeurs de cirque les plus visionnaires du monde, lui qui a toujours expérimenté des métissages osés sans jamais dénaturer les fondamentaux du cirque classique (rythmes, espaces,

Le célèbre mime français Marcel Marceau (1967).

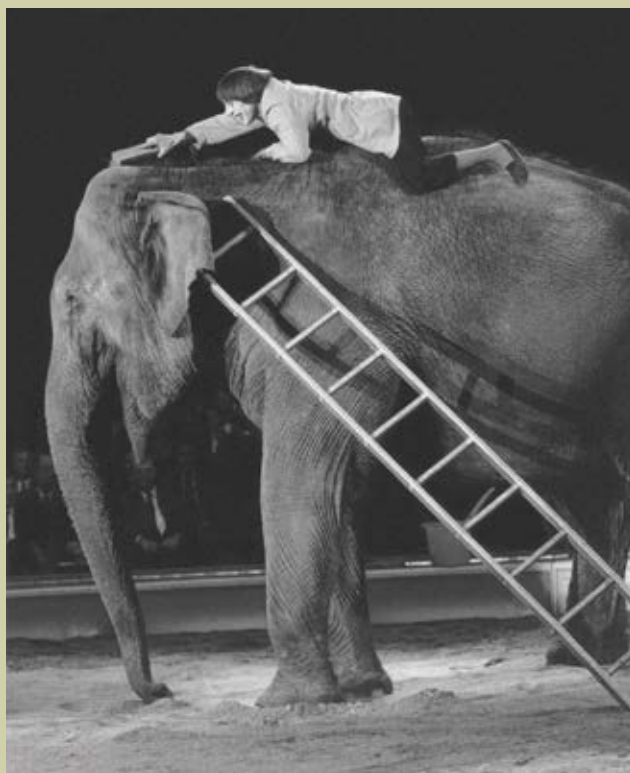
Dimitri sur une affiche réalisée par le grand illustrateur Herbert Leupin pour le Cirque Knie (1979).

À droite:
Au Cirque Knie, avec ses enfants Nina, Masha, David et Ivan (1973).

Ci-dessous:
Avec l'éléphante Sandri dans un numéro comique pour le Cirque Knie (1970).



techniques). Sous les chapiteaux, jusque-là, les seuls à se rapprocher de l'esthétique de Dimitri étaient peut-être les clowns soviétiques: maquillage minimaliste, grande préparation acrobatique et, pour les meilleurs, travail poussé sur le personnage. Mais ce modèle souffrait des limites posées par un certain formalisme et il n'avait pas sa place dans le monde occidental. L'autre exemple, même s'il ne s'agit que d'une exception, était donné par Charlie Rivel (1896-1983): ce clown espagnol traditionnel, que Dimitri



comparait à Picasso, avait atteint en fin de carrière une approche épurée grâce à des gestes comiques rares mais efficaces. En acceptant la proposition de Knie, non sans tiraillement intérieur, Dimitri choisit donc de renouer avec la piste. Mais il sait très bien que passer des planches, avec leur rassurante obscurité, à la piste de terre battue et de sciure, baignée de lumière, n'est pas chose aisée. Il s'efforce donc de faire partie intégrante du spectacle plutôt que de se présenter en simple invité, et va jusqu'à créer un numéro avec l'éléphante Sandry. La situation qu'il imagine est celle d'un valet chargé de la toilette du pachyderme: une séquence onirique, féérique, digne d'un dessin animé, mais pourtant bien réelle⁸. Il ajoute un second numéro de son répertoire, celui de la chaise-longue, qui évoque cette fois le comique élégant d'un autre «mystique» du rire, Buster Keaton (1895-1966). Dimitri est le premier artiste au monde à offrir au cirque la figure moderne du clown soliste développée au théâtre, en écho à Grock,



et ce à une période où certains clowns nés du cirque, comme les Colombaioni ou Leo Bassi, fuyaient la piste pour les planches. Après le passage de Dimitri, le Cirque Knie continuera à s'ouvrir à d'autres formes comiques avec des invités non conventionnels, dont le principal fut Emil. Le clown d'Ascona retournera à deux reprises sur la piste du Knie, réussissant à chaque fois à se fondre dans le «format cirque». D'abord en 1973 pour accompagner les délicieux débuts de ses enfants Nina, Ivan, David et Masha, autant de «petits Dimitri» portant le même costume, à l'instar des Rivel dans les années 1940, et pour présenter le numéro de la vache suisse. Et enfin en 1979, pour sa troisième apparition.

Dimitri joue de la guitare alors qu'à l'arrière-plan, les techniciens sont occupés à monter le chapiteau du Cirque Knie (années 1970).

Dimitri vécut aussi une expérience exceptionnelle aux États-Unis. Dans une culture dominée par le gigantisme, le modèle plus intimiste du Big Apple Circus avait réussi à s'imposer⁹. Bien qu'intégré dans le contexte de *high culture* promue par le Lincoln Center of Arts de New York, le Big Apple était un projet de cirque artistique populaire qui avait beaucoup de points communs avec la pureté du Knie. Dimitri s'y produit pendant l'hiver 1985-86 (son fils David faisait partie de la troupe depuis 1982). Comme toujours, il respecte les codes de la piste en s'intégrant à son tissu artistique, désinvolte et léger dans la poussière des cavaliers et sous les filets des trapézistes. Dans un environnement habitué à des clowns tonitruants et violents, Dimitri «ouvre son numéro avec la délicatesse de l'ocarina, pour passer ensuite à la clarinette, à la guitare et à l'accordéon, avant de finir par un solo à quatre saxophones»¹⁰. Pour le public, qui ne connaît que l'immense délire à trois pistes de Barnum au Madison Square Garden, découvrir Dimitri sous ce chapiteau intime est un bain de poésie. Mais ce clown délicat est peut-être déjà un peu trop éloigné de son travail au Cirque Knie pour dominer la piste comme il le devrait, à tel point que le *New York Times* écrit: «Son numéro musical semble transparent sur une piste de cirque, même dans un cirque aussi petit que celui-ci»¹¹. Reste qu'avec son goût de la virtuosité musicale et de la délicatesse gestuelle, Dimitri réactualise une tradition perdue; les clowns des années 1980 avaient oublié que leur art est unique parce que fait de mille métiers. Aujourd'hui, l'héritage circassien de Dimitri se traduit dans l'école dont il a eu l'intuition (l'une des premières consacrées au cirque dans le monde occidental), dans le nombre de ses élèves établis dans le monde entier, mais surtout dans la vision spirituelle et inédite du clown «œuvre d'art complète» qui, s'évadant du terreau fertile de la piste, peut essaimer dans mille directions imprévisibles, celles de la poésie et du rire.

***Raffaele De Ritis**

Metteur en scène de théâtre et historien



Notes

¹ Patrick Ferla (sous la dir. de), *Dimitri, clown*, éditions Favre, Lausanne, 1979.

² Jean Andreff (1919-1976), enfant d'artistes de cirque, était arrivé en Suisse au Cirque Knie en 1941 après avoir travaillé sous les grands chapiteaux d'Europe. Sur la piste du Knie, il travaillait en duo ou en trio avec certains des grands clowns engagés année après année.

³ Polo Andreu-Lasserre, dit «Rivel», était le frère du célèbre Charlie Rivel, dont il avait repris le maquillage. Dans le spectacle auquel assista le petit Dimitri, Polo et Andreff étaient flanqués du clown blanc Louis Comotti Jr.

⁴ Hanspeter Gschwend (sous la dir. de), *Dimitri, Le clown en moi, autobiographie*, éditions d'en bas, Lausanne, 2004.

⁵ Charles Adrien Wettach (1880-1959), connu sous le nom de Grock. Dimitri le vit sans doute à Berne en 1953, sous le chapiteau dirigé par le clown en personne, pendant quelques années, associé à l'impresario Kurt Collien.

⁶ Hanspeter Gschwend, *Dimitri. Il mondo del clown. Un'opera d'arte globale*, éditions Salvioni, Bellinzona, 2010.

⁷ *Ibid.*

⁸ Il existe un court-métrage de Walt Disney (*The Big Wash*, 1948) dans lequel le personnage de Pippo, valet dans un cirque, tente de laver un éléphant, avec des gags très proches de ceux inventés par Dimitri. Un point de départ possible?

⁹ Fondé en 1977 par deux artistes de rue, Michael Christensen et Paul Binder, le Big Apple Circus avait suivi l'exemple plus intimiste des cirques européens dans une démarche de redécouverte de la pureté classique du genre. Ses deux fondateurs revendiquaient le Cirque Knie comme étant l'une de leurs principales sources d'inspiration.

¹⁰ Leslie Bennetts, "The Feel of a One Ring Circus", in *The New York Times*, 22 novembre 1985.

¹¹ Mel Gussow, "Stage: The Big Apple Circus", in *The New York Times*, 3 décembre 1985.



Dintu

L'importance de l'apprentissage, la valeur de l'enseignement

Florian Reichert*



À gauche:
Dimitri, *Hommage à Grock*,
technique mixte, 2005.

Sur cette page:
Dimitri dans la cour du théâtre
de Verscio lors de la présentation
du Parc du clown (2010).

Les maîtres

L'art, sous toutes ses formes, est un acte de communication, mais on ne peut véritablement l'appréhender que par la connaissance de l'artiste et de son univers.

D'où naît le désir de s'exprimer par des moyens artistiques? D'où viennent le besoin, l'urgence de se lancer dans ce monde de l'art où rien n'est sûr, où le succès n'est jamais acquis? Quel est le meilleur environnement pour faire naître un artiste et influencer son parcours?

Dimitri a choisi une profession pour laquelle n'existait pas de formation institutionnalisée. Dès son plus jeune âge, il avait compris qu'il aimait faire rire et a décidé d'en faire son métier. Mais il n'existait ni diplôme, ni bachelor, ni master, aucun catalogue de compétences, il n'y avait même pas d'audition ni d'examen d'entrée, encore moins de mémoire de fin d'étude. En réalité, Dimitri a réussi un nombre infini d'examens. Après tout, chaque spectacle est un examen, à passer devant un public qui, aujourd'hui encore, demeure l'expert incorruptible dont la décision est souveraine: ou il s'émeut, ou il s'ennuie. Pour faire rire les gens, il faut les connaître. Et savoir ce qui les fait rire.

Les gens, Dimitri les observait; il les étudiait, puis reliait ces observations à son désir d'enfant, qui était de faire rire. On peut en conclure que «les gens» ont compté au nombre de ses principaux maîtres. Ces mêmes gens qui, au sein du public, cet implacable jury, riaient de ses singeries mais aussi un peu d'eux-mêmes, chaque spectateur étant convaincu que lui se moquait de son voisin.

Evidemment, les maîtres de Dimitri étaient des artistes très réputés comme Étienne Decroux, Marcel Marceau, le clown Maïss et les artistes/enseignants des cours d'acrobatie, de jonglerie, de danse ou d'improvisation qu'il a fréquentés. Pourtant, il me semble que la spécificité de son art ne tenait pas uniquement à ces personnes-là. Des acteurs et des artistes de cirque extraordinaires comme Grock ou Charlie Chaplin, des créateurs géniaux comme le sculpteur Alexander Calder ont été essentiels dans son parcours. Enfin, l'atmosphère particulière de sa ville natale, l'Ascona d'autrefois, a aussi beaucoup joué.

S'y côtoyaient des gens du terroir qui travaillaient la terre ou pêchaient dans le lac et des artistes venus du monde entier, soit parce qu'ils estimaient qu'Ascona était la place to be soit parce que la situation politique pendant la Seconde Guerre mondiale ne leur avait pas laissé d'autre choix.



Dans *Dimitri, clown*, publié sous la direction de Patrick Ferla, Dimitri raconte à quel point il avait été impressionné par l'arrivée de Charlotte Bara, une danseuse cherchant à se libérer des règles sévères de la danse classique, en quête d'un nouveau style qui, à l'époque, diffusait un parfum de révolte et de scandale mais qui est aujourd'hui connu dans le monde entier et considéré comme la base de nombreuses formes d'expression liées à la danse. Son père avait construit un théâtre rien que pour elle, afin qu'elle puisse se consacrer à son art. Quelques années plus tard, Dimitri allait l'imiter en ouvrant son premier théâtre, où il était libre de se produire sans avoir rien à demander à personne, où il n'avait pas besoin de se vendre pour faire entrer le clown dans l'univers

À droite:
Les élèves de
l'Accademia
Teatro Dimitri, en
deuxième année de
Bachelor, pendant
les répétitions du
spectacle de variétés
Toc toc, mis en
scène par Andreas
Manz et Bernard
Stöckli (2009).

Ci-dessous:
Le siège de la Scuola
Teatro Dimitri à
Verscio.

théâtral. Aujourd'hui, on dirait «conquérir de nouveaux marchés avec un produit de qualité». Je ne pense pas que Dimitri réfléchissait en ces termes, mais il en avait l'intuition. Et cette intuition, qu'il a eu le courage de suivre, fut l'un des facteurs de sa réussite, autrement dit un autre de ses maîtres.

Madame Sandry fut pour Dimitri une professeure aussi spéciale que précieuse. Cette éléphante avec laquelle il a créé un numéro pour le Cirque Knie lui a enseigné la ténacité, la fiabilité, la tranquillité et la minutie. Dimitri en parlait souvent.

Et puis il y eut ses parents, créateurs passionnés, dont le quotidien était imprégné d'inspiration et d'inventivité. La principale leçon qu'ils inculquèrent à leur fils fut de concilier son besoin profond de créer des œuvres d'art et la nécessité de gagner sa vie. Sans jamais renoncer.

La Scuola Teatro Dimitri (aujourd'hui Accademia Teatro Dimitri)

Avant de changer de point de vue pour évoquer les élèves, j'aimerais décrire brièvement l'école d'alors, aujourd'hui académie, en commençant par poser cette question: comment se fait-il que Dimitri, ayant choisi pour lui-même un mode d'éducation libre, qui s'est élaboré chemin faisant en fonction de ses besoins et de ses idées, en voyageant de par le monde comme l'apprenti qu'il n'a au fond jamais cessé d'être, comment se fait-il donc qu'il ait opté pour un lieu où les diverses disciplines étaient enseignées en parallèle, où il n'était nul besoin de voyager de Paris à Berlin en passant par Prague mais où il suffisait de monter ou de descendre d'un étage?



En fait, la réponse est simple: il souhaitait regrouper différentes compétences au même endroit et inviter des enseignants du monde entier, sur des périodes plus ou moins longues, afin de concrétiser son rêve, à savoir réaliser des productions théâtrales avec les étudiants. Pour Dimitri, qui avait une vision claire de sa mission (faire rire les gens), la «formation itinérante» avait été idéale. Aujourd'hui encore, il arrive qu'un candidat s'entende dire lors de l'examen d'admission à l'école: «Tu as raison de te lancer dans le monde du spectacle, tu as du talent mais à notre avis, tu n'es pas fait pour passer trois ans ici avec nous.» Ces mêmes professeurs auraient donc peut-être déconseillé à Dimitri de s'inscrire dans sa propre école. Pourtant, lui était convaincu dès les débuts qu'il est essentiel d'exercer et d'entraîner le corps de l'artiste en mettant l'accent sur la concentration et sur la cohérence du parcours. D'où les diverses disciplines enseignées:

- le théâtre de l'expression physique, qui inclut la pantomime, la fabrication de masques et leur utilisation, le jonglage et les fondements de l'art dramaturgique;
- l'improvisation en tant que point de départ de la création de personnages, d'histoires et de pièces de théâtre;
- la danse qui, en plus de mettre le corps «en musique», permet de prendre conscience de la relation corps-espace et corps-musique;
- l'acrobatie qui, au-delà d'apprendre à exécuter des exercices spécifiques, fait travailler la concentration et permet d'approprier l'injonction: «soit tu y vas, soit tu n'y vas pas, il n'y a rien entre les deux»;

- le rythme en tant non seulement que structure musicale mais aussi que moyen d'expression physique;
- l'éducation de la voix comme partie intégrante de notre corps.

Cette forme d'apprentissage permet à l'étudiant d'identifier clairement ce qui lui convient le mieux. Dimitri avait beau être soliste dans son art, le théâtre n'en demeure pas moins un art social, qui naît de l'interaction avec les autres. Il est donc naturel que la pédagogie de l'école se fonde sur l'idée d'échange. L'étudiant, en assistant à des cours variés, peut se découvrir un talent dans une discipline qu'il n'aurait peut-être jamais choisie.



D'emblée, Dimitri savait qu'il ne ferait pas partie du corps enseignant, d'abord parce qu'il était toujours en tournée mais aussi parce qu'il avait conscience de ne pas pouvoir être un enseignant «traditionnel». Néanmoins, il participait à toutes les réunions, imprimant sa méthode et son style. C'est Gunda, et plus tard la direction, qui s'occupait des aspects financiers, logistiques et même réglementaires.

Les élèves

Du temps de Dimitri, on parlait de rapport maître/élève. Dans la pensée pédagogique actuelle, on opte plutôt pour la relation enseignant/apprenant. Même si l'école de Verscio met l'accent sur le renforcement de l'expression corporelle et gestuelle sous

toutes ses formes, elle accorde beaucoup d'espace, par exemple, à la réflexion sur le pouvoir qu'exerce le langage sur nos modes de penser.

La tête pense, ce qui permet (peut-être) d'anticiper certains résultats. Le corps, non. Le corps a besoin de l'expérience. Par-là, j'entends préciser ce qu'a été et ce qu'est toujours pour moi l'intérêt et la raison d'être de cette académie. Chaque étudiant en sort avec ce que l'on appelle dans le monde du marketing un «profil personnel». Il y a ceux qui travaillent comme clowns dans un cirque ou un théâtre; ceux qui achètent une vieille camionnette et qui, pendant les trois années qui suivent leur diplôme, passent leur temps à la restaurer pour la transformer en scène mobile; ceux qui, au bout de leurs premières années de tournée, décident de s'arrêter pour fonder un théâtre; sans oublier ceux qui, assis immobiles sur une chaise, racontent des histoires, ni ceux qui, toujours en mouvement, créent des chorégraphies pour chariots élévateurs.

Certains s'échappent pour faire du théâtre de rue, d'autres rejoignent des centres pour livrer des performances avec ou sans effets spéciaux numériques, ou un théâtre pour un spectacle masqué, de la danse, du théâtre burlesque, parfois en endossant les costumes de la *commedia dell'arte* traditionnelle, parfois en faisant du stand-up¹ etc., etc. Les genres ne sont jamais parfaitement délimités, entre les différents modes d'expression existe toujours une interaction qui s'enrichit de la diversité des caractères ainsi réunis.

¹ Forme de spectacle comique où le comédien joue debout, devant un public avec lequel il interagit directement.

Etudiants de la Scuola Teatro Dimitri pendant un exercice de jonglage (Verscio, 2004).

À droite: Dimitri lors de l'ouverture du Parc du clown, devant une sculpture créée par lui et réalisée avec Pablo Casari (2010).



Moment de convivialité au restaurant du Teatro Dimitri, à Verscio (2010).



Un élément sert pourtant de ciment entre les différentes disciplines: c'est la musique. Le concept de théâtre de l'expression corporelle implique forcément une forte sensibilité musicale, qui joue un rôle toujours plus important dans les spectacles des étudiants.

Les élèves savent bien que personne ne les attend à la sortie de l'école. C'est à eux de trouver leur place, de peaufiner sans relâche leurs compétences afin de sortir du lot et de trouver du travail. Ces 45 dernières années, la présence d'étudiants à Verscio a eu une influence positive sur le financement des petits théâtres de la région, en ville comme en zone rurale. La disponibilité d'artistes de qualité, et bien formés, a aussi influé sur le financement de théâtres privés ou d'associations culturelles, ce qui a contribué à créer une offre d'une richesse unique en Europe.

En ce qui me concerne, j'ai étudié à l'école pendant trois ans. Ensuite, j'ai été membre de la Compagnia Teatro Dimitri pendant quatre ans. Le temps d'une soirée, j'ai même revêtu la tenue de serveur dans le restaurant du théâtre. Puis, j'ai été directeur artistique de cette institution pendant un an, enseignant dans divers champs de l'improvisation pendant sept ans, et enfin directeur de l'académie pendant dix ans. Après toutes ces expériences, j'ose dire que les productions des artistes issus de l'école ont en commun de porter un regard particulier sur l'être humain: il a toujours sa

chance même si, une fois celle-ci passée, il semble ne pas en avoir d'autre. Cela fait partie de l'héritage né de la vision de son fondateur Dimitri, de sa femme Gunda et du co-fondateur Richard Weber. Croire en l'être humain et en son potentiel ou mieux, croire au pouvoir du clin d'œil.

***Florian Reichert**

*Responsable du département Théâtre
à l'Académie des beaux-arts de Berne;
ancien directeur de l'Accademia
Teatro Dimitri de Verscio.*



Mon père, ce clown aux mille nuances

Interview de Masha Dimitri *



La famille Dimitri à Times Square
(New York) pour ses débuts au New Victory
Theater sur Broadway (2009).

Sur cette page:
En partant du haut à gauche:
Ivan, David, Nina et Masha (1973).

Depuis toute petite, tu baignes dans une ambiance imprégnée d'art, à tel point que tu as commencé à te produire très jeune avec tes frères et sœurs. Quels souvenirs as-tu de cette période?



J'avais quatre ans quand notre père a commencé à nous entraîner, et six quand j'ai décroché mon premier engagement: nous nous produisions tous les dimanches sur la piste du Cirque Knie. Je présentais une version du célèbre numéro de la chaise-longue de papa. Je me souviens qu'au bord de la piste, il y avait un téléphone dont je me servais pour demander des conseils sur la manière de monter cette chaise. Mes frères et ma sœur avaient chacun un numéro différent. Nina, qui avait quatre ans, entraînait en piste en traînant derrière elle une chaise et un étui à violon, d'où elle finissait par sortir une banane, qu'elle mangeait. Trois ans plus tard, nous avions un numéro tous ensemble et nous nous produisions deux fois par jour. Nina avait alors sept ans et quand elle se plaignait de ne pas avoir envie de jouer, mon père lui disait qu'elle allait devoir en parler à Fredy Knie senior en personne. Bien évidemment, elle préférait faire le spectacle plutôt que discuter avec lui!

Qu'est-ce que cela a signifié, pour toi, d'avoir un père clown? Est-ce que tes camarades d'école te parlaient de lui? Étaient-ils curieux?

Pas particulièrement. À l'école, je n'avais pas beaucoup d'amis. Comme nous habitions la vallée, c'était compliqué d'aller jouer chez les autres. Nous fréquentions surtout les enfants des amis de nos parents, qui connaissaient bien notre vie et ses rythmes. Certains comptent encore parmi mes meilleurs amis.

Mais en classe, je faisais souvent rire mes camarades parce que je n'étais pas exactement dans le moule. Je savais que nous étions étiquetés comme «les enfants du clown» et j'ai eu du mal à savoir qui j'étais, à trouver ma propre identité, je me suis toujours sentie un peu différente. Honnêtement, rien n'a vraiment changé depuis, nous sommes toujours «les enfants de Dimitri». D'autant que Nina et moi lui ressemblons physiquement beaucoup. Mais au fil des années, chacun a réussi à trouver sa voie, à sa manière.

En Suisse, mais surtout au Tessin, les gens me reconnaissent dans la rue et me saluent. Aujourd'hui, je l'accepte volontiers parce que je sens qu'à travers ce salut, ils se souviennent de mon père, et ça me fait très plaisir. Penser à quelqu'un, c'est aussi le maintenir en vie.

Est-ce que tu t'es sentie naturellement poussée vers le cirque et le théâtre ou aurais-tu préféré te consacrer à autre chose?

À vrai dire, comme j'ai commencé toute petite à travailler dans le cirque, j'ai toujours été convaincue de ne pas avoir le choix. J'adorais le cirque, même si j'ai eu une période où j'aurais beaucoup aimé devenir



Dimitri et ses cinq enfants répétant un numéro pour le Cirque Knie, dans le parc Johann Heinrich Pestalozzi à Zurich (1970).

À droite: Moment d'intimité avec ses enfants (Bâle, 1968).

Avec sa fille Masha pendant le spectacle *DimitriGenerations* (Verscio, 2015).

À droite: Gunda et Dimitri en plein tri de leur abondant courrier quotidien (1985).

agricultrice et travailler la terre. Mais au bout du compte, j'ai fait ce qu'il me semblait naturel de faire et dans le monde du théâtre, j'ai réussi à créer mon propre univers.

Que penses-tu avoir hérité de lui, sur le plan artistique?

Je pense avoir hérité, en partie, de sa veine comique, de sa musicalité, de son imagination. Après l'école du cirque de Budapest, j'ai fréquenté l'école fondée par mes parents, l'actuelle Accademia Dimitri, basée sur les principes de mon père. Je les ai étudiés avec intérêt, ils m'ont aidée à mieux comprendre sa vision et, plus tard, à travailler avec lui en bonne harmonie.



J'ai été son assistante pendant de nombreuses années, notre collaboration était idéale parce que je le connaissais bien, je savais ce qu'il voulait, comment il voyait certaines scènes, et j'ai pu exprimer librement ma créativité. Ce sont des années que je n'oublierai pas, en particulier les mises en scènes avec le cirque Monti. C'est là que je me suis rendu compte de tout ce qu'il m'avait appris, alors qu'il n'a jamais été mon professeur.

Quel genre de metteur en scène était-il?

Il écrivait une courte trame, un canevas comme on dit dans le jargon, entrant peu dans les détails, et les acteurs de la compagnie improvisaient sur cette histoire toute simple. Dimitri détestait intellectualiser, il voulait toujours voir les choses, sans quoi

il n'arrivait pas à bien comprendre l'intention. Il n'aimait pas qu'on lui demande des précisions sur le plan technique ou dramaturgique, il lui arrivait même de répondre de façon un peu brusque, suggérant au malheureux de se débrouiller tout seul. Une fois qu'ils avaient assimilé la méthode de travail de papa, les acteurs avaient envie de poursuivre leur chemin et de s'affranchir de la compagnie. Ce qu'il avait du mal à comprendre, d'autant qu'ils travaillaient sur de très beaux spectacles qui ont fait entrer le théâtre dans une nouvelle ère.

Quelles sont les valeurs qu'il t'a transmises?

A coup sûr le sens de l'humour, l'optimisme et la capacité de tourner la page pour aller de l'avant. Ce dernier point, c'est un processus en devenir chez moi. Je me suis rendu compte que papa, vers la fin de sa vie, n'avait pas tout à fait réussi à le mettre en pratique: pour lui, ce n'était pas facile de vieillir.

Avec ma mère, ils étaient toujours très catégoriques. Pour eux, les demi-mesures n'existaient pas, ce qui me poussait à prendre le contre-pied (c'est encore un de leurs enseignements, peut-être inversé mais c'en est un). Quand je vois un spectacle qui présente des faiblesses, j'essaie d'en comprendre les causes. Si les acteurs ne jouent pas très bien mais qu'ils sont animés par la passion, ça me va, parce qu'ils mettent du cœur à ce qu'ils font.

Quelle était la différence la plus évidente entre ton père et ta mère?

Même si maman était celle qui arrivait à concrétiser les rêves de papa, la première réponse à ses demandes était souvent «Non!». Mais ensuite, elle se vouait corps et âme à la réalisation de ses idées et de ses projets.



Dimitri avant
d'entrer en scène
(2007).

C'était un couple idéal, qui fonctionnait en parfaite harmonie. Et bien qu'elle n'ait jamais étudié ni l'économie ni le management, elle avait une intuition incroyable quant à la manière de gérer le théâtre, l'école, les tournées de papa et celles de la compagnie. Elle s'est aussi fait connaître en soutenant la scène théâtrale suisse, en allant découvrir des productions novatrices; elle a voyagé dans le monde entier pour dénicher des spectacles susceptibles d'entrer dans la programmation de son théâtre. C'était elle la directrice qui devait et voulait équilibrer les comptes et s'assurer que tout fonctionnait à la perfection. Maman était aussi très seule, mais elle avait trouvé le moyen de s'exprimer artistiquement et de combler les absences de papa en concevant de très beaux décors, réalisés avec de grands voiles colorés qu'elle cousait avec une infinie patience, mais aussi en créant des bijoux et des sculptures magnifiques. Quand papa est mort, elle a tout arrêté, car c'était lui, sa muse.

Parlons à présent de l'artiste Dimitri. Il s'absentait souvent en raison de ses tournées dans le monde entier. Est-ce que ces absences ont pesé sur ses enfants?

J'ai souvent souffert de son absence, même si je savais qu'il était en tournée. Quand j'ai eu sept ans, maman a commencé à se consacrer tout d'abord au théâtre, puis à l'école. Elle était tellement prise qu'elle devait nous confier à une nounou. Chacun d'entre nous a souffert de ce manque, à sa manière. Moi, j'étais une enfant assez solitaire, je lisais, je grimpais aux arbres, je faisais beaucoup de sport, je dansais, je n'ai donc pas trop ressenti ce vide.



Avant d'entrer en scène, avait-il un petit rituel magique? Est-ce qu'il aimait être entouré ou préférait-il être seul pour se concentrer?

Il tâchait d'arriver au théâtre le plus tard possible, il n'aimait pas être prêt trop tôt. Une fois qu'il avait préparé la scène, qu'il s'était échauffé et maquillé, il voulait que ça démarre. Il avait une mallette de maquillage en bois, avec une petite lampe, un petit miroir et quelques grigris: un caillou, un petit éléphant, des objets offerts par des amis ou des collègues. Moi-même, je lui avais donné une pierre avec une coccinelle par-dessus. Un jour, alors qu'il sortait tous ses bibelots pour les disposer devant sa mallette, la coccinelle s'est détachée; cet événement en apparence insignifiant l'a beaucoup touché, il s'est dit aussitôt qu'il m'était arrivé quelque chose (il l'a tout de suite réparée, il adorait réparer, ajuster, remettre les choses en état). Eh bien précisément ce jour-là, j'ai eu un grave accident de voiture. Il était au Japon et moi, aux États-Unis.

Est-ce qu'il aimait discuter avec son public après le spectacle?

Jusqu'à un certain point. Il était heureux de savoir que des collègues étaient venus le voir, mais gare à eux s'ils n'allaient pas le saluer à la fin. Il aimait aller dîner avec eux, mais aussi avec des gens qu'il ne connaissait pas: il adorait écouter les histoires de vie des autres. Il avait une curiosité immense.

Quel rapport avait-il avec les enfants?

Excellent, et les enfants l'adoraient, mais il n'aimait pas faire des spectacles pour enfants. Ce qui l'intéressait plutôt, c'était de libérer l'enfant qui sommeille chez l'adulte.

Quelle idée se faisait-il de l'avenir du théâtre?

Il avait peur que le monde ne se dessèche avec la disparition des clowns. Mais il était convaincu que le spectacle vivant ne mourrait jamais, que le spectacle sans moyens technologiques continuerait d'exister: c'était une certitude.

Pour lui, le théâtre, c'était de la poésie. Selon Henry Miller, le clown est «un poète en action» et mon père se reconnaissait tout à fait dans cette définition. Il s'est toujours battu pour la simplicité et disait que même un enfant doit pouvoir comprendre ce qui se passe sur scène.

En voyage au Congo pour l'Organisation mondiale contre la torture (2010).

Ci-dessous:
En Bosnie, en tant qu'ambassadeur de l'UNICEF (1996).



Ton père s'est aussi distingué par son esprit de solidarité envers son prochain. Parle-nous de son indéfectible engagement social...

Le spectacle de l'injustice, de la pauvreté, de la misère sociale le faisait beaucoup souffrir. S'il pensait pouvoir faire quelque chose pour améliorer une situation ou soutenir une cause, il le faisait volontiers, en offrant un spectacle ou en réalisant un dessin. Au Tessin, il a fait des visites dans les prisons, des spectacles devant des détenus (l'un des premiers du genre avec le Cirque Knie en 1970); il a aussi collaboré avec la Fondation Théodora de Jan Poulie, qui offre des moments de joie aux enfants hospitalisés.

En 1996, il est allé à Sarajevo en tant qu'ambassadeur de l'UNICEF et a joué au théâtre de la ville détruite par la guerre. Il ne l'a fait qu'une fois: s'il admirait les clowns qui allaient se produire dans les lieux frappés par la guerre, il ne se sentait pas très à l'aise dans ces situations.



Il préférait s'engager autrement, pour des causes qu'il jugeait importantes. Par exemple, il s'est rendu au Congo pour l'Organisation mondiale contre la torture, une ONG protégeant les défenseurs des droits humains. Avec d'autres personnalités suisses, il devait documenter la situation de femmes et d'hommes victimes de violences et de mauvais traitements.

Si tu pouvais communiquer avec ton père aujourd'hui, que lui dirais-tu?

Papa, tu avais déjà compris beaucoup de choses et depuis, tu dois en comprendre bien d'autres. Je crois que maintenant, tu serais tolérant d'une manière différente et que tu réussirais à mieux comprendre quand vient le moment de lâcher prise...

***Masha Dimitri**

Actrice, chorégraphe, metteuse en scène, artiste de cirque

Par Alessandra Dolci, en collaboration avec Andrea Romano.

Les amis de Dimitri



Textes de
Floriana Frassetto, Rolf Knie, Roberto Maggini,
Luigi Pedrazzini, Giò Rezzonico, Richard Weihe



Un grand clown

Floriana Frassetto*

Bernie Schurch et Andres Bossard (les futurs Mummenschanz¹, avec moi) ont connu Dimitri dans les années 1970. Il les avait invités au festival international de pantomime de Prague en 1971, après les avoir vus sur scène. Lorsque je fis leur connaissance, ils m'ont tout de suite parlé de lui comme d'un «grand clown». Mais je n'étais pas particulièrement enthousiaste, je n'ai jamais cru aux «grands clowns»: avant de découvrir le Knie, je n'étais pas fan de cirque. Bernie et Andres continuèrent pourtant à évoquer Dimitri, s'extasiant devant son talent mais surtout sa créativité.

Née aux Etats-Unis, j'ai grandi à Rome et vécu en Espagne quelques années. À l'époque où je gravitais dans l'entourage des Mummenschanz, sans faire encore partie de la compagnie, et que j'habitais Zurich, Dimitri nous a invités à l'un de ses spectacles. C'est Gunda que j'ai rencontrée en premier, et je l'ai tout de suite aimée. J'avoue avoir été très émue, et très touchée quand j'ai pu voir Dimitri dans ses magnifiques numéros construits sur des instruments de musique et des objets originaux auxquels il prêtait sa légendaire poésie gestuelle. Jamais je n'avais vu de clown de ce niveau, aussi universel dans son mode d'expression. J'ai tout de suite compris que c'était une personne à part, un artiste généreux qui voyait grand. Après ce premier contact, nous nous sommes un peu perdus de vue car nous commençons nous-mêmes à voyager avec nos spectacles. C'est en rentrant d'Avignon que nous nous sommes rebaptisés Mummenschanz, un nom en rapport avec le Bauhaus², plus précisément avec l'exposition Oskar Schlemmer que nous avions vue à Paris. Cet artiste allemand tentait des expériences de mime et l'une d'elle portait précisément ce nom.

Le jour où Bernie, devenu entretemps mon compagnon, et moi nous sommes installés dans le Tessin, à Corcapolo, un petit hameau des Centovalli, je me suis immédiatement sentie chez moi. Du fait de la langue, bien sûr, mais aussi de la présence de l'«empire dimitrien», qui enchantait tout le monde.

C'était en 1973. Dès lors, mes rencontres avec Dimitri se sont intensifiées. Je l'invitais souvent à dîner ou à souper avec Gunda et leurs enfants, avec interdiction absolue d'utiliser ail et oignons, que Dimitri n'aimait pas du tout.

Puis, nous avons cessé de nous voir pendant quelques mois parce que j'étais en tournée aux États-Unis avec les Mummenschanz, qui remportaient un succès aussi foudroyant qu'inattendu. De retour en Suisse, nous avons présenté à Dimitri un agent qui, convaincu sur-le-champ par son talent, lui a programmé une tournée en Amérique, où le sens de l'humour était différent et où le clown était considéré comme une figure théâtrale à part entière. Pour Dimitri, ce ne fut pas toujours facile étant donné que ses histoires étaient très suisses, mais il a néanmoins connu le succès car il a su les adapter à la sensibilité américaine.

Page LV:
La force expressive
de Dimitri (2010).

Pendant le
spectacle *Teatro*,
au Teatro Dimitri
(Verscio, 1982).

¹ Compagnie fondée en 1972 qui a réalisé des spectacles de théâtre visuel et de mouvement dans le monde entier, à base de masques et de costumes pensés et réalisés par les comédiens eux-mêmes.

² Le Bauhaus est une école, devenue mouvement d'art et de design, active en Allemagne entre 1919 et 1933. Son initiateur fut Walter Gropius, un Allemand architecte, designer, urbaniste et membre de plusieurs académies d'art.

Dans ses numéros, comme dans les nôtres, le corps joue toujours un rôle-clé, mais de façon complètement différente. Chez les Mummenschanz, le corps était au service de la forme (où est la tête? la queue? combien sont-ils?) et nous l'utilisions de façon très minimaliste. Dimitri, au contraire, était plus direct, son corps se voyait et le public pouvait tout de suite s'identifier à lui.

C'était un artiste universel et les acrobaties ont toujours eu une place primordiale dans ses spectacles. Toutefois, avec l'âge et suite à quelques incidents graves, il a abandonné la virtuosité pour se concentrer sur la pureté des messages qu'il voulait transmettre. Un geste de la main lui suffisait pour créer de la magie. Ses acrobaties, à un certain point, sont devenues comme intérieures, et tout aussi profondes. Grâce à un geste simple, il arrivait à exprimer une émotion, il créait une dramaturgie, il racontait une histoire.

«La force de Dimitri, c'était son sourire, si amical, si unique.»

Malgré nos différences, nous avons toujours nourri une estime réciproque et sincère, et nous étions heureux de ne pas être en concurrence. Pour les Mummenschanz, Dimitri a toujours été un modèle, il nous a donné le courage de viser le cœur créatif du public.

En 1995, pour ses 60 ans, Dimitri nous a invités à l'un de ses spectacles à l'Opéra de Zurich. Je n'ai pas remarqué de différence entre le Dimitri jeune et cette figure plus mature. Sa poésie était toujours aussi légère; il était toujours aussi surprenant et disponible, il me touchait toujours à l'âme. Peut-être était-il un peu plus lent, ce qui n'est certes pas un défaut mais sa générosité, son ouverture, son savoir, son comique poétique étaient intacts, et toujours universels. Il est possible de communiquer par le rire, qui est souvent contagieux. Et la force de Dimitri, c'était précisément son sourire, si amical, si unique. Malgré le temps qui s'écoulait et nos engagements qui nous empêchaient de nous voir autant que nous l'aurions souhaité, j'ai continué de ressentir un lien particulier avec lui et avec la gaieté qu'il dégageait.

En 2016, dans le magnifique théâtre de Coire, j'ai assisté à l'une de ses dernières représentations en famille. À la fin du spectacle, lorsque le public eut quitté la salle, je suis montée sur scène pour le saluer. J'ai frappé à sa loge et il m'a ouvert en peignoir. Je l'ai alors remercié pour toutes ces émotions extraordinaires qu'il m'avait offertes: je m'étais beaucoup amusée et pendant quelques heures, j'étais redevenue une gamine. Il m'avait transportée ailleurs, dans une autre dimension. N'est-ce pas là le véritable but du théâtre?

J'en ai profité pour lui expliquer que je préparais un spectacle en solo, sans Bernie, et que j'avais peur. Il est alors sorti de sa loge, m'a prise par le bras et m'a dit: «Regarde, on fait la même taille.» J'ai interprété ses mots comme un encouragement: «Tu es courageuse, tu es aussi grande que moi.» Sur quoi, j'ai fondu en larmes. Il m'avait donné sa force, et mon spectacle a très bien marché.

Même si l'époque que nous sommes en train de vivre est hautement technologique, je suis convaincue que les émotions et les sentiments seront toujours là, grâce au génie et à l'imagination de grands clowns comme Dimitri.

*** Floriana Frassetto**

Cofondatrice des Mummenschanz



Le regard intense
du jeune Dimitri,
convaincu de son
talent artistique
(vers 1965).



Dimitri, heureusement que tu es là!

Rolf Knie*

L'inscription Dimitri peinte sur le vieux chapiteau. Donc, Dimitri a dû y travailler. Pour ce qui me concerne, il a été mon premier contact avec l'univers des clowns. C'était en 1969. Mon père, qui a toujours eu un coup d'avance en matière de programmation, l'avait engagé pour la saison 1970. Et j'avais été choisi pour être son faire-valoir sérieux, en frac. C'est ainsi que j'ai appris, quasiment en intraveineuse, ce que signifie veine comique. J'avais une position privilégiée, car je pouvais toujours observer Dimitri à distance, tranquillement, pour mieux comprendre comment il menait son public. Avec lui, j'ai commencé à prendre conscience de nos erreurs, de nos mauvaises réactions, des aspects sur lesquels nous n'étions pas assez préparés. A coup sûr, cette période d'apprentissage a compté pour beaucoup dans ma carrière de clown et de comique.

Mon père éprouvait une passion secrète pour les clowns. Il était toujours en quête de nouvelles attractions et m'incitait à progresser, à titre personnel. Il m'a beaucoup appris, il était un instructeur attentif et sévère, qui apportait toujours un regard extérieur et des suggestions bien pensées.

«Au passage, Gunda fait la meilleure mousse au chocolat du monde.»

Mais la saison 1970 fut aussi un défi pour Dimitri: intégrer un mime dans un programme de cirque était une nouveauté, une démarche presque avant-gardiste. Aujourd'hui, c'est la mode, mais Dimitri et mon père en furent sans doute les pionniers. A vingt-et-un ans, j'étais plein d'énergie, réceptif, et j'ai finalement beaucoup appris, même sur le plan humain. Je peux le dire sans détour: pour moi, de ce point de vue-là, c'était un grand monsieur. Et le fait d'avoir pu me préparer à ses côtés pendant une année entière, de façon intensive, à devenir clown moi-même est l'une des expériences les plus mémorables que j'aie vécues dans le cirque. À l'époque, je ne savais pas encore que je deviendrais clown, mais Dimitri et mon père ont instillé cette idée en moi, peu à peu, sans que je m'en rende compte.

Dimitri était venu avec toute sa famille, il y avait aussi ses enfants. Tous les matins, je préparais le petit déjeuner avec lui et sa femme Gunda. Au passage, Gunda fait la meilleure mousse au chocolat du monde, encore meilleure – excusez du peu – que celle de la Kronenhalle de Zurich. Ne serait-ce que pour cette raison, je n'étais jamais très loin, moi qui suis fou de douceurs.

* Rolf Knie

Clown, acteur et peintre, descendant de la célèbre dynastie des Knie.

Dimitri et Rolf Knie,
au Cirque Knie
(1970).

Extrait de Rolf Knie, *Halbzeit, Mi-temps: Rolf Knie, 1949-1995*, o. Verlag, Reiden, 1995

En voyage mais toujours en musique

Roberto Maggini*



Dimitri et moi avons été amis pendant quarante-six ans, quarante-six années pendant lesquelles la passion, le voyage et le travail ont sans cesse resserré nos liens. J'ai fait sa rencontre grâce à mon frère qui, à la fin des années 1960, vivait à Zurich où il enseignait la musique classique. C'est lui qui m'avait suggéré d'assister à un spectacle de Dimitri à Ascona. Je devais aussi lui dire que j'étais le frère de «l'Ermanno». Prenant mon courage à deux mains, j'y suis allé. Et entre nous est née aussitôt une sympathie spontanée. Au cours de la conversation, Dimitri m'a appris qu'il allait ouvrir un théâtre à Verscio quelques mois plus tard. Il m'a alors demandé ce que je faisais dans la vie. Comme j'étais électricien, il m'a tout de suite proposé de l'aider à réaliser l'installation électrique du théâtre. Ce que j'ai fait. Dimitri allait souvent manger dans la petite auberge que tenait ma mère, le «Sempione», et il lui arrivait de chanter (il adorait ça) avec les ouvriers du Nord de l'Italie et du Tessin qui travaillaient dans la petite entreprise forestière de mon père. C'est là que nous avons appris beaucoup de chants populaires. Sa femme Gunda, une personne attentive et visionnaire, a fini par nous suggérer de chanter ensemble dans le cadre de ses spectacles. A cette époque, j'étais plutôt rocker et je jouais de la batterie, mais ce n'était pas un obstacle pour Dimitri: il était prêt à m'apprendre la guitare. Au fond, je suis un autodidacte.

Devenus de plus en plus proches, il m'a un jour proposé de le suivre en tournée. Cela a commencé par Israël (un mois et dix jours, tout de suite après la guerre du Kippour, en 1974). Nous étions basés à Tel-Aviv. Un après-midi, alors que nous prenions un café dans une des rues principales de la ville, nous avons entendu une explosion. Pris de peur, nous nous sommes dirigés vers les kibboutz. Les kibboutz étaient à l'époque (et ils le sont toujours) des colonies très organisées; ils avaient même des salles de spectacles, c'est d'ailleurs là que Dimitri était programmé. Pendant une représentation, il y eut soudain une coupure de courant: plus de lumière. Les organisateurs apportèrent très vite des bougies sur scène, ce qui a créé une atmosphère magique. Mais le public au-delà des trois premiers rangs ne voyait pas Dimitri. Il a donc fallu improviser si bien que nous

Avec son ami le chanteur Roberto Maggini, au Teatro Dimitri (Verscio, 2010).

avons chanté pendant vingt minutes, jusqu'à ce que la lumière revienne et que Dimitri reprenne le spectacle. Ce fut très excitant. Ensemble, nous avons fait le tour de l'Europe, et joué notamment en Allemagne, en France et en Italie. Je me souviens qu'un jour, en France, Dimitri se produisait devant cinq cents enfants. Ceux-ci, pour s'amuser, ont commencé à lui jeter des boulettes de papier avec des frondes. C'était un jeu dangereux car ses acrobaties exigeaient beaucoup de concentration. Il fallait aussi que la scène soit impeccable car le moindre obstacle pouvait le faire tomber. À compter de ce jour-là, il s'est juré de ne plus jamais faire de spectacles exclusivement pour les enfants, même s'ils restaient pour lui une source d'inspiration inépuisable.

«La musique n'était pas qu'un accompagnement,
elle avait un rôle à part entière sur scène,
à l'égale des numéros de cirque.»

Lorsqu'il a ouvert son école en 1975, Dimitri m'a proposé de m'y inscrire, ayant constaté ma passion pour les clowns. J'ai donc été le premier étudiant et suivi les trois années de formation, à la suite de quoi nous avons créé la Compagnia Dimitri. Un peu plus tard, pour me mettre à l'épreuve, j'ai fondé le Teatro Paravento à Locarno où j'ai travaillé huit ans, mais Dimitri m'avait fait promettre de continuer à chanter avec lui. La musique comptait beaucoup pour lui; il était d'ailleurs un vrai clown musicien puisqu'il composait. La musique n'était pas qu'un accompagnement, elle avait un rôle à part entière sur scène, à l'égale des numéros de cirque. Dimitri jouait de plusieurs instruments: saxophone, guitare, accordéon, trompette, ocarina. Grâce à la musique, il pouvait interagir avec le public. Comme il aimait discuter avec les gens, certains, notamment l'écrivain Plinio Martini, le rejoignaient pour chanter après le spectacle. Il était extrêmement créatif, c'était un jaillissement permanent d'idées et, pendant nos nombreux voyages, je me suis rendu compte que ses meilleurs spectacles étaient ceux entièrement signés de sa main, parce qu'ils étaient bâtis sur mesure pour lui. La vie de nomade lui plaisait beaucoup, elle lui permettait de faire connaître son art un peu partout et de rencontrer des personnes qui pouvaient, par la suite, satisfaire son insatiable curiosité.

Ce fut le cas de Maria Cassi, Florentine, extraordinaire metteuse en scène et actrice comique, qu'il a rencontrée dans un festival en Floride et avec laquelle il est resté ami toute sa vie. En 2003, elle a fondé, avec le grand chef Fabio Picchi, le Circo-lo Teatro del Sale à Florence, où elle nous a invités à nous produire. Une femme très intelligente, qui a même été adjointe à la culture de la Province de Florence (2004-2006).

En juin 2021, avec Pietro Bianchi au violon et Duilio Galfetti à la mandoline, deux musiciens exceptionnels, j'ai joué au Teatro Sociale de Bellinzona en hommage à Dimitri. Il a été pour moi bien plus qu'un ami car il m'a permis d'exprimer des talents que je n'aurais jamais cru posséder. Par son caractère dynamique et généreux, il a rempli ma vie d'art et de beauté.

***Roberto Maggini**

Chanteur et spécialiste de musique populaire

Mon ami Dimitri

Luigi Pedrazzini*

C'est ma petite-fille de deux ans et demi qui m'a aidé à comprendre la force de Dimitri. Ses parents l'avaient mise dans un parc, mais elle préférait être dehors, bien sûr. Malgré son jeune âge, deux acrobaties et elle sortait. Un petit numéro de cirque! Lorsque je lui ai demandé si elle était capable d'y retourner, elle leva une jambe comme pour relever le défi, me regarda d'un regard rusé et répondit: «Non!».

L'agilité et le regard étaient identiques à ceux de Dimitri. Lui n'était plus un enfant depuis bien longtemps mais il avait su conserver de l'enfance la simplicité, la spontanéité, la transparence et, je crois, la bonté naturelle.

Ses spectacles qui nous faisaient rire mais aussi réfléchir n'étaient pas des constructions complexes et artificielles, plutôt des lectures de la vie telle qu'elle se présente à nos yeux et que nous verrions nous aussi à condition de pouvoir ouvrir les yeux comme lui savait si bien le faire.

Quant à ses prises de position sur des événements de politique et de société, qui l'ont plus d'une fois catalogué à gauche, elles n'étaient pas le fait d'un militant partisan, elles exprimaient ce puissant désir de justice qui ne l'a jamais quitté.

Les résultats de ses visions – son théâtre, son école, son musée du clown mais aussi tous ses spectacles – s'inscrivent dans une démarche culturelle authentique, complète, exigeante et constituent aujourd'hui un héritage précieux pour notre communauté.

«L'homme qui, grâce à sa sensibilité, a su faire réfléchir en faisant rire.»

Je me souviens de Dimitri, personnage éclectique fortement ancré dans son pays natal, qui était d'ailleurs pour lui aussi une source d'inspiration, mais en même temps citoyen du monde, capable de s'exprimer devant des publics très divers.

Aujourd'hui, mes souvenirs personnels ne portent pas que sur le grand clown (je l'ai vu pour la première fois dans les années 1970 au Cirque Knie) ou le musicien interprète de chants populaires, il y a surtout l'homme qui, grâce à sa sensibilité, a su faire réfléchir en faisant rire, nous rendant tous un peu plus profonds ou, si vous préférez, un peu moins superficiels.

Je considère avoir eu beaucoup de chance d'avoir pu le connaître et partager avec lui des moments d'insouciance dans la montagne, dans la vallée de la Maggia, où nous chantions avec son grand ami Roberto Maggini. Mais attention, jamais après seize heures! Dimitri devait en effet rentrer chez lui dans les Centovalli, pour s'entraîner, comme il l'a fait tous les jours de sa vie. Et cette persévérance est elle aussi emblématique de son extraordinaire personnalité (sans doute l'un des enseignements principaux de son école) parce qu'elle nous rappelle que les qualités qui font un artiste authentique doivent être sans relâche cultivées et perfectionnées.

*** Luigi Pedrazzini**

Président de la CORSI (Società cooperativa per la Radiotelevisione svizzera di lingua italiana), vice-président du Conseil d'administration de la SSR, membre de la Fondation Dimitri pendant quelques années.



En pleine
répétition dans
son atelier de
Cadanza (2010).



Un noble cœur

Giò Rezzonico*

J'ai fait la connaissance de Dimitri en 1959. J'avais 10 ans, lui 24. Depuis, il a fait beaucoup de chemin mais le succès ne l'a pas changé. Dimitri est toujours resté le même homme simple et généreux, pour lequel j'ai éprouvé beaucoup d'admiration.

Dans cette contribution, je souhaite rendre hommage à sa bonté et à son altruisme, à travers les témoignages de ses enfants et de certains de ses amis.

J'aimerais commencer par sa fille Masha, qui était particulièrement proche de lui dans les dernières années de sa vie.

«Un petit bout de femme très obstinée – c'est ce qu'écrit Dimitri dans son autobiographie – qui est devenue une grande artiste de la corde molle, mais qui est aussi une chorégraphe et une metteuse en scène talentueuse.»¹

«L'engagement social de papa – raconte Masha – consistait à répondre présent au monde, à se préoccuper non seulement de lui-même et des êtres qui lui étaient chers, mais toujours de son prochain. Il aurait aimé que tout le monde puisse recevoir de la vie ce que lui-même avait eu la chance d'obtenir.»

David, son deuxième enfant, qui lui annonça à 14 ans vouloir s'inscrire à l'école du cirque de Budapest et qui parcourt le monde avec un *one man show* «sensationnel, audacieux, à voir absolument», raconte que son père traitait tout le monde de la même manière, indépendamment du statut social. A son avis, il était même plutôt attiré par les personnes modestes.

«Je me souviens d'une de ses tournées, à Bâle, nous logions dans l'hôtel le plus prestigieux de la ville. Mon père s'est mis à discuter longuement avec le groom, tandis que nous l'attendions à l'intérieur; puis, il nous a raconté toute son histoire.»

Ivan, l'aîné, est le seul à ne pas avoir pris la voie de la scène.

«Il travaille pour la Croix-Rouge – écrit Dimitri avec fierté – il fait partie de ces gens qui font de grandes choses sans recevoir beaucoup d'applaudissements, ou qui passent carrément inaperçus.»

«L'engagement social de papa – explique Ivan – était spontané, pas idéologique. Pour lui, s'intéresser aux autres et aux aspirations des plus démunis coulait de source.»

Enfin, la benjamine, Nina.

«Un jour – raconte Dimitri – nous étions au salon quand nous avons entendu une voix merveilleuse. Je me suis dit que Nina devait écouter un nouveau disque. Je suis donc descendu dans sa chambre pour lui demander qui était cette chanteuse. Eh bien, c'était elle.»

¹ Cette citation de Dimitri, comme les suivantes, est tirée de Dimitri, *Le Clown en moi*, sous la direction de Hanspeter Gschwend, éditions d'en bas, Lausanne, 2004.

Nina évoque la période où les Dimitri ont accueilli pendant plus d'un an, dans leur maison, une famille de réfugiés chiliens sous la dictature de Pinochet.

«Ce fut une expérience importante parce que le chef de famille jouait de la guitare. Comme il avait le mal du pays, il jouait de la musique chilienne: j'ai beaucoup appris avec lui.»

Nina est ensuite devenue ambassadrice de la musique sud-américaine à travers le monde et son récit ouvre un chapitre important de la vie de son père, à savoir son engagement en faveur des droits des immigrés.

«Dimitri [...] faisait beaucoup mais parlait peu.»

D'après Paolo Bernasconi, membre de plusieurs organisations humanitaires internationales et suisses, Dimitri était toujours prêt à soutenir les causes auxquelles il croyait. Il raconte à ce sujet deux épisodes significatifs. Lorsqu'il l'invita à la première édition du festival du film consacré aux droits humains, qui se tient tous les ans en octobre à Lugano, Dimitri monta sur scène, en se repliant sur lui-même: «Vous êtes ici pour parler de choses importantes, je ne me sens pas à la hauteur.» Puis il changea de posture, et se redressa: «Mais il y a une chose que je sais, c'est que je me bats pour le droit de vivre.» Un silence à couper au couteau se fit alors instantanément dans la salle. Le deuxième épisode est lié à la fausse édition de *Il Mattino* (l'organe de presse officiel de la Lega dei Ticinesi) publiée il y a quelques années en protestation contre les injures que ce journal écrivait tous les dimanches. Au moment où une plainte fut déposée, Dimitri fut l'une des cinq personnalités publiques à monter au créneau.

Mario Botta, le célèbre architecte tessinois, se souvient d'un déplacement à Côme avec Dimitri pour soutenir l'action de don Renzo Beretta – assassiné en 1999 – en faveur des immigrés.

À ce propos, David rappelle que son père ne s'est jamais reconnu dans un parti politique et n'a jamais été un militant, malgré sa sensibilité de gauche et malgré le fait qu'il n'avait généralement aucun préjugé. Pour preuve l'amitié qu'il avait nouée avec l'ancien Conseiller fédéral Christoph Blocher.

«Il y avait entre eux une sympathie qui allait bien au-delà de leurs divergences idéologiques. Blocher – ajoute Masha – respectait les idées de mon père et admirait son art. Papa s'entendait bien avec lui, bien qu'il n'ait jamais souhaité de soutien financier, même dans les moments les plus critiques, parce que cela lui aurait semblé en porte-à-faux avec sa conscience.»

A Roberto Maggini de clore ce florilège de témoignages, qui

«est devenu mon éclairagiste, mon assistant, mon machiniste, mon chauffeur et mon garde du corps – écrit Dimitri –, un homme à tout faire mais avant tout, un bon ami.»

«Dimitri – affirme Roberto – était un être social. Il faisait beaucoup mais parlait peu. Ses actes étaient toujours spontanés. Il savait que je voyais les choses comme lui, c'est pourquoi il ne jugeait pas utile de s'expliquer. La musique nous a beaucoup rapprochés, le fait de chanter en chœur unit les humbles comme les puissants.»

***Giò Rezzonico**

Journaliste, directeur de Rezzonico Editore SA



Nina Dimitri,
auteure-interprète
et actrice
(Verscio, 2018).



Restez des enfants!

Richard Weihe*

Le clown est souvent associé aux chutes, aux maladresses, aux choses qui ne fonctionnent pas, en un mot à l'échec. Voilà probablement le point de départ, le concept du tragicomique. Mais ce qui est merveilleux, c'est qu'en réalité, le clown ne rate rien; au contraire, il sort toujours vainqueur parce qu'il parvient à surpasser les problèmes ou qu'il sait leur trouver une issue comique. Il résout tout par l'humour, l'imagination, l'innocence, mais aussi par l'optimisme et la confiance. Il est fort probable que j'arrêteraï de faire le clown si le physique ne suivait plus. Gunda et de nombreux amis n'arrêtent pas de me répéter: «Il te suffit de monter sur scène et de raconter des histoires».

«Les clowns sont immortels, vous ne le saviez pas?»

Très souvent, quand j'improvise à partir d'une histoire, les gens rient. Je pourrais donc très bien m'imaginer un jour monter sur scène, sans maquillage – pour ainsi dire en «civil», pas en costume de clown – et commencer à débiter des absurdités: «Vous saviez, Monsieur Albec, que les mecs du Québec ont des becs hightech». Ce serait quand même un numéro de clown. Hier, j'ai entendu quelque chose d'intéressant. Avec Rajagopal, un Indien de passage à Verscio qui interprète des rôles clownesques dans le théâtre populaire traditionnel du sud de l'Inde, je discutais de la figure du clown lorsqu'il m'a dit: «En Inde, le clown est immortel.» M'est alors venue à l'esprit la réponse que j'aime faire aux journalistes qui demandent: «Alors, Monsieur Dimitri, maintenant que vous avez quatre-vingts ans, dites-nous un peu: qui mourra en premier? Le clown ou Dimitri?» A chaque fois, je leur réponds: «Comment ça? Mais les clowns sont immortels, vous ne le saviez pas?» Et ils se mettent à rire, ah ah ah! Reste que cela ne me semble pas très éloigné de la vérité. C'est la même chose pour Arlequin: celui qui en porte le costume peut bien mourir, le personnage continue de vivre. Arlequin est toujours là, même si beaucoup d'Arlequins sont morts. Beaucoup de clowns sont morts, mais nous réussissons à nous survivre.

* Richard Weihe

*Professeur de théorie et de pratique du théâtre
à l'Accademia Teatro Dimitri/SUPSI, Verscio.*

Texte inspiré d'une conversation avec Dimitri, tiré de Richard Weihe (sous la dir. de), *Über den Clown*, éditions Kulturwissenschaft, Bielefeld, 2016.



Prix et récompenses



1969 Kulturpreis der Stadt Winterthur, CH

1973 Trofeo Grock, CH

1974/75 Maschera d'Argento, IT

1976 Anello Hans Reinhart, éloge prononcé par le poète Plinio Martini, CH

1987 Prix Doron, CH

1991 Red Skelton Award, États-Unis

1995 Entrée dans le "Clown Hall of Fame", États-Unis

1998 Aargauer Kulturpreis der AZ Mediengruppe, CH

2000 Ehren-Prix Walo, CH

2000 Türler Medienpreis, CH

2002 Prince of Venice Award, IT

2003 Prix de la Fondation Oertli, CH

2004 Premio Massimo Fondazione Iside e Cesare Lavezzari, CH

2005 Citoyen d'honneur de Verscio, CH

2009 Prix suisse de la culture, CH

2009 Prix de la Fondation Dr. J.E. Brandenberger, CH

2009 Swiss Society Award, États-Unis

2013 Swiss Lifetime Award, CH

À gauche:
Le prestigieux prix
Hans-Reinhart
(une bague), reçu
par Dimitri en 1976.

En haut:
Portrait avec les
nombreux prix
reçus au cours de
sa longue carrière
(Verscio, 2010).



Fondation Dimitri

Le centre culturel du légendaire clown Dimitri



Le Museo Comico, auquel Dimitri tenait beaucoup, a été inauguré à Verscio pendant l'été 2000. Harald Szeemann en a conçu l'agencement.

À gauche: Avant le spectacle, le bar du restaurant accueille le public (2021).

Ci-dessous: David Dimitri, actuel directeur du Teatro Dimitri et président de la Fondation du même nom.

Fondé en 1971 par le clown Dimitri et sa femme Gunda et premier théâtre pérenne du canton du Tessin, le Teatro Dimitri aujourd'hui dirigé par David Dimitri est mondialement reconnu pour la diversité et la qualité de son offre culturelle, qui est parfaitement en phase avec son temps. À la tradition du théâtre clownesque, burlesque et sans parole se sont peu à peu ajoutés des spectacles de cirque contemporain, de musique vivante et de danse, du théâtre pour les familles et les enfants, des festivals thématiques, le tout porté par des artistes nationaux et internationaux.

Le centre culturel du Teatro Dimitri est aussi doté d'une académie rattachée à la SUPSI (Haute école spécialisée de la Suisse italienne), d'un charmant restaurant et d'un

magnifique musée qui a été mis en scène par Harald Szeemann et donne à voir plus de 600 objets réunis par Dimitri au cours de sa longue carrière et provenant de tous les horizons.

Ouvert avant et après les spectacles, le restaurant du Teatro Dimitri propose de délicieux plats tessinois et végétariens, dans une atmosphère intimiste, faisant du théâtre un lieu de rencontres idéal pour artistes et passionnés d'art. Par ailleurs, il peut accueillir des événements de groupes et d'entreprises.

www.teatrodimitri.ch

<https://www.facebook.com/TeatroDimitri>





Accademia Teatro Dimitri

L'Accademia Teatro Dimitri est une école universitaire professionnelle de théâtre, fondée en 1975 par Dimitri, Gunda Dimitri et Richard Weber, et située à Verscio, à quelques kilomètres de Locarno. Depuis 2006, elle est rattachée à la Haute école spécialisée de la Suisse italienne (SUPSI) et propose des programmes d'étude en physical theatre qui sont uniques dans toute l'Europe. Cette formation – indépendamment du type de parcours entrepris – met l'accent sur l'expressivité corporelle et le mouvement sous toutes ses formes, parallèlement à l'apprentissage de techniques propres au théâtre et au cirque, ainsi qu'à l'étude de la danse, avec pour objectif la conception et la réalisation de projets et de créations scéniques. Cette formation prévoit deux filières distinctes:

- le Bachelor of Arts in Theatre, sur trois ans, réunit l'étude des trois arts de la scène: théâtre, danse et cirque; il permet ainsi à l'apprenti acteur d'appréhender des langages différents. L'objectif est de former un acteur qui soit capable d'évoluer dans différents milieux et d'encourager la recherche d'un style personnel. En parallèle, pour le familiariser avec la réalité du travail, l'Accademia favorise les rencontres avec des professionnels du secteur, et le fruit de ces rencontres se traduit par la réalisation de spectacles et de productions présentés dans des festivals et des théâtres nationaux et internationaux.

- le Master of Arts in Theatre, en général sur un an et demi, encourage les échanges créatifs entre étudiants provenant de divers contextes culturels. Ces échanges se fondent sur une approche de «politique du corps» (politics of the body), le corps constituant le «terrain» sur lequel viennent se greffer les pratiques et les constructions sociales. Dans ce processus d'apprentissage et d'épanouissement, les étudiants sont accompagnés par des enseignants qui les soutiennent dans leurs échanges au sein d'un groupe (peer group), convaincus que la diversité culturelle est essentielle au développement de l'artiste.



En outre, l'Accademia Teatro Dimitri propose aux professionnels des arts de la scène des programmes de formation continue (par exemple des Certificates in Advanced Studies, des cours sur une semaine ou des formations sur mesure) et organise des stages d'été destinés aux enfants et aux adultes. Elle propose en permanence de nombreuses activités théâtrales qui contribuent à en faire une référence sur la scène nationale et internationale. Les méthodes pédagogiques font l'objet d'une réflexion constante de la part du Département de recherche appliquée (interne à l'école), qui œuvre dans le but de favoriser un dialogue fécond entre pratique, théorie, pédagogie et recherche.

<https://www.accademiadimitri.ch>

À gauche:
Au premier plan,
la professeure
de danse Andrea
Herdeg.

À droite:
Le logo de
l'Académie.

Bibliographie

Dimitri, *Clown Dimitri – Ich*, Benteli, Berne, 1970.

Dimitri, *Dimitri Album*, préface de Max Frisch, Benteli, Berne, 1973; nouvelle édition mise à jour en 1979.

Dimitri, *Der Schlaufenclown. 81 Geschichten*, Benteli, Berne, 1980.

Dimitri, *Dimitri malt*, Sauerländer, Aarau, 1990.

Dimitri, *Mein Humofant*, Pro Juventute, Zurich, 1994.

Dimitri, *Humor. Gespräche über die Komik, das Lachen und den Narren*, Verlag am Goetheanum, Dornach 1995.

Dimitri Clown Fantasy, Poncioni, Losone, 2005.

Ferla Patrick (sous la dir. de), *Dimitri – Clown*, éditions Favre, Lausanne, 1979.

Gschwend Hanspeter, *Dimitri. Le clown en moi, autobiographie*, éditions d'en bas, Lausanne, 2004; éd. it. *Dimitri. Il clown in me*, Edizioni Rezzonico, Locarno 2004.

Gschwend Hanspeter, *Dimitri – Die Welt des Clowns, ein Gesamtkunstwerk*, Benteli, Bern 2010; éd. it. *Dimitri, il mondo del clown. Un'opera d'arte globale*, Salvioni, Bellinzona, 2011.

Discographie

LP

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, enregistré au Keller Theater (Thoune), Claves Records, 1972.

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, Claves Records, 1974.

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, enregistré au Teatro Dimitri (Verscio) pour la Croix-Rouge, Claves Records, 1974.

Roberto e Dimitri, EMI, 1979.



CD

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, Claves Records, 1993.

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, enregistré à la Radio Suisse italienne avec Duilio Galfetti et Pietro Bianchi, 2009.

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, Claves Records, 2016.

Inauguration de la
Piazza Clown Dimitri
à Verscio en 2017.



Citations volet financier et quatrième de couverture

La recherche et la sélection des citations du volet financier et de la quatrième couverture ont été assurées par Alessandra Dolci.

Crédits photographiques quatrième de couverture et volet financier

- © Getty Images: quatrième de couverture.
- Aquarelles:
- © Archives Dimitri: pp. 4-5, 8, 13-14, 20, 30, 38.
- Photos:
- © Getty Images: p. 8.
- © Robert Zumbrunn: p. 13.
- © Archives Dimitri: pp. 14, 20.
- © Valdemar Svend Salomon: p. 30.
- © René Grossenbacher: p. 38.

Crédits photographiques du volet culturel dédié à Dimitri

- © 2022, ProLitteris, Zurich: p. XXXIV (à droite).
- © Alamy Photo Stock: p. XLVIII.
- © Archives Accademia Dimitri: (photo K. Demeter) p. LXXVI.
- © Archives Cirque Knie: pp. V (photo H. Keusen), XXXVI (photo K. Krenger; à gauche), XXXVII, XL (en haut), LX.
- © Archives Dimitri: pp. VI, VIII, XIII (en haut), XVII (photo M. Desarzens, en haut), XVIII, XXV (photo G. Ries), XXX, XXXV (Edizioni Raredisc), XLII, XLIV, XLIX, L (à droite), LI (à droite), LIII (photo UNICEF / A. Hensel, en bas), LVI, LIX, LXXII (photo F. Mattei), LXXVII-LXXIX.
- © Thierry Bissat: p. XL (en bas).
- © Coll. Kröller-Müller Museum, Otterlo, NL: p. XXXII
- © Comet, Zurich: p. X (à droite).
- © eclipse, Zurich: p. XL (à droite).
- © Fotostudio 1: p. LXXIV.

- © Heirs of Josephine Hopper / 2022, ProLitteris, Zurich • Photo SCALA Firenze: p. XXXIV (en haut).
- © Adriano Heitmann: pp. I, II, IV, X (en haut), XI (à droite), XII, XXVI, XXVIII, XXIX, XXXI, XLVII, LII, LV, LXII, LXV, LXVI, LXX, LXXIII, LXXV (en haut).
- © Liliana Holländer: p. XXIV.
- © Monique Jacot: p. XXIII.
- © Keystone: pp. XI (à gauche), XIV-XVI, XX, XXI, XXXVIII, XXXIX, XLV (en bas), XLI, XLVI, L (en haut), LI (à gauche), LXXV (en bas).
- © Andreas Manz: p. XLV (à droite).
- © Michele Montalbetti: p. XXII.
- © Alain Morgantini: p. XIII (à droite).
- © Nationaal Archief: p. IX.
- © RDB / Christian Lanz: p. XXVII.
- © Daniel Schweizer: p. LIII (en haut).
- © Remy Steinegger: p. VII (en haut).
- © Succession Picasso / 2022, ProLitteris, Zurich: p. XXXIII.
- © Ti-Press / Samuel Golay: pp. XLIII, LXIX.
- © Valdemar Svend Salomon: p. XVII (à droite).

Remerciements

Nous remercions Masha Dimitri pour la mise à disposition de bien des images illustrant ce volet.

Notes

Les textes n'engagent pas BPS (SUISSE) et reflètent uniquement la pensée des auteurs.
BPS (SUISSE) reste à la disposition des détenteurs des droits des photos dont les propriétaires n'ont pas été identifiés ou repérés, afin de s'acquitter des obligations prévues par la réglementation en vigueur.

© 2022 Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) SA, tous droits réservés. Toutes les photos et les textes sont soumis aux droits d'auteur de leurs propriétaires respectifs.

Dimitri

CONCEPT ET RÉALISATION

Andrea Romano

EDITING

Alessandra Dolci

PROJET GRAPHIQUE

Petra Häfliger

Lucasdesign, Giubiasco

TRADUCTION

cb service

Zurich