

**THÉÂTRE DE NARRATION /
THÉÂTRES DE LA NARRATION :
MARCO PAOLINI ET ASCANIO CELESTINI**

Marco Paolini et Ascanio Celestini sont les noms les plus connus de ce que l'on appelle « théâtre de narration »¹, sans doute parce qu'ils sont les auteurs-acteurs du théâtre contemporain qui, dans leur travail, ont le plus utilisé la narration scénique. De fait, si pour d'autres maîtres de la narration comme Marco Baliani ou Laura Curino, le rôle du narrateur s'est souvent appuyé sur une activité parallèle de metteur en scène-animateur d'événements performatifs collectifs, ou d'acteur-interprète d'une partition dramaturgique dans une compagnie théâtrale, le théâtre de Paolini et

¹ S. Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiana, Zona Editrice, 2009; P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Rome, Bulzoni, 2010; G. Guccini (dir.), « Per una nuova performance epica », in *Prove di drammaturgia*, X, 1, luglio 2004; G. Guccini, « La storia dei fatti » in G. Guccini-M. Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Bologna, Le Ariette-Libri, 2004, p. 13-52; G. Guccini (dir.), *La bottega dei narratori*, Rome, Audino, 2005; Id. (dir.), « Ai confini della performance epica », in *Prove di drammaturgia*, XI, 2, dicembre 2005; C. Cannella (dir.), *Dossier Teatro di narrazione*, in *Hystrio*, 1/2005, p. 2-37.

Celestini se fonde presque entièrement sur la figure du narrateur. Par narrateur (ou comme je l'ai écrit ailleurs 'narr-acteur'), j'entends ce *performer* dont le récit monologué –parfois à la première personne, sans le masque d'un personnage – évoque un ensemble de faits qui, dans une œuvre dramatique, s'exprimerait à travers les actions de *dramatis personae* incarnées par des acteurs et dans la dynamique de dialogues échangés en scène.

Il est ainsi possible, à travers les productions de Paolini et Celestini, de définir les éléments caractéristiques des « théâtres de la narration », tant du point de vue des modalités scéniques de la représentation que des thématiques qu'ils affrontent. Après avoir replacé le théâtre de la narration dans le panorama théâtral italien du XX^e siècle, nous réfléchissons sur les modalités d'écriture 'consomptible' avec lesquelles ils abordent tous les deux l'écriture dramatique, nous envisagerons la dynamique civile de leurs productions, comme *Il Racconto del Vajont* de Paolini et *Appunti per un film sulla lotta di classe* de Celestini, pour terminer sur la langue scénique qu'ils ont élaborée l'un comme l'autre pour leurs monologues, en transférant dans l'italien standard des inflexions et des éléments de leur dialecte respectif : le vénitien pour Paolini, le romain pour Celestini.

Le narrateur dans le théâtre italien.

Le théâtre européen du XX^e siècle se caractérise par une progressive affirmation et spécialisation des rôles du dramaturge professionnel et du metteur en scène entendu comme coordinateur de la troupe et interprète/herméneute du texte dramatique destiné à la scène. L'Italie constitue une anomalie dans ce contexte à cause du rôle central que conserve l'acteur, souvent auteur et metteur en scène de ses productions. Cette centralité du *performer* découle d'une tradition nationale – réelle ou réinventée –, enracinée au point d'avoir fait obstacle à la naissance de la mise en scène : ce n'est qu'après la Deuxième Guerre mondiale que le metteur en scène s'affirme à l'intérieur du système de production/distribution italien avec Strehler et Visconti. On remonterait ainsi aux racines du spectacle italien : le comédien du début du XX^e siècle (Petrolini et Totò), le 'grand acteur' du XIX^e siècle, le comédien de l'Arte aux XVI^e et XVII^e siècles, le saltimbanque médiéval. Comme l'a écrit Anna Barsotti, cette spécificité constitue « le filon le plus original de l'art théâtral

italien du XX^e siècle, et se poursuit, avec quelques écarts, au XXI^e siècle »² : de Raffaele Viviani à Eduardo De Filippo, de Dario Fo aux “narrateurs”, Baliani, Paolini, Celestini, Enia, etc.

Le théâtre de l’auteur-acteur du XX^e siècle peut être rattaché à ce que Hans-Thies Lehmann a défini comme « théâtre post-dramatique »³. Par-là, Lehmann n’entend pas tant une théâtralité qui se réalise et se manifeste sans un texte de référence, que tous ces nouveaux langages scéniques qui se sont affirmés au cours du XX^e siècle, sans trouver leur expression dans les formes dramatiques héritées de la Renaissance. Les dramaturgies de l’auteur-acteur sont « scéniques », elles refusent une vision exclusivement littéraire du texte théâtral, pour s’enrichir de codes paralinguistiques, fidèlement retranscrits dans de longues didascalies : gestualité, son, rythme, rapport entre l’acteur et l’espace etc. Dans le ‘post-dramatique’, dit Lehmann, l’axe du théâtre – c’est-à-dire le contact entre le *performer* et son public – l’emporte sur l’axe de la mise en scène, c’est-à-dire le dialogue entre les personnages inventés qui agissent en scène. Du reste, la crise des rapports intersubjectifs propres aux XIX^e et XX^e siècles, dont la représentation, exprimée par le dialogue, fondait le drame moderne⁴, a comporté une progressive transformation des structures représentatives traditionnelles et l’affirmation d’une nouvelle typologie spectaculaire que l’on appelle, suivant Brecht, « théâtre épique ». Un élément spécifique de cette transformation consiste dans le progressif remplacement du dialogue par le monologue, même dans les cas où apparemment – comme chez Petrolini et De Filippo – le phénomène résulte de la volonté de construire des dialogues ‘apparents’, c’est-à-dire d’intercaler dans un récit fait par le personnage principal les répliques d’un comparse qui ne font que relancer le récit. Le monologue est donc la typologie scénique la plus apte à favoriser le contact entre la salle et la scène, comme dans les *performances* pour acteur soliste qui s’affirment dans la deuxième moitié du XX^e siècle et se répandent dans les circuits théâtraux italiens, d’abord dans les théâtres *off*, puis dans le cadre des théâtres officiels. Le *performer* soliste qui écrit sa partition sur mesure, avec parfois l’aide de ‘spécialistes de la parole’, tend à refuser la fonction habituelle d’interprète d’un rôle à représenter, pour agir

² A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2007, p. 15.

³ H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Londres/New York, Routledge, 2006.

⁴ P. Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956¹), traduction Sybille Müller, Strasbourg, Circé, 2006.

sur scène sous sa propre identité, non masquée, et réaliser une prestation scénique centrée sur le dialogue avec le public.

Le succès que le théâtre du soliste a remporté en Italie, surtout à partir de la fin du dernier millénaire, n'est pas dû uniquement à un facteur économique (un monologue coûte moins cher qu'une production traditionnelle), mais aussi, et surtout, à une raison socio-politique : le théâtre du soliste détruit le 'quatrième mur' et impose une communication directe entre salle et scène, où le spectateur n'est plus en position subalterne de voyeur passif, espionnant ce qui se passe sur le plateau, il devient protagoniste du happening théâtral en tant que destinataire explicite du discours scénique. Le solo permet au *performer* un contact plus direct avec le public que dans la dramaturgie traditionnelle. Car si l'acteur-interprète « doit assurer un triple investissement d'énergie, envers son personnage, envers l'acteur avec qui il dialogue, [...] et envers le public », l'acteur soliste, libéré « du personnage pour n'être plus que lui-même, ne peut qu'intensifier le travail avec la salle »⁵. Du reste, déjà avec la technique que l'acteur romain Petrolini définissait comme « un glissement », une façon « de sortir de la dimension de la fiction scénique en passant un instant dans celle de la réalité »⁶, le *performer* soliste tend à saisir les réactions qui proviennent de l'auditoire et à les englober immédiatement dans son exhibition, transformant en prétexte spectaculaire tout ce qui arrive dans l'espace/temps de la *performance*.

Dans l'histoire du monologue italien de la deuxième moitié du XX^e siècle, on peut distinguer deux lignes archétypiques alternatives⁷ : d'une part le modèle affabulatoire de *Mistero buffo* de Dario Fo ; de l'autre, les exhibitions lyriques de Carmelo Bene, avec leur variante, le théâtre de Leo de Berardinis. Les spectacles de Bene ouvrent sur des questions métaphysiques, le monologue abdique donc toute velléité relationnelle, communiquant sur un plan sensoriel plus qu'idéologique et devenant ainsi une confession, un épanchement. Le théâtre de Bene incarne de façon exemplaire les poétiques postmodernes qui peuvent s'exprimer dans le cadre du théâtre expérimental ou de recherche, à partir des années 60-70. Dans la lignée Bene-de Berardinis, on peut aussi situer, en autres, les *performances* monologiques de Enzo Moscato, Danio Manfredini, Oscar De Summa,

⁵ P. Puppa, *La voce solitaria*, cit., p. 23.

⁶ E. Petrolini, *Modestia a parte...*, in *Facezie, autobiografie e memorie*, Rome, Newton, 1993, p. 198.

⁷ P. Puppa, *La voce solitaria*, cit., pp. 235 e seg.

Gaetano Ventriglia. Les solistes de la Recherche, à la suite d'Artaud, mais aussi de Grotowski, ont fouillé surtout le domaine du transcendant, de l'Autre, du double. Dans cette optique le théâtre serait l'espace/temps où se manifesterait le mieux le « noumène » sous le « phénomène » (le caractère accidentel du quotidien). On assignerait donc au théâtre une finalité mystique qui comporte implicitement une méconnaissance, théorique avant d'être esthétique, de l'*hic et nunc* : ce qui advient dans le présent ne peut être que secondaire par rapport à d'hypothétiques vérités transcendantales.

En revanche, le modèle monologique élaboré par Fo dans *Mistero buffo* a une finalité communicative et informative (ou plutôt « désinformative »). Le théâtre de Fo incarne une tendance 'éclairée', dans la mesure où l'auteur-acteur croit en la possibilité de modifier le réel à travers le théâtre. Dans la préface à *Fabulazzo*, recueil d'articles, de déclarations et de feuillets épars publié en 1992, qui constitue un bilan de son expérience biographique et artistique, Fo compte parmi les caractéristiques les plus constantes de son activité, le « discours sur l'engagement et sur la société [...] la valeur d'un choix moral dans l'écriture, dans le jeu, et dans la mise en scène. Le poids d'une cohérence, et le fait de prendre position dans le quotidien »⁸. La volonté de Fo de véhiculer pour le public un message, d'abord *civile* dans les années 50-60, puis plus politique après 68, présuppose et implique une conception du théâtre entendu non plus comme un instrument de représentation du réel ou de révélation de vérité métaphysique, mais comme moyen de communication entre scène et salle. C'est pourquoi la *giullarata*⁹ est la forme spectaculaire qui permet le mieux à Fo de véhiculer son message vers les spectateurs, d'abord avec *Mistero buffo* puis avec *La storia della tigre e altre storie* (1979), *Fabulazzo osceno* (1982), *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991), *Lu santo jullàre Francesco* (1999). Ces monologues sont des apologues : seul en scène, Fo élabore un récit qui n'est plus un instrument d'analyse psychologique d'un personnage, mais un discours que Fo, sous sa propre identité, adresse à un public qui participe¹⁰.

Les *giullarate* de Fo sont une source et un modèle de référence pour les futures générations de *performers* solistes qui prennent deux directions.

⁸ D. Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992, p. 13.

⁹ La *giullarata* est une forme de divertissement médiéval dit et joué par les ménestrels ou *giullari* (NdT).

¹⁰ Sur l'épique dans le théâtre de Fo : S. Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (PI), Titivillus, 2007.

D'un côté, dans la mesure où, comme a dit Fo en 1997 dans son discours de réception du prix Nobel « un théâtre qui ne parle pas du présent n'existe pas », celle d'un théâtre entendu comme instrument d'engagement civil et politique. De l'autre, étant donné la dimension très épico-narrative des monologues de Fo, notamment *Mistero buffo* qui serait le modèle archétypique, celle de la modalité scenico-dramaturgique proposée en Italie à partir des années 90, qu'on appelle communément « théâtre de narration », même s'il serait plus juste de parler maintenant de « théâtres de la narration » pour rendre compte des diverses déclinaisons historiques de la narration scénique¹¹. On commence à parler de « narration » au début des années 90, avec les spectacles des narrateurs de la « première génération » : Marco Baliani (Verbania, 1950), Marco Paolini (Belluno, 1956) et Laura Curino (Turin, 1956). À la fin des années 90, apparaissent d'autres jeunes *performers* solistes appelés « narrateurs de seconde génération » : Ascanio Celestini (Rome, 1972), Davide Enia (Palerme, 1974) et Mario Perrotta (Lecce, 1970). L'expression « théâtres de la narration » suggère des modalités théâtrales où l'acteur, généralement seul et entouré de très peu d'accessoires scéniques – voire d'aucun accessoire –, utilisant une performativité de type brechtien et un style actorial où le geste et le mouvement tendent à se réduire à zéro, évoque des histoires et des aventures à travers un récit et non à travers une mimésis dramatique. L'opposition entre *mimésis* et *diégésis* remonte à la distinction établie par Platon et Aristote, à propos de la *lexis* (ou modalité du dire), entre deux modes de communication, diégétique et mimétique. Ce dernier serait propre à la comédie et à la tragédie où les acteurs « imitent les gestes et prononcent des paroles attribuées aux personnages » (soit une modalité de communication où la fusion entre sujet et objet de la représentation est complète). Le premier serait propre à l'épique et au récit « où le discours de l'auteur produit un équivalent verbal de l'action – la diégèse –, en reportant les discours des personnages à la forme directe ou indirecte »¹². En somme, la narration prévoit la médiation d'une instance d'énonciation – le narrateur –

¹¹ Sur le rapport entre Fo et les narrateurs : S. Soriani, « Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica », in *Forum Italicum*, XXXIX, 2, 2005, p. 620-48, et Id., *Il monologo affabulativo: Dario Fo e i teatri della narrazione*, in A. Barsotti-E. Marinai (dir.), *Dario Fo e Franca Rame. Una vita per l'arte*, Corazzano (PI), Titivillus, 2011, p. 102-115.

¹² C. Segre, *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turin, Einaudi, 1984, p. 4.

qui raconte l'histoire et les aventures des diverses *dramatis personae*, et donc renferme dans son discours l'ensemble des personnages qui, dans une œuvre dramatique, s'incarnent dans les divers acteurs.

La dramaturgie consommable et l'improvisation

Les narrateurs, et plus précisément Paolini et Celestini, se sont présentés dès le début de leur carrière en même temps comme des acteurs et comme les auteurs des textes mis en scène. La plupart du temps il s'agit de *copioni*¹³ qui ne sont pas conçus comme des textes littéraires, mais comme des objets à rendre vivants par le jeu et la mise en scène. Toutefois leur destination originellement orale ne leur enlève pas automatiquement toute valeur littéraire, au contraire la littérarité des meilleurs textes de ces *performers* solistes réside dans leur capacité à conserver, sur la page, les traits et les éléments de communication orale, et donc la fraîcheur et le caractère aléatoire de l'oralité. La majeure partie des textes des narrateurs ne vient pas d'une écriture 'pour' la scène, mais d'une écriture 'en scène', dont la sédimentation sur le papier ne découle pas d'une dramaturgie 'préventive'¹⁴, c'est-à-dire antérieure à la réalisation scénique et subordonnée à l'instance ordonnatrice du dramaturge-démiurge. Les *copioni* des narrateurs procèdent plutôt d'un processus 'consommable' par lequel le texte ne prend une forme stable, fixée sur le papier, qu'après avoir été testé sur les planches. L'écriture des narrateurs est une 'trans-écriture' postérieure à ce qui a été exécuté sur scène. Dans ces *copioni* confluent des répliques et des gags, des situations et des récits, tous expérimentés durant les répétitions, avec parfois des collaborateurs à la dramaturgie, ou bien devant le public, éventuellement pendant une improvisation sur thème. Les meilleurs de ces narrateurs, en effet, improvisent leur récit à partir d'un canevas qu'ils réinventent soir après soir en tenant toujours compte de l'humeur et des sollicitations du public. À ce propos, dans une interview réalisée par Celestini, Paolini a déclaré :

¹³ Textes manuscrits ou tapuscrits donnés aux acteurs pour le travail scénique. Le *copione* peut être modifié dans la publication (NdT).

¹⁴ Sur la notion de 'dramaturgie préventive': S. Ferrone, « Drammaturgia e ruoli teatrali », in *Il castello di Elsinore*, 3, 1988, p. 37-44.

Dans mon travail, je n'ai jamais un texte à apprendre par cœur, car au départ, quand j'écris, je ne crois pas que mes textes aient une valeur littéraire, c'est pourquoi je les teste d'abord sur la scène avec de continuelles variations et changements selon les sollicitations du plateau. Pendant les répétitions je me sers d'un lutrin et de notes manuscrites que j'abandonne peu à peu en vue du spectacle.¹⁵

Dans le cas de Paolini, influencé par les maîtres de la Recherche qu'il fréquente pendant sa formation intellectuelle et artistique, on pourrait parler d'une conception laboratoriale et collective de l'élaboration dramaturgique performative. Nombreux sont les spectacles de Paolini qui ne dérivent pas d'une écriture autoriale préventive, mais plutôt surgissent de l'interaction entre *performer*, metteur en scène (comme dans le cas de Gabriele Vacis, metteur en scène et fondateur du Laboratoire *Teatro Settimo* avec lequel Paolini collabore en 1980-90), spectateurs professionnels (critiques ou chercheurs), dramaturges, écrivains, etc. On peut presque affirmer que dans le théâtre de Paolini, à l'identité personnelle de l'auteur se superpose « la dynamique des relations interpersonnelles »¹⁶ : ce n'est pas par hasard que, pour la dramaturgie de ses spectacles, il a collaboré avec, entre autres, Gabriele Vacis, Laura Curino, Francesco Niccolini et Daniele Del Giudice.

Pour *Il Racconto del Vajont*, Paolini n'est arrivé à un *copione* plus ou moins définitif qu'après avoir recueilli les suggestions de « personnes ayant des compétences diverses, même hors du champ du théâtre »¹⁷. Certains 'auteurs' viennent même du public : il s'agit de témoins, ou d'experts, ou de techniciens avec qui Paolini s'est confronté au cours des tournées, à la fin du spectacle, et qui l'ont amené à corriger et à éclaircir le texte sur des détails géologiques, techniques, historiques ou juridiques :

Durant la tournée, quand j'ai découvert que certains passages du *copione* ne correspondaient pas à la vérité, je les ai coupés et changés. [...] je me créais des marque-pages mentaux, j'avançais tranquillement dans le *copione* jusqu'au passage à modifier, puis j'improvisais en racontant les

¹⁵ A. Celestini, *Ascanio Celestini a colloquio con... Marco Paolini*, in *Atti & Sipari*, 6, 2010, p. 19.

¹⁶ Vacis, in G. Guccini, *La storia dei fatti*, cit., p. 79.

¹⁷ Paolini, in M. Paolini - O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, in M. Paolini, *Vajont 9 ottobre 1963*, Turin, Einaudi, 1999, p. 19.

nouveaux faits et les vérités que j'avais découvertes, puis je revenais au *copione*¹⁸.

Les affabulations de Celestini, au contraire, naissent d'un processus 'consomptible' où son expérience elle-même génère l'action performative finale. Les monologues d'Ascanio naissent en effet d'une 'recherche en situation' initiale, de type anthropologique. Pendant des mois, voire des années, il recueille les témoignages des protagonistes ou des rôles secondaires qui ont vécu les événements historiques qu'il entend raconter : l'épopée de la Deuxième Guerre mondiale (*Radio clandestina e Scemo di guerra*), le monde du travail (*Fabbrica*), l'asile de fous (*La pecora nera*), le chômage (*Appunti per un film sulla lotta di classe*), la prison (*Pro patria*). Tout ce corpus de nouvelles et d'informations (que dans *Radio clandestina* il a, par exemple, croisé avec des informations tirées de *L'ordine è già stato eseguito* de Sandro Portelli), sédimente avec le temps et se stratifie dans la conscience de l'auteur-acteur romain, jusqu'à faire partie de lui-même. Il s'agit d'un bagage de connaissances qu'en scène Celestini reverse sur la salle en opérant une sorte de montage impromptu, variable d'un soir à l'autre, à la façon d'un voyageur qui revient d'un voyage et raconte ce qu'il a vu et expérimenté personnellement :

Ma dramaturgie est le récit d'un individu qui a vécu, ce n'est que cela. En scène mon unique licence théâtrale est de raconter le voyage à ma manière, de la façon que je crois la plus intéressante pour l'histoire en soi, pas seulement pour ce que j'ai vraiment vu¹⁹.

Dans l'introduction à la publication de *Radio clandestina*, on peut lire :

Je ne connais pas un texte par cœur. Je connais l'histoire et je la re-raconte en changeant les mots, ajoutant et coupant. [...] de temps en temps me viennent à l'esprit des histoires que j'ai entendues, et il me vient tout naturellement de re-raconter aussi celles-là. À la fin le spectacle change à chaque fois, chaque réplique est une variante qui peut varier beaucoup²⁰.

¹⁸ Paolini, in S. Soriani, *A colloquio con Marco Paolini*, in *Sulla scena del racconto*, cit., p. 180-181.

¹⁹ Celestini, in S. Soriani, *A colloquio con Ascanio Celestini*, in *Sulla scena del racconto*, cit., p. 195.

²⁰ A. Celestini, *Lo scandalo della memoria*, in *Radio Clandestina*, Rome, Donzelli, 2005, p. 27.

Les exhibitions de Celestini et de Paolini – et la majeure partie des narrateurs – se fondent donc sur l'improvisation à partir d'un canevas réinventé et renouvelé un spectacle après l'autre. En conséquence, les textes publiés des monologues des narrateurs sont seulement une 'variante' parmi les centaines de reprises données sur un plateau. Du reste la re-citation, entendue comme reproduction, d'un texte appris par cœur inhiérait cette dimension relationnelle selon laquelle le récit au théâtre se manifeste comme un discours entre un acteur et un spectateur, qui se produit dans le moment éphémère, non répétable, de l'événement performatif. C'est cette relation entre la scène et la salle qui constitue la dimension politique du théâtre des narrateurs visant à susciter l'affirmation d'une conscience critique et responsable.

La dimension civile

De nombreux spectacles de 'narration' ont fouillé les trous noirs de l'histoire italienne pour révéler au public les vérités dissimulées par le Pouvoir ou évacuées de la conscience collective. Ou bien ils se sont centrés sur la récupération d'une mémoire commune tissée de mythes et de traditions populaires, contre l'aliénation de l'individualisme de la société post-moderne. Les 'oraisons civiles' de Paolini (*Il racconto del Vajont, I Tigi, Parlamento chimico*) sont ainsi une réaction au « manque d'informations nécessaires, refusées au pays »²¹. Avec ces oraisons, le théâtre devient l'espace/temps où sont célébrés les manques de la vie réelle et où s'installe un sens nouveau de la citoyenneté : Paolini lui-même, à propos du *Vajont*, parle du théâtre comme « lieu d'élaboration collective du deuil »²², un espace voué à la récupération de la mémoire de toutes les tragédies civiles que l'ignorance et la désinformation ont évacuées de la conscience collective italienne. Du reste, la dimension civile connote aussi d'autres productions de Paolini : les *Album*, par exemple, célèbrent le crépuscule d'une civilisation paysanne et rurale que le *performer* évoque, entre nostalgie et regret, comme l'archétype d'une communauté fondée sur des valeurs collectives, sur l'authenticité des rapports humains, sur la

²¹ P. Puppa, *La voce solitaria*, cit., p. 87.

²² Paolini, in P. Paolini - O. Ponte di Pino, *Quaderno del Vajont*, cit., p. 61.

conscience pour chaque individu d'appartenir à une tradition de mythes et de rites partagés, en opposition au développement néo-libéral actuel, présenté comme croissance économique mais entraînant la dépersonnalisation massive des dynamiques sociales. Avec *Appunti foresti* et *Il Milione*, il célèbre la ville de Venise, prise comme emblème d'une résistance nécessaire face à l'homologation et à l'homogénéisation économique de la société contemporaine, du consumérisme et de la politique du 'particulier' ; avec *I Bestiari*, il dénonce la transformation du paysage italien, en traçant une géographie qui apparaît comme radicalement changée à cause de la prolifération des sites résidentiels, des zones industrielles et des centres commerciaux.

Le théâtre de Celestini se fonde également sur un engagement civil et politique profond. Il part, dans les années 90, avec *Cicoria* et la trilogie *Milleuno*, d'une poétique pasolinienne de regret et de nostalgie envers un monde folklorique bouleversé par la révolution anthropologique. Il tente ensuite la contre-histoire avec *Radio clandestina* et *Scemo di guerra*, puis à partir de *La pecora nera*, il s'ouvre aux thématiques de la contemporanéité et de la dénonciation civile. Sur cette ligne se situent *Appunti per un film sulla lotta di classe* et *La fila indiana*, alors que *Pro patria* semble conjuguer l'engagement sur le présent – le thème de la prison – et la contre-histoire du *Risorgimento*, de la Résistance et de la « lutte armée ». La dernière phase de sa production est marquée par une volonté toujours plus grande d'engagement civil et politique : la note finale de *Io cammino in fila indiana* montre que, tout comme Carlo Pisacane pendant le *Risorgimento* pensait « qu'il suffirait d'une étincelle pour allumer la poudre là où elle était déjà prête, et enflammer l'Italie »²³, Celestini se sert de ses « allumettes » – les apologues brefs qui composent le texte publié du spectacle durent à peine plus qu'une allumette qui se consume – pour remuer le conformisme et l'apathie d'un peuple qui a perdu sa conscience de classe en suivant les sirènes du berluconisme.

La dimension la plus strictement civile du théâtre de Celestini réside peut-être toutefois dans sa volonté de faire parler une humanité prolétaire, humble et silencieuse, et dans son œuvre de recueil et d'archivage, pendant la phase préparatoire de ses spectacles, de la mémoire des pauvres malheureux qui « subissent » l'Histoire. Ainsi, filtrant les événements historiques (et contemporains) à travers le point de vue des « derniers »,

²³ A. Celestini, *Io cammino in fila indiana*, Turin, Einaudi, 2011, p. 211.

Ascanio poursuit une sorte de contre-histoire relue « d'en bas », où la rhétorique officielle est vue comme une succession non essentielle de dates-noms-événements : « Mon théâtre est politique parce qu'il montre qu'il y a une autre façon de regarder les choses. Qu'il y a un point de vue d'en bas. Une quotidienneté de l'histoire »²⁴.

Le théâtre des narrateurs (un peu comme les *performances* des maîtres du rire, Luttazzi, Guzzanti, Paolo Rossi, etc.) a souvent assumé une fonction de contre-information, de réaction à un système où, vu les coûts exorbitants des médias, la communication est contrôlée par le Pouvoir, où, par conséquent, les informations finissent par refléter les intérêts de l'*establishment*. Les *mass media* permettent à ceux qui en ont le contrôle de transmettre des informations induisant chez les destinataires – les classes « dominées » – une adhésion aux schémas comportementaux du Pouvoir lui-même : que les principaux acteurs politiques ou économiques s'assurent le contrôle de la presse, de la radio, de la télévision, du téléphone etc. n'est pas dû au hasard. La communication directe entre acteur et public instaurée pendant un spectacle d'acteur soliste peut constituer un contrepoids et une alternative à ce déficit d'information. D'une part, le montage d'un spectacle monologué ne demande pas de gros investissements, la simplicité des dispositifs scéniques fait que les coûts de production et de diffusion sur le territoire sont très réduits ; de l'autre, c'est une modalité de communication qui permet de véhiculer vers la communauté des spectateurs une série d'informations que le Pouvoir n'a pas avantage à diffuser, et de développer une conscience critique opposée aux valeurs et aux vérités du système.

La performativité entre fixation affabulatoire et mime allusif

Les *performances* des narrateurs se fondent surtout sur une gestualité qui tend vers le degré zéro, pour mettre en valeur la parole 'dite' et concentrer sur elle l'attention du public. Le récit procède en fait à travers la description des situations et des aventures que l'acteur feint de voir devant lui, à travers l'identification du regard du narrateur et de la caméra. Sont ainsi utilisées des techniques de récit dérivant du cinéma : premier plan,

²⁴ Celestini, in V. Cristina, *Lo scemo di guerra e altre storie alla rovescia*, in A. Porcheddu (éd.), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Udine, Il Principe Costante, 2005, p. 124.

contrechamp, ralenti, plan-séquence etc. Et le spectateur est invité à recréer dans son esprit les aventures racontées par le soliste. « Mon théâtre, dit à ce propos Ascanio Celestini, se fonde sur l'image, non pas l'image vue, objet concret et tangible, mais l'image imaginée, créée, reconstruite par le spectateur qui traduit mentalement les mots de l'acteur dans une sorte de séquence filmique »²⁵.

Celestini exhibe ainsi une gestualité sobre et quotidienne, et une performativité fondée sur un immobilisme substantiel, surtout dans ses premiers spectacles, où il jouait presque toujours assis sur une chaise²⁶. Sa fixité affabulatoire a pour but de projeter dans l'esprit du spectateur les images proposées par le *logos* : la parole a donc pour lui la fonction d'un « projecteur des images de son discours »²⁷, et son style actorial refuse une représentation de type plastico-mimique. Du reste dans ses récits, au niveau performatif, les différences entre le narrateur et les personnages de la *fabula* sont quasi imperceptibles. On peut même dire qu'il n'interprète pas les diverses *dramatis personae*, mais se limite à les évoquer par le biais de mots oraux qui en introduisent le discours direct, la voix du personnage se superposant parfois avec celle du narrateur à travers le style indirect libre. Celestini, donc, n'imité pas le personnage, il le raconte, les personnages ne se manifestent pas à travers le « corps masqué de l'acteur » mais c'est l'acteur lui-même qui à travers l'objectivité de sa présence en scène évoque les personnages « comme un marionnettiste, mais sans marionnettes »²⁸. Dans certaines de ses productions les plus récentes, toutefois, de *Appunti à La fila indiana*, l'intention prioritairement politique et donc l'exigence de réaliser une communication directe avec le public, ont provoqué un progressif recul de la dimension évocatrice de ses premiers spectacles. Ses apologues les plus récents ne se fondent plus sur le récit d'un narrateur qui évoque pour le spectateur les épisodes d'une *fabula* organique et orientée vers un dénouement final, mais se présentent comme des réflexions et des pensées – parfois sous forme de parabole ou de métaphore – sur le présent. Parallèlement, on assiste à l'atténuation de la dimension élevée de ses premières productions : en somme un abaissement du niveau esthétique, qui

²⁵ Celestini, in S. Soriani, *A colloquio con Ascanio Celestini*, cit., p. 194.

²⁶ S. Soriani, *L'identità e la memoria*, in S. Soriani (éd.), *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e di Gaetano Ventriglia*, Corazzano, Titivillus, 2006, pp. 121-164.

²⁷ Celestini, in http://www.adolgo.it/enterprise/ascanio_celestini.asp.

²⁸ A. Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in A. Porcheddu, *L'invenzione della memoria*, cit., p. 34.

lorgne vers le transformisme de cabaret²⁹, dû peut-être à l'exigence de se confronter avec un public toujours plus large, et moins cultivé que celui des circuits du théâtre expérimental où il a débuté. Dans l'ensemble, les récits de Celestini se fondent sur la contraction des codes paralinguistiques et sur l'évocation à travers le *logos*, suivant la ligne inaugurée par Baliani avec *Kohlhaas*, mais en s'écartant des modalités utilisées par d'autres personnalités comme Laura Curino et Mario Perrotta (et jusqu'aux métanarrateurs comme Daniele Timpano et Andrea Cosentino), lesquels se multiplient dans les divers personnages de leur histoire à travers des indices gestuels et phoniques suivant le magistère de Dario Fo.

Dans le théâtre de Paolini, en revanche, les dynamiques de l'évocation et de l'interprétation polyphonique alternent et s'interpénètrent. Si dans ses « oraisons civiles » – et d'une certaine façon dans son récent *ITIS Galileo* – l'apologue est en substance centrée sur une structure monodique, où le *performer* dénonce les torsions de l'Histoire à travers une perspective extérieure, suivant des modalités qui semblent renvoyer à l'art oratoire classique, mais également au journalisme d'investigation et à la harangue de prétoire, au point qu'il ne délègue que rarement le discours à des personnages dramatiques pour parler plutôt à la première personne sans l'écran d'une autre identité, dans les *Album* (et aussi dans *Il sergente*), Paolini utilise plus le langage du corps, en se servant du mime allusif et synthétique pour caractériser les diverses *dramatis personae*. Il va jusqu'à figurer les personnages de la pièce à travers des micro-indices (postures physiologiques, accents régionaux, tonalités vocales). Dans le passage de la messe de Don Bernardo (*Liberi tutti*), l'un des monologues des *Album*, l'influence de *Mistero buffo* de Dario Fo est évidente, notamment les chapitres *Bonifacio VIII* et *Resurrezione di Lazzaro*. Paolini fait alterner en particulier une vocalité caricaturale, pour les personnages de l'intrigue, et une vocalité plus neutre pour le Moi épique :

Si j'interprète Nicola [le narrateur auto-diégétique des *Albums*] je parle le plus simplement possible, car c'est le narrateur, tandis que je caractérise à l'excès les autres personnages. C'est ma technique : peu de caractérisation pour le protagoniste et un peu plus pour les personnages du chœur [...]

²⁹ Celestini, in A. Celestini-A. Lega, *Incroccio di sguardi*, Milan, Elèuthera, 2012, p. 99 : « Il est important que en ce moment je ne sois pas différent d'un quelconque bouffon, un Panariello. À ceci près que Panariello ne prend pas de responsabilités, et que moi je cherche à en prendre ».

ne figure qu'un seul élément pour chaque personnage, qui puisse rester dans l'esprit du spectateur. [...]. C'est comme un dessin au fusain : un portraitiste ne figure pas les yeux, la bouche, les cheveux de tous ceux qu'il dessine, mais trace les traits essentiels. Je fais de même, avec la voix et les gestes [...]³⁰.

La "langue du corps"

À l'exception peut-être de Baliani, les narrateurs ne se servent pas dans l'ensemble d'un italien néo-standard, télévisuel, mais d'une « langue du corps » assise sur les capacités physiques de l'auteur/acteur, qui donc porte les traces de sa provenance biographique. Ainsi dans la langue scénique des monologues de Paolini, les séquences en dialecte alternent avec des moments-raccords joués en italien régional de Vénétie, aisément compréhensibles et donc fonctionnels à l'exigence de communication qui anime son théâtre. Sa langue scénique prend le son et la saveur d'une civilisation toute entière, désormais en dissolution : ce monde paysan et rural de l'Italie des années 50-60 – incarné dans les *Album* par la communauté populaire qui se retrouve au bar de la Jole – bouleversé et effacé par la révolution anthropologique dont parlait Pasolini. Ici, prennent de l'importance les leçons de Luigi Meneghello, que Paolini rencontre au début des années 90 quand, avec Vacis et Mirco Artuso, il adapte pour la scène le roman *Libera nos a malo*. Ce travail sur Meneghello pousse l'auteur-acteur vers un travail de recherche sur le dialecte vénétien, qu'il combine avec l'italien, ou mieux avec une langue poétique attentive à la tradition italienne comme dans le cas des *Bestiari*, pour donner vie) à un pastiche linguistique très personnel. Il ne s'agit pas d'une récupération archéologique du dialecte, son idiolecte est la respiration d'une terre, l'incrustation acoustique des gestes et des pensées d'une civilisation disparue, « un pont entre ici et là-bas, entre hier et maintenant »³¹. À ce propos, Paolini a écrit :

Quand je dois utiliser la langue écrite, je dois toujours faire un effort, car mon écriture est un code d'appui pour l'oralité, je n'écris pas bien, mais mon écriture est efficace. Elle sert d'appui pour pouvoir 'sonner' avec les

³⁰ Paolini, in S. Soriani, *A colloquio con Marco Paolini*, cit., p. 187.

³¹ M. Paolini, *L'anno passato*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 2000, p. 27.

mots. [...] Dans mon travail, il y a la recherche d'une *phonè* salie par le temps [...]. Je pense à des ingrédients entiers, rapprochés de manière rudimentaire, presque cubiste, parce que l'insertion de termes dialectaux à l'intérieur d'une construction syntaxique italienne provoque une sensation de gêne typique du cubisme. Et cette rusticité correspond au son rugueux que je recherche. [...] Ce travail me permet ainsi d'avoir un langage non télévisuel³².

Pensons aussi à la langue de scène de Celestini : Ascanio s'exprime dans un italien régional romain, où les éléments et les lemmes dialectaux s'insèrent dans une langue nationale de base, populaire. L'auteur-acteur produit ainsi un idiome personnel qui, sans le reproduire de façon mimétique, rappelle le parler des classes populaires de la Rome des faubourgs où, dans l'ensemble, sont situés ses récits. Sa langue est donc une langue oralisante, capable de reproduire l'immédiateté et la spontanéité de la parole parlée³³ :

Dans la réalité, les gens [...] produisent des phrases décousues, ne conjuguent pas les verbes, ouvrent des digressions qu'ils ne ferment jamais, et tout ce qu'ils disent traduit leur provenance géographique et leur identité culturelle³⁴.

Dans les narrations de Celestini, on peut donc trouver divers éléments morpho-syntaxiques de l'oralité, comme les aphérèses des démonstratifs et des articles définis et indéfinis ; l'apocope des prépositions et des infinitifs ; l'inversion des possessifs ; les subordonnées construites avec un « che » indéterminé ; les dislocations à droite et à gauche ; l'absence d'accord entre le sujet et le verbe etc... Toutefois la langue de Celestini, comme celle de Paolini, est une langue artificielle, non naturaliste. Tous les deux manipulent subjectivement les traits de l'oralité pour élaborer un idiome personnel, formalisé, qui est la manifestation de l'identité de l'acteur qui parle en scène, mais aussi la voix des 'derniers', marginalisés, exploités, qui ne connaissent pas (ou refusent) la langue du Pouvoir. Les options linguistico-expressives des narrateurs reflètent en ce sens les finalités éthiques et civiles qui animent la plupart des « théâtres de la narration », tous dérivés, comme

³² Paolini, in S. Soriani, *A colloquio con Marco Paolini*, cit., p. 184.

³³ Sur la langue de Celestini voir S. Soriani, *La lingua e i personaggi. Note a Radio Clandestina*, in B. Barbalato (dir.), *Le carnaval verbal d'Ascanio Celestini*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, 2011, p.189-199.

³⁴ A. Celestini, *A che cosa serve la memoria*, cit., p. 44.

S. SORIANI

on a dit, de la leçon de Dario Fo et de sa dénonciation de l'exploitation – dans un temps hors du temps – des 'pauvres hères' par les puissants.

Simone SORIANI

(traduction de Françoise Decroisette)